

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses
d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale

par

Danick Trottier

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

à la

Faculté de musique

Université de Montréal

et au

Centre de recherches sur les arts et le langage

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Docteur en musique (D.Mus.)

et à

l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'EHESS
(Musique, Histoire, Société)

Novembre 2007

©Danick Trottier, 2007





Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-49950-4
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-49950-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

et

Centre de recherches sur les arts et le langage
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Cette thèse intitulée :

La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses
d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par

Danick Trottier

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur
et membre du jury : François de Médicis, Université de Montréal

Directeur de recherche : Michel Duchesneau, Université de Montréal

Directeur de recherche : Esteban Buch, EHESS/CRAL

Membre du jury pour l'Université de Montréal
et l'EHESS : Jean-Jacques Nattiez, Université de Montréal

Examineur externe
pour l'Université de Montréal : Christopher Moore, Université d'Ottawa

Examineur externe
pour l'EHESS : Béatrice Ramaut-Chevassus, Université Jean Monnet

Représentant du Doyen de la Faculté des études supérieures
de l'Université de Montréal : Jacques Cardinal, Université de Montréal

Résumé

Il n'y a pas de querelle, dans l'histoire de la musique du XX^e siècle, qui n'aie été autant discutée que celle entre Schoenberg et Stravinski, dont les prémisses se rencontrent dans le croisement entre Vienne et Paris durant la période d'effervescence que connaît l'avant-garde musicale de 1909 à 1914. C'est au cours des années 1910 que Vienne et Paris élèvent respectivement Schoenberg et Stravinski à titre d'entités musicales et se livrent une lutte culturelle intensifiée par la Première Guerre mondiale. Cette lutte prend un nouveau tournant avec les années 1920, alors que les deux avant-gardes qui dominent le paysage musical européen offrent deux conceptions différentes de la modernité musicale : le dodécaphonisme et le néoclassicisme, qui finissent par s'entrechoquer et s'opposer à travers les figures de Schoenberg et de Stravinski. Il en résulte une situation où les deux compositeurs deviennent des rivaux et n'hésitent pas à prendre parti publiquement l'un contre l'autre. L'antagonisme est également favorisé par leurs disciples qui en font des modèles à suivre, et les critiques musicaux qui voient en eux deux pôles de la musique moderne. Tout en poursuivant sa trajectoire, la querelle connaît un essoufflement durant les années 1930, pour devenir ensuite l'objet d'une réactivation au cours des années 1940 sous la forme d'un combat au nom d'une modernité plus intransigeante. De sorte que même après la mort de Schoenberg, la querelle continue de hanter les consciences musicales et force la génération sérielle à en tenir compte pour se positionner. Mais c'est à partir des années 1960, situation amplifiée par la mort de Stravinski en 1971, que la querelle entre dans un moment historiographique où se construit son mythe.

La problématique circonscrite à partir de la querelle Schoenberg/Stravinski s'appuie sur l'analyse du champ musical en s'arrêtant aux facteurs musicaux, esthétiques, culturels et idéologiques qui la nourrissent. L'intérêt se déplace alors vers une investigation du cheminement réflexif des acteurs musicaux de manière à saisir l'influence de la querelle dans leurs décisions musicales et leur positionnement esthétique. L'histoire croisée retracée ici vise à montrer la place significative que les querelles musicales occupent chez ceux qui les vivent et les exploitent. En ce sens, la querelle Schoenberg/Stravinski se présente comme l'exemple unique d'une avant-garde musicale mise sous tension et en opposition quant au destin de la musique moderne.

Mots clef : Schoenberg, Stravinski, musicologie, histoire de la musique, esthétique musicale, sociologie de la musique, avant-garde musicale, modernité musicale, querelles musicales

Abstract

No quarrel in the history of twentieth century music has been discussed as much as that between Schoenberg and Stravinsky; its roots lie at the crossroad between Vienna and Paris during the effervescent period experienced by the musical avant-garde between 1909 and 1914. In the course of the second decade of the century Vienna and Paris respectively elevated these two composers to the status of emblems representing musical entities, locking horns in a cultural struggle intensified by the First World War. This struggle took a new turn in the 1920s, when the two dominant advance guards of the European musical scene offered two different conceptions of musical modernity, the dodecaphonic and the neoclassical, which ended up clashing and conflicting through the two compositional figure-heads. This resulted in a situation in which the two composers became rivals and did not hesitate to indulge publicly in adversity. The antagonism between the pair was encouraged by the European musical milieu, whether it be their disciples who made them models to follow, or the music critics who saw in them the two opposite poles of modern music. While still pursuing its trajectory, the quarrel lost impetus during the 1930s, only to be reactivated in the course of the 1940s by a new musical generation who made it into a combat in the name of more intransigent modernity. Thus even after Schoenberg's death the conflict continued to haunt musical consciousness and forced the serial generation to take it into account in assuming positions. But from the 1960s, and even more after the death of Stravinsky in 1971, the quarrel entered a moment of historiography in which its myth has made.

The issues arising from the quarrel between Schoenberg and Stravinsky are based on analysis of music, embracing the musical, aesthetic, cultural and ideological factors. Interest is then directed towards an investigation of the progression of thought among the musical protagonists in order to understand the influence of the quarrel on their musical decisions and their aesthetic position. The crossed story retold here aims at showing the significant place that musical disputes occupy with those who live them and use them. In this sense, the Schoenberg/Stravinsky confrontation is presented as the only example of a musical avant-garde subjected to tension and opposition in regard to the destiny of modern music.

Keywords: Schoenberg, Stravinsky, musicology, music history, musical aesthetics, sociology of music, musical avant-garde, musical modernism, musical quarrels

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des exemples musicaux	ix
Liste des abréviations	xi
Remerciements	xii
Introduction	1
Chapitre I	
Le croisement entre Vienne et Paris	12
1.1 Des chapelles aux entités musicales	12
1.2 Avant-garde musicale et différenciation	14
1.3 Le foyer musical et la genèse du style	17
1.4 Identité culturelle et canon austro-allemand	19
1.5 Tradition musicale et grande fusion	24
1.6 Les relations franco-allemandes	30
1.7 La nécessité d'une histoire croisée	33
Chapitre II	
Les réseaux de l'avant-garde musicale et l'ultime rencontre	39
2.1 Stravinski apache	39
2.2 Proclamer le génie	45
2.3 L'école de Vienne et ses luttes esthétiques	50
2.4 Les revues et leur réseau	55
2.5 Vues sur l'international	59
2.6 L'attrait pour Schoenberg	66
2.7 Un rapprochement avant-gardiste	73
2.8 Schoenberg dans le miroir de Stravinski	80

2.9 Le symbolisme comme point de référence	90
Chapitre III	
La propagande culturelle et la fracture musicale	97
3.1 Le spectre de la nation	98
3.2 La culture en guerre	102
3.3 Éloge de la latinité	108
3.4 L'enjeu Schoenberg en temps de guerre	111
3.5 Un texte prémonitoire	116
3.6 La haine des 'boches'	119
3.7 De l'enthousiasme à la désillusion	127
3.8 État d'esprit de fin de guerre	132
Chapitre IV	
Renouveau esthétique et différenciation culturelle	140
4.1 Classicisme moderniste	140
4.2 Le coq s'élève	147
4.3 Le nouveau paysage de l'avant-garde musicale	151
4.4 Les nouvelles curiosités esthétiques	156
4.5 L'énigme Schoenberg	163
4.6 Le néoclassicisme version stravinskienne	168
4.7 Le classicisme version schoenbergienne	180
4.8 L'émergence de la polarité	190
4.9 Quoi faire de Stravinski	200
4.10 Stravinski l'allié des jeunes	209
4.11 Le rejet de Schoenberg	215
4.12 La différenciation culturelle	221
Chapitre V	
Septembre 1925 à Venise et la bataille des héritiers	229
5.1 La prétendue agonie schoenbergienne	230
5.2 Les concepts bannis	236
5.3 Stravinski l'anti-moderne	241

5.4 Venise 'assiégée'	248
5.5 La réception de l'événement	255
5.6 Seul contre tous	263
5.7 L'enjeu Bach	273
5.8 L'enjeu du public	278
5.9 Postérité de l'enjeu Bach	283

Chapitre VI

Le moment politique de la querelle et sa conjoncture religieuse	291
6.1 Une invitation politique	291
6.2 Une tentative de rapprochement	297
6.3 L'objectivisme archaïque de Stravinski	302
6.4 La pertinence Schoenberg remise en question	307
6.5 La révélation d'un ordre supérieur	315
6.6 L'activisme religieux	319
6.7 La répercussion des idéologies politiques	325
6.8 Une nouvelle génération	330
6.9 Tonal ou atonal ?	338
6.10 L'influence du fascisme	347

Chapitre VII

La réactivation de la querelle et sa conjoncture philosophique	356
7.1 Conquérir les États-Unis	357
7.2 Occuper le terrain musical	363
7.3 La cause schoenbergienne	370
7.4 Pour en finir avec la modernité schoenbergienne	377
7.5 La cause stravinskienne	380
7.6 La 'résistance' dodécaphonique	389
7.7 Pour en finir avec le néoclassicisme	394
7.8 Le choix de la misère musicale	403
7.9 Le tournant dialectique	413
7.10 Réception du tournant dialectique	420

Chapitre VIII**Le virage sériel et le moment historiographique de la querelle** 427

8.1 Entre canonisation et questionnement 428

8.2 Trajectoire néoclassique 434

8.3 Le virage sériel de Stravinski 444

8.4 La conjonction Schoenberg-Stravinski 456

8.5 Représentation binaire 466

8.6 La dernière icône 476

Conclusion 485**Bibliographie**

1. Livres et articles 493

2. Partitions 513

Annexe I iTexte des *Drei Satiren* d'Arnold Schoenberg**Annexe II** iv

Version (probablement) retranscrite par Stravinski du Canon pour le Jubilé du Concertgebouw d'Amsterdam composé en mars 1928 par Schoenberg

Liste des exemples musicaux

Ex. 1 : Stravinski, <i>Trois Poésies de la lyrique japonaise</i> , « Mazatsumi », mesure 16	85
Ex. 2 : Stravinski, <i>Trois Poésies de la lyrique japonaise</i> , « Mazatsumi », mesure 1	85
Ex. 3 : Stravinski, <i>Trois Poésies de la lyrique japonaise</i> , « Mazatsumi », mesure 2	86
Ex. 4 : Stravinski, <i>Trois Poésies de la lyrique japonaise</i> , « Mazatsumi », mesure 22	86
Ex. 5 : Stravinski, <i>Trois Poésies de la lyrique japonaise</i> , « Mazatsumi », mesures 17-18	88
Ex. 6 : Stravinski, <i>Trois Pièces faciles</i> , « Marche », mesures 1-6	124
Ex. 7 : Stravinski, <i>Souvenir d'une marche boche</i> , mesures 12-16	126
Ex. 8 : Stravinski, <i>Symphonies d'instruments à vent</i> , mesures 23-28	175
Ex. 9 : Stravinski, <i>Octuor</i> , « Sinfonia », mesures 42-48	178
Ex. 10 : Stravinski, <i>Octuor</i> , « Tema con variazioni », mesures 1-4	179
Ex. 11 : Schoenberg, <i>Quintette pour instruments à vent</i> op. 26, 1 ^{er} mouvement, mesures 1-3	183
Ex. 12 : Schoenberg, <i>Suite pour piano</i> op. 25, « Gigue », mesures 1-2	185
Ex. 13 : Schoenberg, <i>Suite pour piano</i> op. 25, « Intermezzo », mesures 1-4	187
Ex. 14 : Schoenberg, <i>Sérénade</i> op. 24, « Lied (ohne Worte) », mesures 1-7	258
Ex. 15 : Schoenberg, <i>Sérénade</i> op. 24, « Tanzscene », mesures 1-6	259
Ex. 16 : Schoenberg, <i>Sérénade</i> op. 24, « Finale », mesures 45-51	261
Ex. 17 : Stravinski, <i>Sonate</i> , 1 ^{er} mouvement, mesures 13-21	262
Ex. 18 : Schoenberg, <i>Trois Satires</i> op. 28, « Am Scheideweg », mesures 1-6	267
Ex. 19 : Schoenberg, <i>Trois Satires</i> op. 28, « Der neue Klassizismus », mesures 87-90	270
Ex. 20 : Stravinski, <i>Sonate</i> , 1 ^{er} mouvement, mesures 51-58	279
Ex. 21 : Stravinski, <i>Sonate</i> , 2 ^e mouvement, mesures 1-2	280
Ex. 22 : Schoenberg, <i>Variations pour orchestre</i> op. 31, mesure 99	284
Ex. 23 : Stravinski, <i>OEdipus Rex</i> , « Épilogue », n° 171, mesures 1-6	304

Ex. 24 : Koechlin, <i>Les Bandar-Log</i> op. 176, « 'l'Atonal' », mesures 109-13	344
Ex. 25 : Koechlin, <i>Les Bandar-Log</i> op. 176, « Le (prétendu) 'Retour à Bach' », mesures 166-69	345
Ex. 26 : Stravinski, <i>Agon</i> , « Prélude », mesures 123-31	449
Ex. 27 : Stravinski, <i>Agon</i> , « Coda », mesures 192-97	451
Ex. 28 : Berio, <i>Autre fois (Berceuse canonique pour Igor Stravinsky)</i> , mesures 20-24	480
Ex. 29 : Boulez, <i>Explosante-fixe</i> ..., « Transitoire II »	481

Liste des abréviations

Bibliothèques et centres de recherche

BNF	<i>Bibliothèque nationale de France</i>
MMM	<i>Médiathèque Musicale Mahler</i>
PSS	<i>Paul Sacher Stiftung</i>

Livre

PNM	<i>Philosophie de la nouvelle musique</i>
-----	---

Sociétés musicales

Corporazione	<i>Corporazione delle Nuove Musiche</i>
Guild	<i>International Composer's Guild</i>
SIM	<i>Société Internationale de Musique</i>
SIMC	<i>Société Internationale pour la Musique Contemporaine</i>
SMI	<i>Société Musicale Indépendante</i>
SN	<i>Société Nationale</i>
Verein	<i>Verein für musikalische Privataufführungen</i>

Remerciements

Je voudrais exprimer les plus chaleureux remerciements à mes deux directeurs de recherche, Michel Duchesneau et Esteban Buch, qui ont accepté de diriger cette thèse et se sont entendus dès le départ quant aux modalités de fonctionnement de la cotutelle. Leur soutien, pendant plus de quatre ans, fut extrêmement précieux, de même que leurs nombreux conseils, témoins d'une forte expérience institutionnelle et scientifique. Ils m'ont donné l'opportunité de travailler à leurs côtés et de prendre sous mes ailes des responsabilités de recherches. Les deux centres de recherches engagés dans la cotutelle, soit respectivement l'Observatoire international de la création et des cultures musicales (OICCM) et le Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), ont favorisé une heureuse collaboration dont j'ai pu profiter. Des remerciements tout spéciaux vont à Michel Duchesneau qui m'a donné l'occasion d'être son assistant de recherche et de participer à l'aventure des annotations des écrits de Charles Koechlin. Les deux institutions universitaires au cœur de la cotutelle sont également concernées par ces remerciements. À cet effet, je tiens à souligner l'encadrement dont bénéficient les étudiants étrangers à l'EHESS.

Ma reconnaissance va aussi aux personnes qui m'ont apporté une aide substantielle au cours de l'écriture de la thèse. Aurée Descheneaux, avec qui j'ai le plaisir de partager ma vie, reçoit une attention toute spéciale pour ses corrections judicieuses et pour son soutien moral. En plus de m'accompagner dans la mise en forme des exemples musicaux reproduits au cours de la thèse, elle a eu la gentillesse de m'assister dans les révisions. Je remercie Damien Ehrhardt pour avoir eu la patience de faire les corrections qui s'imposaient quant aux traductions de l'allemand vers le français. Justine Comtois a été d'une grande aide pour l'accès à certains documents et pour les citations en italien qu'elle a eu la gentillesse de traduire. J'adresse aussi des remerciements à Frank Dobbins, qui a accepté de traduire en anglais le résumé accompagnant la présente thèse. Marie-Hélène Benoit-Otis m'a rapporté des documents d'Allemagne, alors qu'Eric Champagne et Simon Bertrand m'ont apporté leur aide lors de problèmes rencontrés au cours de la mise en forme de la thèse.

Ce projet de doctorat, qui m'aura transporté de Montréal à Paris en passant par Bâle, n'aurait pas eu la même portée sans les bourses de recherche qui m'ont permis d'y consacrer l'essentiel de mon temps pendant quatre ans. Mes remerciements vont en premier lieu au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), qui a financé cette thèse à travers la bourse d'études supérieures du Canada. Cette bourse a donné un caractère international à cette étude tout en me donnant accès aux centres de recherches situés en Europe.

Le programme de cotutelle de doctorat, avec l'appui de l'Université de Montréal, m'a permis d'obtenir la bourse de cotutelle remise par le Ministère de l'éducation du Québec en partenariat avec le Centre français pour l'accueil et les échanges internationaux (Égide). Cette bourse m'a aidé à remplir les engagements de cotutelle en séjournant trois mois par année à Paris. Quant à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, elle m'a accordé une bourse de fin d'études doctorales. Cette bourse a favorisé la finalisation de la thèse dans des délais raisonnables. Pour les aides financières qui me furent allouées, j'adresse également des remerciements à Sylvain Caron qui m'a donné plusieurs conseils et qui a eu à défendre mon dossier auprès des instances universitaires concernées.

Il me reste à remercier le personnel des bibliothèques et des centres de documentation visités, sans lesquels l'approfondissement des sources de premières mains n'aurait pas eu la même portée. La Médiathèque Musicale Mahler, où j'ai eu la chance de travailler lors de mes séjours parisiens, fut d'un grand secours. Je remercie Christiane David, Sonia Popoff et Marie-Jo Blavette pour leur dévouement. Des remerciements également à Alain Galliari qui m'a donné accès aux différents fonds musicaux et qui m'a autorisé la photocopie de documents à des fins personnelles. J'ai également eu le privilège de travailler à trois reprises dans les collections musicales que possède la Paul Sacher Stiftung. Je remercie Johanna Blask pour avoir facilité mes séjours, de même qu'Ulrich Mosch, Heidy Zimmermann et Robert Piencikowski pour leur assistance et leurs conseils. Je suis également reconnaissant vis-à-vis d'Ulrich Mosch et de Heidy Zimmermann pour l'ouverture aux collections et pour leurs autorisations à des fins de reproduction. Les voyages à Bâle ont été facilités par l'hospitalité de Madame Dorothee Schmidhauser, que je remercie pour m'avoir accueilli dans son agréable demeure. Mes recherches m'ont aussi conduit vers le Département de musique de la Bibliothèque nationale de France, où j'ai pu bénéficier d'une aide précieuse pour l'accès aux documents. La Bibliothèque de musique de l'Université de Montréal n'est pas en reste dans ces remerciements. L'équipe de la bibliothèque m'a toujours assisté dans mes demandes. Je remercie particulièrement Christiane Melançon pour son dévouement.

Introduction

Schoenberg et Stravinski : deux noms qui ont fait l'histoire de la musique moderne¹. Leur carrière allait assurément se croiser au cours du XX^e siècle selon les vicissitudes que connaîtra l'avant-garde musicale et les événements politiques entraînant les contextes nationaux à se rejeter. La mise en parallèle des deux grands noms qui ont, d'une certaine façon, fait l'histoire de la musique du premier XX^e siècle, fonctionne dès lors qu'est pris en compte l'autorité qu'ils ont pu retirer de leur ancrage dans des milieux différents, Vienne pour l'un, Paris pour l'autre. Comme le rappelle Richard Taruskin², Stravinski a fait l'histoire de la musique du XX^e siècle en en portant les mythes. Pour plusieurs, la grande soirée du 29 mai 1913 sera interprétée comme un rituel de passage vers la musique moderne³. La même chose est vraie pour Schoenberg : la soirée du 31 mars 1913, identifiée au fameux *Skandalzonzert*⁴, caractérise également une modernité artistique conquise au prix de luttes acharnées dans la réception de l'école de Vienne⁵. L'histoire de l'avant-garde musicale du premier XX^e siècle, c'est donc aussi, forcément, l'histoire du parcours de Schoenberg et celui de Stravinski dans leurs luttes respectives. Les deux personnages ont concouru à asseoir l'avant-garde musicale, ainsi que le projet moderniste qui la définit en partie, sur des conquêtes qui allaient marquer les consciences en élargissant le spectre sonore.

En ce sens, placer Schoenberg et Stravinski côte à côte, ou les rapprocher dans un projet avant-gardiste pour aussitôt les opposer à travers leur style, relève moins de l'imaginaire historique que d'une possible compréhension des enjeux qui ont porté cette avant-garde

¹ En ce qui concerne l'orthographe du nom de Stravinski en français, cette étude opte pour la translittération proposée par Valérie Dufour dans *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*. Pour l'orthographe du nom de Schoenberg, nous retenons celle adoptée par le compositeur lorsqu'il a migré vers les États-Unis en 1933. Toutefois, l'étude uniformise l'orthographe des noms pour les citations en langue originale (Stravinsky en anglais par exemple). Même chose pour les titres d'articles lorsqu'ils apparaissent dans le corps du texte. Cf. Valérie Dufour *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006, p. 13.

² Richard Taruskin, "Stravinsky and us", *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 260-84.

³ Voir à ce sujet Boulez qui parle du « sacre [...] de la musique moderne ». Cf. Pierre Boulez, *Regards sur autrui, Paris*, Christian Bourgois Éditeur, 2005, p. 527.

⁴ Voir Buch, qui a analysé les faits entourant ce scandale et ses aboutissants esthétiques. Cf. Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 235-72.

⁵ Dans la suite des travaux proposés par Jameux, la présente étude opte pour l'idée d'école de Vienne plutôt que de celle de Seconde École de Vienne, qui a été adoptée par la musicologie de langue anglaise. L'école de Vienne désigne dans un sens élémentaire Schoenberg et ses élèves, ainsi que la 'trinité' qui en sourd avec Webern et Berg. Cf. Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, pp. 9-18 ; Bryan R. Simms, « Introduction », *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, pp. xi-xiv.

musicale dans son désir d'instaurer un nouvel ordre sonore, que mettent bien en exergue le *Pierrot lunaire* et le *Sacre du printemps*, deux œuvres qui symbolisent la période d'expansion de l'avant-garde européenne entamée en 1909. À partir de cette date, les deux contextes nationaux, Vienne et Paris, présentent des signes incontestables de rupture avec le monde romantique légué par le XIX^e siècle : la rencontre de Diaghilev avec Stravinski pour une première commande à Paris, qui aboutit à *L'Oiseau de feu* ; la plus intense période créatrice chez Schoenberg qui conduit à la composition de la première œuvre atonale de l'histoire, soit les *Trois pièces pour piano* op. 11. Là commence le mythe d'une avant-garde musicale en soif de bousculer les acquis passés et de faire du monde musical un lieu de l'inédit. Il ne faut certes pas négliger les événements avant-coureurs, à commencer par l'expressionnisme viennois (i.e. Schoenberg et Zemlinsky) et les symbolismes français (i.e. Debussy, Ravel et Fauré) et allemand (i.e. Strauss). L'année 1909 sert plutôt ici de marqueur temporel en ce qu'elle permet de rapprocher les deux contextes musicaux, celui de Paris et celui de Vienne, au moment où s'amorce une période (1909-14) d'ébullition avant-gardiste en rupture avec le passé.

Durant cette période charnière de 1909 à 1914, les deux compositeurs consolident la bataille esthétique menée par l'avant-garde musicale dans leur milieu respectif : l'avant-garde parisienne trouve en Stravinski une *caution moderne*, alors que Vienne a déjà longtemps élu Schoenberg au titre de *compositeur de la nouvelle musique*. Vienne et Paris devenant les deux axes incontestables de l'avant-garde musicale, l'une avec les transgressions opérées par les Ballets russes, l'autre avec l'exploration du pathos propre à l'expressionnisme, il n'en fallait pas plus pour voir en Schoenberg et Stravinski les porteurs du projet avant-gardiste en musique et finir par les opposer suite aux affrontements politiques qui amènent les deux milieux à prendre leurs distances l'un vis-à-vis de l'autre. Faut-il alors s'étonner du croisement historique qui se produit entre leur destinée musicale ? Les noms de Schoenberg et de Stravinski ont été rapportés sur un même plan en raison du capital symbolique qu'ils concentraient autour de leur autorité musicale⁶. En cette année 1913 qui les rapproche sur le plan des scandales, parler de Stravinski revient toujours à sous-entendre la figure de Schoenberg. Et parler de Schoenberg, c'est toujours un peu évoquer Stravinski, surtout que le second va à la rencontre du premier en 1912.

Il y a aussi Adorno, qui a fait de Schoenberg et de Stravinski des antipodes au sein d'un mouvement réflexif circulaire. À travers *Philosophie de la nouvelle musique*⁷, publié en 1949, éclairer l'un revient à parler de l'autre. Pour Adorno, la modernité musicale s'appréhende à

⁶ Sur cette question du capital symbolique en arts et de sa constitution à travers la production de la croyance, voir Bourdieu. Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, pp. 279-88.

⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

travers deux courants esthétiques : le primitivisme stravinskien et l'expressionnisme schoenbergien. Si l'avant-garde musicale du premier XX^e siècle est trop souvent réduite à ces deux figures incontournables, une part des responsabilités dans cette réalité revient à Adorno. La querelle Schoenberg/Stravinski n'aurait pas connu autant d'envergure n'eût été du philosophe qui en a synthétisé les grands enjeux dans un travail herméneutique substantiel. Mettre Schoenberg et Stravinski côte à côte, c'est donc aussi un peu l'affaire d'Adorno, à condition toutefois de préciser que cette querelle ne faisait sens pour lui que dans la mesure où elle avait connu des moments d'intensité bien réels, qu'attestent les faits historiques présentés au cours de cette étude. Adorno savait très bien que les deux compositeurs comptaient sur des disciples et un public fidèle qui les supportaient et étaient prêts, en tout état de cause, à s'opposer au camp ennemi⁸. De même, opposer Schoenberg à Stravinski ne faisait sens que dans la mesure où chacun avait accumulé une autorité musicale et donc, un capital symbolique.

L'histoire de ce rapprochement, qui renvoie à l'idée d'une querelle Schoenberg/Stravinski, est l'objet principal de cette étude. Celle-ci cherche à savoir comment cette mise en parallèle est advenue et comment elle a fait sens pour les acteurs musicaux du XX^e siècle, à commencer par les deux pays concernés, la France et l'Autriche, et ceux qui le seront par extension, l'Allemagne, l'Italie et les États-Unis entre autres⁹. Comment la circonscrire et en comprendre la logique intrinsèque, de même que les aboutissants musicaux et esthétiques ? Quelle place occupe-t-elle dans l'histoire de la musique du XX^e siècle et quelle valeur a-t-elle prise du côté de la représentation historique de cette histoire ? Est-ce une énième répétition de la querelle des anciens et des modernes ou plutôt une nouvelle forme de querelle relevant de l'intrigue de l'avant-garde musicale à travers ses fluctuations ? Ce sont autant de questions sur lesquelles se penchent les réflexions à venir. La querelle Schoenberg/Stravinski mérite de faire l'objet d'une étude approfondie et de s'interroger sur la raison d'être, la pertinence et la logique du récit unique qu'elle forme dans l'histoire musicale du XX^e siècle.

Plusieurs figures de la modernité musicale ont eu à se positionner vis-à-vis de cet antagonisme. C'est pourquoi la querelle sera appréhendée comme une polarité qui divise deux façons d'aborder la composition moderne : de l'expressionnisme au dodécaphonisme d'un côté, du primitivisme au néoclassicisme de l'autre. Comme toute polarité, celle-ci pose en soi deux

⁸ Voir Marianne Dautrey, « Présentation », Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 7-21.

⁹ Il va sans dire que les deux pays les plus concernés par cette querelle sont la France et l'Autriche, suivis dans l'ordre par l'Allemagne et l'Angleterre, qui sont également relayés par l'Italie, la Belgique et la Suisse, puis, à partir des années 1930, par les États-Unis. Pour des raisons historiques et d'espace, l'étude s'est arrêtée à la querelle Schoenberg/Stravinski dans quatre aires linguistiques : française, allemande, anglaise et italienne.

entités : Vienne et Paris ou Schoenberg et Stravinski. Cette situation regroupe les plus illustres représentants de part et d'autres de manière à faire advenir l'opposition là où d'autres, comme Ravel et Wellesz, cherchent à aller au-delà de la querelle afin de provoquer des rencontres et favoriser des liens. Pour l'instant, la querelle Schoenberg/Stravinski sera définie en termes d'opposition au sein d'une même configuration, soit celle de l'avant-garde musicale européenne. Cette étude a comme objet de définir cette querelle au fil des événements qu'elle connaît et au long des enjeux qui la font surgir dans différents contextes historiques et culturels.

La présente étude se consacre également au phénomène de la querelle appliqué au champ musical, phénomène autant social que musical puisqu'il implique des contextes nationaux, des institutions et des prises de position aux résonances politiques. La querelle en tant que phénomène délimite un espace de discussion où les positions se précisent et où les divergences d'opinion se creusent. Une des choses frappantes dans l'histoire des querelles esthétiques, c'est le manque de modèle théorique pour les appréhender et en comprendre le fonctionnement, voire en déterminer la logique commune. Étant donné le nombre de querelles que relatent les historiens de l'art, les littéraires et les musicologiques, le lecteur avisé pourrait s'attendre à un ouvrage théorique sur celles-ci et une tentative d'explication de leur raison d'être. Comme en esthétique, rien de cela n'est présent dans la littérature musicologique. En revanche, cette dernière offre une multitude d'études spécifiques sur les querelles musicales pour en saisir la logique interne dans une perspective micro-historique : les études sur la querelle des anciens et des modernes abondent, de même que sur la querelle des Bouffons en musique¹⁰. Ces différentes recherches s'évertuent à expliquer la coupe diachronique des querelles marquantes, ainsi que les prises de position qui se font jour et qui délimitent le champ d'action des acteurs. De même, les enjeux ayant mené à la querelle font l'objet d'une attention spéciale. Ces recherches demeurent toutefois muettes du côté de la spécificité de la querelle esthétique : pourquoi survient-elle et que signifie-t-elle dans une logique historique ? Bref, en musicologie comme en esthétique, les études appliquées aux querelles artistiques ont porté sur la description de celles-ci, mais n'ont pas toujours su poser adéquatement la question de leur raison d'être, donc *du pourquoi* et *du comment* de leur existence, ce qui doit faire l'objet d'une attention à la fois sociale (les comportements sociaux et les enjeux politiques propres au champ concerné) et historique (une explication à la fois diachronique et synchronique de la constitution de la querelle).

¹⁰ Pour la querelle des Anciens et des Modernes, voir Suzanne G. Cusick, "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy", *Journal of the American Musicological Society* XLVI, 1993, pp. 1-25. Pour la Querelle des Bouffons, voir le récent recueil intitulé *La « Querelle des bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, 2005.

Comme le rappelle Marc Jimenez¹¹, l'idée d'une querelle au sein des mondes de l'art renvoie souvent à une bataille livrée sur le plan de la définition s'appliquant au champ concerné. Cette définition interpelle l'avenir de l'art en question et le champ d'action que les acteurs circonscrivent pour sa vitalité, ainsi que l'ordre de signifiés qui s'y rattachent. Dans cette optique, la querelle Schoenberg/Stravinski implique des considérations similaires : les acteurs, surtout au moment où la querelle connaît sa plus forte intensité dans les années 1920, se livrent une bataille sur la question de la musique moderne et des voies salutaires qu'elle doit prendre pour les années à venir, tournées d'un côté vers le néoclassicisme, de l'autre vers le dodécaphonisme. Ce qui importe avant tout aux yeux des acteurs qui participent directement aux invectives lancées, est d'être en phase avec leur conception et leur vision de la musique moderne. Ainsi, dans la compréhension des querelles, le cadre théorique reste à construire pour parvenir à comprendre les éléments et facteurs récurrents d'une querelle à l'autre.

La querelle Schoenberg/Stravinski fournit un exemple intéressant en ce qu'elle n'a pas fait l'objet d'un traitement global dans son déroulement chronologique et dans l'espace de diffusion qu'elle couvre. En fait, elle présente un récit unique, s'étendant de la mise en place de l'avant-garde musicale européenne des années 1910 au rapport entretenu avec l'héritage de Schoenberg et Stravinski chez les générations successives de musiciens. Scott Messing est certainement celui qui s'est rapproché le plus de notre étude, comme en atteste le titre de son essai : *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*¹². Toutefois, l'auteur ne parvient à l'idée d'une polémique entre les deux compositeurs que par l'étude du néoclassicisme en France et en Allemagne, donc de manière indirecte et partielle. En s'arrêtant à 1930, son étude laisse en suspens la réactivation de la querelle chez les générations successives, à commencer par Adorno qui lui assigne une teneur philosophique. Et que dire également de son évocation chez Boulez et de sa récurrence dans les écrits d'Auric, Leibowitz et Schaeffner, ou de sa présence en sol nord-américain ? Il faut tenter ici de comprendre, pour reprendre une expression de Leonard B. Meyer¹³, la « réverbération » historique de la querelle sur le long terme. Messing propose une problématisation de la querelle, notamment à travers l'enjeu musical et historique que suppose l'idée d'un néoclassicisme musical, sans toutefois en tracer le récit complet, c'est-à-dire en comprendre le fonctionnement sur le long terme et les recoupements historiques possibles avec d'autres phénomènes similaires. La question du *pourquoi* reste également entière, bien que le lecteur comprenne que Messing la

¹¹ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 19-37.

¹² Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

¹³ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 91.

rapporte à une confrontation autour du néoclassicisme, ce qui n'est vrai que partiellement, comme l'étude en cours le démontrera. De même, ceux qui ont approché cette querelle, tels Leonard Stein¹⁴, Raffaele Pozzi¹⁵ et Philippe Albèra¹⁶, butent généralement au problème de dresser les oppositions historiques que les événements mettent en relief, sans nécessairement chercher les causes musicales ou les causes sociales qui les gouvernent. On fait erreur si l'on pense que seule la musique définit une querelle comme celle survenue entre Schoenberg et Stravinski : les événements sociopolitiques ont autant d'importance que les choix musicaux eux-mêmes. Un chapitre entier porte, par exemple, sur l'impact qu'engendre la Première Guerre mondiale, mettant ainsi fin aux bonnes relations qu'entretiennent les deux avant-gardes (i.e. Vienne et Paris) avec le nationalisme porté au devant de la scène musicale. En recentrant l'étude sur le phénomène à la fois social, politique et musical que sous-tend la querelle, le musicologue pose la question de la logique qui la gouverne et de l'intérêt qu'elle représente pour les acteurs musicaux.

Qu'impliquerait l'étude du phénomène 'querelle' appliqué à la musique ? L'idée d'un « espace disputationnel¹⁷ » doit être problématisée dans l'étude des querelles de manière à saisir l'espace de discussion dans lequel elles prennent forme, ainsi que les acteurs qui s'y positionnent. Cela revient à mettre l'accent sur les enjeux à la base de la querelle et à circonscrire le champ de significations qui ressort à travers les gestes posés et les paroles prononcées. L'espace disputationnel délimite les termes de la discussion et les actions induites par le débat. Dans le cas de la querelle Schoenberg/Stravinski, un des grands enjeux porte sur le rapport au passé. Ce dernier renvoie directement à l'influence que peut exercer sur le temps présent le canon austro-allemand, auquel se réfère Schoenberg de façon explicite, et que Stravinski finit par revendiquer à son tour à travers l'héritage de Bach et de Beethoven. Dans ce cas-ci, l'espace disputationnel met en jeu la possibilité pour une option ou l'autre d'être associée à Bach, et donc de se présenter comme l'héritière de la tradition rattachée au canon austro-allemand. Se revendiquer d'une figure moins autotélique que celle de Bach reviendrait à laisser

¹⁴ Leonard Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernisky'", *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 310-24.

¹⁵ Pozzi, Raffaele, « L'idéologie néoclassique », *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », 2003, pp. 348-76.

¹⁶ Albèra, Philippe, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* 1, 2003, pp. 136-55.

¹⁷ C'est Jean-Marie Schaeffer qui avance cette idée dans *Adieu à l'esthétique* lorsqu'il évoque les jugements esthétiques découlant d'un monde de l'art donné. Si cette idée n'est pas appliquée *a priori* aux querelles, nous pensons qu'elle peut servir à éclairer les tensions esthétiques à l'œuvre au sein de celles-ci. L'utilisation de ce concept dépasse donc l'utilisation qu'en fait Schaeffer dans son livre. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 53.

entre les mains de l'autre la légitimité qu'est à même de fonder l'amalgame entre Bach et la création musicale, entre le passé reconnu par tous et le présent à justifier. L'espace disputationnel circonscrit la querelle sur la base d'enjeux communs que les deux compositeurs tentent de s'approprier. Le risque est alors grand de laisser à l'autre toute la liberté de définir ce rapport et d'asseoir sa mainmise sur le capital symbolique recherché. C'est également une manière de dire que les acteurs se disputent dans une même sphère esthétique à travers des idées conductrices, qui deviennent des intermédiaires disputationnels. Ceux-ci font de la querelle un espace délimité dans le temps et dans le choix du vocabulaire.

L'espace disputationnel ouvre également la possibilité d'appréhender la manière dont se gère l'espace de négociation sous-tendu par toute querelle. Les acteurs musicaux négocient leurs rapports à la querelle en fonction des balises qu'elle pose. Cette négociation s'analyse au sein des choix effectués, des gestes posés, musicaux entre autres, et des paroles prononcées. Les *Trois Satires* op. 28 de Schoenberg sont à cet égard révélatrices. Elles tendent à démontrer l'énervement que provoque chez Schoenberg la montée en force du néoclassicisme stravinskien au cours des années 1920. Dans ce contexte, la rencontre organisée par la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC) à Venise en septembre 1925, où le néoclassicisme est favorisé à travers la *Sonate* de Stravinski programmée en clôture, le pousse à agir. Pour négocier son entrée officielle dans la querelle, alors qu'il avait auparavant fait mine d'un désintéressement, Schoenberg écrit une œuvre destinée à ses adversaires, ce qui est également une façon pour lui de se positionner comme l'héritier légitime de la tradition musicale européenne pensée dans un sens téléologique¹⁸. Le texte qui accompagne les *Trois Satires* est explicite en ce qu'il s'en prend à tous les adversaires de Schoenberg et renvoie Stravinski et les néoclassiques à l'idée de pastiche. Le rapport à la querelle chez Schoenberg se négocie donc à travers une réponse musicale et une explication historiciste. Cette négociation face aux événements conflictuels révèle aussi la place qu'occupe l'acteur au sein de celle-ci et la valeur qu'il lui accorde. Après septembre 1925, il est possible d'affirmer que Schoenberg juge Stravinski comme un adversaire sérieux, du moins assez pour que les relations entre les deux hommes s'en trouvent considérablement affectées. De là découle le travail mythique derrière la querelle, qui fait des deux hommes deux pôles irréductibles. Un événement biographique comme celui d'Hollywood, où les deux vivent côte à côte, mais ne s'adressent jamais la

¹⁸ À cet effet, voir le texte de 1931 « Du nationalisme en musique (II) », où Schoenberg précise le nom des « maîtres » à travers lesquels il a appris son métier : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms et Wagner. L'adhésion au canon austro-allemand, voire son appropriation, est alors totale. Cf. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 139-40.

parole¹⁹, contribue à la mythification de la querelle. L'anecdote prend finalement la valeur d'un fait historique en renforçant l'idée d'une opposition systématique entre les deux hommes. D'où l'importance pour l'historien d'afficher un esprit critique à l'égard de la construction du mythe et de la valeur réelle ou non des faits véhiculés.

Cette nature mythique de la querelle est une autre raison pour laquelle il faut corrélérer une logique diachronique à une approche synchronique, de manière à éclairer le déroulement des faits par une contextualisation de la querelle et une analyse du moment historique dans lequel les acteurs se situent. Le souci de corrélérer les faits musicaux aux réalités sociopolitiques dans lesquelles vivent les acteurs ressort comme un point incontournable du cadre théorique à développer. L'événement de la SIMC ou la rencontre de Stravinski avec Schoenberg à l'automne 1912 doivent être situés dans leurs enjeux respectifs et au sein des relations interculturelles à l'œuvre entre les deux milieux musicaux. Les faits musicaux qui s'accumulent au fil du temps font de la querelle un récit en formation dont la valeur tend à marquer les consciences. Au même moment, la valeur accordée à la querelle s'explique en fonction des préoccupations musicales et politiques qui influencent les acteurs musicaux lorsque se confrontent les arguments présentés de part et d'autres. La valeur que prend ou non l'argument, voire sa consistance, nous ramène à une pragmatique de la réflexion²⁰, qui ne peut trouver une explication qu'à la lumière du contexte qui en projette la teneur et la répercussion. Cette pragmatique de la réflexion ouvre la possibilité d'appréhender les acteurs dans leur cheminement réflexif et dans leur façon de réagir aux événements que met en place la querelle. Ainsi, si la querelle offre une accumulation de faits à même de constituer un récit, chaque moment auquel renvoient les événements en question offre la possibilité d'une intrigue à part entière²¹. Sérialiser ces intrigues au moment où les événements apparaissent revient aussi à jeter un autre éclairage sur les transformations que subit le récit et sur les étapes qui conduisent à l'amplification du mythe.

Pour mener à bien la mise en place de ce cadre théorique, certaines réflexions énoncées par Georg Simmel²² sur le conflit social offrent des concepts clef pour l'appréhension de la querelle. *Le Conflit*, ouvrage incontournable de la sociologie moderne publié en 1912, pose les bases des formes de socialisation derrière le conflit social et les étapes que ce dernier franchit en

¹⁹ Voir Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 41.

²⁰ Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 425-38.

²¹ Pour la question de l'intrigue appliquée à l'histoire de la musique, voir Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XX^e siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* 1, 2003, p. 39-67.

²² Georg Simmel, *Le Conflit*, Paris, Circé, 1992.

vue d'une résolution. À condition d'établir clairement la différence entre un conflit social et une querelle esthétique, la théorie mise en place par Simmel peut servir d'explication pour dégager des logiques communes. Une forme de socialisation est également engendrée par la querelle Schoenberg/Stravinski à travers le croisement qu'elle favorise. Plutôt que de poursuivre aveuglément le chemin tracé par l'avant-garde musicale européenne des années 1910, les acteurs musicaux des années 1920 n'hésitent pas à engager un dialogue malgré les différences qui s'élèvent entre les deux milieux dans le rapport entretenu à la modernité musicale (i.e. néoclassicisme versus dodécaphonisme). Débattre avec l'autre ou le provoquer, c'est à la fois une façon de s'affirmer et d'entrer en discussion avec lui, donc de s'assurer de faire valoir son idée sur un sujet d'actualité. Stravinski en fournit plusieurs exemples avec des déclarations à l'emporte-pièce où Schoenberg est ciblé. En agissant ainsi, il entre en dialogue indirect avec l'école de Vienne. Ce genre d'événement, si typique de la querelle Schoenberg/Stravinski, révèle une forme de socialisation que les acteurs sentent le besoin d'établir au moment où la musique contemporaine se questionne quant à son avenir à travers les enjeux esthétiques qu'impliquent le néoclassicisme et le dodécaphonisme. Dans la mesure où les deux milieux empruntent des voies opposées et que les nationalismes entachent les bonnes relations, les déclarations, amplifiées par le contexte médiatique propre aux revues de l'époque, s'avèrent le choix idéal pour favoriser des débats et ouvrir un espace disputationnel. Le regard doit alors se tourner vers la perception qu'ont les deux milieux du camp opposé. En ce sens, faire l'histoire de la querelle Schoenberg/Stravinski, c'est un peu retracer la réception de Schoenberg en France et celle de Stravinski dans le monde germanique. Les attitudes vis-à-vis de la querelle sont tributaires de la réception des œuvres dans le contexte de concurrence et du discours critique alimenté par les intérêts musicaux du moment.

La querelle Schoenberg/Stravinski, tout en faisant l'objet d'une étude spécifique, peut aussi circonscrire les problèmes historiographiques et herméneutiques que pose l'étude des querelles en musique. Le problème le plus criant qui guette l'historien de la musique concerne la gestion de l'information. Laquelle retenir et pourquoi ? Comment regrouper les faits historiques et comment leur donner une valeur égale à celle qu'ils ont prise chez les acteurs ? Il faut d'abord préciser que cette étude délimite le parcours de la querelle de la phase d'expansion de l'avant-garde musicale en 1909 à la mort de Stravinski en 1971. Ainsi, le choix de couvrir une période de 62 ans entraîne une abondance d'informations à traiter. Les fonds d'archives, les articles de revues, les correspondances, les biographies d'époque, les mémoires et les écrits théoriques sont autant de sources d'informations qui compliquent la hiérarchisation des données et leur

sérialisation dans un sens logique qui tient compte de leur pertinence historique. C'est pourquoi la mise en place de la polémologie²³, soit l'étude de la fluctuation entre les mouvements de paix et de guerre au sein des communautés humaines, peut servir d'exemple afin d'établir une taxinomie susceptible de rassembler l'information accumulée en ordre de priorité²⁴.

Comme il fut précisé plus haut, le croisement de la coupe synchronique au sein de considérations diachroniques sert de facteur d'explication. Cette étude substitue l'idée de variables à celle de facteurs en ce qui concerne l'explication de la querelle au moment présent. Ainsi, l'importance de la délimitation de la querelle dans le temps renvoie aux facteurs qui expliquent son fonctionnement, alors que la définition de variables dans l'espace priorise l'explication de la querelle au moment où elle est vécue et construite par les acteurs musicaux. En somme, les variables choisies s'appliquent à la coupe synchronique, mais finissent par éclairer les facteurs qui ont une incidence sur la querelle à travers sa logique diachronique²⁵. Ces *variables* le sont justement l'une vis-à-vis de l'autre dans la mesure où elles se complètent. Cinq variables ont été retenues, de celles qui sont intrinsèques au champ musical à celles qui lui sont extrinsèques :

1) l'évolution stylistique de Schoenberg et Stravinski découlant de la réverbération de la querelle au sein de leur langage musical en fonction des choix poétiques²⁶ qu'ils effectuent ;

2) la justification des protagonistes : les écrits musicologiques ou théoriques qui découlent de la querelle, les déclarations faites et les conférences données, ainsi que les évocations de la querelle au sein des correspondances et des mémoires ;

3) les événements musicaux ayant un impact sur la querelle : les concerts et les rencontres internationales, de même que les conduites esthétiques qui s'ensuivent en vue de l'appréciation ou du rejet des œuvres musicales ;

4) les discours entourant la représentation de la querelle chez les acteurs concernés de manière secondaire (compositeurs, musiciens, critiques, mélomanes), ce qui montre l'attrait qu'elle exerce et les enjeux musicaux et socioculturels qu'elle porte ;

5) le rôle joué par les relations culturelles et interculturelles en fonction des événements politiques et des idéologies qui affectent les acteurs musicaux.

²³ Voir Gaston Bouthoul, *Essais de polémologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

²⁴ L'étude de l'oscillation entre la paix et la guerre oblige également le chercheur à développer un cadre théorique divisé entre les facteurs externes (géopolitique et chronistique) et les facteurs internes (démographique et économique). L'information est ainsi ordonnée et hiérarchisée en fonction de sa valeur.

²⁵ En somme, l'idée de variables se situe donc à un niveau méthodologique pour classer l'information en critères d'explication, alors que la compréhension de la querelle débouche sur l'identification de facteurs qui ont conduit à sa raison d'être et à sa manifestation spatiale et temporelle.

²⁶ L'utilisation au cours de cette étude des concepts de poétique, d'immanence et d'esthétique est empruntée à la tripartition Molino-Nattiez telle que développée dans les travaux du dernier. Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1987, pp. 32-55.

À la lumière de ces cinq variables, l'étude de la querelle Schoenberg/Stravinski s'appuie sur une explication claire et rigoureuse quant à son cheminement diachronique au XX^e siècle, tout en s'arrêtant aux logiques musicales, esthétiques, sociales et idéologiques qui la gouvernent de l'intérieur. En partant de variables qui servent à classer l'information recueillie selon son importance dans la querelle, l'explication pourra s'acheminer vers les facteurs qui ressortent comme fondamentaux dans le déroulement de la querelle eu égard à la représentation musicale qu'elle offre.

La question demeure toutefois entière quant au type d'histoire à favoriser dans la compréhension d'une querelle musicale. Ce type d'histoire fait l'objet du premier chapitre tout en précisant le cadre musical dans lequel il se situe, soit l'avant-garde musicale. Le deuxième chapitre porte sur les échanges culturels au sein de l'avant-garde musicale des années 1909 à 1914, moment où se produit la première rencontre entre Schoenberg et Stravinski. Le chapitre suivant s'arrête sur la fracture que crée la Première Guerre mondiale et sur les conséquences qu'elle engendre de part et d'autres dans les relations musicales entre Vienne et Paris. Le quatrième chapitre est consacré au néoclassicisme, au dodécaphonisme et à la façon dont la polarité se met en place. Le cinquième chapitre porte précisément sur le moment d'intensification de la querelle autour de septembre 1925 à Venise. Le sixième chapitre part de la fin des années 1920 pour retracer la façon dont la querelle est utilisée et appréhendée au cours des années 1930. Le septième chapitre s'intéresse au déplacement géopolitique qu'effectue la querelle vers les États-Unis et son réinvestissement chez une nouvelle génération d'acteurs musicaux. Le huitième chapitre tourne autour de la réception de la querelle qui marque son évocation à partir de la mort de Schoenberg jusqu'à celle de Stravinski. Quant à la conclusion, elle pose la question de la pertinence des querelles musicales et de leur apport historique.

Chapitre I

Le croisement entre Vienne et Paris

Les querelles musicales exigent un chantier théorique qui leur est propre de manière à définir les dispositifs à travers lesquels elles prennent forme. Les lieux physiques et symboliques qui en permettent le développement doivent aussi faire l'objet d'une attention spéciale. Ainsi, l'étude des querelles nécessite une approche historique spécifique, doublée de considérations historiographiques servant à identifier les catégories qu'elles mettent en scène pour se déployer. C'est à travers ces catégories que sont rendus possibles la définition des dispositifs, le rôle qu'ils jouent et le sens qu'ils prennent lorsque les acteurs leur confèrent une valeur musicale au sein des lieux concernés par l'étude historique. Ces considérations théoriques découlent du fait que les querelles musicales font intervenir un minimum de deux ordres de signifiés, puisque la polémique doit reposer sur un différend à travers lequel les acteurs discutent tout en s'en remettant à leur milieu musical d'appartenance.

1.1 Des chapelles aux entités musicales

Comment catégoriser les factions en jeu dans la querelle ? L'idée de chapelles a été théorisée par Jane F. Fulcher¹, qui part du principe que le champ politique français et les enjeux qui le conduisent au début du siècle envahissent le champ musical et le déterminent. Les idéologies politiques forcent les acteurs musicaux à se positionner en engageant leurs institutions et leur musique dans une direction politique précise. L'axe droite/gauche, en lien avec l'Affaire Dreyfus, délimite le champ d'action des acteurs musicaux. Lorsque les factions se côtoient, des frictions deviennent inévitables et fondent les échanges esthétiques de l'époque par rapport à l'idée d'une musique française. Il s'ensuit des querelles, comme celle de 1905 entre debussystes (provenant en majorité du Conservatoire) et anti-debussystes (provenant en majorité de la Scola Cantorum), l'enjeu se situant dans l'acceptation ou non des nouveautés harmoniques et stylistiques, autant de nouvelles réalités musicales découlant entre autres de la création de *Pelléas et Mélisande* en 1902². Fulcher, qui s'inspire de la théorie littéraire³, définit ainsi l'idée de chapelles musicales :

¹ Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

² Fulcher, *French Cultural Politics & Music*, 1999, pp. 154-61.

³ Du reste, les travaux de Déodat de Séverac avaient déjà avancé la même idée. Cf. Déodat de Séverac, « La centralisation et les petites chapelles musicales », *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1908, 15 janvier 1908, 1^{er} mars 1908, pp. 1-6, pp. 37-43, pp. 142-44.

Dans le champ de la musique, les 'chapelles' étaient regroupées autour de figures majeures, et la question de la légitimité politique était liée à des valeurs politiques plus générales. [...] Chaque 'chapelle' était associée non seulement avec la défense de certaines valeurs mais aussi avec leurs styles et leurs formes, tout autant qu'à des canons ou des modèles historiques spécifiques⁴.

L'idée de chapelle renvoie davantage au fondement idéologique d'une cassure sociopolitique qu'au jaillissement d'une querelle esthétique portée par des événements musicaux spécifiques ou des choix poétiques précis. La chapelle convient également à une échelle d'analyse circonscrite à un milieu précis en fonction des enjeux qui en dessinent le fonctionnement de l'extérieur. La querelle Schoenberg/Stravinski ne se déploie pas à ce niveau-là ; elle est plutôt à analyser sur une échelle plus vaste susceptible de faire intervenir un ensemble transnational et des points de connexion synchroniques au sein d'une même réalité artistique. C'est pourquoi cette étude opte pour l'idée d'entités de manière à qualifier les deux milieux qui s'opposent : le milieu parisien autour de Stravinski versus le milieu viennois autour de Schoenberg. L'idée de chapelles sera reprise pour qualifier les factions qui émergent dans un milieu délimité géographiquement : l'opposition entre les sociétés musicales en France ou le clivage entre brahmsiens et wagnériens.

Le concept d'entité ouvre deux possibilités heuristiques. D'une part, il s'agit d'appréhender les blocs plus ou moins homogènes qui se créent derrière les deux figures concernées et qui permettent de cerner les appuis respectifs et le capital symbolique comptabilisé par chaque compositeur. D'autre part, ce concept permet de poser la question du sens que prend la querelle à travers sa représentation et l'importance qu'elle acquiert pour les acteurs musicaux qui y sont impliqués de près ou de loin. De plus, parler d'entité favorise un rapprochement des deux pôles à travers une commune échelle de mesure. L'entité Stravinski d'un côté et l'entité Schoenberg de l'autre, derrière lesquelles il est possible de décliner l'ensemble des dispositifs qui permettent à chacune de se former et à la querelle de s'appuyer sur des ordres symboliques distincts : appartenance institutionnelle, identité nationale, *background* musical, canon respectif, valeurs culturelles, références sociales, etc. Les lieux physiques et symboliques sur lesquels s'élève chacune des entités s'appuient sur des dispositifs musicaux et culturels qui proviennent de longues traditions dont la distinction culturelle est un fait incontournable au début du XX^e siècle, due entre autres à la force de l'État-nation en lien

⁴ "In the field of music, the 'chapelles' were similarly grouped around major figures, and the question of aesthetic legitimacy was linked to more comprehensive political values. [...] Each 'chapelle' was associated not only with the advocacy of certain values but also with their associated styles and forms, as well as with specific historical canons or models." - Fulcher, *French Cultural Politics & Music*, 1999, p. 154.

avec l'identité culturelle qui la caractérise⁵. Sans affirmer que cette distinction est la cause générant la querelle, elle n'en demeure pas moins un facteur indispensable pour expliquer jusqu'à quel point il est possible d'opposer Schoenberg et Stravinski. Par conséquent, l'entité favorise une interprétation allant dans le sens de deux blocs plus ou moins homogènes supposant deux histoires et deux contextes construits différemment.

1.2 Avant-garde musicale et différenciation

Les lieux qui fondent chacune des deux entités obligent à tenir compte d'un facteur culturel et distinctif prépondérant mis à l'avant-scène par l'idée de nation dans le cas particulier de la querelle Schoenberg/Stravinski. Laisser de côté la distinction culturelle en lien avec deux traditions séparées tendrait, par exemple, à minimiser le rôle que la Première Guerre mondiale a joué dans la mise en forme de la dispute. Cette guerre provoque justement du ressentiment de part et d'autres et met en scène deux blocs ennemis à travers des alliances nationales. Pourtant, l'espace disputé propre à la querelle ne se déploie pas dans un dialogue de sourds : les recoupements et les points de croisement ne manquent pas, dus aux défis que se lance l'avant-garde dans le désir de se connaître. C'est la raison pour laquelle il faut insister sur deux entités distinctes mais trouver en même temps ce qui favorise un rapprochement indispensable de manière à ouvrir l'espace de dialogue propre à la polémique. Ce point commun doit être cherché en direction de l'avant-garde musicale et derrière les échanges musicaux et culturels qu'elle s'évertue à mettre en forme⁶. Une querelle n'existe que dans la mesure où une configuration plus globale en délimite l'espace d'échanges et d'actions en formant une union oppositionnelle telle que la concevait Simmel⁷, puisque les acteurs se disputent bel et bien sur des enjeux reconnus des deux côtés.

Cette configuration sera ici définie par l'idée de monde de l'art avancée par Becker⁸. L'avant-garde musicale des années d'avant-guerre n'est-elle pas un monde de l'art en soi ? Ne forme-t-elle pas une communauté d'appartenance réunie autour d'objectifs similaires et de défis semblables s'unissant dans le désir d'imposer un nouvel ordre musical allant dans le sens d'un élargissement du domaine sonore ? Assurément, bien que les deux traditions soient bien différentes quant à leur parcours historique, les deux entités musicales connaissent une situation similaire à partir des années 1909-14, due à des intérêts qui se recoupent et qui finissent par

⁵ Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, pp. 237-59.

⁶ Ces échanges sont au centre de la querelle Schoenberg/Stravinski et des croisements au sein de l'avant-garde musicale des années 1909-14. Le chapitre suivant en présentera plusieurs exemples.

⁷ Georg Simmel, *Le Conflit*, Paris, Circé, 1992, pp. 19-35.

⁸ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

expliquer pourquoi des échanges et des rencontres ont lieu. L'avant-garde musicale en tant que monde de l'art découle de la prise de conscience d'un projet non pas tant commun que similaire : mettre la création musicale au premier plan et affranchir l'artiste des contraintes qui pèsent sur lui. L'idée que « l'avant-garde suppose [...] une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps », telle que l'a défini Antoine Compagnon⁹, est commune aux deux entités comme en font foi la transformation des genres et l'affranchissement harmonique que l'historien retrouve autant chez les Ballets russes que du côté de l'école de Vienne. À cela s'ajoute un besoin de différenciation¹⁰, voire de subversion ramené dans « un dépassement critique¹¹ ». Cela s'incarne entre autres par la recherche de nouveautés, voire d'innovations techniques, qui poussent la musique vers une personnalisation de sa mise au monde (i.e. l'idée d'un style personnel) : l'artiste se tourne vers une idiosyncrasie stylistique¹². Mais en raison d'une éducation musicale et d'une tradition culturelle propre à chaque entité, la façon dont se vit ce dépassement critique propre à l'avant-garde ne se présente pas de la même façon des deux côtés, ce qui n'empêche pas par ailleurs de voir certaines similitudes. Reste que le point de départ de la querelle qui oppose Schoenberg et Stravinski se situe du côté de l'avant-garde musicale, pour ensuite passer du côté des entités distinctes élevées par les milieux respectifs.

Toutefois, l'idée d'entité musicale et celle d'avant-garde musicale encourent le risque d'englober les individus dans un ensemble défini de manière *apriorique*. Le problème surgit, comme le faisait remarquer Ernst Hans Gombrich¹³, du moment où les individus sont réduits à des entités ou à des notions abstraites qui appréhendent leurs actions dans un sens déterministe. Rappporter tout à un dénominateur commun tel le *Zeitgeist* masque le choix que prennent les acteurs musicaux et les déplacements qui caractérisent chacun, ce qui disconvient à certaines des variables présentées en introduction, notamment la place accordée au cheminement esthétique et à l'argumentation des acteurs. L'entité musicale choisie ici ne sera valide que si elle laisse entrouverte la possibilité de saisir les acteurs musicaux dans leur singularité. Comme l'a défendu Gombrich :

⁹ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48.

¹⁰ Nathalie Heinich parle pour sa part de normalisation du singulier, c'est-à-dire du processus qui conduit vers le triomphe de l'originalité et qui s'additionne ici au besoin de différenciation que vit chaque artiste. Cf. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, pp. 22-24.

¹¹ Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, 1990, p. 49.

¹² Debussy le souligne en février 1908 dans une entrevue accordée à *L'Éclair* : « Aujourd'hui tous les musiciens et les artistes sont personnels, très personnels. Leur grande préoccupation est d'éviter soigneusement dans leur œuvre toute apparence d'influence. [...] Le musicien (ou l'artiste contemporain) arrivé à la grande notoriété n'a plus qu'une préoccupation. Produire des œuvres personnelles, des œuvres renouvelées autant que possible. » Cf. *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 280-81.

¹³ Ernst Hans Gombrich, *L'essentiel*, Paris, Phaidon, 2003, pp. 381-99.

Les mouvements, distincts des périodes, sont fondés par des individus. [...] Chaque mouvement crée son cercle d'âmes dévouées, sa foule de parasites, sans oublier son lot d'illuminés. Il existe une grande variété d'attitudes et de niveaux de conversion. Même chez l'individu pris isolément, on peut trouver plusieurs niveaux de conviction et des fluctuations conscientes ou inconscientes dans sa fidélité au mouvement¹⁴.

Ici, mouvement doit être remplacé par entité. En effet, les individualités qui évoluent au sein des deux entités circonscrites dans cette étude le font à la fois de manière fidèle et de manière détachée. Selon l'intensité que prend la querelle, les prises de position des différents acteurs provenant de l'entourage de Stravinski ou de Schoenberg sont appelées à changer et à évoluer. En aucun cas cependant l'entité ne relève ici d'une conception hégélienne et déterminerait en totalité le positionnement des acteurs et leurs choix esthétiques. Il s'ensuit plutôt la possibilité de penser le rôle que joue la querelle chez chacun des acteurs musicaux qui s'y sont frottés, certains s'y impliquant plus directement alors que d'autres cherchent délibérément à s'en éloigner.

Stravinski et Schoenberg feront l'objet d'un traitement similaire. Si l'un et l'autre sont élevés à titre d'entités, cela ne veut pas dire qu'ils se sont toujours sentis confortables dans ce rôle et qu'ils ont cherché à mettre en valeur l'autorité qui en était tributaire. Le contraire s'avère plutôt vrai dans la mesure où les deux feront des efforts pour aller au-devant de l'image conflictuelle dans laquelle leur époque a cherché à les enfermer. Si la recherche s'en tient à une entité figée dans l'espace et le temps autour d'un noyau déterminé, elle s'empêche de comprendre les changements qui surviennent dans le temps et l'évolution des positions que les acteurs adoptent selon les circonstances bien particulières qu'ouvrent les contingences musicales.

En se référant à la critique que fait Gombrich de la conception hégélienne de l'histoire, Jean Molino en est venu à prôner, dans la lignée de Weber, un individualisme méthodologique de manière à saisir les individus et « les actions entrecroisées [qui] font l'histoire¹⁵ ». En ce sens, chaque aventure individuelle est unique et appelle une forme de récit qui lui est propre pour comprendre son cheminement sur le long terme. En tablant ainsi sur l'évolution de chaque acteur musical au sein des structures historiques plutôt que l'inverse, l'historien se donne la possibilité d'entrevoir les fluctuations qui se présentent au fondement de la position personnelle et artistique de chacun, de même que de jauger la justification personnelle sur laquelle repose en

¹⁴ Gombrich, *L'essentiel*, 2003, p. 389.

¹⁵ Jean Molino, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 4. Histoires des musiques européennes », Paris, Actes Sud, 2006, p. 1389.

définitive la position défendue par rapport à la querelle. L'histoire de la querelle mise ainsi sur la façon dont elle s'incruste au moment présent dans la conscience de chacun des acteurs musicaux qui la vivent. Bref, l'espace disputationnel se situe quelque part entre les entités telles que se les représentent les acteurs à l'intérieur du monde de l'avant-garde musicale et l'action singulière de chacun en perpétuel déplacement selon les dispositifs musicaux et culturels qui les influencent. C'est dire que l'entité s'appréhende ici comme une catégorie ouverte et non comme une forme fermée qui rapporte compositeurs, musiciens, interprètes, critiques et mélomanes dans des actions déterminées.

1. 3 Le foyer musical et la genèse du style

Pour parvenir à implanter une forme d'individualisme méthodologique dans l'histoire de la musique du XX^e siècle, Molino a cherché à sortir de l'idée d'école nationale en s'en remettant à la notion de foyer avancée par Jacques Thuillier¹⁶. Là où l'idée d'école nationale joue le jeu des nationalismes et définit une identité artistique par le recours à un lieu géographique – alors que les artistes se meuvent pourtant dans plus d'un espace et que leurs styles se situent parfois en dehors d'une logique nationale, l'idée de foyer « est à la fois suggesti[ve] et suffisamment neutre » et « renvoie à des entités réelles et non fictives¹⁷ ». Le foyer caractérise le milieu qui exerce une influence durable sur les artistes sans toutefois déterminer totalement leur style : le *background* socioculturel et l'éducation reçus en sont les traits les plus caractériels. Le foyer est donc un lieu géographique et national, à ceci près qu'il se place en aval de la carrière de l'artiste plutôt qu'en amont pour baliser son style. Et ce n'est pas un hasard si Molino a donné les exemples de Vienne et Paris comme « centre de sphères d'influences » : « Des foyers comme Paris ou Vienne ont essaimé, des styles se sont diffusés, entraînant en même temps des adaptations et des réactions¹⁸. » En effet, comme cette étude entend le démontrer, Vienne et Paris sont sans équivoque les deux lieux incontournables de la création musicale au cours du premier XX^e siècle tant ils rassemblent une foule de compositeurs et d'énergies déployées dans tous les sens : sociétés de concerts, abondance de critiques et de réflexions historiques, présence d'éléments étrangers, etc. Pour les artistes qui passent par Vienne ou Paris, ces deux lieux constituent à n'en pas douter un foyer artistique où l'empreinte laissée par le passage dans ceux-ci est durable et jette une influence pérenne.

¹⁶ Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003.

¹⁷ Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, 2003, pp. 163-64.

¹⁸ Molino, « Pour une autre histoire de la musique », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* 4, 2006, p. 1389.

L'idée de foyer n'a de sens que dans l'optique où le milieu concerné possède les ressources musicales nécessaires pour entraîner le compositeur dans son sillage de manière à le marquer profondément. C'est bien ce que réalisent Vienne et Paris en accueillant des compositeurs de partout dans le monde qui viennent parfaire leur formation musicale et évoluer dans un milieu effervescent. La Vienne du début du siècle, qui bouillonne sur le plan culturel et intellectuel, exerce une fascination chez les esprits de l'époque qui va dans le sens d'une attraction durable. La chose est aussi vraie pour le Paris de la 'Belle Époque' qui voit émerger les Ballets russes. Donc, si le foyer contribue à un meilleur équilibre dans la prise en considération de l'influence que subit un artiste de manière à sortir des étiquettes nationales, il doit également être majoré par le concept de carrefour artistique : le dernier est le corollaire du premier. Dans la première moitié du XX^e siècle, les deux capitales acquièrent également le statut de carrefours musicaux pour le capital artistique qu'elles attirent. Si l'affluence de compositeurs étrangers convient davantage au statut de Paris à travers la « cosmopolitisation¹⁹ » de son milieu musical, Vienne pour sa part réunit à l'époque plusieurs compositeurs notoires, à commencer par Mahler (qui quitte en 1907 cependant), Zemlinsky, Schoenberg et Schreker.

L'idée de carrefour artistique donne au foyer sa valeur symbolique et la force d'attraction qu'il acquiert à un moment précis de l'histoire de la musique. Dans les premières décennies du XX^e siècle, le sort de la création musicale s'est joué en partie dans ces deux grandes capitales, d'où une première explication de la querelle Schoenberg/Stravinski. En effet, si les deux milieux mettent en place autant de ressources musicales et cherchent à s'imposer comme le lieu de création musicale moderne, arrive tôt ou tard un moment où ils sont ou bien comparés, ou bien opposés par les acteurs musicaux. La concurrence est dès lors inévitable et c'est une des raisons pour lesquelles un rapprochement finit par les opposer : l'avant-garde musicale s'active et fait parler d'elle des deux côtés de l'Europe, ce dont chacun des centres a conscience à travers des articles ou des comptes rendus publiés dans les revues de l'époque²⁰. En somme, un préalable devait prendre forme pour pouvoir élever Schoenberg et Stravinski à titre d'entités musicales : la force artistique et symbolique du foyer, qui les poussait en direction d'une domination du champ musical. Se choisir une figure représentative pour opposer les deux capitales et comprendre ce qui les différencie allait constituer un passage obligé dans les contacts établis au sein de l'avant-garde musicale et dans la représentation que cette dernière se donnait d'elle-même. En d'autres mots, en hiérarchisant ses valeurs et les intérêts qui la guident, l'avant-garde musicale pouvait

¹⁹ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, p. 45.

²⁰ Le prochain chapitre, en s'arrêtant au réseau musical des deux côtés et aux échanges qui sont créés, en donne quelques exemples, notamment à travers la place qui est consentie à chaque entité dans les revues.

arriver à trouver un juste équilibre entre deux tendances opposées en fonction de deux centres culturels distinctifs.

1.4 Identité culturelle et canon austro-allemand

Si donc il est difficile de parler d'école nationale, il vaut mieux s'en remettre à la notion de foyer en lien avec le carrefour artistique qu'a pu représenter chacune des deux capitales. D'autre part, il ne s'agit pas non plus de minimiser les différences culturelles et les dispositifs musicaux distinctifs sur lesquels s'appuie la querelle. À l'idée d'école nationale, cette étude substitue celle de tradition nationale, envisagée dans un sens opératoire quant au *background* musical qu'acquièrent les compositeurs. Le regard doit maintenant se déplacer du côté des dispositifs culturels afin de voir comment chaque milieu musical renvoie à un passé caractéristique, qui peut se résumer au rôle joué par la tradition musicale dans l'identité artistique que forge le compositeur. Ce qui donne à Paris et à Vienne leur caractère distinctif et leur force de persuasion du côté de la création musicale, c'est non seulement l'activité culturelle effervescente qu'elles offrent au début du siècle, mais aussi l'histoire musicale sur laquelle elles fondent leur assurance et leur grandeur.

La Vienne musicale semble évoluer comme un monde autonome avec une histoire qui lui est propre, et à laquelle les consciences rattachent aussitôt le classicisme de Mozart, Haydn et Beethoven, voire de Brahms, puisqu'il s'y installe à la fin de sa vie. Si chaque lieu peut revendiquer son unicité et le modèle historique qu'il a fortifié, Vienne demeure unique en ce qu'elle a toujours su attirer les grands compositeurs de langue allemande et offrir un bassin de possibilités où s'écrit l'histoire de la musique²¹. Rien n'est plus frappant d'ailleurs que la façon dont la modernité s'installe à Vienne en avril 1897 : mort de Brahms, puis lettre dans les journaux pour fonder la Sécession, suivie de la nomination de Mahler à la tête de l'Opéra de Vienne²². Trois coups distincts qui s'inscrivent dans cette histoire particulière que trace Vienne, non pas tant à l'abri des influences étrangères ou en dehors des courants artistiques européens, que dans une destinée qui lui est propre. Ceci s'explique par le fait qu'elle puise une assurance dans sa longue histoire et qu'elle s'appuie sur des institutions uniques qui jouissent d'une réputation européenne, telle sa maison d'opéra (*Hofoper*), lieu sacré s'il en est un. Comme

²¹ Tia DeNora a illustré ce phénomène en ce qui concerne l'imposition de Beethoven dans le milieu viennois de la fin du XVIII^e siècle, lui qui cherchait à se faire accepter en tant que compositeur. Cf. *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, 1998.

²² Voir Henry-Louis de La Grange sur la façon dont la modernité musicale a émergé à Vienne et s'est mise tranquillement en place. Cf. *Vienne une histoire musicale*, Paris, Fayard, 1995, pp. 269-82.

l'écrit Kraus : « Les rues de Vienne sont pavées de culture ; les rues des autres villes d'asphalte²³. »

Mais Vienne voit une nouvelle génération s'implanter vers la fin du XIX^e siècle, qui vient ébranler l'édifice historique sur lequel elle reposait. Constituée d'écrivains, de musiciens, de peintres et de philosophes (Kraus, Schoenberg, Munch et Freud), cette génération s'impose d'emblée en offrant de nouvelles façons d'envisager la vie culturelle viennoise, ce qui peut être rapproché du dépassement critique propre à l'avant-garde musicale. Pour se faire entendre et connaître, cette nouvelle génération bouleverse les habitudes culturelles. À titre d'exemple, le groupe littéraire *Jung-Wien*, réuni au café Griensteidl et auquel sont associés Schnitzler et Hofmannsthal entre autres, témoignent de la mise en place d'une esthétique fin de siècle qui prône une décadence et une vie bohème, façon viennoise de vivre le symbolisme qui conquiert les esprits européens de l'époque²⁴. Quant à Kraus, qui exerce une influence indéniable sur les écrits de Schoenberg²⁵, les diatribes qu'il lance envers la société viennoise pour dénoncer son conservatisme et faire valoir l'art en tant qu'acte moral débutent dans *Die Fackel* en 1899.

Le terrain est préparé pour l'entrée en scène d'un nouvel ordre artistique associé à la modernité du début du siècle. Déjà en 1899, le jeune Schoenberg fait la douloureuse expérience de la contrainte que posent les esthétiques du passé et le clivage de chapelles entre brahmsiens (i.e. le domaine de la musique de chambre sans référent extra-musical) et wagnériens (i.e. le drame musical avec un programme musical). Les deux conceptions s'avèrent dominantes à cette époque et plusieurs musiciens et critiques musicaux les ramènent à des valeurs indépassables, fondant de fait un champ normatif très prescriptif : respect de la forme classique et pureté de la ligne mélodique chez les brahmsiens, alliage du chromatisme et des leitmotive chez les wagnériens²⁶. Toujours est-il que Schoenberg rencontre des obstacles en tentant de rapprocher les deux conceptions au sein d'une même œuvre, soit la *Nuit transfigurée* op. 4, qui sera rejetée par la *Tonkünstlerverein*, célèbre société musicale fondée par Brahms. Les raisons de ce rejet, et du scandale que provoque la création de l'œuvre en 1902, relèvent à la fois du caractère harmonique de l'œuvre (accord de 9^e au quatrième renversement), de l'intégration d'une intention programmatique en musique de chambre et du choix du poème de Dehmel, jugé

²³ "The streets of Vienna are paved with culture; the streets of other cities with asphalt". Karl Kraus cité dans Christopher Hailey, "Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 165.

²⁴ Nous reviendrons sur le symbolisme qui fera l'objet d'une définition au chapitre suivant.

²⁵ Voir Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, pp. 119-23.

²⁶ Voir Margaret Notley qui résume les deux chapelles et leur mainmise sur la vie culturelle viennoise. - Margaret Notley, "Musical Culture in Vienna at the Turn of the Twentieth Century", *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, pp. 37-46.

décadent²⁷. Vienne avance lentement dans son acceptation de la nouveauté, alors que les artistes font sauter les barrières historiques et propulsent celle-ci dans une effervescence artistique hors du commun.

Typiquement viennoise que cette avant-garde musicale, puisqu'elle se définit au sein d'une tradition qui en circonscrit le mode d'action et les choix à effectuer. C'est pourquoi l'expressionnisme musical trouve un terreau si fertile à Vienne et dans la conscience des jeunes. La modernité recherchée par Schoenberg et ses élèves se tourne vers le sujet humain et les profondeurs que révèle sa psyché²⁸. C'est ainsi que naît l'expressionnisme, qui débute en musique autour de l'année 1907, moment où l'école de Vienne s'engage dans l'émancipation de la dissonance, selon l'expression de Schoenberg²⁹, comme réponse à la crise des valeurs artistiques et modernes, singularisée à travers les scandales musicaux. La tension musicale est à son comble et jaillit finalement dans ce que d'aucuns ont appelé l'atonalité, qui prend forme réellement avec les *Trois Pièces pour piano* op. 11 de 1909, mais que Schoenberg préférerait associer au besoin de libérer la dissonance et d'élargir le spectre sonore³⁰, ce qui renvoie à la recherche de nouvelles sonorités eu égard à l'exploration du pathos et des pulsions artistiques. Comme l'a précisé Alain Poirier³¹, en lien avec *Le Cri* de Munch (1895), l'expressionnisme se situe du côté de la charge émotive et de la violence qui en résulte, l'exacerbation du moi étant renforcée par une angoisse spirituelle et sociale qui afflige l'artiste. Cette « primauté de la subjectivité³² » ressort clairement dans le théâtre de Kokoschka (*Der Sturm*, 1910), les tableaux de Kandinsky, Schiele et Schoenberg³³. En 1908, le *Deuxième Quatuor à cordes* op. 10 fait scandale en annonçant l'« air de nouvelles planètes »³⁴, suivi en 1909 par l'année la plus féconde dans son parcours artistique : composition des *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16, de l'op. 11, d'*Erwartung*, etc. Naissance de la forme aphoristique, absence de références tonales et de formes classiques, émancipation de la dissonance, harmonie par quarts, chromatisme généralisé, phrases asymétriques, écriture nerveuse et fugace, exploration de nouveaux timbres et recherche de nouvelles tessitures, tout cela confirme la présence d'un expressionnisme musical de type viennois.

²⁷ Voir Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris : Gallimard, 2006, pp. 56-79.

²⁸ La naissance de l'école de Vienne et du rôle qu'elle joue dans le vécu schoenbergien fera l'objet d'une analyse au chapitre suivant.

²⁹ Carl Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, pp. 109-18.

³⁰ Voir Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 63-75.

³¹ Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, pp. 62-71.

³² Poirier, *L'expressionnisme et la musique*, 1995, p. 62.

³³ C'est la période durant laquelle Schoenberg peint des regards, dont le caractère dramatique témoigne de la douleur de ce repli subjectif.

³⁴ Voir Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, pp. 148-65.

Ainsi, sachant très bien qu'il n'est plus le centre de l'univers artistique contemporain en ce qu'il doit lutter pour sa survie matérielle, l'artiste se replie sur lui-même et exprime la violence de ne pas être accepté dans une Vienne où il se sent héritier à part entière. Ce n'est pas un hasard si Schoenberg sort sa plume durant cette période et justifie ses actions musicales en s'appuyant sur la tradition musicale qui le précède : il ne fait, à ses yeux, que poursuivre les acquis musicaux enregistrés par ses prédécesseurs. *Le Traité d'harmonie*³⁵ de 1911, dont les buts pédagogiques ne peuvent être négligés, rappelle à quel point l'histoire musicale revêt aux yeux de Schoenberg une valeur justificatrice essentielle et indépassable. La logique diachronique qui guide son explication, et par conséquent, son auto-justification, s'aligne vers une conception progressiste de l'histoire musicale qui aboutit à lui, Schoenberg se voyant alors, pour reprendre l'expression avancée par Nicolas Donin³⁶, comme un « héros hégélien ». Et en effet, les fins téléologiques recherchées alors semblent prescrire aux yeux de Schoenberg le nouvel ordre atonal, là où un Adorno³⁷ tente d'expliquer cette 'explosion' musicale par une réponse à la violence sociale que Vienne impose à ses artistes.

Schoenberg en vient ainsi à s'engager de manière inéluctable dans la voie d'un nouveau monde sonore, cependant que cette conquête sonore trouve sa raison d'être dans les nouveautés qu'auront apportées ses prédécesseurs rattachés au canon austro-allemand. Comme le dit Christopher Hailey : « Le canon à Vienne est une auto-définition et une auto-légitimation³⁸. » C'est en cela que l'œuvre de Schoenberg et son développement artistique vers l'expressionnisme s'avèrent typiquement viennois : le canon austro-allemand, qui part de Bach pour s'arrêter, aux yeux de Schoenberg, à Reger et Mahler, n'a pas seulement acquis une forme autoritaire, mais une charge véridique pour tout un milieu artistique. À ce sujet, l'absence de similitude frappe du côté de Stravinski et du milieu français. Non pas qu'il y ait absence de canon, mais celui-ci entre parfois en collision avec les grandes figures allemandes ; il n'a surtout pas la forme contraignante qu'il prend à Vienne. Comme le canon est objet de consensus dans la capitale autrichienne, plutôt que de chercher à s'en démarquer ou à oblitérer son importance, Schoenberg négocie sa relation musicale avec celui-ci à travers un processus d'appropriation : le canon devient une légitimation à ses yeux³⁹, à ceci près que ses contemporains (i.e. le public musical et la critique musicale) ne l'entendent pas ainsi (i.e. les nombreux scandales). Dès lors, il faut prendre la mesure de cet entre-deux entre la poursuite de la tradition et la révolution

³⁵ Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

³⁶ Nicolas Donin, « Schoenberg héros hégélien ? », *Dissonance* 76, 2002, pp. 14-22.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 42-61.

³⁸ "The canon in Vienna was self-defining and self-legitimizing." - Hailey, "Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage", *Constructive Dissonance*, 1997, p. 165.

³⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 164.

avant-gardiste à tout prix, Schoenberg étant renvoyé par ses adversaires à la dernière, alors qu'il se voyait dans la première catégorie⁴⁰.

Sur le plan musical, le signe le plus manifeste de cette essence viennoise dans l'œuvre de Schoenberg, en lien avec la tradition musicale à travers laquelle il négocie sa mise au monde artistique, se trouve principalement à trois niveaux : travail sur de nouvelles formes musicales dans la lignée de Mahler, écriture motivique comme élément structurel et mise en place d'une nouvelle tessiture musicale. L'introduction de la voix dans le *Deuxième Quatuor à cordes*, la mise en place de la forme aphoristique dans les œuvres pour piano, une symphonie en un seul mouvement (op. 9), tout cela s'inscrit dans la continuité malhérienne de la recherche d'une nouvelle expression défiant les formes classiques. Cette expression dérive ou bien dans le sens d'un gigantisme (forme symphonique et multiplication de l'effectif instrumental), ou bien dans le sens d'une miniaturisation (forme lied et aphoristique). Mais l'écriture motivique demeure sans conteste l'autre principe déterminant de cette nouvelle recherche d'expression : de courtes cellules mélodico-rythmiques posent le matériau de base pour engendrer ensuite ses conséquences syntaxiques. De sorte que, par ce recentrement sur la syntaxe musicale plutôt que sa soumission à des desseins extra-musicaux, Schoenberg se situe dans une « musique post-brahmsienne⁴¹ » puisqu'il s'affranchit de l'esthétique wagnérienne à partir de la *Symphonie de chambre*. Par ailleurs, le motif sert d'élément structurel et son déploiement s'effectue à travers ce que Schoenberg nomme la variation développante⁴², principe qu'il met au centre de sa poétique et qui consiste en une déduction du matériau musical à partir du motif initial. Cette écriture confère au style de Schoenberg une qualité typiquement austro-allemande dans le travail polyphonique et contrapuntique. Le roulement motivique et ses variations par développement structurent la forme schoenbergienne et lui donnent sa cohésion, de même que le travail de tissage spatio-temporel qui en ressort à l'écoute. De plus, dans cette recherche d'une couleur expressionniste, Schoenberg a développé une nouvelle palette sonore, qu'il est allé chercher par la mise en valeur d'instruments relégués historiquement à des rôles secondaires (alto, basson, cor, clarinette, flûte, etc.). La différence tient du fait que ces instruments jouent le rôle de conducteurs mélodiques et sont appelés à compenser le travail conféré traditionnellement aux cordes. Il s'agit en somme de l'exploration de nouvelles possibilités sonores et de la possibilité

⁴⁰ Voir Leon Botstein, "Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century", *Schoenberg and his World*", Princeton, Princeton University Press, 1999.

⁴¹ Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, p. 113.

⁴² Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, pp. 269-75.

de développer de nouveaux timbres, dispositifs à même de rendre compte de cette émancipation du moi⁴³.

1.5 Tradition musicale et grande fusion

Du côté de Stravinski, l'identité culturelle qui ressort de la tradition musicale dans laquelle il s'inscrit trouve son fondement dans un foyer tout aussi imposant qu'a pu l'être Vienne pour Schoenberg : Saint-Pétersbourg, à ceci près que cette ville affiche un cosmopolitisme tourné vers l'Europe, d'où l'attrait qu'exerce auprès de l'aristocratie russe la capitale culturelle qu'est Paris. Alors que Vienne est centrée sur elle-même et la réverbération de son passé dans la poursuite d'un art moderne, Saint-Pétersbourg, tout en étant un lieu incontestable de la création musicale russe, possède certes de nombreux atouts musicaux, mais avec une histoire plus jeune⁴⁴. La tradition musicale russe à Saint-Pétersbourg, qui se transmet dans des institutions musicales appropriées, n'en est qu'à sa quatrième génération avec Stravinski⁴⁵. En revanche, les étudiants de Rimski-Korsakov, dont Stravinski est l'un des derniers, reçoivent une solide formation que révèlent un apprentissage technique rigoureux et une manière particulière de travailler le chromatisme et l'harmonie : le timbre orchestral et le recours au folklore russe en sont les témoignages les plus manifestes à l'audition.

Stravinski doit grandement à son milieu d'origine qui l'a façonné en tant qu'artiste. En effet, c'est ce milieu musical de Saint-Pétersbourg, portant notamment la trace du cercle Belyayevet⁴⁶, qui met au monde Stravinski en le formant et en lui donnant la chance de présenter ses premières œuvres (dont le *Scherzo fantastique* de 1909 est le plus célèbre). Il se voit alors couronné de succès en tant qu'étudiant de Rimski-Korsakov, ce qui attire l'attention d'un certain Diaghilev. Il est important de rappeler l'influence qu'a pu avoir ce *background* musical sur sa carrière artistique, surtout dans les moments où celle-ci rencontre des obstacles et doit se redéfinir, chose qui advient à la fin des années 1910 avec la mise en place du néoclassicisme musical. C'est que, à la lecture des déclarations intempestives de Stravinski, cette tradition russe n'aurait guère eu d'influence durable : il s'en serait détaché très tôt.

⁴³ Rien n'est plus révélateur à cet égard que le *Pierrot lunaire* op. 21, sur lequel nous nous arrêterons au prochain chapitre.

⁴⁴ Au début du siècle, cette tradition est toutefois prisonnière d'un académisme stérile et d'une surenchère technique, tous deux provenant de la défense d'une musique entièrement nationale soutenue par Stasov. Cf. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 71-75.

⁴⁵ La première tourne autour de Balakirev et la seconde autour de Rimski-Korsakov. Quant à la troisième génération, qui s'impose dans la transition du XIX^e siècle au XX^e siècle, elle est incarnée par les étudiants de Rimski-Korsakov dont les deux représentants sont Lyadov et Glazounov.

⁴⁶ Fameux marchand de Saint-Pétersbourg qui a vitalisé l'art musical russe sous forme de patronage à travers des séries de concerts et une maison d'édition. Cf. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 41-52.

*Chroniques de ma vie*⁴⁷ et *Poétique musicale*⁴⁸ sont truffés d'imprécisions historiques qui cachent mal la gêne que causent chez Stravinski son passé russe et les changements stylistiques qu'il a opérés. Les 'volte-face' qu'effectue Stravinski, pour reprendre une expression de Taruskin⁴⁹, ne prennent sens que du moment où une perspective critique rapporte Stravinski sur le plan des stratégies poétiques et exégétiques qu'il a entreprises pour faire valoir son œuvre et l'adopter aux valeurs de l'époque. Par exemple, l'idée selon laquelle le *Sacre du printemps* serait une œuvre de 'musique pure', donc uniquement instrumentale et autoréférentielle, comme il l'affirmera plus tard⁵⁰, ne tient pas la route si l'on considère la collaboration extra-musicale pour en faire une œuvre d'art totale, entre autres sous la gouverne du peintre néopaganiste Roerich.

Cette histoire démontre à quel point une vigilance de tous les instants s'impose quant à l'interprétation que donne Stravinski de son œuvre et le refoulement herméneutique dans lequel il cherche à l'entraîner. Le même regard critique devra s'exercer dans le cadre de la présente étude quant aux déclarations intempestives de Stravinski sur Schoenberg et la musique allemande, les propos du compositeur russe étant souvent contradictoires et fallacieux vis-à-vis des faits historiques⁵¹. Nier le caractère décisif qu'a eu sur lui la tradition russe devenant, au lendemain de la Révolution d'octobre 1917, un geste politique pour se distancer de sa culture⁵². Avant de moderniser son style musical au contact de Paris, l'importance que lui accordait l'élite musicale de Saint-Petersbourg explique en partie la valeur symbolique qu'il avait conquise, comme le résume Taruskin : « Laissez-nous seulement rappeler qu'au moment de sa première gloire, soit de *L'Oiseau de feu* aux *Noces*, Stravinski était universellement cité comme le compositeur russe de sa génération afin de porter plus loin le nationalisme russe de ses prédécesseurs⁵³. » C'est dire qu'il s'inscrit dans le sillage d'un nationalisme russe qui voit en lui la possibilité d'une pérennisation de l'héritage légué par Rimski-Korsakov et le cercle Belyayevet. En ce sens, le foyer et l'identité culturelle qui s'en dégagent se présentent comme

⁴⁷ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000.

⁴⁸ Igor Stravinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000.

⁴⁹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 503.

⁵⁰ Taruskin résume l'ensemble des débats autour de ce changement de discours chez Stravinski. Cf. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 849-81.

⁵¹ La fin du prochain chapitre en donnera un exemple avec le *Pierrot lunaire* qu'il rejettera après s'être enthousiasmé pour l'œuvre.

⁵² Le travail qu'a proposé Taruskin dans sa biographie consacrée à Stravinski consiste justement en un travail critique pour replacer ce dernier dans la tradition russe et contextualiser ses principaux ballets. Voir Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996.

⁵³ "Let us only recall that in the period of his first fame, from *Firebird* to *Svadebka* (*Les Noces*), Stravinsky was universally cited as the single Russian composer of his generation to carry forward the Russian nationalism of his forebears." - Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 8.

des marques incontournables pour comprendre Stravinski d'une part, et saisir d'autre part la valeur qu'acquiert son œuvre et la force stratégique qu'elle prend dans le contexte parisien.

La période russe de Stravinski, qui s'étend des premières œuvres écrites sous la tutelle de Rimski-Korsakov à *L'Histoire du soldat*, donc de 1905 à 1918 *grosso modo*⁵⁴, est représentée en général par les trois ballets créés à Paris sous l'égide des Ballets russes : *L'Oiseau de Feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, présentés respectivement en 1910, 1911 et 1913. Les traits langagiers qui fondent la singularité stravinskienne, que les commentateurs identifient généralement comme les idiomes stravinskiens, se consolident durant cette période de fébrilité de l'avant-garde française⁵⁵. Ces idiomes stravinskiens ont été réunis autour des notions musicales suivantes⁵⁶ : le statisme ou l'absence de développement, la discontinuité et la juxtaposition par blocs, la superposition rythmique et mélodique, l'effet de ritualisation sont des traits stylistiques associés au langage de Stravinski, auxquels il faut rajouter l'emprunt folklorique, l'irrégularité rythmique et le déplacement d'accents⁵⁷. Plusieurs de ces idiomes trouvent leur origine dans la tradition russe dans laquelle Stravinski a grandi : certains procédés musicaux ont été empruntés ou bien pour les permuter, ou bien pour les moderniser, ou bien pour les corrélés à de nouvelles réalités musicales. À cet effet, un bref survol de la formation musicale de Stravinski auprès de Rimski-Korsakov ajoute un éclairage substantiel quant à l'influence originelle exercée par le foyer artistique.

Stravinski débute ses leçons individuelles avec Rimski-Korsakov à l'automne 1905. Il faut bien comprendre ce que cela signifie : le jeune compositeur russe est pris en charge par un professeur vénéré en fin de carrière, qui lui transmet l'ensemble de son savoir musical et technique pendant les trois dernières années qui lui restent à vivre (Rimski-Korsakov meurt en 1908). Cette transmission se concentre d'abord sur l'héritage technique tel qu'il s'est imposé depuis Balakirev, avec toutes les formules russes et académiques qu'il suppose⁵⁸, c'est-à-dire l'étude de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue, pour ensuite se tourner du côté de la composition dirigée vers des considérations instrumentales et orchestrales. De plus, le travail de

⁵⁴ Nous adoptons ici la division classique de l'œuvre de Stravinski en trois périodes : celle russe d'avant-guerre, celle néoclassique d'entre-deux-guerres et celle sérielle des années 1950-60.

⁵⁵ Voir Elaine Brody, *Paris. The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, New York, George Braziller, 1987, pp. 208-12.

⁵⁶ Cross a synthétisé ces idiomes à travers l'héritage légué par Stravinski et sa répercussion dans la musique du XX^e siècle. Cf. Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 3-16.

⁵⁷ Il est à noter toutefois que certaines de ces notions proviennent de la pensée dialectique d'Adorno. Dans l'opposition qu'il a établie entre Stravinski et Schoenberg, il en est venu à parler d'une musique statique chez le premier (absence de développement) en comparaison d'une continuité musicale chez le second. Cf. Cross, *The Stravinsky Legacy*, 1998, pp. 3-16.

⁵⁸ Les 'russianismes mécaniques' pour reprendre une expression de Taruskin. Cf. *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 166.

contextualisation et de comparaison⁵⁹ situe un Stravinski en concordance avec ses compatriotes musicaux russes : il sait tirer le meilleur de certains procédés orchestraux utilisés fréquemment chez certains ou laissés en jachère chez d'autres. Par exemple, au Glazounov de la *Huitième Symphonie*, il reprend des tournures musicales et techniques indéniablement caractéristiques de son style ultérieur : les motifs rythmiques par syncopes, les tournures chromatiques par appoggiatures, le travail par tierces superposées, les contrastes rythmiques entre ostinati et lignes mélodiques, etc. De Rimski-Korsakov, l'analyse fait ressortir les mouvements ondulatoires par tierces et surtout, les formations scalaires par tons et demi-tons, ainsi que le clivage harmonique entre diatonisme et chromatisme.

C'est dire ce que Stravinski doit à un *background* musical spécifique à travers lequel il construit son identité de musicien. Il ne s'agit pas ici de minimiser la singularité des gestes stravinskiens et l'apport de nouveauté qu'ils apportent aux yeux de ses contemporains, mais bien de voir en quoi ils s'inscrivent dans une postérité dont Stravinski sera le levier d'émancipation pour le reste du siècle. Qu'il ait cherché à s'affranchir de cette tradition pour se présenter comme un génie est une chose indéniable dont il faut chercher les raisons dans une adaptation aux modes musicales. C'en est une autre que d'en avoir conscience aujourd'hui pour comprendre à quel niveau également se situe l'apport germanique dans son éducation, sur lequel l'étude reviendra au moment de l'anti-germanisme qu'il affiche suite à la montée en force du néoclassicisme musical. Avoir conscience de ces emprunts et de leur appropriation permet de jauger la qualité typiquement russe à la base de son langage et le capital symbolique qu'il pourra en tirer en pays étrangers.

Rien n'est plus révélateur à cet effet que le travail de ressourcement poétique auquel il s'adonne à travers l'étude musicale du folklore. Ici l'enjeu est de taille, puisque Stravinski a nié toute sa vie avoir été influencé d'une quelconque manière par le folklore russe et slave⁶⁰. Il préfère se réfugier dans un silence pour mieux faire valoir l'originalité rattachée à son travail poétique. La seule chose qu'il concède est l'origine de la mélodie introductive du *Sacre du printemps* confiée au basson : celle-ci provient d'une chanson folklorique lithuanienne. Or, l'influence du folklore est déterminante et surplombe une œuvre comme le *Sacre*, notamment en lien avec le matériel folklorique (soit une anthologie de 1785 mélodies) proposé dans la collection établie par Juszkiewicz en 1900⁶¹. Le rapprochement saute aux yeux quant à l'influence qu'a exercé ce matériel folklorique, entre autres à travers l'utilisation incessante des

⁵⁹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 171-233.

⁶⁰ Richard Taruskin, "Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*", *Journal of the American Musicological Society* XXXIII, pp. 501-512.

⁶¹ Watkins a résumé cette influence et sa transformation dans l'œuvre. Cf. Glenn Watkins, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1988, pp. 214-20.

petites notes⁶². Et une fois les esquisses du *Sacre* révélées au grand public en 1969-70, l'idée d'une transformation folklorique ne laisse aucun doute, tant les mélodies qui apparaissent au-dessus du travail orchestral mettent en scène un travail de transcription et d'absorption. Il faut parler alors de ressourcement poïétique dans la mesure où il s'agit d'emprunts folkloriques distancés, c'est-à-dire d'un matériel qui est remodelé et fondu dans les idiomes stravinskiens. Il s'ensuit que ce travail folklorique, qui fait la marque de commerce de plusieurs de ses ballets, est à la base de son langage poïétique et dévoile un Stravinski dans la continuité de l'héritage du Groupe des Cinq par l'entremise de Rimski-Korsakov. L'originalité de Stravinski tient à la manière dont il manipule ce matériel folklorique, notamment en le déployant à travers un processus d'appropriation et de distanciation stylistique de manière à développer son propre langage.

Le travail de Stravinski sur les échelles sonores éclaire également le rôle de la tradition russe dans son travail poïétique. Ce qui est maintenant convenu d'appeler l'« accord de Petrouchka », soit la superposition d'un accord de do majeur à un accord de fa# majeur, s'est présenté au fil du temps comme une marque harmonique incontournable. Si certains ont parlé de bitonalité, les recherches théoriques réalisées par Toorn⁶³ ont révélé la prépondérance qu'aura prise dans son langage la gamme octatonique, révélée ici par le schisme entre deux accords majeurs à distance d'un triton⁶⁴. Ce schisme harmonique découle d'une conscience octatonique qu'on retrouve également chez les Russes, Rimski-Korsakov entre autres. Le recours à l'échelle octatonique induit une nouvelle conscience du matériau harmonique utilisé par les compositeurs d'avant-garde (Debussy et Scriabine en seraient d'autres exemples), qui les conduit vers une dissolution de la tonalité. Comme l'affirme Toorn :

Que l'échelle octatonique ait figuré comme référence dans la musique de plusieurs compositeurs de ce siècle est une proposition qui ne demande aucune confirmation spéciale. Ce qui semble avoir attiré ces compositeurs de différentes expériences et allégeances stylistiques était la manière dont, confiné à l'échelle octatonique, un

⁶² 'Petites notes' est le terme le plus approprié pour traduire *grace notes*. Car les petites notes dont il est question ici, et que l'on retrouve continuellement dans le travail harmonique de la période russe de Stravinski (dans la « Danse de la terre » du *Sacre* par exemple), jouent un rôle différent des appoggiatures qui se veulent une attaque sur une note étrangère à l'harmonie dominante. Ici, les petites notes acquièrent une fonction fort différente en étant multipliées à l'ensemble du discours musical tout en appartenant à l'harmonie utilisée. Il s'ensuit des effets de doublure, de broderie, d'accélération rythmique, de mouvement cadentiel et de mise en valeur du timbre instrumental. C'est pourquoi la musicologie anglophone établit une différence entre *appoggiatura* et *grace notes*, qui prend tout son sens chez Stravinski. André Boucourechliev pour sa part parle de « tracé appoggiaturé » dans son analyse du *Sacre*, ce qui se rapproche du travail idiomatique évoqué ici à travers la récurrence de ces petites notes. - André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 113.

⁶³ Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983.

⁶⁴ En fait, toute gamme octatonique repose sur la combinaison de deux accords de septième diminuée du triton : il manque deux notes ici pour compléter la première collection (ré# et la). Par ailleurs, la gamme octatonique, qui se déroule à distance de tons et demi-tons, se divise en trois collections : de do# à si pour la première ; de do à si pour la seconde ; et de do à la# pour la troisième.

vocabulaire longuement établi de triades et de systèmes de dominantes peut être transformé et, à ce qu'il semble, revitalisé⁶⁵.

Le problème qui se pose dans le cas de Stravinski est celui de la hiérarchisation des hauteurs par rapport à un dénominateur commun en l'absence de tonalité clairement établie, ce qui favorise à nouveau ce réinvestissement d'une tradition au sein d'une conscience moderne.

Cette fusion entre l'ancien et le nouveau, entre l'éducation reçue et la conquête de nouveaux territoires sonores, aboutit à la composition du *Sacre du printemps* avec la violence rythmique, l'émancipation du timbre orchestral et le primitivisme derrière le choix du scénario pensé par Roerich. Les idiomes stravinskiens arrivent à un point de maturité dans la période russe : déplacement constant des accents et irrégularité rythmique, de sorte que l'écriture par blocs s'émancipe dans une nouvelle organisation de la matière sonore. Ces effets de discontinuité rythmique et de statisme par occurrences et légères permutations, conduisent à l'effet de ritualisation recherché par l'argumentaire basé sur un rituel païen. Le caractère hiératique du propos doit être rendu par un rythme violent à même d'amplifier la scène sacrale. Quant à l'émancipation du timbre, elle ressort de manière indéniable à travers le rôle déterminant que sont appelés à jouer les instruments à vent et les percussions : les ensembles instrumentaux superposés par strates donnent à l'œuvre sa qualité timbrique si particulière⁶⁶.

Par ailleurs, la modernité artistique de l'époque se nourrit d'une mise en scène du monde ancestral, de la distance temporelle entre les différentes formes de vie humaine (i.e. la recherche des origines). La transcendance artistique recherchée par Stravinski, Roerich, Diaghilev et les Ballets russes se confond dans un syncrétisme où prend forme l'idée qu'à travers les anciennes ruines peut surgir un nouvel art, plus pur et plus près de la spiritualité humaine. Cette fusion du nouveau et de l'ancien, c'est-à-dire l'idée de faire sourdre un art moderne en regardant dans le passé de l'homme, délimite l'attrait pour l'œuvre. La musique se transforme elle-même en rituel à travers une grande fusion :

Le résultat fit que *Le Sacre du printemps*, affirme Taruskin, apporta quelques-uns des plus fins fruits de l'âge d'argent de la Russie – le monde de l'art, le néonationalisme, le scythianisme – à l'intérieur du courant international de la musique occidentale et, par le fait même, transcenda complètement les mouvements et les influences desquels il a émergé. L'œuvre atteint une universalité

⁶⁵ "That the octatonic set may have figured referentially in the music of many composers earlier in this century is a proposition no longer in need of any special confirmation here. What seems to have attracted these composers, composers of different backgrounds and stylistic persuasions, was the manner in which confined to the octatonic set, a long-established vocabulary of triads and dominant sevenths could be transformed and, as it must have seemed, revitalized." - Pieter C. van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 206.

⁶⁶ Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 84-89.

culturelle à l'intérieur de l'univers postromantique moderne qui a rendu son sujet ultimement superflu⁶⁷.

En définitive, la mise en place du langage stravinskien se sera faite en négociant un rapport à l'héritage russe pour en arriver à l'ultime accomplissement moderne.

1. 6 Les relations franco-allemandes

Jusqu'à quel point Schoenberg s'est-il perçu tout autant allemand que viennois ? En fut-il de même pour Stravinski côté français ? Cette situation se confirme chez les deux hommes dans le caractère migratoire de leur présence musicale. Les deux auront été associés à des blocs culturels plus larges, mais de manières distinctes, en ne faisant pas appel à la même situation d'intégration. En effet, tandis que pour Schoenberg Berlin aura été une extension de sa carrière artistique dans la mesure où il reste attaché à Vienne, la situation est sensiblement différente chez Stravinski : le milieu français, qui porte son avant-gardisme à l'avant-scène pour lui conférer une réputation mondiale, se présente comme une terre d'intégration qui accueille le jeune compositeur russe en lui offrant un levier d'émancipation.

Il va sans dire que dans ses écrits autant que dans sa conception musicale et sa vision du canon, la culture germanique forme un tout pour Schoenberg. Comment expliquer cette situation ? La langue allemande que partagent l'Autriche et l'Allemagne permet de rattacher ces deux pays au sein d'une même zone culturelle au moment de saisir les échanges et les zones d'intégration commune. En ce sens, ces deux pays de langue allemande partagent un territoire musical commun que révèlent des situations analogues au début du XX^e siècle : les compositeurs évoluant dans les deux pays (Mahler et Schoenberg par exemple) ; un compositeur allemand comme Brahms qui s'établit à Vienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; des références littéraires ou philosophiques parfois semblables qui vont de Hegel à Nietzsche en passant par Schopenhauer ; une fièvre wagnérienne qui a envahi les deux pays. L'idée d'un canon austro-allemand dans la musique des XVIII^e et XIX^e siècle infirme également cette hypothèse d'un socle culturel commun partagé par les deux pays : les références musicales se confondent au sein d'une même langue. En ce sens, dans ses faits et gestes musicaux, Schoenberg est en adéquation avec ce bloc germanique.

⁶⁷ "The result was that *The Rite of Spring* brought some of the finest fruits of the Russian Silver Age – the World of Art, neonationalism, Scythianism – into the international current of Western music and, in so doing, utterly transcended the movements and sources from which it had sprung. The work achieved a cultural universality within the world of postromantic modernism that ultimately rendered its subject superfluous." - Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, 2000, p. 950.

La situation culturelle en va différemment pour Stravinski : il se situe nettement dans une migration culturelle en fonction de l'esprit cosmopolite que connaît l'avant-garde russe de l'époque. Paris est non seulement vue comme une ville effervescente qui offre une carrière artistique incomparable, mais aussi comme une terre d'accueil où l'étranger peut s'y établir et se faire connaître. Le carrefour artistique qu'est le Paris d'alors se confirme par les étrangers qui viennent étudier dans les écoles de musique (à la Schola par exemple) et par la place qui leur est faite au sein des sociétés musicales. Au moment où Stravinski débarque à Paris, les sociétés musicales confèrent une place non négligeable aux étrangers et certaines, comme la Société Musicale Indépendante, se donnent un « rôle de promoteur des œuvres contemporaines étrangères⁶⁸ ». C'est dans ce contexte que Stravinski marque les consciences et élève une autorité dans le milieu de la musique moderne : il se fait connaître à Paris à travers le succès que rencontrent les Ballets russes. Mais surtout, il trouve dans la capitale un réseau de soutien indéniab le et une fraternité artistique qui le nourrit. Il s'ensuit à partir de ce moment un travail d'appropriation du côté de l'avant-garde parisienne, que le prochain chapitre élucidera.

Par conséquent, les deux compositeurs, même s'ils le vivent de manière très différente, s'intègrent à une entité culturelle plus large que celle mise de l'avant par leur pays d'origine : Schoenberg a besoin autant de la culture austro-allemande – sinon davantage – que Stravinski a besoin de la culture franco-russe comme levier artistique. Cette intégration se fait en fonction de l'héritage musical reçu à travers les milieux respectifs et de la portée poétique que leur donnent Schoenberg et Stravinski dans leurs œuvres musicales. La seule différence tient au caractère linguistique et historique de cette appartenance à un socle culturel plus large : cette adhésion pour Schoenberg à la culture allemande va de soi et est portée par son éducation alors que dans le cas de Stravinski, elle vient plutôt d'un esprit cosmopolite au contact d'une élite artistique russe qui a décidé de s'épanouir dans une capitale culturelle qui lui est plus favorable. Stravinski, aussi cosmopolite qu'est son éducation, conserve toujours les traits d'un émigré en France, c'est-à-dire d'un compositeur franco-russe, même au moment où le milieu musical parisien, fort de l'arrivée d'une nouvelle génération associée au néoclassicisme, fera de lui le porte-étendard de ses nouveaux principes esthétiques (Cocteau et les Six entre autres).

Lorsque Schoenberg et Stravinski sont confrontés en tant qu'entités musicales, intervient inévitablement la question du bloc culturel qu'ils représentent en relation avec les tensions politiques du moment : la musique se trouve alors soumise à un régime politique contraignant qui en détermine en partie l'appréhension à travers son statut d'enjeu culturel. Il s'ensuit que derrière la querelle Schoenberg/Stravinski se trame l'épineuse question des relations historiques

⁶⁸ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 90.

franco-allemandes. Loin d'être seulement une trame de fond, ces relations, à la fois culturelles, sociales, économiques et politiques, acquièrent la valeur d'un facteur influent dans la destinée de la querelle lorsque les deux compositeurs jouent le rôle d'entités symboliques par rapport aux deux blocs culturels impliqués. Le froid qu'entraîne forcément la Première Guerre mondiale illustre cette situation où les acteurs musicaux font passer à l'avant-plan les idéologies politiques au moment de la crise, de sorte que le dialogue favorisé au sein de l'avant-garde européenne est relégué à l'arrière-plan. Alors que le foyer insère l'artiste dans une inscription particulière quant à sa formation et dans un réseau de contingences qui caractérisent sa mise au monde artistique, l'aspect politique du milieu où vit l'artiste prend une valeur plus fluctuante selon les conjonctures idéologiques et les moments de crise. Dans le cas de la Première Guerre mondiale, les deux avant-gardes étudiées ici campent sur leur position parce que cette guerre qui éclate sans crier gare découle des relations tendues entre l'Allemagne et la France⁶⁹. Ceci n'explique pas toutefois comment et pourquoi cette guerre peut avoir une incidence aussi prépondérante sur la querelle Schoenberg/Stravinski. La raison en est pourtant fort simple : la France et l'Allemagne se battent aussi sur le plan artistique, convaincues chacune de leur supériorité culturelle – nous y reviendrons. Ce mouvement circulaire entre la France et l'Allemagne dans les combats politiques qu'elles se livrent reflète également une lutte symbolique quant à l'hégémonie culturelle que chacune cherche à imposer dans l'Europe d'alors. La lutte armée acquiert une résonance culturelle lorsqu'elle se tourne du côté du sentiment de supériorité en lien avec son terreau symbolique qui puise dans les réalisations culturelles et techniques des deux pays.

Par conséquent, l'histoire de la querelle Schoenberg/Stravinski, c'est aussi un peu l'histoire des relations franco-allemandes, voire russes et autrichiennes, en période de crises politiques et culturelles. Ces relations altèrent les prises de position des acteurs autant en amont qu'en aval. Les faits sociopolitiques s'immiscent alors dans les relations entre les deux avant-gardes musicales et aident l'historien à contextualiser les déclarations polémiques. Avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale, donc après le moment où l'Europe a connu une recrudescence des idéologies nationalistes et totalitaires, la situation historique évolue vers une nouvelle réalité géopolitique qui met un terme à l'opposition historique et culturelle entre le bloc germanique et le bloc français. Les événements politiques perturbent encore le fil des choses et le nationalisme ressurgit à l'occasion, mais leurs effets seront beaucoup plus circonstanciels qu'à l'époque de la Première Guerre mondiale et de la montée des régimes fascistes.

⁶⁹ Voir Jacques Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, Paris, Masson, 1996, pp. 88-112.

Enfin, ce qu'il faut avoir à l'œil ici, c'est comment cette histoire des relations franco-allemandes affecte l'histoire de la querelle Schoenberg/Stravinski et dessine en filigrane une réalité politique contraignante et des conjonctures historiques qui influent sur les faits et gestes des acteurs musicaux. Bien que l'autonomie artistique soit au cœur du projet avant-gardiste, viennent la contrecarrer une foule de facteurs dont les luttes nationales et symboliques au nom du capital culturel que Vienne et Paris cherchent à gagner. Si l'avant-garde est un monde de l'art avec sa propre réalité et un projet commun qui va au-delà des clivages nationaux, il ne faudrait pas pour autant minimiser la tension que créent au sein de ce monde les événements politiques que vivent les acteurs musicaux en amont de leur appartenance à une communauté culturelle : le projet avant-gardiste éclate parfois sous la pression, comme au moment de la Première Guerre mondiale, pour ensuite renaître de ses cendres et fonder un nouvel état d'esprit. Les acteurs musicaux sont pris entre un projet universaliste et la situation politique que leur impose leur milieu d'origine. Il s'agit de voir lequel a préséance sur l'autre, de sorte que le musicologue puisse expliquer pourquoi les esprits s'échauffent et pourquoi, derrière les entités Schoenberg et Stravinski, se dessinent des réalités plus complexes que font miroiter des entités en lutte et en concurrence autant sur le plan musical que culturel. C'est dire que Vienne et Paris partagent un projet similaire dont rendent compte les multiples liens et échanges au sein de l'avant-garde, que viennent toutefois stopper les luttes politiques qui ramènent les deux capitales à une recherche de pouvoir culturel. Mais les politiciens ne sont pas les seuls responsables dans le refroidissement des relations culturelles, puisque les artistes ont souvent troqué leurs crayons et leurs ateliers pour des jeux de pouvoir et des déclarations hostiles.

1.7 La nécessité d'une histoire croisée

Appréhender les deux blocs culturels comme deux entités en constante opposition reviendrait à jouer le jeu des querelles culturelles que les adversaires mettent en place de part et d'autres. Tout n'est pas qu'opposition dans les relations historiques entre l'Allemagne et la France, et au lieu d'une 'antagonisation' déployée à tous les niveaux, la recherche doit mettre à l'avant-plan les relations et les échanges interculturels qui ressortent à travers les points de contact : le regard se tourne alors vers les recoupements culturels favorisés par des médiateurs politiques, sociaux et culturels⁷⁰. Dans la mesure où « il existe une histoire française de l'Allemagne, allemande de la France », donc une histoire commune qui s'est consolidée autour de la « circulation entre les aires culturelles », les clivages nationaux que rapporte l'histoire

⁷⁰ Pour la notion de médiateur culturel, voir Alexandre Kostka et Françoise Lucbert, « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, pp. 13-28.

politique jettent parfois dans l'ombre les « déplacements sémantiques » et « les mécanismes de dissimulation à l'œuvre⁷¹ ». La querelle Schoenberg/Stravinski a pu gagner en intensité du moment où l'historien tient compte du regroupement que forme l'avant-garde en tant que monde de l'art, c'est-à-dire de la possibilité chez les compositeurs modernes de s'opposer en vertu d'un dialogue dont les bases conceptuelles sont reconnues de part et d'autres. L'opposition fonctionne au sein d'une même circularité, de sorte que la querelle renvoie aux relations qu'entretiennent les deux entités à travers le réseau européen mis en place par l'avant-garde musicale. De même, les échanges culturels ne s'arrêtent pas qu'au dialogue. L'intérêt de l'un vis-à-vis de l'autre est également un fait marquant et incontournable de la querelle Schoenberg/Stravinski. Lorsque Stravinski va visiter Schoenberg en décembre 1912 et qu'il entend pour la première fois le *Pierrot lunaire*, il le fait à la fois pour prendre contact avec un grand nom de la musique moderne et pour la curiosité que génère en lui cette culture viennoise. Jusqu'à quel point ce dialogue est-il réalisé avec sollicitude et quelles en sont les réelles retombées ? Il est certain que ces efforts de médiation n'apportent pas toujours les fruits escomptés. Dans tous les cas, l'intérêt d'en connaître plus sur l'autre et de le voir dans son habitus⁷² ne fait aucun doute du moment où un effort est mis pour aller à sa rencontre et favoriser un dialogue. À ce titre, Milhaud et Schoenberg connaîtront une amitié sincère et un respect mutuel dans les années 1920, alors que Milhaud dirige le *Pierrot lunaire* à Paris à partir de 1921⁷³.

Dans le cadre des relations franco-allemandes, cette notion de transferts culturels met en lumière les réseaux d'échanges et d'influences, ainsi que les migrations culturelles qui sont devenues fédératrices entre les deux blocs culturels. Dans un segment diachronique de l'histoire culturelle des deux pays, il s'agit surtout de comprendre les conjonctures qui favorisent des échanges et des ouvertures, de telle sorte que la dimension relationnelle soit éclairée et permette d'entrevoir comment chaque pays se transforme au fil de cette rencontre. Dans cette optique, l'idée d'une opposition constante entre les deux pays suite aux conflits politiques que l'histoire ramène constamment à l'avant-scène est secondée par un regard porté sur les efforts mis par des agents culturels ou autres pour ouvrir un espace d'échanges et de discussions. Le transfert permute la signification originelle de l'artefact culturel pour en faire une chose tout à fait

⁷¹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 4-5.

⁷² Notion empruntée à Pierre Bourdieu. Cf. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, pp. 429-35.

⁷³ Cette amitié se poursuit durant les années américaines et le signe le plus évident en est les hommages réciproques que se livrent les deux hommes. Voir le texte « Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schönberg : des souvenirs personnels » publiés en 1944. Cf. Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, Flammarion., 1982, pp. 128-34.

différente dans le contexte étranger, mais qui n'en préserve pas moins une altérité fondatrice et nourricière. Les Français qui lisent Hegel en traduction française ou les Allemands qui lisent Rousseau en traduction allemande en seraient de bons exemples dans la mesure où, selon le caractère détourné que peut prendre la traduction et selon le contexte de lecture, les deux ouvrages ne seront pas reçus de la même façon.

Dans le cadre de cette recherche, l'idée de transfert retrace le processus culturel susceptible d'apporter un éclaircissement au musicologue quant à l'adaptation sociale et géographique que connaissent certaines œuvres ou notions culturelles et musicales. Cette adaptation en altère finalement le sens, comme le lecteur le verra plus tard avec la façon de comprendre des œuvres comme *Sacre du printemps* ou *Pierrot lunaire* dans le contexte voisin. Et lorsque « les réseaux pratiquent des échanges, d'objets ou d'idées », comme c'est le cas au sein de l'avant-garde musicale parisienne et viennoise, le transfert joue également « au niveau des perceptions esthétiques⁷⁴ » que chaque réseau a de l'autre. L'idée de perception esthétique positionne les acteurs dans le regard et le jugement qu'ils peuvent porter sur l'autre camp en fonction de leur foyer culturel. Dans le cas de la querelle Schoenberg/Stravinski, d'une situation à l'autre, d'un décalage culturel à l'autre et d'un terrain référentiel à l'autre, les notions et les termes musicaux à la base de la polarité (l'atonalisme, le dodécaphonisme, l'idée de 'retour à Bach', le progrès musical, l'attrait pour la culture populaire, etc.) sont appelés à se transformer au fil du contexte (évolution diachronique) et de la compréhension qu'en ont les acteurs selon leur position culturelle respective (mouvement synchronique). La valeur et la signification accordées aux notions et termes musicaux se déplacent constamment selon l'intérêt que manifestent les compositeurs et musiciens en fonction des enjeux musicaux qui sévissent dans leur foyer artistique. Comme le dit Michel Espagne : « Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation⁷⁵. » D'où l'importance dans la querelle Schoenberg/Stravinski de bien suivre l'évolution sémantique que prennent les notions et termes musicaux qui façonnent la querelle en délimitant ses *a priori* conceptuels : Stravinski et ses fidèles s'opposent bel et bien à l'atonalisme qu'ils jugent intellectuel et sectaire, alors que Schoenberg et ses fidèles rejettent le néoclassicisme dans lequel ils voient une impasse musicale. Or, cette perception esthétique vis-à-vis des notions et termes servant à définir le camp adverse est souvent modelée par les médiations (contexte, revue, critique, etc.) à travers lesquelles elle s'est construite, de sorte qu'il faut interroger cette perception pour en voir la

⁷⁴ Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, 1999, p. 14.

⁷⁵ Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, 1999, p. 32.

fidélité à la réalité et en décortiquer la fausse représentation s'il y a lieu. Par exemple, la perception de l'atonalisme et de l'expressionnisme en France collent à l'image de Schoenberg jusque dans les années 1930, lui qui était versé dans le dodécaphonisme depuis quelques années. Interroger cette perception esthétique que chaque camp a de l'autre, c'est comprendre finalement les malentendus sur lesquels repose parfois la querelle.

Il s'agit donc pour l'analyse de la querelle de bien situer le socle commun sur lequel prend forme la polarité, tout en mettant l'accent sur les points de rencontre et les points de rupture afin de voir comment évoluent certaines données dans les deux contextes étudiés. Ce qu'il faut absolument éviter par ailleurs, c'est un comparatisme stérile qui reviendrait à mettre les deux contextes côte à côte en déclinant les forces et les faiblesses de chacun. Si cette sortie du comparatisme prend la valeur d'un impératif épistémologique, c'est pour une raison fort simple : la querelle dans son tournant musicologique s'est assise sur une représentation binaire de ses éléments constitutifs, où finalement Vienne et Paris, voire Schoenberg et Stravinski, ont été rapportés dans une comparaison quant aux finalités esthétiques poursuivies. Cette situation se retrouve encore aujourd'hui dans des articles comme ceux de Solomos⁷⁶, d'Albèra⁷⁷ ou des livres comme celui de Shawn⁷⁸. Le comparatisme a souvent servi à renforcer le caractère national des parties opposées ou à valoriser un camp au détriment de l'autre à travers une approche hiérarchique. Comme le dit Espagne : « Le problème principal tient à la position de l'observateur. On ne fait souvent que comparer soi-même à l'autre⁷⁹ », situation qui est arrivée plus d'une fois lorsqu'un partisan d'une des entités musicales propose une analyse de l'autre camp, dont le but n'aura été finalement que de mettre en valeur une position partielle. À titre d'exemple, Leibowitz et Adorno compareront Schoenberg et Stravinski pour mieux élever le premier, alors que Poulenc, Auric et Milhaud écorcheront Schoenberg pour faire du néoclassicisme stravinskien l'esthétique dominante.

Où trouver alors la démarche historique à favoriser dans le cadre de cette étude ? Le transfert culturel en tant que notion théorique sert l'investigation de points communs et d'échanges entre pays, mais n'est pas en mesure de livrer toute la marchandise théorique nécessaire à l'analyse en ce qui a trait au déploiement de la querelle dans l'espace et le temps. L'histoire à favoriser ici n'en est pas seulement une de transferts d'actifs culturels, mais possède aussi son autonomie. Si les contextes culturels prennent une valeur incontestable, il subsiste parfois des variables musicales beaucoup plus prégnantes pour cette recherche, puisque la

⁷⁶ Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia* V, 1998, pp. 91-107.

⁷⁷ Philippe Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, pp. 136-55.

⁷⁸ Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

⁷⁹ Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, 1999, p. 36.

querelle se situe bel et bien sur le plan musical et esthétique. La véritable histoire dont cette étude a besoin, soit celle susceptible de rapprocher Vienne et Paris au sein d'une même configuration, se dirige assurément vers l'histoire croisée, avancée par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann⁸⁰. Du croisement de Vienne et Paris émerge la querelle Schoenberg/Stravinski, qui appartient en propre au champ de l'avant-garde musicale. L'espace disputationnel que déploie la querelle est le centre du croisement, alors que Vienne et Paris sont les deux segments qui s'entrecroisent pour mettre ce récit au monde. L'histoire croisée situe finalement la rencontre de deux grandes capitales à travers une avant-garde commune qui tient les deux entités dans un mouvement circulaire. Ces propos de Werner et Zimmermann s'appliquent à la querelle Schoenberg/Stravinski :

Les entités, personnes, pratiques ou objets croisés ou affectés par le croisement ne restent pas forcément intacts et identiques à eux-mêmes. Leurs transformations sont liées au caractère non seulement actif, mais encore interactif de leur mise en relation. Ces transformations sont le plus souvent basées sur la réciprocité [...] mais aussi par l'asymétrie⁸¹.

De ces croisements entre Vienne et Paris, entre Schoenberg et Stravinski, émanent des situations, des réalités, des œuvres, des gestes, des discours, des dialogues, bref autant de faits et d'événements historiques qui découlent en partie ou en totalité de l'espace disputationnel que dessine la querelle au sein de l'avant-garde musicale. Comme le disent à nouveau les deux historiens :

L'objet est ainsi construit en fonction d'une problématique de croisement dont il est le vecteur. [...] En aval, l'historicisation porte sur les conséquences du croisement. À ce niveau aussi, l'inscription historique opère suivant une logique de contextualisation à double sens : tenant compte de la constitution historique de l'objet, elle explore les effets que ce dernier exerce sur un environnement qu'il contribue à transformer⁸².

La configuration à la fois musicale et idéologique à laquelle donne lieu la querelle conduit à esquisser dès maintenant la valeur historiographique de l'étude des querelles. Le fait qu'elles génèrent un récit musical qui leur est propre atteste de l'impact indéniable qu'elles ont dans le cours des événements musicaux. En favorisant le croisement entre deux milieux distincts à travers l'entité qui les représente, la querelle déploie sa propre historicité et pousse les acteurs à en tenir compte tout autant qu'elle entre en interaction avec les autres événements et enjeux

⁸⁰ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales Histoire, Sciences sociales* 58, 2003, pp. 7-36.

⁸¹ Werner et Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales Histoire, Sciences sociales*, 2003, p. 16.

⁸² Werner et Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales Histoire, Sciences sociales*, 2003, p. 31.

qui circonscrivent le champ d'actions de la musique moderne. Schoenberg n'aurait probablement pas écrit les *Trois satires* op. 28 et Stravinski n'aurait pas condamné la modernité viennoise n'eût été de la querelle. Ce croisement finit par ouvrir un espace disputationnel dans lequel s'inscrivent les prises de positions et les réactions suscitées par la querelle. De sorte que les chapitres à venir, qui transporteront le lecteur au cœur du récit historique élevé par la querelle Schoenberg/Stravinski, confirmeront l'hypothèse d'un impact réel des querelles musicales chez les acteurs musicaux qui les vivent et les subissent.

Chapitre II

Les réseaux de l'avant-garde musicale et l'ultime rencontre

Si la querelle prend forme au cours des années 1920, il apparaît logique d'en situer la genèse durant cette période charnière de l'avant-garde musicale que représentent les années 1909 à 1914 : les premiers balbutiements de l'opposition à venir se construisent dans le croisement entre Vienne et Paris. D'une part, la première rencontre entre Schoenberg et Stravinski se situe durant cette période où les réseaux d'avant-garde s'activent à favoriser des échanges et tentent d'ouvrir une brèche dans les cloisonnements nationaux, ce dont témoignent entre autres les revues musicales de l'époque. Cette période s'avère également charnière dans la mesure où les Français découvrent Schoenberg, et les Allemands, beaucoup plus timidement, Stravinski. D'autre part, ces rencontres et échanges mettent en relief une série d'acteurs qui sont appelés à jouer un rôle déterminant dans la querelle, soit en prenant une place dans l'antagonisme esthétique, soit en cherchant à favoriser un rapprochement entre les deux avant-gardes. Des protagonistes de la querelle tels que Wellesz, Ravel, Vuillermoz, Schmitt et Casella prennent déjà une place prépondérante dans la diffusion des idées musicales au-delà des contingences nationales. Ainsi, en retraçant les réseaux de soutien sur lesquels s'appuient Stravinski et Schoenberg durant ces années, il sera plus facile de comprendre la façon dont les entités qu'ils représentent se sont élevées et concurrencées.

2.1 Stravinski apache

Dire que Stravinski débarque dans un contexte qui lui est favorable dans la France des années 1910 est une évidence même. Si le précédent chapitre a souligné l'attrait qu'ont exercé les Ballets russes, reste maintenant à comprendre pourquoi la musique russe était attrayante à ce point du côté français. Depuis les années 1880-90, la musique russe trouve une terre d'élection dans le contexte musical français¹, qui est attiré par la nouveauté esthétique et le renouveau sonore qu'elle offre. Le critique français Louis Laloy², fidèle de Debussy dans les années 1900 et jusqu'à sa mort, se remémore dans ses mémoires un concert des chœurs russes dirigé par Slavinski d'Agrenef en 1885 et l'attrait qu'exerçait la littérature russe chez ses parents. Des témoignages du genre sont légions et permettent de comprendre ce qu'offre la musique russe puisque, dans le cas de Laloy par exemple, elle précède dans ses mémoires la musique javanaise découverte à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Il s'ensuit une situation où la place

¹ Elaine Brody, *Paris. The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, New York, George Braziller, 1987, pp. 190-202.

² Louis Laloy, *La musique retrouvée 1902-27*, Paris, Desclée de Brouwer, 1974, pp. 19-21.

consentie à la musique russe dans le milieu musical français va en s'accéléralant au cours des années 1900, tant et si bien que les articles portant sur les compositeurs russes deviennent fort importants dans les revues musicales de l'époque. L'année 1907 est une belle occasion de constater cet intérêt et le feu ardent qui le nourrit. Cinq concerts russes sont organisés et Laloy en offre un compte rendu plutôt enthousiaste dans le *Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.* du 15 juin 1907 : « Oui, nous avons cette faiblesse, en France, de demander aux musiciens russes d'être Russes. Nous l'avons avec d'autant plus de décision que nous connaissons mieux leurs pays, que nous aimons mieux leur littérature, que nous avons mieux goûté de leur entretien et de leur société³. » Le ton est donné, certes élogieux mais non sans quelques réserves quant au vieillissement de la musique de certains des Cinq et l'influence allemande dénotée chez Tchaïkovski, Glazounov et Scriabine. L'intérêt se porte surtout du côté des œuvres de Rimski-Korsakov et de Moussorgski.

Calvocoressi, à travers son activité de critique musical, met en lumière cet intérêt tôt signifié pour la musique russe⁴. Comme l'affirme Haine : « [Sa] croisade [...] pour l'introduction de la musique russe se traduit par plusieurs ouvrages sur le sujet⁵. » Cela explique la raison pour laquelle il devient l'assistant de Diaghilev en 1907-08 et son principal secrétaire durant la période de florilège des Ballets russes. Son article du 16 mai 1909 dans le *Mercure de France*, intitulé « L'Avenir de la musique russe⁶ », doit être appréhendé à la fois comme un témoignage d'amour du milieu français envers la musique russe et un coup de marketing pour mousser la première saison des Ballets russes. Le texte présente l'école russe et insiste sur les avancées de celle-ci. Le principal intérêt pour cette étude réside dans le fait que le texte flatte les compositeurs français de manière à créer une conjoncture à la fois esthétique et idéologique entre musique française et musique russe :

L'exemple donné par les maîtres russes a été mieux compris en France qu'en Russie ; et c'est parmi les représentants de la jeune école française qu'il faut chercher les véritables continuateurs de Borodine et surtout de Moussorgski. Il n'est pas question d'évaluer ici la part d'influence que l'un ou l'autre a pu exercer sur un Debussy ou sur un Ravel : les continuateurs sont tout autre chose que des imitateurs⁷.

Le discours que porte l'article fait l'éloge de la musique russe en lui apposant des étiquettes favorables qui entrent en continuité avec le progrès musical recherché par l'avant-garde

³ Louis Laloy, « Musique russe », *Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.*, 15 juin 1907, p. 654.

⁴ Ses mémoires de 1934 en sont le témoignage le plus vivant. Cf. M. D. Calvocoressi, *Music and Ballet - Recollections*, London, Faber and Faber Limited, 1978.

⁵ Malou Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de musicologie* LX, 2006, p. 247.

⁶ M. D. Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 16 mai 1909, pp. 262-74.

⁷ Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 1909, p. 271.

parisienne d'alors. Il y est question de « rénovation essentielle », d'« unité organique », de « modalités », de « renouveau », de « profondeur », d'« être soi-même », bref d'un vocabulaire cherchant à mettre en valeur la plus-value qu'apporte la musique russe. Le succès des Ballets russes vient confirmer le *momentum* que cherche à créer Diaghilev et son principal 'propagateur'. Le 13 juin 1909, en parlant d'« événement le plus éclatant et le plus célèbre⁸ », le jugement de Laloy semble conforme à l'impression laissée par les Ballets russes sur une grande majorité de Parisiens. En insistant sur l'idée d'une « facture qu'on admire⁹ », Laloy met en lumière l'attrait exotique et la nouvelle couleur sonore reflétés par la programmation choisie, ce qui devient en fin de compte le fer de lance des Ballets russes pour étonner les Français.

Le réseau sur lequel repose l'intégration de Stravinski à Paris peut s'appréhender en trois phases : les Apaches, la Société Musicale Indépendante (SMI désormais) et la consécration musicale autour des trois principaux ballets. Les Apaches forment d'abord un regroupement amical de musiciens et d'artistes, qui se réunissent fréquemment dans le salon des Godebski, lieu de l'avant-garde artistique où plusieurs manifestations musicales sont conduites par Ricardo Viñes¹⁰. L'année de constitution du groupe remonte aux environs de l'année 1902¹¹, moment où se côtoient des musiciens et artistes provenant autant de la Schola Cantorum et du Conservatoire que de l'École des Beaux-Arts et des Arts décoratifs. Les musiciens faisant partie de la bande durant cette époque sont Ravel, Séverac, Viñes, Terrasse aux côtés des Klingsor, Fargue, Gide et autres personnages influents. Deux intérêts musicaux particuliers réunissent les Apaches : la défense de Debussy et... la musique russe. La création de *Pelléas et Mélisande* le 30 avril 1902 les rassemble autour d'un objectif commun : aimer cette musique et défendre la nouveauté qu'elle porte¹². Leurs intérêts esthétiques renvoient à un engouement pour les thèmes symbolistes, comme en fait foi leur attachement à la poésie de Mallarmé. Il faut parler de cénacle, voire d'une confrérie, plus que d'un courant ou d'une esthétique particulière¹³. Dans tous les cas, il s'agit d'un réseau implanté solidement dont Maurice Ravel, à partir de 1904, deviendra en quelque sorte le *leader* incontesté, dû entre autres à l'attrait qu'exerce son œuvre

⁸ Louis Laloy, « Chronique », *Mercur musical et bulletin français de la S.I.M.*, 13 juin 1909, p. 581.

⁹ Laloy, « Chronique », *Mercur musical et bulletin français de la S.I.M.*, 1909, p. 588.

¹⁰ L'histoire des Apaches a été retracée par les travaux de Pasler et dans un article de Haine sur la famille Godebski. Cf. Jann Pasler, "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, June 1982, p. 403-07 ; Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de musicologie*, 2006.

¹¹ Voir Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de musicologie*, 2006, pp. 229-31.

¹² Voir Laloy sur la question du debussysme qui s'élève à partir de la création de *Pelléas* et qui réunit plusieurs des Apaches. Fulcher quant à elle a relaté l'opposition qui s'ensuit dans le milieu musical de l'époque. - Laloy, « Chronique », *Mercur musical et bulletin français de la S.I.M.*, 1909, pp. 129-38 ; Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 154-58.

¹³ Voir Roland-Manuel, *À la gloire de... Ravel*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1938, pp. 55-60.

sur le groupe¹⁴. Quant à l'origine du nom, elle renvoie à un slogan sensationnaliste lancé par les journaux de l'époque¹⁵. Dans les faits, le cénacle manifeste surtout une rébellion face à l'*establishment* musical, d'où la connotation politique derrière le slogan : le terme 'apache' réfère à une révolte anarchiste au début du siècle¹⁶.

Mais la musique russe demeure sans conteste l'autre intérêt qui rassemble ces musiciens et artistes, comme le souligne Pasler¹⁷. Faut-il alors s'étonner que des compositeurs tels Schmitt et Delage et des critiques musicaux tels Calvocoressi et Vuillermoz se joignent au cénacle au cours des années 1900, autant de gens qui seront favorables à Stravinski et qui défendront la musique russe¹⁸ ? Une des activités favorites de ces différentes personnalités musicales est la lecture d'œuvres russes, notamment Rimski-Korsakov et Moussorgski, comme le rapporte Klingsor¹⁹, autre membre de la confrérie. Leur goût de la nouveauté et leur exploration symboliste ont certainement infléchi leur désir de connaître davantage la musique russe et les aura transportés du côté des prestations russes organisées par Diaghilev. Calvocoressi²⁰, en devenant le bras droit de Diaghilev, fait en quelque sorte le pont entre les deux regroupements : les Apaches se retrouvent dans les nouveautés musicales des Ballets russes, comme ceux-ci trouvent dans ces premiers un appui majeur dans l'avant-garde parisienne de l'époque. La relation s'avère complémentaire et se nourrit d'exotisme et de l'exclusion des vieux dogmes qui hantent l'option scholiste.

Le projet de la SMI voit le jour en avril 1910²¹, soit un an après que Ravel ait claqué la porte de la Société Nationale (SN désormais) suite aux déchirements autour de l'acceptation des œuvres de ses étudiants et aux divergences esthétiques évidentes entre d'Indy et lui²². Dans un article sur la Schola Cantorum et le Conservatoire publié dans le *Mercure de France*²³, Jean Marnold témoigne de la coupure générationnelle que symbolise la montée en puissance des Apaches :

¹⁴ "Ravel and our circle" selon l'expression utilisée par Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 1909, p. 55.

¹⁵ Voir Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de musicologie*, 2006, p. 237-39.

¹⁶ Voir Jann Pasler, « La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique », *La musique : du théorique au politique*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 313-43.

¹⁷ Pasler, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, 1982, p. 403.

¹⁸ Vuillermoz et Schmitt en seront les meilleurs exemples dans les lignes à venir.

¹⁹ Tristan Klingsor, « L'époque Ravel », *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, pp. 134-38.

²⁰ Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 1909, pp. 215-20.

²¹ Pour l'histoire complète de la SMI, voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, pp. 65-122.

²² Divergences que Vuillermoz a traduites dans *Mercure de France* en taxant d'Indy de réactionnaire, de dogmatique et de compositeur vivant dans l'obsession du passé de par l'enseignement qu'impose la Schola Cantorum. Cf. Émile Vuillermoz, « La Schola et le Conservatoire », *Mercure de France*, 16 septembre, 1909, pp. 234-43.

²³ Jean Marnold, « Le Cercle musical - La Nationale et la Schola », *Mercure de France*, 16 juin 1909, pp. 734-40.

En dehors de Maurice Ravel, qui paraît jusqu'ici seul de taille à continuer [sic] le précurseur, c'est sans doute avec la génération qui vient qu'on pourra récolter la moisson de *Pelléas*, et peut-être, ainsi qu'en des épis encore verts, la sève de l'harmonieux demain fermente-t-elle impatiente chez quelqu'un des obscurs adolescents recalés par le comité de la Nationale. À ce point de vue, l'influence éventuellement obstructionniste de la Schola semblerait volontiers désastreuse. Cependant ne nous frappons pas : on n'arrête pas l'avenir²⁴.

Et comme l'histoire de la SMI le prouve, cette société déploie justement « un tremplin inestimable aux compositeurs de la génération de Ravel », dont le champ d'action musicale, sociale et politique appartient davantage à une certaine « gauche artistique²⁵ » propre à la fois aux Apaches et au bastion anti-scholiste. En effet, comme l'a rappelé Fulcher²⁶, qui rapporte les deux sociétés rivales à des chapelles esthétiques, l'une était nettement anti-dreyfusarde et se situait à droite du spectre politique en revendiquant un nationalisme autoritaire (SN), alors que l'autre (SMI) manifestait davantage de tolérance politique, ce qu'incarnait une position dreyfusarde. Sur le plan musical, la polarité entre les deux sociétés musicales, voire entre la Schola et les Apaches, se décline à travers une opposition systémique quant au rôle conféré à l'harmonie et au contrepoint. Dans le sillage du debussysme²⁷, les Indépendants²⁸ 'dé-fonctionnalisent' l'harmonie, personnalisent les accords, libéralisent la forme, préoccupations que l'auditeur retrouve chez les Ravel, Schmitt, Huré, Caplet, Vuillermoz et Koechlin.

Faut-il alors s'étonner que Stravinski se lie d'amitié avec les Apaches et avec les gens gravitant autour de la SMI ? Faut-il également s'étonner des convergences esthétiques qu'il y a entre les gens de la SMI et lui, notamment en ce qui concerne un même intérêt pour la couleur harmonique, la couleur sonore et les échelles étrangères (les échelles pentatoniques, octatoniques et par tons entre autres) ? Comme le précise à nouveau Michel Duchesneau : « Entre 1910 et 1914, la naissance de la SMI délimite clairement le clivage qui existe dans le milieu musical entre traditionalistes et modernistes et contribue au développement d'une nouvelle génération d'auditeurs, de compositeurs et de critiques qui seront prêts à assimiler de nouveaux paramètres esthétiques définis par des œuvres comme le *Sacre du printemps* de Stravinski²⁹. » Il est possible alors de parler d'un combat esthétique commun quant à l'ouverture cosmopolite à la base de la SMI et au rôle de promotion qu'elle se donne pour faire découvrir de nouvelles musiques. La place consentie aux musiques russes, espagnoles, anglaises, allemandes

²⁴ Jean Marnold, « Le Cercle musical - La Nationale et la Schola », *Mercure de France*, 1909, p. 740.

²⁵ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 79-80.

²⁶ Fulcher, *French Cultural Politics & Music*, 1999, pp. 143-53.

²⁷ Terme utilisé ici pour identifier les compositeurs qui sont influencés par Debussy et se rangent derrière lui. Voir Laloy, « Chronique », *Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.*, 1909, p. 129-38.

²⁸ Terme utilisé ici pour désigner les compositeurs gravitant autour de la SMI.

²⁹ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 76.

et autres se reflète dans les programmes et dans des thématiques de concerts dédiés aux œuvres étrangères. Ainsi, à travers le projet avant-gardiste derrière la lancée de la SMI, la convergence avec les idées de Stravinski est clairement établie du moment où l'on s'attarde à son 'annexion' au milieu musical français à travers la forte impression que laissent ses œuvres – nous y reviendrons. Les œuvres jouées à la SMI dénotent également la place importante que prennent le folklore musical et l'exotisme, deux préoccupations que l'œuvre de Stravinski incarne.

Dans les amitiés qui se consolident avec les Apaches à partir de cette adhésion à sa musique, Stravinski trouve un soutien à la fois humain, psychologique et musical³⁰. Les plus importantes prennent forme avec Delage, Schmitt et Ravel³¹. Un commun désir d'élargir les horizons musicaux de l'avant-garde musicale les aura rassemblés et il était tout à fait normal dans cette optique que Stravinski soit intégré au groupe après la création de *l'Oiseau de feu* en juin 1910 :

L'Oiseau de feu, comme le précise Seroff, a un succès immédiat auprès du public parisien et les Apaches ont souhaité la bienvenue dans leur cénacle au jeune compositeur de 32 ans en tant qu'un des leurs [...]. Pour les Apaches, [Stravinski] représentait avant tout un symbole d'originalité; il a réinsufflé la voie contemporaine dans la musique russe. Son art s'inscrivait dans la continuité des célèbres Cinq et de Moussorgski en particulier. Moussorgski avait pris la place de Wagner aux yeux des Français et l'attitude de Stravinski par rapport à Wagner était en harmonie parfaite avec celle des Apaches³².

Bien que les Apaches connaissent un essoufflement en tant que cénacle après 1909³³, dû à leur activité à la SMI, l'amitié et l'esprit esthétique qui ont guidé leur mise au monde perdurent jusqu'à la guerre, et c'est dans la continuité de cet état d'esprit que le réseau parisien auquel a accès Stravinski se met en place. Les Apaches lui font entre autres connaître la musique française et le soutiennent ardemment dans la création du *Sacre*. Ainsi, en date du 13 décembre 1913, Ravel lui écrit : « Dans 3 jours, je serai à Londres, où j'espère entendre parler du *Sacre*. *Le Rossignol* doit-il bientôt chanter ? Trouvez ici l'hommage de mes respectueuses amitiés pour Mme Stravinski³⁴. » L'aide offerte par cette amitié apache n'est donc pas seulement de nature amicale : elle vise à accroître sa reconnaissance et à lui donner un soutien à la fois musical et

³⁰ Pasler, "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, 1982, pp. 403-07.

³¹ Soit les trois dédicataires d'une future œuvre composée à travers l'influence des Apaches (i.e. les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*) sur laquelle se penche la fin de ce chapitre.

³² "Firebird has as immediate success with the Paris public and the Apaches welcomed the 32-year-old composer into their midst as one of their own. [...] To the Apaches, [Stravinsky] represented first of all a symbol of the new original; he epitomized the contemporary trend in Russian music. His art was the continuation of that of the might Five and particularly Musorgsky. Musorgsky has taken the Wagner's place in the eyes of the French and Stravinsky's attitude towards Wagner was in perfect harmony with that of the Apaches." - Victor I. Seroff, *Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1953, p. 161.

³³ Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de musicologie*, 2006, p. 236.

³⁴ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 101, p. 794.

psychologique. Ce qu'il dit plus tard dans ses *Chroniques de ma vie* ne laisse aucun doute quant à cet esprit de solidarité :

Durant les longues semaines de ma maladie, j'ai été l'objet de la plus vive et touchante sollicitude de mes amis. Debussy, de Falla, Ravel, Florent Schmitt, Casella venaient me voir souvent. [...] Maurice Delage était tout le temps auprès de moi. Sa nature enthousiaste me le rendait extrêmement sympathique et j'appréciais beaucoup la finesse et l'esprit de sa sensibilité musicale, dont témoignent ses compositions, malheureusement peu nombreuses³⁵.

L'intensité des échanges épistolaires avec les Apaches dévoile une relation incontournable, qui lui ouvre un réseau d'expansion indéniable. C'est à travers sa relation aux Apaches que Stravinski s'intéressera pour la première fois à Schoenberg, événement qu'on soulignera dans les prochaines lignes.

2.2 Proclamer le génie

Trois Apaches ont contribué à défendre l'œuvre de Stravinski, voire à lui attribuer les qualificatifs qu'il fallait pour faire de lui *le compositeur avant-gardiste* du milieu musical français : Ravel, Schmitt et Vuillermoz. La relation entre Ravel et Stravinski est pour le moins complexe et difficile à cerner. Outre une correspondance parcellaire, l'intérêt qu'ont manifesté les deux hommes l'un pour l'autre tient d'abord au contexte particulier dans lequel ils se retrouvent, soit les avancées de l'avant-garde de l'époque. Cette situation ouvre vers une complicité musicale où Stravinski apparaît, aux yeux de Ravel, comme un dépassement de tout ce qu'il avait entendu auparavant :

Il ne pouvait qu'être heureux de découvrir un Russe admirant tout autant l'orchestrateur méticuleux mais conscient de l'exigence supplémentaire à apporter au niveau de la substance musicale et de sa mise en forme. *L'Oiseau de feu* était le fruit de cette réflexion, c'était encore du Rimsky, mais meilleur que Rimsky³⁶.

L'enthousiasme de Ravel pour la nouveauté stylistique qu'incarne Stravinski grandit d'année en année, si bien qu'il appréhende l'événement du *Sacre* dès mars 1913 : « Il faut entendre le *Sacre du printemps* écrit-il à Lucien Garban. Je crois bien que ce sera un événement aussi considérable que la 1^{ère} de *Pelléas*³⁷. » Stravinski se met également à découvrir la musique de Ravel et à apprécier quelques-unes de ses œuvres, dont *Daphnis et Chloé*³⁸. L'amitié entre les deux hommes a bel et bien un fondement solide et fera dire à Stravinski : « Debussy, c'était mon père,

³⁵ Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 66.

³⁶ Marcel Marnat, « Ravel et Stravinsky », *Cahier Maurice Ravel*, 1992, p. 42.

³⁷ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 126.

³⁸ Stravinski, *Chroniques de ma vie*, 2000, p. 51.

Ravel c'était mon oncle³⁹. » Ceci explique certainement pourquoi l'oncle vient en aide à son neveu lorsque la critique parisienne réserve un accueil mitigé au *Rossignol*, créé à l'Opéra de Paris le 26 mai 1914. Sous le titre « Les nouveaux spectacles de la saison russe. *Le Rossignol* », Ravel publie alors dans le *Comoedia illustré* du 5 juin 1914, un texte polémique visant à défendre *Le Rossignol* et à suggérer un nouveau tournant dans le style de Stravinski :

La poétique de M. Stravinski, dans *Le Rossignol*, parut non pas encore réactionnaire mais déjà stationnaire, constatation qui stupéfiera tous les musiciens. En effet, ce qui a frappé ceux-ci, c'est précisément les nouvelles hardiesses de l'auteur du *Sacre*, cette conception musicale dont on ne découvre que l'embryon dans son œuvre précédente. Je veux parler de cette liberté contrapuntique absolue, cette indépendance audacieuse des thèmes, des rythmes, des harmonies, dont la combinaison, grâce à l'une des plus rares sensibilités musicales, nous offre un ensemble si séduisant⁴⁰.

Venant d'un musicien comme Ravel, pareille déclaration faisait du *Rossignol* une œuvre ouvrant un nouveau monde sonore alors qu'en réalité, elle complète plutôt la période russe de Stravinski. Défendre Stravinski ici relève davantage d'une bataille commune et du besoin de la faire valoir à travers celui qui en symbolise la force d'attraction.

Vuillermoz participe activement à cette défense de l'œuvre stravinskienne, qui vise rien de moins qu'à baptiser le nouveau-né de la musique moderne. S'intéressant aux Ballets russes depuis de nombreuses années⁴¹, le critique signe un article dans *La Revue musicale S.I.M.* sur le compositeur russe le 15 mai 1912, « Igor Stravinski⁴² », un des premiers textes strictement réservés à Stravinski. Vuillermoz affirme d'emblée : « Stravinski qui, avec l'*Oiseau de feu* et *Pétrouchka*, venait de nous donner deux chefs-d'œuvre et prenait dans l'histoire de la musique contemporaine une place que nul ne songerait actuellement à lui disputer⁴³. » Vuillermoz se penche alors sur l'apport nouveau de Stravinski et insiste sur le folklore musical comme ressource poétique chez le musicien, ce qui lui confère en définitive son originalité. Il n'en fallait pas plus alors pour s'appropriier Stravinski et en faire un compositeur dans la postérité de l'héritage français, entre autres en parlant de lui comme d'un « exilé » qui trouve en France « des amis et des défenseurs⁴⁴ » : Vuillermoz pense indéniablement aux Apaches et au souffle novateur qu'ils ont perçu dans Stravinski. Et le compositeur russe sait leur rendre la pareille :

³⁹ Rapporté dans Marnat, « Ravel et Stravinsky », *Cahier Maurice Ravel*, 1992, p. 43.

⁴⁰ Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, 1989, p. 220.

⁴¹ À cet effet, sa première critique sur les Ballets russes signée en juillet 1911 est pour le moins embarrassante avec le recul historique. En effet, séduit par la représentation chorégraphique et la musique, allant même jusqu'à parler de chef-d'œuvre, Vuillermoz conclut en disant : « Fokine est un musicien de génie. » Jamais le nom de Stravinski n'est mentionné, ce qui laisse présager que Vuillermoz a confondu les noms. Cf. Émile Vuillermoz, « Le Théâtre des arts - Sibéria - Les Ballets russes », *La Revue musicale S.I.M.*, juillet 1911, p. 75.

⁴² Émile Vuillermoz, « Igor Stravinsky », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 mai 1912, pp. 15-21.

⁴³ Vuillermoz, « Igor Stravinsky », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 15.

⁴⁴ Vuillermoz, « Igor Stravinsky », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 20.

« Le jeune compositeur se félicite d'avoir trouvé à Paris les seules sympathies actives et les seuls enthousiasmes éclairés susceptibles de l'encourager efficacement dans son audacieuse carrière⁴⁵. » Ne reste plus que le *Sacre du printemps* pour crier au génie, chose faite dans le compte rendu de l'œuvre dans la même revue le 15 juin 1913 : « De toute cette agitation une seule certitude consolante demeure : celle du génie de Stravinski⁴⁶. » La violence rythmique et les nouvelles sonorités marquent profondément Vuillermoz et correspondent à l'idée qu'il se fait de la musique moderne.

Le parcours est similaire mais encore plus dithyrambique du côté de Schmitt, lui qui déclare à Stravinski dans une lettre de janvier 1913 : « En attendant nous sommes tous ici désireux et anxieux des 'Sacres' et on commence déjà à travailler l'âme des foules⁴⁷. » Si le travail de ces critiques 'amis' en est un d'appropriation pour faire de la nouvelle recrue de l'avant-garde parisienne un des leurs, le travail de Schmitt va beaucoup plus loin dans sa teneur exégétique tributaire de la consécration recherchée : faire de Stravinski le modèle de la musique moderne. Dans ce contexte, le discours se fait messianique et fait de son œuvre le rituel de la musique moderne : « Stravinski est, je crois bien, le Messie que nous attendions depuis Wagner et dont Moussorgski et Claude Debussy, comme aussi Richard Strauss et Arnold Schoenberg, semblent avoir préparé les voies⁴⁸. » Dans ce contexte, le scandale est interprété comme une incompréhension vis-à-vis du génie proclamé et donc, comme une anticipation sur son temps.

Schmitt joue-t-il alors le rôle de 'propagandiste' de l'œuvre stravinskienne ? Il semble aller de soi pour les Apaches que Stravinski représente à ce moment-là une réalisation musicale des conceptions avant-gardistes auxquelles ils ont rêvé. Suivant cette logique, le scandale témoigne du snobisme et de l'inculture du public parisien alors qu'eux, Apaches, accomplissent une forme d'anarchie en musique qui n'est rien de moins qu'une transgression des règles en vigueur. En ce sens, *Le Sacre du printemps* réalise au plus haut point la subversion que cherchent à incarner les Apaches depuis les années 1900. À qui saurait faire scandale et bousculer les habitudes cognitives du public parisien, les Apaches seraient là pour le défendre et le propulser : ce fut vrai pour *Pelléas*, vrai pour les batailles de Ravel menées à l'endroit des Scholistes et vrai pour le *Sacre*. Et lorsque le public parisien réserve un triomphe au *Sacre* l'année suivante lors de sa reprise sous la direction de Monteux⁴⁹, ce dénouement rassure les Apaches dans leur position de départ et dans l'idée d'avoir couronné Stravinski.

⁴⁵ Vuillermoz, « Igor Strawinsky », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 21.

⁴⁶ Émile Vuillermoz, « La saison russe au Théâtre des Champs-Élysées », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 juin 1913, p. 56.

⁴⁷ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103, p. 104.

⁴⁸ BNF, Florent Schmitt, Bob. 13 582, « Les premières », *La France*, 4 juin 1913.

⁴⁹ BNF, Florent Schmitt, Bob. 13 582, « Les concerts », *La France*, 4 juin 1914.

C'est pourquoi au moment où les critiques s'impatientent face au *Rossignol*, Schmitt, tout comme son confrère Ravel, ne tarit pas d'éloges à l'endroit de Stravinski, façon comme une autre d'éviter que son génie soit minimisé ou qu'une faiblesse stylistique apparaisse au grand jour : « Les œuvres d'Igor Stravinski, d'un intérêt si extraordinairement diversifié, atteignent toutes un tel point de perfection et de beauté qu'on ne peut ni les comparer ni les choisir. [...] Jamais encore, ni dans le poétique *Oiseau de feu*, ni dans le pittoresque *Petrouchka*, ni enfin dans l'ardent et sauvage *Sacre du printemps*, il n'était parvenu, comme dans le *Rossignol*, à ce degré de perfection et d'émotion⁵⁰. » Assurément aujourd'hui, si *Le Rossignol* demeure une grande œuvre, elle ne dépasse en rien l'originalité et l'orchestration, voire même le succès des trois ballets qui la précèdent⁵¹. Les Apaches ont nettement pris la défense de Stravinski en répondant aux critiques négatives de l'époque. En dehors des Apaches, d'autres ont également trouvé cette œuvre réussie, tel Marnold qui y voit « l'indice de la puissance et du génie⁵² ». En 1914, pour les compositeurs et critiques gravitant autour de la SMI et des Apaches, il ne fait aucun doute que Stravinski est le grand compositeur attendu qui vient insuffler un renouveau au milieu musical français. En faire plus tard une entité ou une arme de résistance face à la musique allemande tombe sous le sens, vu la notoriété qu'il a acquise.

Les résistances à l'égard de Stravinski viennent, comme le lecteur peut s'en douter, du côté des Scholistes qui n'hésitent pas un instant à sortir leur plume hargneuse pour s'attaquer au jeune compositeur. Il est bien difficile de savoir si Stravinski a été affecté par leurs propos acerbes. Toujours est-il qu'il s'est retrouvé en quelque sorte dans la postérité des guerres de chapelles entre la SN et la SMI : en fréquentant la seconde, il s'attire les réprimandes de la première. De toute manière, sa musique ne concorde en rien avec l'idéal musical proclamé par d'Indy et ses acolytes par sa modernité et ses implosions de la forme traditionnelle et de la grammaire tonale. Voyant que le vent moderne tourne en la défaveur de la Schola, d'Indy fait une sortie remarquée dans *La Revue musicale S.I.M.* de novembre 1912⁵³ en rappelant le milieu musical au bon sens. Le chef de file de la SN dénonce « le procédé à la mode⁵⁴ », précisant plus tard qu'il en a surtout contre les debussystes et les ravelistes. Le début de l'article pourrait bien viser Stravinski et les Ballets russes sans les nommer : « Les raisons de cet égarement sont complexes et trop longues à exposer en un article ; mais, que la cause de cet état relève de l'ordre social ou qu'elle soit attribuable à l'invasion des 'métèques' dont la promiscuité tend à

⁵⁰ BNF, Florent Schmitt, Bob. 13 582, « Musique », *La France*, 30 mai 1914.

⁵¹ Rappelons que la genèse de l'œuvre s'est étalée sur une longue période : le 1^{er} acte a été composé en 1908-09 à Oustiloug, alors que les 2^e et 3^e actes le seront en 1913 à Clarens dans les mois qui suivront la création du *Sacre du printemps*.

⁵² Jean Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 16 juillet 1914, p. 403.

⁵³ Vincent d'Indy, « Le bon sens », *La Revue musicale S.I.M.*, novembre 1912, pp. 56-58.

⁵⁴ D'Indy, « Le bon sens », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 57.

détruite le véritable esprit de notre pays, l'effet n'en est pas moins palpable en bien des matières, en art surtout⁵⁵. » Finalement, c'est toute l'avant-garde musicale parisienne qui est sommée de se rétracter et la sentence sera prononcée lors d'une critique du *Sacre* en date du 1^{er} mai 1914, où « les rites de la petite église moderniste⁵⁶ » sont condamnés.

D'Indy se fait toutefois perspicace en visant surtout les confrères apaches de Stravinski : « Nous attendons avec confiance le jour où M. Stravinski ayant secoué le joug et s'étant libéré des dogmes de sa petite confrérie, nous donnera une œuvre d'émotion dans laquelle il osera laisser parler son cœur plus haut que son ingéniosité⁵⁷. » Si les Apaches cherchent à proclamer le génie, d'Indy et ses acolytes cherchent à le déclasser par rapport aux valeurs musicales traditionnelles dans lesquelles ils croient dur comme fer. André Mangeot par exemple, dans *Le Monde musical* du 15 juin 1913, ne peut s'empêcher d'adresser une petite leçon de morale à l'ensemble du milieu parisien : « En un mot, le *Sacre du printemps* [...] est une manifestation curieuse en soi, mais qu'il serait dangereux de renouveler ou d'imiter⁵⁸. » À ce moment-là, que cela soit fait consciemment ou non, le danger que représente Stravinski de par sa nouveauté musicale s'additionne à la rébellion musicale des Apaches : le temple des valeurs traditionnelles subit un cataclysme.

En dehors du réseau des Apaches, l'autre amitié majeure dont il bénéficie est celle de Debussy lorsque, dans la foulée de la découverte de l'*Oiseau de feu* en juin 1910, « naît une étroite relation⁵⁹ ». Plusieurs des personnes qu'il fréquente pendant cette période sont également des fidèles de Debussy, tels les Indépendants qui adhèrent aux nouveautés debussystes propagées par *Pelléas*. Mais surtout, avoir la reconnaissance d'un maître dont la carrière arrive au sommet confère à Stravinski un soutien moral et une plus-value quant à l'image qu'il se fait de lui-même. De plus, les lettres de Debussy montrent à quel point ce dernier ne manque aucune chance de vanter les mérites de la jeune 'recrue' russe en qui il voit un potentiel. Dans une lettre qu'il lui adresse le 9 novembre 1913, il le crédite d'avoir reculé « les bornes permises de l'empire des sons⁶⁰ ». Il est permis de supposer que Debussy devait promouvoir l'originalité de Stravinski au-delà de sa correspondance et que ce soutien créerait l'impression que Stravinski était le 'protégé' de Debussy, d'où l'idée de 'père' là où Ravel demeure un 'oncle'.

Stravinski a beau être russe et vivre en Suisse, l'enchâssement symbolique de son œuvre se déroule en territoire français et oppose des factions à travers lesquelles il est impliqué en

⁵⁵ D'Indy, « Le bon sens », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 56.

⁵⁶ Vincent d'Indy, « *Le Sacre du printemps* », *La Revue musicale S.I.M.*, 1^{er} mai 1914, p. 48.

⁵⁷ D'Indy, « *Le Sacre du printemps* », *La Revue musicale S.I.M.*, 1914, p. 48.

⁵⁸ André Mangeot, « *Le Sacre du printemps* », *Le Monde musical*, 15 juin 1913, p. 176.

⁵⁹ Edward Lockspeiser, *Debussy sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, p. 455.

⁶⁰ Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1187.

s'étant associé aux membres de la SMI et en fréquentant les Apaches. Son autorité musicale se construit à Paris et c'est dans cette ville qu'il est élu représentant officiel de l'avant-garde musicale et qu'il trouve en somme la consécration à laquelle il voulait parvenir. Ses appuis moraux, financiers et musicaux, assurés d'une part par l'avant-garde russe présente à Paris, n'auraient pu s'accomplir totalement sans d'autre part le soutien indéfectible des Apaches, qui diminue toutefois pendant la guerre et prend fin au cours des années 1920. Pour l'instant, Stravinski glisse sur la notoriété que lui confère son association aux Ballets russes et les plumes critiques de ses fidèles amis. Ceux qui affichent des visées belliqueuses à l'endroit de Stravinski le font généralement par opposition à la musique moderne tout court, tels les Scholistes. En 1913, plusieurs s'entendent pour chanter les louanges de la jeune recrue franco-russe et un critique aussi influent que Laloy n'hésite pas à dire qu'il « est le maître des sons et du rythme » et que l'œuvre accomplit un « indéniable progrès⁶¹ ».

2.3 L'école de Vienne et ses luttes esthétiques

Au moment où une amitié prend forme entre deux compositeurs de générations et de cultures différentes, une autre est sur le point de s'éteindre entre deux compositeurs également de générations différentes, mais partageant une même culture viennoise. En décédant le 18 mai 1911, Mahler jette dans le deuil l'ensemble de l'école de Vienne. Schoenberg aura pu compter sur son appui à plusieurs reprises⁶², tout comme Stravinski aura compté sur l'appui de Debussy dans une autre mesure. Cependant, contrairement à Stravinski, Schoenberg est déjà vu comme le successeur légitime de Mahler puisqu'il livre le même combat que lui pour faire accepter la musique moderne. Comme l'affirme Stuckenschmidt : « Les jeunes gens, qui respectaient et vénéraient Schoenberg, étaient également des partisans passionnés de Mahler⁶³. » C'est pourquoi dès 1907, le départ de Mahler pour New York signifie pour l'école de Vienne une « triple catastrophe⁶⁴ » : institutionnelle, morale et musicale. C'est peut-être ce qui explique qu'une fois la mort de Mahler survenue, le panégyrique que lui offre Schoenberg en guise de mémorial prend un ton messianique en commençant de cette manière⁶⁵ : « Gustav Mahler fut un saint⁶⁶. » En quelque sorte, au moment où Mahler quitte ce monde, Schoenberg prend sa place et devient le *leader* incontesté de l'avant-garde musicale viennoise aux côtés de ses acolytes et de gens comme Schreker. D'où la dédicace placée en tête de la 1^{ère} édition du *Traité d'harmonie* de

⁶¹ Laloy, « Chronique », *Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.*, 1909, pp. 45-46.

⁶² Entre autres, il effectue un travail pour faire admettre l'œuvre de Schoenberg dans les sociétés musicales d'alors. Cf. Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 49-58.

⁶³ Hanz Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, pp. 113-14.

⁶⁴ Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, pp. 102-103.

⁶⁵ Cet article a été publié dans *Der Merker*, "Gustav Mahler", März 1912, pp. 182-83.

⁶⁶ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 348.

1911⁶⁷ (elle fut enlevée dans les éditions subséquentes), qui révèle une volonté d'appropriation, à la fois par rapport à l'héritage musical germanique et par rapport à la figure de Mahler.

À l'appui de Mahler s'ajoute celui des élèves que Schoenberg forme à partir d'octobre 1904 à la *Schwarzwald Schule*, mais dont les cours se poursuivent souvent dans le privé⁶⁸. Ces premiers contacts au sein d'un enseignement musical prodigué par Schoenberg, et qui s'applique autant à la théorie musicale qu'à la composition, mettent en place ce qui est appelé à devenir l'école de Vienne, qui en est à ses premiers balbutiements⁶⁹. De cette période, qui s'étend de 1904 à son départ pour Berlin en 1911, résulte plusieurs amitiés qui découlent de l'enseignement de Schoenberg : Jalowetz et Wellesz font leur apparition, de même que les deux autres membres influents appelés à créer une 'sainte trinité' avec Schoenberg : Berg et Webern (dès 1904 dans les deux cas). En ce sens, l'école de Vienne, c'est d'abord un regroupement de jeunes compositeurs autour du maître de la musique moderne qu'est Schoenberg. Ces musiciens ont foi en son autorité esthétique, en ses connaissances musicales et en l'espoir qu'il projette quant au désir d'une création musicale contemporaine. Dans le même souffle, Schoenberg crée son propre réseau et s'entoure de gens qui vont lui rester fidèles tout au long de sa carrière, même si des embûches surviendront à l'occasion. L'idée d'école résulte autant d'un enseignement prodigué par un maître avec des disciples, voire de fidèles alliés, que l'idée d'un style commun qui est en train de se forger autour de Schoenberg et qui s'accomplit à la fois dans l'idée d'une musique moderne et de la révolution atonale qui se prépare en 1907 avec le *Deuxième quatuor à cordes* op. 10. Tandis que l'avant-garde française de l'époque se constitue au sein des sociétés de concert et des salons parisiens, notamment parce qu'elle laisse à la Schola l'idée d'école, l'avant-garde autrichienne repose sur l'idée d'une communauté d'appartenance à travers la formation d'un style moderne commun. Les points de convergence sont plutôt à retrouver dans le besoin de favoriser des rassemblements afin de promouvoir la nouvelle esthétique. En formant ces jeunes gens à son image, Schoenberg s'assure aussi de leur transmettre son idéal artistique : l'adhésion sera totale.

Cette progression en vase clos que constitue la déférence autour de Schoenberg s'avère l'une des principales caractéristiques de l'école de Vienne, à savoir que celle-ci forme un cénacle dont le champ d'activités consiste à promouvoir Schoenberg et ses disciples. Étant donné que les trois compositeurs « sont impliqués à promouvoir leur statut en tant que

⁶⁷ Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

⁶⁸ Voir Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 73.

⁶⁹ Sur l'école de Vienne en tant que concept historique, c'est-à-dire sur la façon dont elle s'est constituée dans le temps et sur le travail exégétique qui l'a propulsée, voir les travaux de Joseph Auner, en particulier "The Second Viennese School as a Historical Concept", *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, pp. 1-36.

groupe⁷⁰ », la production de leurs propres écrits historiques, analytiques et théoriques se présentent comme une nécessité par rapport à l'idée d'un discours commun à asseoir et à imposer. En définissant eux-mêmes les notions et les enjeux à la base de leur langage musical, ils contribuent à l'exégèse de leur œuvre et forcent les principaux commentateurs de celle-ci, qu'ils soient historiens ou critiques, à en tenir compte. L'émancipation de la dissonance et la musique à douze sons en offrent des exemples éloquentes, l'école de Vienne pouvant alors s'assurer que sa réception soit « dominée par des traits techniques spécifiques⁷¹ » qu'elle-même définit en amont.

Outre l'enjeu historiographique que dévoile cette réalité exégétique, son principal apport se situe dans une défense totale de Schoenberg pour en faire le maître de l'époque en associant sa réception sur un autre discours que celui des critiques. D'où la naissance d'un « véritable contre discours⁷² » qui prend forme suite au concert du 12 décembre 1908 où le *Deuxième quatuor à cordes* de Schoenberg déclenche des gestes violents de désapprobation (rires, sifflements, vives disputes, etc.). Ce contre discours s'observe au moment où Schoenberg et ses élèves (Jalowetz et peut-être Eybl et Berg) décident de répondre aux critiques hostiles et que Schoenberg lui-même prend la plume pour la première fois en publiant une lettre ouverte dans *Die Fackel* en réponse à Ludwig Karpath⁷³. En agissant ainsi, Schoenberg veut montrer qu'il ne compte pas laisser la critique dicter les conditions d'accès à sa musique. Dès lors, les textes suivront à un rythme important et délimiteront l'autorité musicale grandissante que Schoenberg essaime dans le milieu musical viennois⁷⁴.

Le réseau mis en place à cette époque autour de l'école de Vienne entend défendre Schoenberg et porter son projet créateur à un degré d'émulation qui n'a d'égal que la conviction de ses membres de représenter *le* véritable modernisme musical. Une telle force de conviction dans l'idéal esthétique que porte Schoenberg avec l'émancipation de la dissonance et son penchant expressionniste joue un rôle fondateur dans la querelle à venir. Comment en effet s'ouvrir à la création musicale française lorsque ces compositeurs viennois sont convaincus de représenter la seule voie possible et légitime pour la création musicale ? Les Viennois, et au premier chef Schoenberg et ses élèves, en « sont venus à regarder » le statut de Vienne en tant

⁷⁰ "Were involved in the promotion of their status as a group." Cf. Auner, "The Second Viennese School as a Historical Concept", *Schoenberg, Berg, and Webern*, 1999, p. 5.

⁷¹ "Dominated by specific technical features." Cf. Auner, "The Second Viennese School as a Historical Concept", *Schoenberg, Berg, and Webern*, 1999, p. 17.

⁷² Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, p. 189.

⁷³ Buch a résumé cet épisode et ses conséquences pour l'école de Vienne et dans la carrière de Schoenberg. Cf. *Le cas Schönberg*, 2006, pp. 177-93.

⁷⁴ Il fait une nouvelle sortie à l'endroit des critiques en 1909 - « De la critique musicale », où cette fois-ci le wagnérisme est pointé du doigt pour son conservatisme. Cf. Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 146-51.

que « capitale mondiale de la musique » comme quelque chose d'« axiomatique et d'indiscutable⁷⁵ », ce à quoi le modernisme artistique mis en place d'une part par Klimt et Schnitzler, d'autre part par Kraus, Schoenberg et Loos, répond en se voyant le principal héritier de la tradition en vertu de la continuité que représentent les temps présents : l'interprétation téléologique de l'histoire se prolonge dans l'émancipation artistique recherchée⁷⁶. Cette estime qui tracasse les artistes viennois de l'époque et dont leurs prédécesseurs (Bruckner et Brahms par exemple) avaient pu bénéficier, devient l'un des enjeux principaux des luttes que mènent ces artistes en voulant faire accepter leur art.

Si Vienne est le centre musical par excellence – cette prémisse culturelle est partagée autant par Schoenberg que ses adversaires qui prennent leur rôle de critique au sérieux, il est à prévoir que cette profonde assurance devienne un facteur clef le moment venu où certains s'en prendront à Schoenberg⁷⁷. C'est certainement dans ce contexte viennois si spécifique qu'il faut jauger la force symbolique et mythique de l'hommage que lui rendent ses élèves en 1912, publié sous le titre *Arnold Schönberg*⁷⁸. Cette publication vise à défendre Schoenberg une nouvelle fois suite aux critiques négatives engendrées par le concert d'œuvres d'élèves de Schoenberg le 24 avril 1911. Le texte de Berg, intitulé « Der Lehrer⁷⁹ », ne fait aucun doute quant à la consécration que recherchent ses élèves dans le milieu musical de l'époque. En phase avec l'héritage romantique, le génie de Schoenberg est proclamé dès les premières lignes : « L'artiste de génie est pédagogue par nature⁸⁰ » affirme Berg. L'aura mythique élevée au nom du modernisme musical viennois prend tranquillement racine : « Chez Schoenberg, une volonté pédagogique nettement affirmée lui confère une autorité supplémentaire. [...] On se heurte ici à l'impossibilité de mesurer l'incommensurable, de limiter l'illimité⁸¹. » En somme, à chaque fois qu'un problème se pose autour de Schoenberg, tout se passe comme si celui-ci envoyait ses « soldats dans la grande bataille de l'art⁸² ».

⁷⁵ "There was a wide-spread public debate in fin de siècle Vienna regarding the quality of musical life, culture, and education in a city that had come to regard its status as the world capital of music as axiomatic and indisputable." - Leon Botstein, "Music and the Critique of Culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 9.

⁷⁶ Cette conscience téléologique de l'histoire de la musique se reflète chez les principaux membres de l'école de Vienne à travers l'influence de Schoenberg. Celui qui en montre à la fois la justification ultime et les limites est Webern dans ses conférences de 1933 intitulées *Der Weg zur Neuen Musik*. Cf. Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980.

⁷⁷ Les néoclassiques en feront l'expérience au cours des années 1920.

⁷⁸ L'ouvrage a été repris en anglais dans *Schoenberg and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 204-60.

⁷⁹ Alban Berg, « Le Maître », *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, pp. 22-23.

⁸⁰ Berg, « Le Maître », *Écrits*, 1999, p. 22.

⁸¹ Berg, « Le Maître », *Écrits*, 1999, p. 23.

⁸² "The foot soldiers in the great war of art." Cf. Bryans R. Simms, "Introduction", *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, p. xii.

Replacée à nouveau dans le contexte viennois du début du siècle, la conscience musicale que porte l'école de Vienne est affectée par la dimension politique de la réception musicale, c'est-à-dire par la lutte qui se joue entre l'ancien et le nouveau, due entre autres au conservatisme des institutions et du public. Le problème que vivent les compositeurs quant à l'ambiance sociale qui délimite la réception de leurs œuvres provient d'une impression de crise par rapport à la prégnance de la tradition musicale viennoise⁸³. Le combat à mener en prenant la plume pour faire valoir les idées de Schoenberg vise aussi l'éducation du public. En ce sens, la dimension politique derrière le modernisme esthétique à implanter cherche à transformer les mentalités sociales et à réorienter les habitudes culturelles. C'est pourquoi l'art, sous la plume de Kraus et dans les écrits de Schoenberg, devient un enjeu éthique et une question d'ordre essentiellement moral. Tant et si bien que l'art porte une vérité esthétique et métaphysique (i.e. l'accès à une essence supérieure) et que celle-ci se trouve dans la tradition qui la définit⁸⁴. La raison de cette inadéquation entre l'art moderne et la société se trouve dans une critique de la culture viennoise : « Kraus, et plus tard Schoenberg, développe très vite une suspicion paranoïaque qui va dans le sens d'une conspiration qui lie le commerce de l'art [...], les auditeurs philistins, la presse, et le style personnel de l'artiste moderne⁸⁵. » Il s'agit d'un autre trait spécifique à la Vienne musicale et qui la sépare de Paris, là où les Ballets russes entrent dans le jeu de la consommation artistique et connaissent un succès considérable⁸⁶.

Ainsi, l'accointance de la conscience musicale de Schoenberg et ses élèves avec le contexte viennois se révèle incontournable : leur anxiété musicale par rapport à la tradition résulte d'une prise de conscience d'arriver après et d'être jugés en tant que rentiers. C'est en tenant compte de cette tradition musicale qu'il faut considérer la tension au fondement de leur création musicale et l'ultime légitimation que Schoenberg et ses élèves recherchent à travers leurs activités⁸⁷. Pour Leon Botstein⁸⁸, le modernisme musical des années 1900 à Vienne n'est pas aussi isolé que certains compositeurs et historiens l'ont prétendu, puisqu'il a finalement servi le mythe d'une modernité musicale en lutte contre les philistins et le conservatisme. Le

⁸³ Botstein, "Music and the Critique of Culture", *Constructive Dissonance*, 1997, pp. 3-9.

⁸⁴ Voir Dahlhaus sur l'idée d'une théologie esthétique derrière l'œuvre de Schoenberg, c'est-à-dire sur la façon dont Schoenberg a investi son œuvre de manière religieuse en fonction d'une transcendance recherchée. - Carl Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, pp. 255-68.

⁸⁵ "Kraus, and later Schoenberg, developed a nearly paranoid suspicion of a conspiracy linking the commerce of art [...], the philistine audience, the press, and the self-styled modern artist." Cf. Botstein, "Music and the Critique of Culture", *Constructive Dissonance*, 1997, p. 13.

⁸⁶ Au moment où sera abordé le texte « Igor Stravinsky, le restaurateur », écrit en 1926 par Schoenberg, il apparaîtra clairement que le discours schoenbergien dans la querelle se nourrit de ce contexte viennois, qui fonde en partie les reproches qu'il adresse à Stravinski. Cf. Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 378-79.

⁸⁷ Voir Auner, "The Second Viennese School as a Historical Concept", *Schoenberg, Berg, and Webern*, 1999, pp. 22-23.

⁸⁸ Voir Leon Botstein, *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914*, thèse de doctorat, Harvard University, 1985.

soutien dont il bénéficie et l'attention que les journaux lui portent tendent à prouver le contraire. De même, l'accent mis sur les scandales et les rejets témoignent en fin de compte du courant dominant que cherche à implanter l'école de Vienne et de la certitude qu'elle avait quant à la viabilité du projet moderne à imposer.

2.4 Les revues musicales et leur réseau

Une large place est consentie dans cette étude aux articles et aux critiques publiés dans les journaux et les revues musicales tout au long de la querelle Schoenberg/Stravinski. Parce que, comme le souligne Christian Goubault, « l'ensemble des opinions de la critique forme alors une conscience collective, dont l'analyse demeure précieuse pour les historiens⁸⁹ », ce qui est vrai autant au début du siècle que dans l'entre-deux-guerres⁹⁰. La perception de Schoenberg en contexte français et celle de Stravinski en contexte austro-allemand servent d'indicateurs quant à l'acceptation ou non de leurs œuvres et de l'autorité qu'ils réussissent à exercer au-delà de leur milieu respectif. Ces indications permettent également d'y voir plus clair quant au refus de l'œuvre dans l'autre contexte en fonction des événements qui favorisent la querelle. Cette analyse du discours que l'on retrouve dans les revues de l'époque ouvre également l'analyse vers une pragmatique de la réflexion souhaitée précédemment. Celle-ci permet de cerner l'argumentation derrière les prises de position et l'évolution de la réflexion en concomitance avec les événements musicaux à travers lesquels les acteurs ont à se positionner en prenant la parole publiquement.

Les revues sont également un espace réflexif de choix quant aux relations qui s'établissent entre les deux avant-gardes étudiées ici. Là s'élaborent les prises de position et se mettent en place les idées phares quant à la manière de percevoir l'autre avant-garde musicale. Elles donnent finalement lieu au croisement qui se réalise et aux initiatives qui se profilent de part et d'autres par-delà les clivages nationaux. Les revues jouent ainsi le rôle de sources d'informations en même temps qu'elles forgent les consciences musicales et qu'elles influencent indubitablement les prises de position et les opinions des acteurs musicaux. Il s'ensuit une situation où l'histoire croisée au fondement de la querelle Schoenberg/Stravinski s'écrit dans les revues musicales de l'époque, notamment par l'entremise des réseaux qu'elles déploient.

Cette critique musicale, à Vienne comme à Paris, joue non seulement un rôle indéniable dans la perception des esthétiques et dans l'approbation des talents musicaux, mais

⁸⁹ Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 484.

⁹⁰ Le travail historique proposé ici se fonde à de nombreuses reprises sur les discours et les commentaires faits par les critiques ou commentateurs de l'actualité (compositeurs, interprètes, mélomanes, qui peuvent également jouer le rôle de critiques) de manière à cerner les jugements et perceptions esthétiques qu'engendre la querelle.

s'entredéchire également eu égard aux chapelles esthétiques qui exercent un pouvoir sur la vie parisienne. Cette critique, comme le suggère à nouveau Goubault⁹¹, est divisée en deux : l'une conservatrice et l'autre novatrice. Coupure qui peut se ramener à la division entre Scholistes et Indépendants, les seconds se rangeant nettement du côté de l'avant-garde et de ses conquêtes esthétiques, les premiers défendant un art national appuyé sur la mélodie et le contrepoint. Dans la querelle, le rôle que joue la critique musicale s'avère incontournable. L'autorité qu'elle construit lui permet de s'immiscer dans les débats sur la musique moderne et d'avoir une influence sur les mentalités musicales. En tant qu'« intermédiaire⁹² » entre la musique et son public, la critique musicale fait du différend esthétique entre Schoenberg et Stravinski un enjeu de la musique moderne – cela apparaîtra clair au cours des prochains chapitres.

De cette constatation découle un autre fait important. Cette division esthétique derrière laquelle se rangent les principaux protagonistes de la création musicale se retrouve également dans les revues musicales. Deux revues françaises de l'époque affichent des préférences pour l'avant-garde musicale, là où les autres sont plutôt conservatrices et se tournent vers le répertoire passé et les concerts plus traditionnels. Sans conteste, le *Mercure musical*, lancé en 1905 par Laloy et Marnold, qui devient en 1907 la section française de la Société Internationale de Musique (SIM désormais), propose une critique plus ouverte et plus favorable à la création musicale française et étrangère : Calvocoressi, Casella, Vuillermoz, Ritter, Laloy y signent des articles. Prenant ensuite le nom de *La Revue musicale S.I.M.*, cet organe de diffusion reflète d'une certaine façon les préoccupations esthétiques de Laloy acquises à l'avant-garde française. *La Revue française de musique*, fondée en 1903 par Vallas sous le titre de *Revue musicale de Lyon* – elle change de nom en 1912, témoigne aussi d'un intérêt pour les manifestations musicales contemporaines. D'autres critiques évoluent en dehors des revues musicales. C'est le cas de Marnold, également favorable aux Ballets russes et aux créations des Indépendants, qui écrit pour le *Mercure de France*, périodique dans lequel Calvocoressi signe également des articles. Des carrières musicales se forment également en corrélation avec la construction d'une autorité de critique musical. Vuillermoz, dont la principale activité de critique se réalise dans le *Mercure de France* et à *La Revue musicale S.I.M.* durant cette période, et Schmitt, qui écrit pour *La France*, en sont l'exemple manifeste en offrant un discours réflexif pour mettre l'avant-garde musicale en phase avec les intérêts esthétiques du moment. « L'esprit combatif⁹³ » d'un Vuillermoz n'est pas sans appuyer la légitimation d'une œuvre comme celle de Stravinski.

⁹¹ Goubault, *La critique musicale dans la presse française*, 1984, p. 483.

⁹² Les concepts d' 'intermédiaires' et de 'médiateurs', qui reviendront à quelques reprises au cours de cette étude, sont empruntés à la sociologie de la médiation d'Hennion. - Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

⁹³ Goubault, *La critique musicale dans la presse française*, 1984, p. 82.

Ainsi, la critique tient lieu d'intermédiaire indispensable dans le milieu musical : elle affecte la perception du public musical et est à même de lancer des carrières artistiques.

L'avant-garde musicale viennoise ne trouve pas le même soutien auprès des critiques, du moins pendant un certain temps. Là où la critique française connaît un essor fulgurant et est représentative des querelles entre chapelles esthétiques, la critique viennoise, forte du modèle d'Hanslick, fait preuve de conservatisme et loge définitivement dans une tradition musicale en lien avec un XIX^e siècle qu'elle défend et qu'elle s'efforce de maintenir en vie. Les critères de jugement à Vienne sont beaucoup plus sélectifs et la critique mène une lutte acharnée contre les esthétiques qui dévient des sentiers battus. Comme le dit Esteban Buch : « Leur métier consiste autant à veiller sur le patrimoine qu'à promouvoir les nouveautés ou, plus précisément, les nouveautés *valables*, les innovations *légitimes*⁹⁴. » En ce sens, selon la chapelle d'appartenance, les critères pour juger iront ou bien dans le sens du modèle de la musique absolue et de la clarté du discours musical (héritage brahmsien), ou bien en direction de la musique à programme et de l'alliage entre musique et texte (héritage wagnérien). Ainsi, « être critique musical » à Vienne était « un métier prestigieux et convoité⁹⁵ » qui faisait autorité et qui donnait un pouvoir indéniable quant à la perception des musiques et à l'influence des mentalités musicales. C'est pourquoi cette période doit être vue comme celle de l'âge d'or de la critique viennoise à travers l'influence qu'elle exerce et le rôle opératoire qu'elle joue entre le milieu musical et son public⁹⁶. Elle voit passer plusieurs noms illustres : Heuberger, Hirschfeld, Karpath, Korngold, Stauber, Wallaschek, tous plus ou moins ennemis déclarés de l'avant-garde musicale à travers leur rejet de Mahler et Schoenberg et de tous ceux qui gravitent autour d'eux et qui ne répondaient pas aux normes énoncées par le canon musical austro-allemand (de Bach à Brahms). Comme à Paris, l'accès à une connaissance musicale se réalise à travers la lecture des critiques musicales, de sorte que les prises de position et le travail réflexif sur la musique moderne se concrétisent au sein des quotidiens et des revues musicales.

Là où Stravinski trouve une critique qui lui est favorable et qui comble le fossé entre les nouveautés proposées et le discours réflexif pouvant leur donner sens (i.e. Vuillermoz et Schmitt entre autres), Schoenberg doit lutter contre une critique musicale viennoise qui s'oppose vigoureusement à sa musique et qui invente plusieurs stratagèmes herméneutiques pour le disqualifier. C'est en ce sens que la critique viennoise fait de Schoenberg, après l'audition de la *Symphonie de chambre* en 1907, un 'cas', de façon à favoriser une « double résonance juridique

⁹⁴ Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, p. 30.

⁹⁵ Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, p. 27.

⁹⁶ Voir Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

et psychiatrique⁹⁷ ». Dans la mesure où Schoenberg transgresse les normes musicales qui étaient celles du public et de la critique, en lien à nouveau avec la tradition viennoise (i.e. les formes musicales prescrites et le respect des genres musicaux), la critique soulève le problème face auquel son œuvre bute : une incompréhension devant les conquêtes sonores engagées et la dissolution de la tonalité, cela étant représenté par l'irrégularité rythmique, l'harmonie par quartes, les motifs nerveux, l'asymétrie des phrases musicales, la densité du propos, etc. La critique livre une bataille semblable parce qu'elle juge cette musique inacceptable. Toutefois, malgré le conservatisme qui affuble Vienne, une frange de critiques et de musicologues se met tranquillement en place et trouve un lieu privilégié d'expression à partir de 1910 : *Der Merker*. Cette revue musicale, fondée par Specht, Bittner et Batka, fait une place non négligeable aux idées nouvelles portant sur la création musicale et révèle un sentiment d'appartenance à l'avant-garde musicale, notamment en favorisant des discussions autour des trouvailles esthétiques que génère cette avant-garde. Dans tous les cas, l'école de Vienne y trouve une place de choix et une réception plus favorable que partout ailleurs. En juin 1911 par exemple, le numéro s'ouvre sur un article de Specht⁹⁸, qui présente le chemin poétique parcouru par le compositeur. Suivent un extrait du *Traité d'harmonie* et quelques articles sur Schoenberg, le tout accompagné de quelques-unes de ses peintures. Une nouvelle génération de critiques, plus sensible aux idées de Mahler et Schoenberg, se met en place et offre une réflexion susceptible de prendre en charge les enjeux sémantiques et les problèmes esthétiques que soulèvent les nouvelles conquêtes sonores.

Ces exemples montrent à quel point d'une critique agressive, le milieu viennois évolue vers une critique qui cherche à rendre compte des prestations de manière moins partielle. Mais cette réalité se reflète surtout chez les critiques et musiciens évoluant autour de *Der Merker*. Quant aux autres revues importantes dans le monde germanique, leur sympathie vis-à-vis de l'avant-garde musicale évolue selon le contexte et tend à afficher un certain conservatisme. *Die Musik* se situe nettement dans cette voie, bien qu'il y soit question parfois des courants esthétiques contemporains. Le *Neue Musik-Zeitung* de son côté, même si ses intérêts sont nettement tournés vers les musiques du passé comme dans le cas de *Die Musik*, n'en manifeste pas moins un intérêt pour l'avant-garde musicale. Par exemple, dans un article de 1913 signé dans la rubrique viennoise du *Neue Musik-Zeitung* et intitulé « Lärm bei Schönberg⁹⁹ », Stefan commente le *Skandalkonzert* de 1913 tout en rappelant les antécédents connus et en appelle à une plus grande tolérance des auditeurs et de la critique. Son réquisitoire est intéressant en ce

⁹⁷ Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, p. 138.

⁹⁸ Richard Specht, "Arnold Schönberg. Eine Vorbemerkung", *Der Merker*, Juni 1911, pp. 697-700.

⁹⁹ Paul Stefan, "Lärm bei Schönberg", *Der Merker*, April-Juni 1913, pp. 295-96.

qu'il confirme un état d'esprit plus favorable vis-à-vis de l'avant-garde musicale et enclin à accepter sa nouveauté comme une réalité incontournable. En ce sens, il n'hésite pas à décrier l'irresponsabilité du public et à affirmer qu'il faut en finir avec ces rixes qui nuisent à la bonne compréhension de la musique, même s'il se garde de prendre partie en faveur de l'école de Vienne.

À Vienne comme à Paris, la critique est bien en selle et exerce un pouvoir indéniable qui se fait sentir dans toutes les strates du milieu musical. Elle approuve et désapprouve et gagne en autorité à mesure que les enjeux modernes se font plus tranchants et que le clivage entre conservateurs et innovateurs s'accroît. Devient inévitable dans ce contexte un contre discours réflexif qui donne sens à l'avant-garde musicale et synthétise ses réalisations tout en lui conférant une crédibilité esthétique par-delà les conjonctures historiques. L'avant-garde peut alors compter sur des acteurs qui lui sont favorables et qui prennent en charge la réception de son œuvre, délimitant ainsi l'espace herméneutique qui en permet l'appréciation ou non. Dans ce contexte, les revues qui lui sont favorables deviennent des atouts de premier plan. *La Revue musicale S.I.M.* et *Der Merker* s'inscrivent dans cette nouvelle réalité en transportant le public vers une conscience moderne¹⁰⁰. Si la critique prend une place importante dans le cadre de la querelle Schoenberg/Stravinski, c'est en fonction des batailles esthétiques qu'elle livre et du discours qu'elle propose en vertu des enjeux que porte la création musicale. Et elle a, plus que tout autre acteur musical, à prendre position eu égard à l'espace médiatique qui lui est donné, ce qui fait qu'elle aura également à commenter les réalisations de l'autre avant-garde musicale.

2.5 Vues sur l'international

Si les revues musicales comptent sur un certain nombre de critiques aguerris et reconnus dans leurs milieux respectifs, elles font également appel à des collaborations étrangères, question de donner à leur lectorat une idée des événements musicaux de la scène européenne. Cette situation n'appartient pas à cette période particulière de l'histoire de la musique (les revues se sont dotées de collaborateurs dès le XIX^e siècle), mais tend à s'accroître à mesure que les acteurs musicaux prennent conscience du bouillonnement qui caractérise les avant-gardes européennes. Ce qui ressort comme fondamental ici est cette conscience qu'ont les acteurs qu'une avant-garde musicale sévit par-delà les frontières nationales et qu'un même esprit de conquête esthétique l'anime : cette avant-garde musicale évolue dans un espace international. La curiosité s'oriente alors vers la connaissance des événements qui font la manchette ailleurs en

¹⁰⁰ La situation sera semblable dans l'entre-deux-guerres avec les rejetons de ces deux revues : *La Revue musicale* et *Musikblätter des Anbruch* afficheront le même esprit d'ouverture en portant le discours de l'avant-garde musicale.

Europe. Les collaborateurs deviennent ainsi des médiateurs entre les deux milieux nationaux et ouvrent la voie à un dialogue et à de possibles influences. Ils sont à l'intersection de l'histoire croisée qui prend forme et conduit les milieux à une interaction musicale.

Le critique suisse William Ritter, qui a participé à *La Revue musicale S.I.M.* et à la *Revue française de musique*, a joué ce rôle de médiateur entre le monde français et le monde germanique. Il lance de nombreux appels en faveur de la musique austro-allemande moderne (Mahler, Strauss, Reger, etc.) afin de faire découvrir ce répertoire aux Français. Il faut dire qu'à cette époque, seul Strauss était véritablement admis dans les salles de concert en France, entre autres en raison du poème symphonique et du traitement mélodique. Brahms passe encore difficilement. Quant à Mahler, il apparaît comme indigeste à plusieurs Français qui voient en sa musique une lourdeur et une disproportion¹⁰¹. Ardent fidèle de Mahler, Ritter le défend bec et ongle pour faire valoir l'originalité de son travail musical (i.e. le recours aux thèmes populaires). En 1908, au sujet de la *Septième Symphonie*, le verdict sera sans appel : « Qui ne connaît pas la musique de Mahler non seulement n'a pas le droit de parler de la musique contemporaine d'Allemagne et d'Autriche, mais pas même de musique moderne¹⁰². » Son travail se situe la plupart du temps dans une investigation herméneutique de l'œuvre pour en éclairer le sens. Il vaut la peine de s'arrêter sur l'état d'esprit dans lequel Ritter aborde son travail de collaborateur étranger lorsqu'il se fait demander de tenir une chronique à la *Revue française de musique* :

Je m'efforcerai de vous donner les points de vue de l'étranger sur sa musique, en même temps que les miens, et ne me croirai jamais tenu d'adopter pour vous plaire les points de vue qui font force de loi en France, lorsque je ne les partage pas et alors que leur application aux choses d'Allemagne est notoirement absurde. Ici comme ailleurs je continuerai sans doute à paraître l'avocat du diable et je vous prie de le supporter. Vingt-cinq ans bientôt de séjour en Autriche et en Allemagne, sans avoir je l'espère perdu contact avec la France, m'autorisent à porter sur les choses slaves ou allemandes de ces vastes empires des jugements autres que ceux assis sur des convictions de huit jours. [...] Je ne ferai jamais une personnalité et n'entrerai dans aucune polémique autre que d'idées. [...] Responsable de mes amours, je n'ai pas de haine. On m'a représenté comme l'ennemi de la musique française et l'ami de l'Allemagne en bloc. C'est faux. J'aime des œuvres et des hommes¹⁰³.

Si Ritter sent le besoin de faire cette mise au point, c'est entre autres pour placer son jugement dans une impartialité de manière à répondre à ses détracteurs français (ceux qui rejettent Mahler) qui jugent sévèrement sa défense de la musique allemande et le traitent comme un 'partisan' de l'autre camp. Pourtant, les propos énoncés par Ritter et les idées qui les

¹⁰¹ Voir Goubault, *La critique musicale dans la presse française*, 1984, pp. 438-41.

¹⁰² William Ritter, « La VII^e Symphonie de Gustave Mahler », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 novembre 1908, p. 1161.

¹⁰³ William Ritter, « Notes d'Allemagne », *Revue française de musique*, 1^{er} mars 1912, pp. 17-18.

accompagnent visent surtout le dialogue et sont davantage motivés par l'amour de la musique que la recherche d'une quelconque hégémonie. Comme le dit Henry-Louis de La Grange : « Il fut le premier à comprendre la dimension universelle de la musique de Mahler¹⁰⁴. »

Le travail de Casella sur Mahler durant ces années va dans le même sens. Son article « Gustav Mahler et sa *Deuxième Symphonie*¹⁰⁵ » témoigne aussi d'un amour de la musique qui va au-delà des frontières nationales : il vise une compréhension immanente de l'œuvre à travers son processus thématique. Casella, tout comme Ritter, déplore la situation qui prévaut concernant la réception de Mahler en France, situation aussi vraie pour Schoenberg : « Je l'ai constaté par moi-même de trop nombreuses fois, particulièrement à Paris, où l'ignorance des musiciens et des critiques [...] à l'égard de Mahler atteint des limites stupéfiantes¹⁰⁶. » La réception de Mahler à Paris mérite un détour pour comprendre la situation que déplorent Casella et Ritter. Si Mahler fait un voyage à Paris en 1900 en visitant la capitale pour la première fois, sa musique ne sera jouée qu'en 1905 : une performance incomplète des *Lieder eines fahrenden Gesellen* le 26 février aux Concerts Lamoureux¹⁰⁷. La première fois que Paris entend une œuvre complète de Mahler, c'est sous sa direction le 17 avril 1910 au Châtelet avec la *Deuxième Symphonie*, d'où l'article de Casella publié le 15 avril 1910 qui se voulait une introduction à l'œuvre. Paris découvre Mahler un an avant sa mort, ce qui révèle le fossé qui existe dans la réception de son œuvre en France et qui se poursuivra dans la réception de Schoenberg.

Ainsi, la France du début du siècle rejette, à l'exception de Strauss, le postromantisme germanique sous prétexte d'une conception hyper-moderne¹⁰⁸. Une notion circule sous les plumes de l'époque pour critiquer, voire décrier la musique germanique contemporaine : celle de 'moderniste'¹⁰⁹, appliquée de manière péjorative. En effet, ce qualificatif se veut le reflet d'une conception musicale extrême, disproportionnée et exagérée. De fait, c'est bel et bien la monumentalité et les thèmes populaires qui dérangent dans la musique de Mahler. Lorsqu'en janvier 1911, Camille Chevillard conduit la *Cinquième Symphonie*, F. Guérillot parle d'« épris pour l'étranger et le colossal », de « bizarreries orchestrales¹¹⁰ », propos auxquels s'ajoutent ceux de d'Indy en 1914 après une exécution de la *Quatrième Symphonie* aux Concerts

¹⁰⁴ "He was the first to understand the universal dimension of Mahler's music." - Henry-Louis de La Grange, "Mahler and France", *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 146.

¹⁰⁵ Alfredo Casella, « Gustav Mahler et sa *Deuxième symphonie* », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 avril 1910, pp. 238-50.

¹⁰⁶ Casella, « Gustav Mahler et sa *Deuxième symphonie* », *La Revue musicale S.I.M.*, 1910, p. 243.

¹⁰⁷ Voir La Grange, "Mahler and France", *The Mahler Companion*, 1999, p. 146.

¹⁰⁸ Voir Nathalie Brunet, « Musique germanique et modernisme en France à l'aube du XX^e siècle », *Revue internationale de musique française*, novembre 1985, pp. 47-57.

¹⁰⁹ Brunet, « Musique germanique et modernisme en France à l'aube du XX^e siècle », *Revue internationale de musique française*, 1985, pp. 54-55.

¹¹⁰ F. Guérillot, « Théâtres et concerts », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 février 1911, p. 77.

Lamoureux : « En quelle estime ne devons-nous pas tenir nos musiciens français d'avoir su se garder de cette tare de vulgarité qui paraît s'étendre actuellement sur la musique allemande¹¹¹. » Les idées de vulgarité, de trivialité, de viennoiseries sont mises de l'avant pour faire de sa musique une chose incongrue. Et cela semble fonctionner car les Français devront attendre l'année 1927 pour réentendre du Mahler avec la *Sixième Symphonie*¹¹². Brahms, Wolf, Mahler et Reger rencontrent tous le même problème en territoire français : faire accepter une vision autre du canon germanique épris de Beethoven et Wagner. Dans ce contexte, le travail réflexif de Ritter et Casella devient indispensable : leurs efforts sont motivés par le désir de faire connaître le camp adverse et de promouvoir les échanges interculturels.

Ce désir d'en connaître plus sur les réalisations étrangères ne se manifeste pas seulement du côté de l'Allemagne et de l'Autriche en ce qui concerne la France. Il s'inscrit plutôt dans un réseau européen où il s'agit de s'associer à des critiques provenant des grandes capitales de manière à faire circuler l'information musicale. Du moins, c'est cela que l'on peut en déduire à partir des notes et lettres de différents pays, qui rendent compte de l'activité musicale étrangère. Cela est surtout vrai du côté de *La Revue musicale S.I.M.* et de la *Revue française de musique* qui peuvent s'enorgueillir de collaborateurs étrangers. Par exemple, la section de *La Revue musicale S.I.M.*, intitulée « Étranger », ressort comme particulièrement intéressante pour l'époque en ce qu'elle propose des recensions sous forme de lettres des manifestations musicales ayant eu lieu dans les pays européens voisins. C'est dans ce contexte que *La Revue musicale S.I.M.* publie en 1912 un texte de Wellesz intitulé « Schoenberg et la jeune école viennoise¹¹³ » – publié d'abord dans la section allemande de la SIM en 1911. Il s'agit du premier texte de nature biographique et historique à paraître sur Schoenberg en France : il s'inscrit dans cette optique d'échanges interculturels en vue de découvrir l'autre avant-garde – il fera l'objet d'un commentaire plus tard. Enfin, la réception de la musique allemande moderne dans les revues musicales et journaux de l'époque se cristallise surtout autour du nom de Wagner. En ce qui concerne la presse musicale, Wagner est « l'artiste qui occupe les esprits français » en ce qu'il « domine ce demi-siècle fécond¹¹⁴ » : le wagnérisme hante toujours les consciences musicales françaises.

Un paysage assez différent se dessine du côté allemand et autrichien. L'ouverture à l'autre n'est pas en reste, mais se manifeste de manière différente. Plutôt que de favoriser des collaborations étrangères pour étendre le réseau musical européen, les revues misent sur des

¹¹¹ Vincent d'Indy, « Concerts Lamoureux », *La Revue musicale S.I.M.*, 1^{er} février 1914, p. 44.

¹¹² La Grange, « Mahler and France », *The Mahler Companion*, 1999, p. 151.

¹¹³ Egon Wellesz, « Schönberg et la jeune école viennoise », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 mars 1912, pp. 21-38.

¹¹⁴ Goubault, *La critique musicale dans la presse française*, 1984, p. 478.

articles déjà publiés qu'il s'agit de traduire. Il faut dire d'emblée que les revues musicales germaniques sont beaucoup moins poreuses en ce qui concerne l'évocation des manifestations étrangères. Cette situation semble s'expliquer par l'intensité de l'activité musicale dans le monde germanique, qui est telle qu'il faut en donner la meilleure vue qui soit. *Die Musik* se distingue de ce côté en faisant appel à des collaborateurs étrangers provenant des grandes capitales, telles Paris et Londres. La couverture étrangère est donc particulière à chaque revue mais n'en donne pas moins l'impression que la musique allemande évolue parfois en vase clos, situation qui s'explique par la prégnance du canon austro-allemand.

Si les comptes rendus étrangers sont pratiquement nuls dans *Der Merker*, la revue se démarque par l'attrait qu'elle manifeste vis-à-vis des réalisations étrangères dans ses articles de fond, où la musique française trouve sa place. Cette situation se concrétise d'abord à travers la récupération d'articles publiés en langue française. Par exemple, dans un numéro spécial consacré à la musique française, la revue traduit pour le compte de ses lecteurs l'article de Laloy sur le debussysme¹¹⁵. Des articles présentant la musique moderne française émergent peu à peu et se concentrent sur la connaissance globale de cette musique. Il y est par exemple question de l'héritage franckiste et de l'importance des compositeurs gravitant autour de la Schola. Theodor Tagger, dans un article de 1911¹¹⁶, mentionne qu'« avec quelques maîtres le modernisme a atteint son apogée¹¹⁷ ». En soulignant entre autres l'apport des d'Indy, Fauré, Debussy et Dukas, l'article dresse un panorama des réalisations françaises des vingt dernières années. L'intérêt porté à la musique française se concentre surtout autour d'un personnage, Debussy, et autour d'un courant esthétique, l'impressionnisme. Dans un article de fond intitulé « Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik¹¹⁸ » de 1911, Wellesz précise l'importance de la musique française moderne pour les Viennois. Il a recours à une rhétorique qui rappelle celle de Ritter en contexte français :

La musique française a passé ces dernières années par un processus évolutif dont l'importance est fondamentale non seulement pour elle-même, mais aussi pour l'ensemble de la musique. Dans ce qui suit, on tentera de découvrir les racines de ce processus et de démontrer du point de vue historique les problèmes qu'ils soulèvent, sans toutefois procéder à une considération esthétique des œuvres. En effet, il est avant tout nécessaire de prouver que cette musique, si éloignée de notre sensibilité musicale allemande, est rattachée organiquement à une culture musicale antérieure et qu'elle porte en soi le germe d'un nouvel art constitué par l'étrange

¹¹⁵ Louis Laloy, « Claude Debussy und der Debussysmus », *Der Merker*, April-Juni 1911, pp. 675-81.

¹¹⁶ Theodor Tagger, « Die moderne französische Musik. Eine Zusammenfassung », *Der Merker*, April-Juni 1911, pp. 666-74.

¹¹⁷ « Mit einigen Meistern hat die französische Moderne ihren Höhepunkt erreicht. » - Tagger, « Die moderne französische Musik », *Der Merker*, 1911, p. 174.

¹¹⁸ Egon Wellesz, « Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik », *Der Merker*, April-Juni 1911, pp. 657-65.

combinaison d'éléments modernes et archaïques, et qui peut aussi exercer une influence fructueuse sur notre musique allemande¹¹⁹.

Wellesz signe son premier texte favorisant un échange musical interculturel entre Parisiens et Viennois. Il sera appelé, au cours de la querelle Schoenberg/Stravinski, à devenir l'un des principaux médiateurs de l'école de Vienne. Ce texte n'en est pas moins critique en ce qu'il table sur les difficultés que doit surmonter la musique française moderne (la cohérence musicale derrière les nouvelles formes par exemple), tout en insistant sur l'enrichissement qu'elle apporte. Mais pour Wellesz, proche de Schoenberg, la modernité française est clairement associée à « Debussy et son école¹²⁰ ». Et à mesure que les trois revues découvrent la musique française contemporaine, l'intérêt pour Debussy grandit.

L'intérêt pour la musique moderne française se manifeste bel et bien dans le monde germanique et concorde avec l'organisation de deux événements majeurs en sol allemand : un festival de musique française à Munich en septembre 1910 et six concerts de musique française à Berlin de novembre 1912 à février 1913. *La Revue musicale S.I.M.* s'est présentée comme la voie officielle de l'événement de 1910 côté français. En ce qui concerne les relations culturelles franco-allemandes, ces deux événements sont exemplaires en ce qu'ils donnent lieu à des échanges culturels conduits par les acteurs musicaux à travers un esprit de dialogue, sans néanmoins épargner un certain chauvinisme quant à la fierté d'aller présenter à l'étranger la 'grandeur' de sa musique. Le projet est présenté ainsi aux lecteurs de la revue :

Notre S.I.M., organe parisien de la Société Internationale de Musique, ne peut que se féliciter d'avoir l'occasion et l'honneur de présenter au public allemand l'œuvre des maîtres français, rassemblée dans ces programmes. En invitant la musique française à se rendre à Munich sous le patronage de ses amis, *L'Exposition d'art oriental* a certainement accompli un geste de haute courtoisie, auquel notre revue, plus que personne, est heureuse de répondre. Une fois encore la musique aura le privilège de réunir les hommes autour d'un même idéal, et c'est là une belle victoire de la solidarité artistique sur l'égoïsme éternel. La musique est faite pour de semblables conquêtes ; elle sait, tout en conservant l'indépendance de son caractère national, s'élever au dessus des frontières, et concourir dans la paix à fraterniser des peuples¹²¹.

¹¹⁹ "Die französische Musik hat in den letzten Jahren einen Entwicklungsprozess durchgemacht, der nicht nur für sie selbst, sondern für die gesamte Musik von fundamentaler Bedeutung ist. Im folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, die Wurzeln dieses Prozesses aufzudecken und vom historischen Standpunkt aus zu zeigen, auf welchen Problemen sie beruht, ohne in eine ästhetische Betrachtung der Werke einzugehen. Denn es ist vor allem notwendig zu beweisen, dass diese, unserem deutschen Musikempfinden so fern stehende Musik organisch an eine frühere Musikkultur anknüpft und durch die eigenartige Verbindung von modernen und archaischen Elementen den Keim zu einer neuen Kunst in sich trägt, die auch auf unsere deutsche Musik befruchtend einwirken kann." - Wellesz, "Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik", *Der Merker*, 1911, p. 657.

¹²⁰ "Prinzipien Debussy und seine Schule." Cf. Wellesz, "Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik", *Der Merker*, 1911, p. 665.

¹²¹ La Rédaction, « À nos lecteurs », *La Revue musicale S.I.M.*, août-septembre 1910, p. ?.

Le texte, signé par la rédaction, ne peut être plus explicite quant à l'esprit de l'époque qui anime l'avant-garde musicale dans le désir d'établir des liens culturels. La Société française des Amis de la musique, qui chapeaute cet événement, a également permis la venue de Mahler à Paris au mois d'avril de la même année en finançant ses déplacements¹²². Il faut en conclure que cette société cherche à accroître les relations musicales entre la France et l'Autriche-Allemagne.

Quant au Festival de musique française à Munich, il s'est déroulé en une semaine et le panorama offert aux Munichois est assez impressionnant tant il comprend les grandes figures de la musique française contemporaine : Fauré, Saint-Saëns, d'Indy, Chabrier, Dukas, Debussy, Ravel y sont joués. Les réactions de la presse allemande sont rapportées en français dans la revue¹²³. Les grands journaux de l'époque et des critiques comme Schmidt et Korngold manifestent un réel intérêt, que les clichés nationaux viennent cependant et parfois ternir. L'ironie de certains en dit beaucoup sur la manière d'envisager cette manifestation : « La musique instrumentale française prend conscience d'elle-même dit Korngold. Il y a dix ans encore on ne l'aurait pas vue prenant le train à la gare de l'Est pour venir célébrer ici trois journées de fêtes¹²⁴. » La Rédaction de *La Revue musicale S.I.M.* présente pourtant le tout en parlant d'« une sympathie très franche », en affirmant que les « Allemands ont été heureux de nous recevoir¹²⁵ ». Dans les faits, la critique allemande s'est bel et bien déplacée pour aller entendre l'événement. Mais ceux à même de saisir toute l'importance de cet événement se trouvent du côté de l'avant-garde musicale, tels Stefan qui s'y attarde dans *Der Merker* sous le titre « Französisches Musikfest in München¹²⁶ ». Il en appelle à une meilleure connaissance entre les deux avant-gardes musicales afin que les Autrichiens découvrent les jeunes français et que ces derniers se familiarisent entre autres avec Mahler et Schoenberg.

Ainsi les revues de l'époque, à commencer par *La Revue musicale S.I.M.* et *Der Merker*, témoignent-elles d'une sensibilité à l'égard des réalisations étrangères, conscience qui renvoie indubitablement à l'esprit cosmopolite qui se vit dans les grandes capitales et qui tend à créer un esprit de solidarité au sein de l'avant-garde européenne. L'idée de solidarité artistique est avancée ici non pas tant dans l'idée que l'avant-garde forme un bloc homogène que dans le désir qu'elle a de partager une réalité semblable. Les difficultés connues par les avant-gardes respectives (i.e. les scandales) les rendaient sensibles aux situations étrangères, dont chacune

¹²² Voir La Grange, "Mahler and France", *The Mahler Companion*, 1999, p. 148.

¹²³ Les amis de la musique, « Le Festival de Munich et la presse », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 novembre 1910, pp. I-VII ; Les amis de la musique, « Le Festival de Munich et la presse allemande », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 décembre 1910, pp. I-VI.

¹²⁴ Extrait tiré de la *Neue Freie Presse*. Cf. « Le Festival de Munich et la presse allemande », *La Revue musicale S.I.M.*, 1910, p. V.

¹²⁵ « Le Festival de Munich et la presse allemande », *La Revue musicale S.I.M.*, 1910, p. I.

¹²⁶ Paul Stefan, "Französisches Musikfest in München", *Der Merker*, Oktober 1910, pp. 44-46.

prenait conscience à travers ses journaux et ses revues musicales. Il est alors possible de parler d'un esprit commun quant à la bataille esthétique à livrer pour faire admettre les nouvelles innovations sonores. La première rencontre entre Schoenberg et Stravinski, en décembre 1912, est motivée par ce désir d'aller voir ce qui se passe à l'étranger pour en savoir plus et mettre de l'avant une sensibilité qui opère dans le sens d'un esprit de partage au sein de l'avant-garde européenne : voir ce que l'autre apporte au milieu musical et faire front commun face au conservatisme ambiant.

2.6 L'attrait pour Schoenberg

C'est à partir de ces considérations sur les revues qu'il est possible de s'attarder à la perception qu'a le milieu musical français de Schoenberg, et le milieu musical germanique de Stravinski. Il s'agit surtout de comprendre les jugements qui accompagnent leur découverte et le discours conceptuel qui encadre leur réception, deux traits qui auront leurs conséquences sur la querelle. Schoenberg occupe le gros de la réflexion ici, car la notoriété de Stravinski dans le monde germanique est pour le moins restreinte et se confond avec celle des Ballets russes. Malgré les créations allemandes de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, respectivement le 21 novembre et le 4 décembre 1912, les revues ne font à peu près aucune mention de son œuvre. À titre d'exemple, en cinq années de *Der Merker* (1909-14), le lecteur autrichien est gardé dans l'ignorance quant à Stravinski¹²⁷. La situation n'est guère plus reluisante du côté des journaux à grand tirage. Sous le titre « Theater und Musik¹²⁸ », le *Berlin Freitag* recense la création de *Petrouchka* en s'orientant vers la danse et une description de l'argument. Le nom de Stravinski est rapporté au cours de l'article, mais noyé dans la description de l'œuvre. L'accent est mis sur son harmonie moderne et le nouveau timbre instrumental que découvrent les Berlinoïses. En ce sens, des rapprochements sont faits avec Strauss et Debussy. Quant aux articles de revues qui traitent de musiques modernes françaises ou russes, le nom de Stravinski brille par son absence. Si Paris a élu son immigré russe à titre de *leader* de l'avant-garde musicale, la situation se présente différemment dans le reste de l'Europe. Les tournées entreprises par les Ballets russes font de Stravinski une composante d'un vaste ensemble. La véritable réception de Stravinski en territoire austro-allemand se dessinera au cours des années 1920.

La situation est autre pour Schoenberg. Avant d'être véritablement connu en France, c'est-à-dire joué en concert, Schoenberg est un phénomène médiatique. S'il faut attendre au printemps 1912 afin que les Français entendent une première œuvre de Schoenberg, soit la *Nuit*

¹²⁷ Un article de Capus (une traduction donc) paru en 1913 s'arrête uniquement sur Nikinski. Cf. Alfred Capus, "Paris und das Russische Ballett", *Der Merker*, Juli-September 1913, pp. 524-25.

¹²⁸ Anonyme, "Theater und Musik", *Berlin Freitag*, Dezember 6, 1912, p. 2.

transfigurée qui est créée en France dix ans après la première viennoise, son nom fait son entrée dans le paysage musical français en janvier 1910 : il y est question d'un quatuor et d'un monodrame qu'il termine (i.e. *Erwartung*)¹²⁹. C'est ainsi que les allusions au nom de Schoenberg s'essaient dans la presse musicale française. L'année suivante, un article de Ritter dans *La Revue musicale S.I.M.*¹³⁰ permet aux Français de se faire une meilleure idée du 'phénomène Schoenberg'. Après avoir introduit son nom en parlant de *la Nuit transfigurée* joué à Munich, Ritter ajoute :

Nous nous trouvons en présence d'un admirable tempérament musical, capable des plus grandes choses, dans des données à peu près normales, à preuve les opus 4 et 7, et qui, peu à peu, par la force même de son développement logique, en arrive à rejeter par dessus bord toute entrave tonale et à développer dans un chromatisme, fluide et versicolore, où le public munichois encore que prévenu, a paru perdre pied un peu trop facilement¹³¹.

Ainsi débute le mythe de Schoenberg en France et Ritter ne peut s'empêcher d'en faire un personnage héroïque à travers les conquêtes musicales qu'il entreprend. Mais le discours est intéressant en ce qu'il essaie surtout de contrebalancer les effets négatifs (i.e. la réception difficile des œuvres) avec les qualités extraordinaires du personnage (i.e. sa grandeur) :

Mes dix années de vie bavaroise ne m'avaient encore jamais réservé le spectacle aussi désolant que celui de cette salle pendant l'héroïque exécution de l'op. 11 (trois morceaux de piano), par la conviction courageuse de M^{lle} Etta Werndorff. Pour la première fois en Allemagne, j'ai vu une salle décidée à ne pas écouter non seulement, mais usant d'intimidation à l'égard de qui désirait y parvenir. Je ne prétends pas, pour ma part, avoir pénétré de prime abord tout le mystère et la sombre fascination de l'op. 10, quatuor avec chant aux deux dernières de ses parties ; mais aussi vrai que le Festival français ne nous a rien apporté de nouveau, nous avons senti là, non comme on l'affirme, une divagation anarchiste voulue, mais l'entraînement d'une sincérité dans des voies qui mènent tout droit vers des contrées inconnues, où la beauté nouvelle forcément nous attend. [...] M. Schoenberg n'est pas le novateur-destructeur que l'on veut bien dire, mais simplement l'homme 'qui a lu plus avant ce jour là...' Je sens en lui l'un de ces maîtres dont l'œuvre de l'esprit est inséparable de l'œuvre de l'âme et même de la chair¹³².

Idône médiatique, Schoenberg le devient dans sa réception française dans la mesure où il fait la manchette en tant que 'cas'. En ce sens, il est perçu comme un compositeur qui rencontre une vive hostilité pour faire entendre sa musique : il faut donc en parler. Les agitations de la salle et l'idée du « novateur-destructeur » ont certainement retenu davantage l'attention du lecteur de l'époque que l'entreprise musicale dans laquelle est versé le compositeur viennois. Les Français

¹²⁹ Voir Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie*, 2001, p. 146.

¹³⁰ William Ritter, « Étranger », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 avril 1911, pp. 95-97.

¹³¹ Ritter, « Étranger », *La Revue musicale S.I.M.*, 1911, pp. 96-97.

¹³² Ritter, « Étranger », *La Revue musicale S.I.M.*, 1911, p. 97.

sont d'ores et déjà confrontés aux résultats que provoquent les scandales à répétition avant même de les avoir vécus réellement.

La notoriété de Schoenberg en France se construit à travers le truchement des médias musicaux et les Français font face à l'inouï, c'est-à-dire à une situation dont ils ne peuvent saisir la véritable valeur musicale. *Le Courrier musical* de janvier 1912, dans une rubrique consacrée à la presse étrangère¹³³, parle ainsi de Schoenberg, confirmant l'attrait médiatique en formation :

Déjà les gazettes avaient annoncé, il y a quelques mois, l'apparition de diverses œuvres du même, dont chacune provoqua un véritable scandale. Les exemples (l'op. 11) que cite M. Corder (du *Musical Times*) sont certes bizarres. Mais il conviendrait de les voir « en place » avant de se prononcer. Et puis, M. Schoenberg a sans doute des intentions que nous pourrions bien arriver à comprendre ? Qui nous fera connaître, à Paris, son abracadabrante musique¹³⁴ ?

Cet appel ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd, puisque le milieu musical français s'active durant cette période à vouloir présenter Schoenberg et en faire un événement. C'est Ravel qui, en 1913, dans une lettre à Hélène Casella, ambitionne de présenter à la SMI un « projet mirifique¹³⁵ » qui ferait scandale avec la première française du *Pierrot lunaire*. L'ambition initiale avorte et les Français devront attendre décembre 1921 avant d'entendre le *Pierrot lunaire* joué partiellement en concert. Ce qui fascine toutefois dans les propos de Ravel, c'est comment il justifie l'entreprise en lien avec l'attention médiatique centrée sur Schoenberg : « Je ferai respectueusement remarquer à mes honorables collègues que je ne connais [*Pierrot lunaire*] que d'ouï-dire. Mais nous devons jouer cette œuvre pour laquelle, en Allemagne et en Autriche, le sang coule¹³⁶. » Le scandale attire l'avant-garde parisienne, pique sa curiosité et l'incline à s'appropriier un phénomène qui lui semble incontournable dans le paysage musical européen.

Outre le phénomène médiatique, la réception française de Schoenberg débute durant cette période et s'enlignait sur celle de Mahler, c'est-à-dire que les qualificatifs employés dénotent le même jugement musical et les mêmes préjugés. La « chimère » que poursuit Mahler avec « la musique symphonique¹³⁷ », qui est une autre façon de nommer l'héritage postromantique (voire l'expressionnisme) et la musique à programme, nuit également à Schoenberg dans l'image que s'en font plusieurs Français. Il faut dire que l'association se fait assez vite dans les esprits de l'époque. Dès juillet 1910, en lien avec l'école moderne

¹³³ M. Abeille, « À travers la presse », *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1912, p. 6.

¹³⁴ Abeille, « À travers la presse », *Le Courrier musical*, 1912, p. 6.

¹³⁵ Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, 1989, p. 128.

¹³⁶ Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, 1989, p. 128.

¹³⁷ Paul de Stoecklin, « Gustave Mahler », *Le Courrier musical*, 1^{er} juin 1911, p. 418.

représentée par Mahler, Schoenberg est qualifié d'« ultra-moderniste »¹³⁸. Quant à Wellesz, il introduit Schoenberg en parlant des « successeurs de Mahler »¹³⁹. Ainsi, le sort réservé à la musique de Schoenberg dans ses premières manifestations déclenche les mêmes réactions que pour la musique postromantique. Lorsque Gaiffe entend pour la première fois l'« énigmatique et très discuté » Schoenberg aux causeries-concerts organisées par Calvocoressi¹⁴⁰, il qualifie la *Nuit transfigurée* de « pathétique parfois diffus »¹⁴¹ et est littéralement déconcerté par l'op. 11 : « À travers des obscurités et des duretés déconcertantes [...] j'ai discerné une émotion douloureuse, abstraite et comme repliée sur elle-même et peu soucieuse d'entamer la sensibilité de l'auditeur »¹⁴². Non seulement l'atonal provoque une incompréhension, mais l'intensité harmonique et rythmique qui y est projetée ne passe guère dans un contexte français qui a bien du mal à s'adapter à l'expressionnisme viennois.

L'op. 11 est donc interprété pour la première fois le 22 novembre 1912 par Robert Schmitz (aux côtés des *Six Lieder* op. 8) à travers l'initiative de Calvocoressi, ce qui atteste de l'intérêt porté alors à l'œuvre de Schoenberg chez les Apaches. L'initiative est reconduite dans un concert de la SMI du 28 mai 1913, Schmitz étant à nouveau au piano¹⁴³. L'occasion est trop parfaite pour que certains déchargent leur fiel, comme Marcel Orban qui déclare que les pièces pour piano lui font penser à « l'image d'un chimpanzé compositeur, improvisant au piano, dans l'obscurité, avec ses pieds »¹⁴⁴. La musique de Schoenberg commence à faire son apparition dans les sociétés d'avant-garde, mais elle le fait de manière discrète et est occultée par les autres grands événements, dont la création du *Sacre*. La même année, Oskar Fried dirige un lied (*Der Waldtaube*) tiré des *Gurrelieder*, chanté par Marya Freund à la Société des grandes auditions. Un cinquième événement musical avec Schoenberg au programme survient l'année suivante, soit le 9 février 1914 avec les *Six pièces pour piano* op. 19 interprétées par Casella à la SMI¹⁴⁵.

¹³⁸ Voir Brunet, « Musique germanique et modernisme en France à l'aube du XX^e siècle », *Revue internationale de musique française*, 1985, pp. 54-57.

¹³⁹ Wellesz, « Schönberg et la jeune école viennoise », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 21.

¹⁴⁰ Sous le titre « Quelques tendances de la musique contemporaine en Europe », Calvocoressi introduit le public à la musique contemporaine aux Hautes Études à travers des conférences accompagnées de prestations musicales. C'est dans ce cadre que sont créés en territoire français les *Trois Pièces pour piano* op. 11 de Schoenberg.

¹⁴¹ F. Gaiffe, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 1^{er} décembre 1912, p. 149.

¹⁴² Gaiffe, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 1912, pp. 149-50.

¹⁴³ Voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 78.

¹⁴⁴ Rapporté par Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 78.

¹⁴⁵ Il semble aussi que des extraits des *Jardins suspendus* aient été donnés au cours de la même saison de la SMI (Hurard-Viltard se base sur les propos de Louis Durey pour émettre cette hypothèse), mais les programmes recréés par Duchesneau ne confirment guère cette possibilité. Cf. Eveline Hurard-Viltard, *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 109 et 117 ; Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 309-10.

Vallas résume ainsi son impression : « Les petites pièces pour piano de M. Schoenberg me semblent d'une insignifiance complète¹⁴⁶. »

Si Schoenberg est l'homme de quelques pièces pour piano, il s'avère aussi, comme l'incite à penser les propos de Ravel rapportés plus haut, le compositeur d'une grande œuvre qui attise la curiosité de tous et chacun à travers le phénomène médiatique qu'elle est devenue en France : le *Pierrot lunaire*. Les Français entendent parler de l'œuvre la première fois le 15 décembre 1912 à travers un article de Ritter. Intitulé « À propos du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg¹⁴⁷ », l'article, paru dans la *Revue française de musique*, a ceci d'intéressant qu'il est écrit peu après les premières auditions allemandes de l'œuvre. Ritter ne cache pas sa gêne d'en parler, le comité éditorial de la revue l'ayant poussé dans cette voie : « Et maintenant que l'on m'excuse de cet article sur une seule audition sans partition. On me l'a imposé... Il paraît qu'on ne peut plus attendre, qu'il faut avoir parlé de M. Schoenberg¹⁴⁸. » Le phénomène médiatique n'en demeure pas moins complexe et Ritter s'arrête surtout à l'événement lui-même tout en s'efforçant de saisir les intentions esthétiques de Schoenberg. Il aborde la question de front quant à la valeur de l'œuvre : « Le *Pierrot lunaire* de M. Schoenberg, est-ce beau ? Je n'en sais rien. A-t-il sa beauté ? J'en suis convaincu, mais ne puis encore la définir¹⁴⁹. » Ritter éprouve un réel respect pour Schoenberg, mais les précautions face à un jugement définitif témoignent de la conscience qu'il avait de marcher en territoire miné. Il défend néanmoins le droit à entendre la musique moderne, geste qui le range vers un sentiment favorable à Schoenberg : « Je ne suis pas encore conquis pleinement, oh ! non, mais je *désire* l'être ; je *veux* me rendre compte ; je *veux* comprendre¹⁵⁰. »

L'image de Schoenberg évolue quelque peu durant ces années d'avant-guerre pour en faire finalement un 'révolutionnaire' de la musique moderne. Plus les années avancent, plus les jugements de la critique et les hostilités que rencontre la musique de Schoenberg sont rapportés de manière informelle. Par exemple, *La Revue musicale S.I.M.* rapporte en 1913 les péripéties du *Skandalkonzert* dans un texte intitulé « Un pugilat au concert¹⁵¹ », qui s'ouvre ainsi : « On se bat à Vienne. » Ce sensationnalisme musical est suivi, après une présentation des pièces à l'honneur, par cette exclamation : « Ce fut une belle séance de scandale. » Les lignes font état de 'gifles', de 'duels' et se contentent de dire : « Un scandale unique [...] dont la honte rejaillit sur Vienne tout entier ». Le texte se conclut par un appel qui montre l'importance de mieux

¹⁴⁶ Léon Vallas, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 25 février 1914, p. 354.

¹⁴⁷ Williams Ritter, « À propos du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 15 décembre 1912, pp. 177-89.

¹⁴⁸ Ritter, « À propos du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 1912, pp. 188-89.

¹⁴⁹ Ritter, « À propos du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 1912, p. 181.

¹⁵⁰ Ritter, « À propos du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 1912, p. 187.

¹⁵¹ Non signé, « Lettre de Vienne. Un pugilat au concert », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 avril 1913, p. 65.

connaître Schoenberg en France : « Ne serait-ce pas temps pour Paris de s'intéresser à ces révolutionnaires¹⁵² ? » Son entrée comme révolutionnaire au sein de l'imaginaire musical français se fait ainsi¹⁵³. Quant à la *Revue française de musique*, elle colporte durant l'année 1914 ce que pensent les critiques musicaux de Schoenberg. Toujours de manière informelle, court et publié dans la section « À travers les revues¹⁵⁴ », le premier texte parle d'« une contribution très bienvenue à l'étude de la fameuse 'question Schoenberg'¹⁵⁵ » : les propos positifs de Newmann, publiés dans *The Musical Times* au sujet des *Gurrelieder*, son rapportés. Une question Schoenberg hante donc bel et bien les esprits français de l'époque et résulte des ouï-dire provenant de l'étranger.

Cet effet médiatique est toutefois compensé par de véritables médiateurs prêts à propager son œuvre en territoire français. Ce sont eux qui donnent à Schoenberg un véritable élan et permettent à sa musique de trouver une résonance concrète, sans quoi les préjugés auraient poursuivi leur progression. Calvocoressi, avec son initiative de présenter Schoenberg auditivement lors de ses conférences, est l'un de ceux-là. Pour en arriver à cette fin, il peut s'appuyer sur une rencontre avec Schoenberg et son entourage en février 1912¹⁵⁶. Il a alors l'occasion d'entendre les op. 15, 16 et 19. Il était prêt à jouer le rôle de passeur de l'œuvre de Schoenberg en territoire français en fonction des relations et des échanges établis au sein de l'avant-garde musicale. Wellesz, comme précisé plus haut, joue également ce rôle de manière indirecte d'abord, puis de façon directe. Son article dans *La Revue musicale S.I.M.* de 1912 (accompagné d'une reproduction du troisième mouvement du *Deuxième quatuor à cordes*) est le premier à présenter Schoenberg à travers sa triple personnalité : le compositeur, le professeur et le théoricien. Les œuvres principales y sont mentionnées, de même que le *Traité d'harmonie* et les principaux élèves. L'article apporte une contribution substantielle à l'image que peuvent se faire les Français d'alors en recentrant Schoenberg dans une perspective historique. Dans le même mouvement, Wellesz insiste sur la tension au fondement de sa réception : « Un parti se forme contre Schoenberg, un autre pour lui¹⁵⁷. » Mais peut-être le plus important aujourd'hui est-il le geste que pose Wellesz en 1911 en se rendant à Paris. Par la même occasion, il invite

¹⁵² N. s., « Lettre de Vienne. Un pugilat au concert », *La Revue musicale S.I.M.*, 1913, p. 65.

¹⁵³ Voir Pistone pour cette question de la réception de Schoenberg en France en tant que compositeur révolutionnaire. Cf. Danièle Pistone, « Arnold Schoenberg dans l'imaginaire musical français », *Ostinato Rigore, Arnold Schoenberg*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2001, pp. 53-56.

¹⁵⁴ Non signé, « À travers les revues. Sur Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 10 janvier 1914, p. 247.

¹⁵⁵ N. s., « À travers les revues. Sur Arnold Schönberg », *Revue française de musique*, 1914, p. 247.

¹⁵⁶ Calvocoressi, *Music and Ballet - Recollections*, 1978, pp. 227-31.

¹⁵⁷ Wellesz, « Schönberg et la jeune école viennoise », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 23.

Calvocoressi à venir rencontrer Schoenberg et ses élèves à Berlin¹⁵⁸. Wellesz ressort aujourd'hui comme le médiateur par excellence pour mettre les deux avant-gardes en contact.

Reste une figure importante : celle de Casella. Non seulement est-il intégré dans le milieu musical français mais il s'efforce, comme il fut montré, de faire apprécier Mahler et, à partir de 1913, Schoenberg. C'est lui qui interprète la première française des *Six Petites pièces* op. 19 le 9 février 1914. Mais son activité musicale en faveur de Schoenberg ne se limite pas qu'à l'interprétation. Dans les chroniques qu'il tient à *L'Homme libre*, le nom de Schoenberg revient comme une figure clef, voire incontournable de l'avant-garde musicale au cours des années 1913 et 1914. Après l'extrait des *Gurrelieder* présenté à la Société des grandes auditions musicales de France, il fait cette affirmation qui ne laisse planer aucun doute quant à son adhésion à la musique de Schoenberg : « Arnold Schoenberg, l'audacieux compositeur autrichien, était représenté à ce concert par un important fragment des *Gurrelieder* [...]. Si le fragment en question ne révèle pas encore le Schoenberg de la dernière manière [...], il n'est pas moins d'une forte et âpre beauté, parfois assez 'parsifalesque'¹⁵⁹. » L'intérêt pour Schoenberg est manifeste et il pousse Casella à écrire une chronique complète sur le compositeur intitulée « Arnold Schoenberg et son œuvre¹⁶⁰ », qui comble les trous laissés en suspens par l'article de Wellesz. Le texte revient aussi sur l'écho des scandales, ce qui permet à Casella de ramener ce fait à une plus-value dans le combat que mène l'avant-garde :

Il n'est pas de meilleur ni de plus favorable symptôme, pour la valeur d'une nouvelle expression d'art, que l'extrême opposition des sentiments qu'elle inspire à ses premiers publics. Que l'on se souvienne des batailles que déchaîna, en juin dernier, le *Sacre du printemps*¹⁶¹.

Le rapprochement tombe sous le sens dans les luttes menées au sein de l'avant-garde musicale et indique par le fait même le crédit symbolique conféré à Schoenberg auprès de l'avant-garde musicale française. Mais Casella précise que « l'art de Schoenberg est extrêmement différent de celui des compositeurs français¹⁶² », ce qui annonce par le fait même les raisons pour lesquelles lui-même prendra un jour ses distances vis-à-vis de Schoenberg. Pour l'heure cependant, certains acteurs musicaux réclament davantage de Schoenberg¹⁶³. À défaut d'entendre les

¹⁵⁸ Calvocoressi, *Music and Ballet - Recollections*, 1978, p. 228.

¹⁵⁹ Alfredo Casella, « Les concerts. Concert de la Société des Grandes Auditions musicales de France », *L'homme libre*, 23 juin 1913, p. 2.

¹⁶⁰ Alfredo Casella, « Les concerts. Arnold Schoenberg et ses œuvres », *L'homme libre*, 15 juillet 1913, p. 2.

¹⁶¹ Casella, « Les concerts. Arnold Schoenberg et ses œuvres », *L'homme libre*, 1913, p. 2.

¹⁶² Casella, « Les concerts. Arnold Schoenberg et ses œuvres », *L'homme libre*, 1913, p. 2.

¹⁶³ Dans une autre critique, Casella reproche à Chevillard de s'attarder à des œuvres jugées mineures (Humperdinck entre autres) et trouve regrettable que *Pelleas und Melisande* ou la *Symphonie de chambre* ne soient pas présentés. Cf. Alfredo Casella, « Les concerts », *L'homme libre*, 27 octobre 1913, p. 2.

œuvres, il reste l'option d'aller à sa rencontre en Allemagne, ce que ne tarde pas à faire Stravinski en suivant le modèle de Calvocoressi.

2.7 Un rapprochement avant-gardiste

Avec le bouillonnement que connaît l'avant-garde musicale durant cette période et l'espace international qu'elle se crée, il était prévisible que le croisement entre Vienne et Paris mette sur le même chemin deux des figures parmi les plus en vues de l'heure. N'eût été des forces convergentes au sein de l'avant-garde musicale, du dynamisme des différents milieux et de l'activité bouillante de cette période, la rencontre de décembre 1912 entre Stravinski et Schoenberg n'aurait probablement pas eu lieu. Il s'agit ici de la seule rencontre véritablement amicale entre les deux hommes dans la mesure où la suite des choses ouvre les divergences d'opinions et les situations houleuses propres à la querelle. L'événement se déroule dans la bonne entente et contribue à une forme de solidarité, de telle sorte qu'il marque de manière durable les esprits et appartient à leur récit individuel. Le fait qu'ils se soient rencontrés contribue également au caractère exceptionnel de la querelle et amplifie la fracture esthétique des années 1920 entre un moment d'enthousiasme et une période de déni. Ainsi, en plus de servir de point de référence quant à la connaissance qu'ils peuvent avoir l'un de l'autre, l'événement participe à la construction mythique de la querelle en jouant sur la confrontation entre 'anciens amis'. C'est pourquoi la perspective binaire adoptée par White¹⁶⁴ pour interpréter et relier ces événements demeure tributaire du jeu oppositionnel derrière la querelle. L'interprétation doit plutôt miser sur les différentes variables qui altèrent la perception qu'ont l'un de l'autre Schoenberg et Stravinski à partir de cette rencontre initiale. Cette première rencontre se déroule dans un décor pour le moins solidaire au moment même où l'avant-garde baigne dans l'« euphorie » à travers la « cassure fondamentale¹⁶⁵ » qu'elle a instituée. En cette année 1912, où les destinées de Schoenberg et Stravinski se croisent, l'avant-garde s'apprête à proposer les deux œuvres qui bouleverseront le paysage musical du XX^e siècle : *Pierrot lunaire* est créé en octobre et le *Sacre du printemps* est en gestation. L'état d'esprit musical d'alors et la soif de nouveautés prédisposent d'une certaine façon les deux hommes à se rencontrer et à solidariser par rapport à l'entreprise musicale dans laquelle ils sont versés.

Si les revues musicales allemandes et viennoises ne font pas grand état de Stravinski, ce n'est pas faute de représentations musicales en pays germaniques. Les Berlinoises découvrent

¹⁶⁴ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 39-42.

¹⁶⁵ Célestin Deliège, « Le legs de 1912 », *Stravinsky, études et témoignages*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, pp. 153-54.

L'Oiseau de feu et *Petrouchka* le 21 novembre et le 4 décembre 1912 lors d'une tournée des Ballets russes qui les conduit ensuite à Budapest, Vienne et Londres. Les deux œuvres sont accueillies avec enthousiasme et, selon les paroles de Stravinski dans une lettre écrite à Max Steinberg, la presse a été dithyrambique face à *L'Oiseau de feu*¹⁶⁶. Mais la première allemande de *Petrouchka* est amplifiée d'un événement historique qui détourne les regards : Schoenberg et sa femme Mathilde font partie de l'assistance. En effet, lors de ce second séjour berlinois et pendant le moment d'euphorie qui accompagne la création du *Pierrot lunaire* depuis le mois d'octobre, Schoenberg reçoit une invitation toute spéciale de la part de Diaghilev : venir au concert du 4 décembre de manière à faire connaissance¹⁶⁷. Mais la situation n'en reste pas ainsi puisque Schoenberg, en bon gentleman, retourne l'ascenseur à Stravinski et Diaghilev avec une invitation pour entendre le *Pierrot lunaire* à la Choralion-Saal de Berlin le 8 décembre¹⁶⁸. Pour être plus précis, Stravinski reçoit un télégramme de Schoenberg en date du 6 décembre, ce qui suggère des rapports cordiaux au concert du 4 décembre¹⁶⁹. Ainsi, moins de quatre jours après que Schoenberg ait découvert *Petrouchka*, Stravinski et Diaghilev se rendent à cette performance en matinée, durant laquelle ils sont transportés par la voix d'Albertine Zehme. À partir de ce moment, ils sont les seuls de l'avant-garde parisienne à avoir entendu le 'fameux' *Pierrot lunaire* de Schoenberg, et de surcroît sous la baguette du compositeur. Cet événement marque profondément Stravinski¹⁷⁰.

Après que la querelle ait atteint son sommet vers la fin des années 1920, Stravinski, en écrivant ses *Chroniques*, dira de cette découverte : « Je ne fus nullement enthousiaste de l'esthétisme de cette œuvre qui me parut un retour à la période périmée du culte de Beardsley. Par contre, la réussite instrumentale de cette partition est, à mes yeux, incontestable¹⁷¹. » Cette déclaration s'inscrit dans la postérité des événements esthétiques qui auront altéré le jugement de Stravinski sur l'œuvre de Schoenberg, en l'associant notamment à un héritage romantique morbide. En réalité, Stravinski s'enthousiasme pour l'œuvre à l'époque, tant et si bien qu'il en résulte une défense de Schoenberg et une influence indéniable qui l'affecte pendant des années. Cette influence se précise durant la composition des *Trois Poésies de la lyrique japonaise* qui,

¹⁶⁶ Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 192.

¹⁶⁷ Robert Craft, « Entretiens d'Igor Stravinsky avec Robert Craft », *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 23.

¹⁶⁸ Voir Robert Craft and Vera Stravinsky, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 91.

¹⁶⁹ Le télégramme et le billet de concert ont été reproduits dans *Avec Stravinsky* de Craft : il s'agit de la troisième illustration du début. - *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958, non paginé.

¹⁷⁰ L'enthousiasme se confirme aussi dans le fait que d'autres rencontres auront lieu dans la semaine qui suit, sans que l'historien sache vraiment aujourd'hui de quoi il en retourne. Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 189.

¹⁷¹ Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, 2000, p. 58.

commencées au mois d'octobre de la même année, se trouvent profondément modifiées après l'écoute du *Pierrot lunaire* en décembre, notamment au niveau instrumental – la seule concession que Stravinski faisait en 1935¹⁷². Quant à la défense de l'œuvre de Schoenberg, elle se situe dans l'enthousiasme que Stravinski transmet à ses collègues : l'appel à la découverte de l'œuvre ressort de manière incontestable dans la correspondance de l'époque, avec Schmitt surtout. Le 22 janvier 1913, soit un peu plus d'un mois après la découverte, il lui écrit :

Je suis heureux que j'ai réussi de vous faire vous intéresser (ainsi que Ravel) à Schoenberg et de faire jouer son prodigieux *Pierrot lunaire*. Bravo ! Certainement vous allez dire que cela ne veut pas dire que vous aimez ça – mais moi à mon tour je suis convaincu que cela viendra avec le temps. Schoenberg est un artiste remarquable – je le sens¹⁷³ !

Cette lettre tend à prouver que l'idée d'un « projet mirifique » (selon les mots de Ravel) où serait joué le *Pierrot lunaire* de manière à faire scandale, s'est instaurée initialement par le truchement de Stravinski, lui qui cherche à 'vendre' l'œuvre à ses amis apaches. Dans une lettre qui précède celle-ci d'une journée, Schmitt écrit :

Dîne hier soir avec les amis – Ravel, Grovlez, Aubert, Casella, Vuillermoz – à qui j'ai confié – à leur grande stupéfaction – votre récit de Vienne. Nous sommes allés ensuite discuter sur les destinées de la SMI et l'on a résolu de mettre sous les prochains programmes le *Pierrot lunaire* de Schoenberg – ainsi que le quatuor de Bartók. Si vous avez une chose réalisable en un concert de musique de chambre, dites-le vite : peut-être une mélodie japonaise ? Mais sans doute voudriez-vous être à Paris en ce moment¹⁷⁴ ?

Il faut en conclure que l'intérêt pour Schoenberg au sein des Apaches à deux origines : le contexte médiatique dans lequel le nom de Schoenberg se répandait et l'enthousiasme de Stravinski pour *Pierrot lunaire*. En fait, l'idée d'un « projet mirifique » qui sourd dans l'esprit de Ravel s'effectue au moment où Stravinski et lui collaborent à une commande de Diaghilev (révision de *Khovanshchina* de Rimski-Korsakov) au mois de mars 1912. La lettre que Ravel envoie alors à Hélène Casella concernant le projet à la SMI indique clairement que c'est par le truchement de Stravinski qu'il connaît le *Pierrot*¹⁷⁵. Par conséquent, le fait que les Indépendants cherchent tant à entendre l'œuvre s'explique par l'euphorie dans laquelle Stravinski est revenu suite à ce voyage à Berlin.

Du côté de Schoenberg, la découverte de *Petrouchka* le marque assurément puisque c'est l'une des seules œuvres qui revient sous sa plume au moment de parler de Stravinski. Dans son

¹⁷² Voir l'analyse plus bas.

¹⁷³ Lettre rapportée dans François Lesure, *Stravinsky. Études et témoignages*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, p. 232.

¹⁷⁴ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103, pp. 108-09.

¹⁷⁵ Voir Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 826.

texte acerbe de février 1928 où il voit en *OEdipus Rex* une œuvre négative, pour ne pas dire artificielle, il termine sur ces mots : « Il y a des endroits de *Petrouchka* que j'ai bien aimés, en vérité¹⁷⁶. » La franchise de Schoenberg est attestée par le fait qu'historiquement, s'il a renvoyé l'ascenseur à Diaghilev et Stravinski, la raison en est certainement que *Petrouchka* devait lui sembler une œuvre réussie : inviter un compositeur prometteur à l'écoute du *Pierrot lunaire* allait de soi. En vérité, tout cela est purement hypothétique dans la mesure où, si l'on sait de sources certaines que des rencontres ont eu lieu dans la semaine qui a suivi les deux événements, les lettres écrites à l'époque par Schoenberg n'en laissent rien transparaître¹⁷⁷ ; même chose pour le *Journal de Berlin*¹⁷⁸. Comment expliquer cette situation ? Schoenberg connaît alors une période très intense autour de la diffusion du *Pierrot lunaire* et vu la grande notoriété dont il jouit, cette rencontre s'inscrit dans un bouillonnement d'activités, ce qui fait qu'elle y perd en singularité. En revanche, la situation se présente comme exceptionnelle pour Stravinski parce qu'il se voit totalement dépaycé par rapport au milieu français dans lequel il évolue : il a donc tout à gagner de nouvelles découvertes qui accroîtraient sa conscience avant-gardiste. Le nom de Stravinski n'en reste pas moins présent à l'esprit de Schoenberg, comme le démontrent l'intérêt pour *Petrouchka* au *Verein für musikalische Privataufführungen*¹⁷⁹ et les contacts qu'il établit avec Stravinski pour présenter ses œuvres – nous y reviendrons.

Reste qu'il faut aussi interroger l'initiative de Diaghilev quant à l'invitation qu'il lance à Schoenberg au mois de décembre 1912. La seule indication que le musicologue possède à ce sujet provient de Stravinski. En effet, ayant renoué le contact avec la pensée schoenbergienne durant sa phase sérielle des années 1950, il se fera plus éloquent sur cette rencontre de 1912 à travers les entretiens qu'il a avec Craft :

C'est Diaghilev qui invita Schoenberg à écouter mes ballets. *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, et Schoenberg nous invita à son tour à son *Pierrot lunaire*. Je ne me rappelle plus si c'était Schoenberg, Scherchen ou Webern qui dirigeait les répétitions que j'ai entendues. Diaghilev et moi parlions allemand avec Schoenberg. Il a été très amical et chaleureux avec nous et j'ai eu l'impression qu'il s'intéressait à ma musique (surtout à *Petrouchka*). Il est difficile de se souvenir de ses impressions après quarante-cinq ans ; mais ce que je me rappelle très nettement, c'est que la substance instrumentale du *Pierrot lunaire* m'a impressionné immensément. Et en disant 'instrumental', j'entendais par cela non seulement l'instrumentation, mais toute la structure contrapuntique et polyphonique de cet éclatant chef-d'œuvre instrumental. Malheureusement, je ne me souviens plus de Webern, ni même si seulement je l'ai rencontré¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

¹⁷⁷ Arnold Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

¹⁷⁸ Arnold Schoenberg, *Journal de Berlin*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

¹⁷⁹ *Petrouchka* sera en effet joué le 13 octobre 1920 dans un arrangement pour quatre mains (de Stravinski) par Eduard Steuermann et Rudolf Serkin. Cf. Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 680.

¹⁸⁰ Craft, *Avec Stravinsky*, 1958, pp. 23-24.

Il faut garder une prudence face aux événements que rapporte Stravinski, lui-même avouant que sa mémoire lui fait parfois défaut. L'œuvre était bel et bien dirigée par Schoenberg, comme en fait foi le billet de concert préservé par Stravinski. Walsh a également précisé qu'aucune rencontre n'a eu lieu avec Berg et Webern, comme l'a laissé supposer Steuermann¹⁸¹. Le fait que Schoenberg serait venu entendre les Ballets russes sous l'initiative de Diaghilev serait donc une hypothèse restée apocryphe.

L'hypothèse demeure tout de même plausible pour deux raisons, qui expliquent également l'intérêt que portent Stravinski et Diaghilev à Schoenberg. Le contexte médiatique qui entoure la réception française de Schoenberg et qui s'intensifie au cours de l'année 1912 ne devait pas être étranger à Stravinski et Diaghilev. À travers leur conscience avant-gardiste, ils devaient certainement être curieux de rencontrer ce compositeur pour lequel tout le monde en avait. Le rencontrer et solidariser autour du projet avant-gardiste, tout cela pouvait s'insérer dans une stratégie bien calculée de la part d'un fin renard comme Diaghilev. En tant qu'impresario des Ballets russes et à travers son entregent, Diaghilev a toujours favorisé les rencontres et de surcroît lorsqu'il s'agit des deux compositeurs les plus en vue des deux côtés de la frontière. Raffermer les contacts devenait alors une stratégie de solidarité au sein de l'avant-garde en même temps que cela permettait de découvrir une œuvre dont tout le monde parlait et donc, de revenir à Paris avec un bénéfice symbolique. De plus, l'idée de passer une commande à Schoenberg a pu lui effleurer l'esprit. Par ailleurs, une autre hypothèse se présente : il s'agit de l'influence de Calvocoressi. Comme précisé plus haut, le critique appartenant au groupe des Apaches est l'un des premiers à faire découvrir Schoenberg en territoire français à travers ses conférences aux Hautes Études. En tant que secrétaire de Diaghilev, il est à peu près certain qu'il a fait état de cette rencontre à son patron et qu'en ce sens, il lui a fourni un modèle pour entrer en contact avec Schoenberg. Il s'ensuit que le terrain « diplomatique » était balisé.

À moins que cet enthousiasme de Calvocoressi n'ait connu un autre précédent, si l'on se fie à ses mémoires. Bien qu'aucune trace historique n'infirmes cette hypothèse, Stravinski et Ravel auraient fait la découverte de l'op. 11 chez lui en 1911, donc à travers une réunion apache. L'euphorie pour Schoenberg aurait comme origine chez les Apaches l'achat d'une partition qui aurait été passée au crible, tel que le suggère le critique musical : « Et là, il y a eu la publication bien sûr de ses fameuses *Pièces pour piano* op. 11 – je me souviens avoir vu Ravel et Stravinski les regarder dans ma maison ; Stravinski était particulièrement excité par rapport à plusieurs choses en elles, et Ravel, aussi glacé, était très intéressé. J'étais à la fois surpris et déconcerté, mais je sentais que les questions que soulevait la soudaine fracture de cette étrange

¹⁸¹ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 189.

musique devait être regardée avec précaution¹⁸². » La supposée excitation de Stravinski à la découverte de l'atonalité serait alors un bon indicateur de la fascination qu'il éprouve à la découverte d'un langage complètement étranger à sa poétique¹⁸³. Cela explique également pourquoi Ravel cherche tant à programmer du Schoenberg. Cet événement révèle également que bien avant la prestation de novembre 1912 donnée aux Hautes Études sous la gouverne de Calvocoressi, des acteurs de la vie musicale parisienne discutent de Schoenberg et se réunissent autour de ses partitions. Ainsi, l'invitation lancée par Diaghilev a peut-être également comme origine Stravinski lui-même qui a, à n'en point douter, certainement discuté avec Calvocoressi de sa rencontre avec Schoenberg en février¹⁸⁴.

Il est également possible, à partir des sources historiques, d'esquisser le type de solidarité auquel la rencontre entre Schoenberg et Stravinski donne lieu. Une spéculation quant à la nature de leur rencontre musicale est permise à partir d'un document d'époque où Stravinski prend la défense de Schoenberg et le place dans une position de victime quant à l'hostilité qu'il rencontre. En effet, après être passé par Berlin, Budapest et Vienne, Stravinski s'arrête à Londres dans la continuité de la tournée européenne des Ballets russes. C'est alors qu'il accorde une entrevue au *Daily Mail*, qui sera publiée le 13 février 1913¹⁸⁵. Lorsqu'il est questionné sur d'autres capitales musicales, il affirme que la vie musicale russe est dans une situation « stagnante », et ajoute à propos de l'Autriche : « Les Viennois sont barbares. Leurs musiciens d'orchestre n'ont pas pu jouer mon *Petrouchka*. Ils connaissent à peine Debussy là-bas, et ils ont chassé Schoenberg vers Berlin. Maintenant Schoenberg est l'un des plus grands esprits créatifs de notre époque¹⁸⁶. » À partir de cette rencontre de décembre 1912, Stravinski s'enlignait sur la cause schoenbergienne. Non seulement Schoenberg est-il un grand artiste, mais en fonction de la grandeur de l'avant-garde musicale et du projet moderne qui en conduit les destinées, il est rejeté par ses confrères nationaux. L'adhésion à l'image du Schoenberg victime, relayée par la

¹⁸² «Then there has been the publication, in 1911, of his famous piano pieces Op. 11 – I remember Ravel and Stravinsky looking at them at my house; Stravinsky was particularly excited about certain things in them, and Ravel, although colder, was greatly interested. I was merely amazed and disconcerted, but I felt that the questions stirred by the sudden disclosure of this strange music were worth looking into with care.” Calvocoressi, *Music and Ballet - Recollections*, 1978, pp. 227-28.

¹⁸³ Le lecteur aura noté que Calvocoressi, dans ses mémoires, tend à minimiser son enthousiasme pour l'œuvre de Schoenberg et suggère une certaine déstabilisation. Cette prudence a davantage à voir avec le contexte de réception de Schoenberg durant la période où sont rédigés ses mémoires, soit les années 1930 (rejet de l'école de Vienne suite à la querelle).

¹⁸⁴ Le nom de Schoenberg n'est toutefois pas mentionné dans sa correspondance. Cf. Igor Stravinsky, *Selected Correspondence vol. 2*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, pp. 98-103.

¹⁸⁵ Pour la reproduction de l'entrevue, voir Eric Walter White, “Stravinsky in Interview”, *Tempo*, 1971, pp. 6-9.

¹⁸⁶ “The Viennese are barbarians. Their orchestral musicians could not play my *Petrouchka*. They hardly know Debussy there, and they chased Schoenberg away to Berlin. Now Schoenberg is one of the greatest creative spirits of our era.” - Stravinsky, *Selected Correspondence 2*, 1984, p. 7.

foi en la grandeur symbolique de l'avant-garde non reconnue en raison des hostilités qu'elle rencontre, ne fait qu'un dans la conscience de Stravinski.

Durant cette période, Schoenberg revient à plusieurs reprises sur sa mésaventure viennoise et sur le fait qu'il se retrouve à Berlin pour des raisons matérielles injustifiées par rapport à ses qualités musicales. En juin 1912, dans une lettre à Karl Wiener, ses propos ne laissent aucun doute quant à la situation insoutenable qui l'afflige :

Ma principale raison est celle-ci (pour ne pas venir à Vienne) : à l'heure actuelle, je ne peux pas vivre à Vienne. Je ne me suis pas encore remis de ce qu'on m'y a fait, je ne me suis pas encore réconcilié. Et je sais que je ne pourrais pas tenir deux ans. Je sais qu'à brève échéance il me faudrait recommencer les mêmes combats que j'avais voulu fuir. Non que la lutte me fasse peur. Mais parce que j'*espère* une issue, l'issue que connaît chaque mouvement à Vienne : que tout cela finisse par s'aplanir¹⁸⁷.

Il est facile de s'imaginer que la dénonciation de cette situation étouffante a pu s'infiltrer dans les conversations que Schoenberg, Stravinski et Diaghilev ont eues. Là où l'avant-garde de l'époque a la possibilité de discourir, peu importe les différences notables entre foyers musicaux, c'est bien au sujet des scandales et de l'objection qu'elle rencontre, voire des défis qui se posent de la même façon quant au public¹⁸⁸. On peut alors esquisser la possible hypothèse que Schoenberg ait témoigné de cette situation à Stravinski et qu'une forme de solidarité artistique s'en soit suivie. Cela expliquerait la virulence de Stravinski à condamner la situation viennoise dans l'entretien de Londres. Dans tous les cas, il semble bien qu'il ait trouvé un modèle en cette fin d'année 1912, comme le laisse à penser la lettre écrite au critique musical Karatigin le 26 décembre :

Je viens juste de lire votre critique du concert Zolti dans lequel il dirigeait le *Pelleas* de Schoenberg. J'ai vu à partir de ce que vous avez écrit que vous aimez vraiment et que vous comprenez l'essence de Schoenberg – le vrai artiste incomparable de notre temps, et je crois que vous ne serez pas inintéressé à découvrir sa dernière œuvre, dans laquelle son intuition est montrée par l'extraordinaire tout timbrique de son génie créateur. Je parle de son [*Pierrot lunaire*], que j'ai entendu récemment à Berlin. Voici quelque chose que vous 'Contemporains' devriez jouer à ce que je sache¹⁸⁹!

¹⁸⁷ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 27.

¹⁸⁸ Voir Weber sur la fracture qui survient à l'époque entre le répertoire classique (le canon) et la musique contemporaine. - William Weber, "Consequences of Canon. The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music", *Common Knowledge*, 2003, pp. 78-99.

¹⁸⁹ "I've just read your review of the Zolti concert in which Schoenberg conducted his *Pelleas*. I saw that you wrote that you really like and understand the essence of Schoenberg – that truly outstanding artist of our time, and I therefore think you would not be uninterested to know his latest work, wherein is most intensively displayed the whole extraordinary stamp of his creative genius. I'm talking about his [*Pierrot lunaire*], which I recently heard in Berlin. Here's something you 'Contemporaries' ought to play." Rapporté dans Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 190.

2.8 Schoenberg dans le miroir de Stravinski

À partir de cette forte impression que laisse l'écoute du *Pierrot lunaire* sur Stravinski le 8 décembre 1912, cette étude opte pour une influence indéniable et durable dans la suite des entreprises poétiques menées par Stravinski, dont les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* constituent le point de départ. Le fait qu'il se porte à la défense de Schoenberg et qu'il parle de cette œuvre avec enthousiasme à ses collègues apaches, voire que cette écoute le plonge dans un engouement pour Schoenberg, incite à penser que des gestes compositionnels ont pu s'infiltrer dans sa poétique de manière délibérée ou inconsciente. En s'arrêtant à la genèse poétique des *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, l'analyse peut mettre en lumière cet engouement en comparant l'avant Schoenberg de l'après Schoenberg chez Stravinski. Car si le germe musical a pris forme avant l'audition du *Pierrot lunaire* pour les *Trois Poésies* – la première pièce a été orchestrée après l'audition mais composée avant, Stravinski a l'œuvre fraîchement en tête lorsqu'il compose les deux autres pièces.

Dans l'ordre, les *Trois Poésies* sont « Akahito », « Mazatsumi » et « Tsaraiuki ». Ces trois titres renvoient à des noms de poètes japonais des XVIII^e et XIX^e siècles, l'œuvre étant inspirée des Wanka et des Tanka (et non des haïkus dont ils annoncent la forme), soit de courts poèmes selon une structure de 31 syllabes divisée en cinq parties (5+7+5+7+7)¹⁹⁰. Évoquant le renouveau du printemps, les poèmes ont été choisis pour leur forme laconique. Plus précisément, la division des parties à travers une structure irrégulière pose un problème de perspective et d'équilibre et force le compositeur à trouver « quelque chose d'analogue en musique¹⁹¹ ». De sorte que la genèse de l'œuvre s'inscrit dans le japonisme qui sévit en France à l'époque (i.e. les Expositions 1889 et de 1900) et des échanges de plus en plus fréquents entre les deux pays¹⁹². L'art japonais fait tranquillement son entrée en France à la fin du XIX^e siècle et fascine les artistes de tout acabit, entre autres à travers ses peintures et son iconographie. Les Apaches ne font pas exception à la règle. Dans leur besoin d'exploration de mondes inconnus (symbolisme, exotisme et primitivisme) et de nouvelles expressions musicales, l'art japonais offre un eldorado artistique qui fait rêver par la distance culturelle qu'il engendre. Delage est l'un des plus touchés par cet art nouveau. Les voyages d'affaires qu'il effectue aux côtés de son père aux Indes et au Japon ont consolidé cet enthousiasme pour l'art oriental tout en donnant lieu à des retombées musicales : les *Quatre Poèmes hindous* ont été composés en 1912-13, chacune des pièces étant consacrée à un nom de village indien. Quant à Stravinski, en cette

¹⁹⁰ Voir Takashi Funayama, «Three Japanese Lyrics and Japonisme», *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 275-76.

¹⁹¹ Stravinski, *Chroniques de ma vie*, 2000, p. 60.

¹⁹² Voir Funayama, «Three Japanese Lyrics and Japonisme», *Confronting Stravinsky*, 1986, pp. 275-76

année 1912, il fréquente régulièrement Delage et habite dans son petit hôtel où le japonisme décore les murs. N'ayant aucun engagement avec les Ballets russes au printemps, Stravinski baigne dans cette atmosphère nippone, si bien que l'influence de Delage quant à cet attrait pour l'ailleurs se remarque dans leur correspondance de l'époque. Alors que Stravinski a entamé la première pièce depuis plus d'une semaine, Delage lui écrit le 23 octobre 1912 : « Vos peintures japonaises sont toujours ici et vous attendent dans la commode¹⁹³. »

Les *Trois Poésies* découlent du contexte des Apaches. De fait, elles sont créées le 14 janvier 1914 en lieu et place du « projet mirifique » qui avait pris place dans la tête de Ravel suite à l'engouement pour le *Pierrot lunaire* transmis par Stravinski. Ne sont jouées finalement dans la Salle Erard que des œuvres françaises, parmi lesquelles s'ajoutent, aux côtés des celles de Delage et Stravinski, des œuvres de Ravel, de Satie et de Schmitt. Il s'agit bel et bien d'un concert apache dans la mesure où, outre Satie, quatre parmi les principaux représentants y participent. Leurs œuvres ont été composées à travers deux influences indéniables : Schoenberg et le japonisme¹⁹⁴. Ravel y crée pour sa part ses *Poèmes de Stéphane Mallarmé*, ce qui fait qu'en définitive, le projet qu'il avait esquissé ne prend forme qu'à moitié¹⁹⁵. Mais c'est surtout l'atmosphère amicale et complice qui retient l'attention, puisque Stravinski dédie chacune de ses miniatures à un ami Apache : respectivement Delage, Schmitt et Ravel. Et l'ordre d'apparition des dédicaces n'est pas un hasard : la genèse de l'œuvre a pris forme à travers l'influence de Delage ; la découverte du *Pierrot lunaire*, dont Schmitt a été le récepteur, a profondément influencé l'ensemble de l'œuvre ; quant à Ravel, il le fréquente en mars 1913 au moment où les deux travaillent sur le contrat de Diaghilev¹⁹⁶. Les Apaches se tiennent jusqu'au bout et à défaut de pouvoir présenter le *Pierrot lunaire*, ils en portent les récoltes que Stravinski leur transmet par la parole et la musique.

Si le japonisme français imprègne la genèse des *Trois Poésies*, le choix des poèmes déplace l'attention du côté de la Russie. En effet, les poèmes choisis par Stravinski proviennent d'une anthologie russe consacrée à la poésie japonaise, *Yaponskaya lirika*, et qui propose une traduction à partir d'une version... allemande¹⁹⁷. Ce fait s'avère important dans la mesure où il révèle le problème métrique au fondement de l'œuvre, soit le couplage entre rythme musical et

¹⁹³ "Your Japanese prints are still lying in a dresser awaiting you."- Igor Stravinski, *Selected Correspondence vol. I*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 24.

¹⁹⁴ Voir Pasler, "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, 1982, pp. 406-07.

¹⁹⁵ Voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 90-91.

¹⁹⁶ La première pièce des *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, « Soupir », est dédicacée à Stravinski et a été écrite après leur collaboration musicale (commande de Diaghilev) en mars 1912. Faut-il alors s'étonner que tant l'instrumentation choisie que la couleur orchestrale et le conduit mélodique, voire l'effet de scintillement harmonique au début de l'œuvre, dénotent également une influence schoenbergienne à travers le truchement de Stravinski.

¹⁹⁷ Voir Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 835-36.

rythme poétique. Ce problème de « perspectives¹⁹⁸ » peut ou bien se résoudre dans une adaptation de la ligne vocale à l'accent russe, ou bien se résoudre en des compensations rythmiques et mélodiques dans les autres voies. Stravinski opte plutôt pour une forme de désarticulation, voire de distorsion de la langue russe, en accentuant chaque syllabe au détriment de la fluidité des mots et de la parole. Comme l'affirme à l'époque le chef d'orchestre Derzhanovsky, avec qui il engage des discussions pour la création russe de l'œuvre, cette dernière donne lieu à une « désharmonie obstinée entre le mètre musical et le texte¹⁹⁹ ». Il s'ensuit que les choix intervalliques dans la ligne vocale entrent en conflit avec la langue russe, puisque les deux métriques ne se déroulent pas de la même façon. Il faut ajouter à cela que ce qui peut paraître inacceptable aux oreilles des Russes ne cause pas trop de soucis pour les Français²⁰⁰.

Ce problème de perspectives rythmiques entre les textes russes et les choix métriques de Stravinski atteste du fait que l'œuvre porte bel et bien des préoccupations appartenant à son univers de références musicales au moment où il finalise le *Sacre*. La première pièce, qui fut entamée avant la découverte du *Pierrot lunaire*, demeure emblématique à cet effet : ses traits musicaux se rapportent aux idiomes stravinskiens de la période russe. La trace des petites notes, le travail par ostinato, le déroulement par juxtapositions et la superposition des couches sonores, tout cela fait qu'« Akahito » s'insère dans la période russe de Stravinski. L'influence du *Sacre* se fait également sentir dans les constructions verticales par tierces en déplacement chromatique, comme l'analyste les retrouve dans la « Danse sacrée ». Toutefois, écrite d'abord pour soprano et piano en octobre 1912, l'œuvre est retouchée et orchestrée entre le 16 et 29 décembre 1912 à Clarens²⁰¹, donc après l'audition du *Pierrot lunaire*. Il s'ensuit un profond changement dans le rendu sonore de l'œuvre qui, de piano, passe à un orchestre de chambre de type schoenbergien : deux flûtes, piccolo, deux clarinettes, clarinette basse, piano, deux violons, alto et violoncelle, ce qui se rapproche indubitablement de l'ensemble de huit instruments préconisé dans le *Pierrot* surtout que, dans les deux œuvres, un équilibre est maintenu entre instruments à vent et cordes avec le piano au milieu. Jamais auparavant Stravinski n'avait choisi un pareil ensemble instrumental, qui découle en fin de compte de la forte impression qu'a laissée l'œuvre de Schoenberg. Mais il y a davantage dans « Akahito ». Si l'œuvre révèle plusieurs préoccupations musicales propres à cette période russe, elle explore aussi une tessiture différenciant les couleurs et les combinaisons de timbre. Plutôt que d'opter pour des juxtapositions de blocs, l'œuvre

¹⁹⁸ Stravinski, *Chroniques de ma vie*, 2000, p. 60.

¹⁹⁹ «Stubborn disharmony between the musical meter and the text.» Rapporté dans Craft et Stravinsky, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 107.

²⁰⁰ Voir Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 841-46.

²⁰¹ Voir White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, 1984, p. 218.

effectue des transferts de cellules mélodiques d'un instrument à l'autre, tel le passage de la fin où les instruments se répondent, donnant l'illusion d'un faux contrepoint²⁰².

Ces nouvelles préoccupations poétiques guident la composition des deux autres œuvres : « Mazatsumi » et « Tsaraiuki », composées respectivement en décembre 1912 et en janvier 1913, donc en pleine euphorie schoenbergienne. L'influence du *Pierrot lunaire* s'incruste tranquillement mais sûrement, au point que les *Trois Poésies* se situent à mi-chemin entre une poétique stravinskienne et une poétique schoenbergienne, surtout dans le cas de la deuxième pièce qui porte cette trace de façon durable²⁰³. Sorti du contexte français, Stravinski se trouve en contexte de plus-value musicale par rapport à la nouveauté que lui offre cette œuvre. Face à une œuvre aussi atypique (i.e. *Sprechstimme*) et aussi innovatrice que le *Pierrot*, tout compositeur avant-gardiste aurait été plongé dans la même situation que Stravinski : l'engouement de la découverte. Ainsi, l'effectif instrumental choisi résulte de cette euphorie face à la nouveauté qui se joue entre renouvellement harmonique et exploration timbrique. Il s'ensuit une situation où Stravinski répond à l'idéal schoenbergien à travers ses *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, mais transporte cet idéal dans une originalité et une audace qui porte la trace de son style. En ce sens, certaines influences se présentent de manière tout à fait nouvelle, alors que d'autres accentuent certains idiomes déjà existants chez Stravinski. Six influences doivent faire l'objet d'une attention spéciale et « Mazatsumi » sert d'exemple :

1) L'effectif instrumental, tel que souligné plus haut, offre l'influence la plus riche et la plus indéniable du *Pierrot* sur Stravinski. Ce choix provoque d'autres transformations aussi bien dans les paramètres que dans les techniques instrumentales et orchestrales utilisées. Il conduit à l'apparition d'un genre musical inédit auparavant dans l'œuvre de Stravinski : l'orchestre de chambre. Le compositeur déploie également un autre type de spatialisation sonore, qui joue sur différentes combinaisons dans les textures. De plus, l'orchestre de chambre tel qu'approché ici explore davantage les alliages de timbre et les ressources qu'il recèle. L'œuvre contient quatre familles de tessiture, qui sont autant de façons d'envisager la coupe diachronique et la coupe synchronique des événements musicaux : les instruments à vent, les cordes, le piano et la voix. En combinant ces instruments à l'intérieur d'une formation réduite, cet effectif ouvre la possibilité pour chacun d'entre eux de jouer une partie solo et d'explorer son timbre, dispositif

²⁰² Voir Pierre Boulez, *Points de repère. Tome I Imaginer*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, p. 48-49.

²⁰³ Il serait vain d'ajouter que cette influence, bien que reconnue par plusieurs aujourd'hui, reste encore sujette à polémique : Funayama, en bon stravinskien qui a pris son parti, la récuse totalement alors que Taruskin et Pasler en révèlent l'aspect incontournable. Cf. Funayama, "Three Japanese Lyrics and Japonisme", *Confronting Stravinsky*, 1986 ; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996 ; Pasler, "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, 1982.

qui est au fondement du *Pierrot lunaire* et se répercute dans les sauts de registres et les larges ambitus utilisés dans les *Trois Poésies*.

2) De manière générale et schématique, la musique schoenbergienne, à travers son essence viennoise, trouve sa résolution dans une fluidité mélodique résultant du travail contrapuntique et polyphonique. Stravinski a dû être frappé par cette fluctuation des voix mélodiques dans le *Pierrot*, de même que par les rencontres verticales auxquelles elles aboutissent en fonction de l'avancement horizontal. Au fond, ce que découvre Stravinski à l'époque, c'est l'art motivique que porte Schoenberg à travers l'héritage brahmsien et mahlérien et qui confère aux lignes musicales une progression déductive. De sorte que l'influence durable, que l'on retrouve jusqu'aux années 1920 (*l'Octuor* par exemple), se manifeste ici à travers une linéarité syntaxique : le propos musical avance de manière fluide et rectiligne, comme c'est le cas chez Schoenberg. Le patron mélodique qui ouvre « Mazatsumi » partage moult similitudes avec les premières mesures de « Raub » (voir exemple musical 2) et la clarinette au tout début de « Heimweh »²⁰⁴. C'est l'orchestration qui s'en trouve alors affectée et, au statisme du *Sacre* et de *Petrouchka* et à la juxtaposition des enchaînements sonores, succède une fluidité du discours musical à laquelle Stravinski a peu habitué ses auditeurs de l'époque. Le travail mélodique effectué dans la première partie de « Mazatsumi » (16 mesures sur un total de 33) doit être saisi comme une étude rectiligne : ce sont les premières notes que Stravinski écrit après l'écoute du *Pierrot lunaire* et elles rappellent les ouvertures instrumentales de « Serenade » ou de « Heimfahrt ». En progressant de manière horizontale, la ligne mélodique se transfère d'un instrument à l'autre et récupère le procédé d'imbrications si typique au langage schonbergien : les voix qui entrent et qui quittent s'enchaînent les unes aux autres, ce qui donne à la poétique stravinskienne un caractère plus souple. À cela s'ajoute aussi cet effet de faux contrepoint, justement favorisé par les entrées successives des voix et par les couches sonores portées dans un sens horizontal plutôt que vertical. La mesure 16, où les cinq voix suivent la même courbe mélodique sans cependant être dictées par une conduite harmonique rigoureuse, offre un exemple de ce type :

²⁰⁴ À travers ses travaux sur Stravinski, Taruskin fut l'un des premiers, sinon le premier à avoir proposé une analyse des parentés à l'œuvre entre les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* et *Pierrot lunaire* en comparant le langage musical auquel chacun des deux compositeurs a recours. « Raub », « Rote Messe » et « Parodie » sont les trois mélodrames choisis pour éclaircir l'influence sur « Mazatsumi », dans les premières mesures notamment (voir exemples musicaux 2 et 3). - Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 827-830.

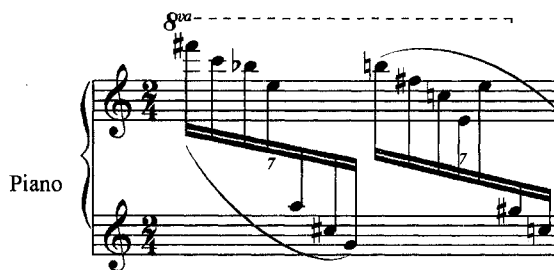
Ex. 1 : Stravinski, *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, « Mazatsumi », mesure 16.

3) Sur le plan harmonique, Stravinski s'en remet d'abord aux références qui lui sont chères. Dans « Mazatsumi » par exemple, la référence octatonique et l'alliage bitonal (moins fréquent) constituent des ressources harmoniques indéniables qui reviennent tout au long des 33 mesures. L'accord de l'introduction est assez révélateur :

Ex. 2 : Stravinski, *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, « Mazatsumi », mesure 1.

Cet accord appartient à la gamme de sol octatonique (coll. 3), avec l'absence notable toutefois du 6^e degré qui apparaît à la mesure 3 en tant que pédale (ré#). La superposition joue cependant sur les ambiguïtés d'appropriation dans la mesure où l'accord de base se rattache à une septième de dominante (moins la quinte) et les quatre notes du haut à la gamme par tons : le mi lie les deux plans sonores. Cette forme de liberté harmonique en rupture avec l'harmonie tonale se retrouve tout au long de « Mazatsumi » et dénote une influence indéniable du *Pierrot lunaire* en ce que l'œuvre propose rarement une échelle harmonique et une collection octatonique à l'état brut et de manière clairement perceptible. Le travail vise à 'chromatiser' le discours harmonique en fonction de la syntaxe rectiligne qui est poursuivie. En ce sens, l'écriture conjointe, qui est celle à laquelle Stravinski fait le plus appel dans sa fluctuation mélodique, joue, tout comme dans la poétique expressionniste de Schoenberg, sur le chromatisme que génère l'utilisation des secondes majeures et mineures et de la tierce mineure. Cette écriture conjointe est également

contrastée par des sauts d'intervalles avec une accentuation des dissonances, entre autres par l'entremise de la quinte diminuée et de la sixte mineure :



Ex. 3 : Stravinski, *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, « Mazatsumi », mesure 2.

Stravinski cherche à atteindre une forme de total chromatisme. Les mesures 16, 18 et 25 y parviennent, tout en utilisant des échelles harmoniques que seule l'analyse peut identifier. La mesure 16 comble les espaces offerts par la gamme octatonique (coll. 2) par l'ajout de passages chromatiques. Comme le précise Taruskin²⁰⁵, Stravinski brouille la structure octatonique stricte par la substitution de notes étrangères de manière à 'atonaliser' sa collection originale. À la mesure 22 par exemple, six notes sur neuf peuvent être identifiées comme appartenant à une gamme octatonique, en l'occurrence le la# octatonique (coll. 1) :

Largamente assai. In Tempo ♩ = 80

Ex. 4 : Stravinski, *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, « Mazatsumi », mesure 22.

Selon cette perspective, une note chromatique s'insérerait entre les 2^e et 3^e degrés (do), de même que le 6^e degré serait rehaussé d'un demi-ton (fa#), ce qui a pour effet de créer une autre ambiguïté à travers l'évocation de l'échelle de Si mineur, dont les 7 notes sont présentes mais défonctionnalisées. La mesure 9 propose quant à elle l'exemple d'un trait chromatique en liant quatre notes (do à ré#) de la gamme octatonique de ré# (coll. 2) alors que les 6^e et 7^e degrés se trouvent rehaussés d'un demi-ton (do et do#). Stravinski cherche clairement à favoriser des tensions harmoniques en permutant les échelles et en jouant sur les ambiguïtés, ce que Schoenberg réalise dans le *Pierrot* à travers des références au monde tonal noyées par le

²⁰⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 831.

chromatisme et par les choix d'intervalles²⁰⁶. Les deux œuvres conduisent à des chocs harmoniques.

4) Au niveau formel, le choix de miniatures dans la période russe de Stravinski pourrait faire penser à une nouveauté. D'une durée d'à peine trois minutes et demie, les *Trois Poésies* évoquent des scènes printanières de façon concise. Mais Stravinski s'est déjà adonné à ce genre dans ses mélodies antérieures. Ses *Deux Poèmes de Balmont* écrits en 1911, pour soprano et piano, offraient déjà un cadre miniaturiste²⁰⁷. La différence tient cependant au fait que les miniatures précédentes jouent davantage sur le statisme et la lenteur de leur déroulement synchronique, alors que les *Trois Poésies* suggèrent une compression de l'expression qui va grandissant jusqu'à l'explosion de la fin. Il s'ensuit alors un effet de surcharge, c'est-à-dire qu'en un espace plus court, les *Trois Poésies* offrent davantage de tensions musicales que les mélodies composées précédemment. Dans cette optique, elles se rapprochent de l'aphorisme viennois²⁰⁸, de cette expression intense et laconique dont le *Pierrot* porte les traces. La miniature chez Stravinski rappelle les « Der Dandy », « Gebet an Pierrot », « Galgenlied » et « Der Mondfleck ».

5) Le travail sur le timbre découle du choix de l'effectif instrumental. L'objection voulant que Stravinski n'ait pas été influencé par le *Pierrot* pourrait s'appuyer sur le fait que, contrairement à l'œuvre de Schoenberg, l'effectif instrumental reste stable dans les trois pièces et ne se transforme pas d'une œuvre à l'autre. Cette interprétation s'avère fallacieuse si l'analyse s'arrête sur l'orchestration et le travail de tessiture. La ligne mélodique qui accompagne la première partie de « Mazatsumi » débute à la flûte, pour ensuite se poursuivre à la clarinette, puis échoir au violon. Bref, les rencontres entre différentes voix instrumentales sont privilégiées à travers un travail de combinaisons de timbres en constant changement selon la progression mélodique. La tessiture s'épaissit ou se rapetisse à mesure que se créent les rencontres timbriques voulues. Toutefois, le travail timbrique n'est pas nouveau en soi chez Stravinski et l'auditeur le retrouve dans les couleurs orchestrales favorisées par ses ballets précédents. La différence tient ici au caractère de ce travail et à la place qu'il occupe. En effet, il est favorisé pour exploiter les couleurs sonores, et sa présence tout au long de « Mazatsumi » renvoie indéniablement au Schoenberg qui choisit les alliages instrumentaux selon l'expression recherchée.

6) Le rythme accuse également un changement de perspective dans les *Trois Poésies*. Là où Stravinski reste fidèle à lui-même, c'est lors de certains passages où se retrouvent les coupures temporelles si particulières à sa poïétique. « Mazatsumi » par exemple s'ouvre sur un accord en

²⁰⁶ Jonathan Dunsby, *Schoenberg: Pierrot lunaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 12-20.

²⁰⁷ Voir White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, 1984, pp. 203-04.

²⁰⁸ Voir Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, pp. 210-14.

croche syncopée suivi d'un arrêt brusque. Quant à l'enchaînement mélodique en doubles croches qui débute à la clarinette, il est stoppé dans son élan par un silence d'un quart de temps à la mesure 5. Arrivé à la mesure 9, un changement des chiffres indicateurs de 3/4 à 2/4 rappelle à nouveau le Stravinski du *Sacre*. Il faut s'empresse d'ajouter que ces déplacements et ces coupures rythmiques se réalisent dans une fluctuation musicale moins carrée qu'à l'habitude. En effet, la carrure des événements musicaux et du rythme inhérents à *Petrouchka* ou au *Sacre* cède ici le pas à une fluidité rythmique en lien avec la syntaxe rectiligne évoquée plus haut : les événements musicaux déboulent les uns après les autres à travers un empressement propre au *Pierrot lunaire*. Par ailleurs, l'effet de surcharge rythmique, c'est-à-dire d'un rythme qui couvre de manière compressée chaque moment musical à travers les doubles croches, s'éloigne également du pointillisme rythmique des ballets. Stravinski tend plutôt ici vers un recouvrement total de l'espace à travers une recherche de fluidité et une compression de notes à chaque temps. Des passages musicaux rappellent clairement le *Pierrot*, tels les 17^e et 18^e mesures de « Mazatsumi » où une augmentation des valeurs crée un effet d'agogique, court mais néanmoins efficace :

Largamente assai ♩ = 80

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part has the lyrics "A-vril paraît." and a dynamic marking of *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f* and includes markings for *8va* and *5*. The tempo is marked "Largamente assai" with a quarter note equal to 80. The score is in 2/4 time and features a soprano line with the lyrics "A-vril paraît." and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *f* and *s*, and articulation like *8va* and *5*.

Ex. 5 : Stravinski, *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, « Mazatsumi », mesures 17-18.

Des effets d'agogique sont également perceptibles dans les contrastes entre accélération rythmique (par diminution) et ralentissement rythmique (par augmentation). Enfin, comme dans le *Pierrot*, l'intensité ne repose pas seulement sur la déclamation vocale et les effets de dynamique qu'elle et les instruments induisent, mais également sur la vitesse sonore et les dégradations temporelles qu'elle peut provoquer à travers les contrastes rythmiques.

L'œuvre a été accueillie plutôt favorablement en France, alors que la Russie, où elle est créée en janvier et février 1914, la rejette catégoriquement pour les raisons de métrique évoquées plus haut. Stravinski, qui est dans l'impossibilité d'assister au concert pour des raisons

familiales, apprend de Delage que l'œuvre a reçu un accueil enthousiaste²⁰⁹. Comme le suggère Vallas, les innovations harmoniques et l'audace instrumentale de l'œuvre se sont rendues difficilement à l'auditeur dans un cadre aussi succinct : « La seconde [œuvre au programme] a peut-être déçu les admirateurs du *Sacre du printemps* car leur extrême brièveté ne laisse pas à l'auditeur le temps de pénétrer une musique trop subtile²¹⁰. » Les « gestes pierrotiques²¹¹ », pour reprendre une expression avancée par Taruskin, ne sont pas apparus clairement aux oreilles de tous, surtout que ces dernières n'ont aucune idée de la nature originelle de ces gestes. Il y a tout de même des questionnements intéressants et celui de Paul Martineau dans *Le Monde musical*²¹² est l'un de ceux-là. Il parle d'art « barbare », « sauvage » mais néanmoins « magnifique » et de « polyphonie²¹³ », notion musicale à laquelle la critique associe très peu Stravinski. Seul Marnold se fait plus cinglant dans le *Mercure de France* en parlant de polyphonie « arbitrairement aléatoire²¹⁴ », évoquant ainsi la liberté harmonique que s'était permise Stravinski et qui semble en agacer plusieurs à l'époque. Trop courte pour laisser une impression durable, l'œuvre n'en suscite pas moins un questionnement.

Indéniablement, la rencontre qui se produit entre Schoenberg et Stravinski en décembre 1912 conduit à une découverte culturelle où une influence stylistique et une transformation poétique se manifestent chez le second à l'audition du premier. Il s'agit là d'un esprit d'ouverture, dont le socle commun se situe au sein de la conscience cosmopolite de l'avant-garde musicale. Il s'ensuit que, tant au niveau poétique qu'immanent, les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* marquent une forme de rupture par l'attrait pour un autre genre, cristallisant l'influence de Schoenberg sur Stravinski et conduisant à des transformations lentes au sein de son style, mais dont la pleine mesure se fera sentir au cours des années 1920 en concomitance avec la pensée contrapuntique mise de l'avant par le néoclassicisme – l'*Octuor* entre autres. Étant donné l'engouement de Stravinski pour une œuvre qui l'arrache de son contexte musical, les *Trois Poésies* ramènent l'analyse du côté d'une influence par générosité²¹⁵, c'est-à-dire d'une plus-value musicale qui est vécue et récupérée dans un sens positif sans la moindre anxiété²¹⁶. Si tous n'ont pas su identifier l'influence qu'exerce Schoenberg sur Stravinski à l'époque, Debussy ne s'y trompe pas quant à l'infiltration du camp opposé au moment où les nationalismes gagnent

²⁰⁹ Voir la lettre écrite dans la nuit du 15 janvier 1914. - Stravinsky, *Selected Correspondence 1*, 1982, pp. 33-34.

²¹⁰ Léon Vallas, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 25 janvier 1914, p. 277.

²¹¹ « Pierrotic Gestures ». - Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 820.

²¹² Paul Martineau, « S.M.I. - Eric Satie - Delage - Ravel - Stravinsky », *Le Monde musical*, 30 janvier 1914, p. 26.

²¹³ Martineau, « S.M.I. - Eric Satie - Delage - Ravel - Stravinsky », *Le Monde musical*, 1914, p. 26.

²¹⁴ Jean Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1914, p. 186.

²¹⁵ Voir Mark McFarland pour la théorie de la générosité appliquée à un exemple de l'époque. - Mark McFarland, « Debussy and Stravinsky: another look into their musical relationship », *Cahiers Debussy*, 2000, pp. 79-111.

²¹⁶ Le *Sacre*, notamment dans le choc harmonique que produit l'avancement rectiligne de l'introduction, dénote également une influence schoenbergienne.

du terrain. Il écrit à Godet en octobre 1915 : « Stravinski lui-même incline dangereusement du côté de Schoenberg et reste tout de même, la plus merveilleuse mécanique orchestrale de ce temps²¹⁷. »

2.9 Le symbolisme comme point de référence

Les points qui séparent Schoenberg et Stravinski s'avèrent plus évidents que les points qui les rapprochent, voire les similitudes qui apparaissent au-delà des lieux communs. La tradition musicologique, dans la postérité d'Adorno²¹⁸, a eu tendance à opposer Schoenberg et Stravinski en s'en remettant à des caractéristiques à la fois poétiques et esthétiques, renforcées par le fait que l'un est rattaché à l'expressionnisme, l'autre au primitivisme. Cette interprétation a été reprise et analysée dans le détail par Philippe Albèra dans un texte au titre révélateur : « Le mythe et l'inconscient²¹⁹ ». En prenant comme point de départ *Erwartung* et le *Sacre*, l'auteur en vient à parler d' « inconscient individuel » et d' « inconscient collectif²²⁰ », l'un recherchant l'archétype mythique là où l'autre creuse le sujet humain : « Tandis que Schoenberg, avec le pathos romantique, fouille la conscience du sujet meurtri, Stravinski fait apparaître les rapports de force dans une lumière crue et objective²²¹. » Il s'ensuit que les points de divergence évoqués par la tradition musicologique trouvent un fondement à travers deux styles dont la genèse appartient à des traditions différentes et dont la mise au monde s'applique à des genres musicaux tout aussi différents (i.e. le ballet pour Stravinski et la musique de chambre pour Schoenberg). Sur le plan musical, les idiomes caractéristiques abondent dans cette voie et confèrent à l'opposition un caractère opératoire : nulle fragmentation chez Schoenberg, pas plus que Stravinski ne se rapproche de l'écriture motivique. Sans en faire la démonstration, Albèra concède que les deux « attitudes ne sont toutefois pas aussi antinomiques qu'elles paraissent²²² ». À force de vouloir faire des deux compositeurs des entités en lutte, la musicologie oublie ce qui les rapproche à leur époque, à commencer par une conscience avant-gardiste de laquelle se dégagent des similitudes.

Si plusieurs choses les éloignent durant cette période, un socle commun les réunit pourtant : la démarche moderne qui consiste à chercher de nouveaux univers harmoniques et à élargir la palette sonore. Le fait que Stravinski soit réceptif au *Pierrot lunaire* et que Schoenberg en fasse tout autant du côté de *Petrouchka* pousse à penser que cette disponibilité d'écoute

²¹⁷ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1948.

²¹⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

²¹⁹ Philippe Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, pp. 136-55.

²²⁰ Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1*, 2003, p. 145.

²²¹ Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1*, 2003, p. 151.

²²² Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1*, 2003, p. 154.

devait contenir un point référentiel, voire plusieurs. Puisque les deux compositeurs vivent la même époque d'euphorie et qu'ils sont transportés dans des problèmes similaires quant à la fracture musicale que cause l'avant-garde, ils restent l'un et l'autre sujets à une attention portée vers la nouveauté musicale et les solutions idiomatiques que peut contenir chaque œuvre dans sa mise au monde. Comme l'affirme Deliège : « Avec Stravinski et Schoenberg, ceux-ci [les mots de la tribu] deviennent soudainement fragiles ; seules les morphologies seront conservées, mais au prix de s'insérer dans des combinatoires dont Mahler et Debussy resteront les témoins effarés²²³. » Même si les solutions musicales envisagées et esquissées demeurent foncièrement distinctes, Schoenberg et Stravinski, plus que tout autre compositeur, cristallisent ce point de non retour du projet avant-gardiste dans sa phase la plus radicale d'avant-guerre. Le fait que l'ouverture manifestée l'un envers l'autre tende à décliner avec le temps atteste d'une sollicitude non négligeable à l'époque, qui doit être comprise à travers la convergence des intérêts poétiques de part et d'autre. Par exemple, les deux participent à leur façon à la dissolution de la tonalité et à l'exploration de nouvelles échelles sonores. En ce sens, l'écriture conjointe qui ressort de la gamme octatonique devait pousser Stravinski à une sensibilité vis-à-vis de l'écriture serrée du *Pierrot*. De même, la bitonalité et l'ambiguïté harmonique propres à certains passages de *Petrouchka* n'ont certainement pas laissé Schoenberg indifférent. Les deux poursuivent alors une voie similaire, que des objectifs esthétiques distincts font diverger : la sortie du cadre tonal pour explorer d'autres lieux sonores.

En ce sens, il y a un paramètre qui les rapproche davantage dans les conquêtes de l'époque : le timbre. En effet, l'entreprise qui se présente comme commune aux deux compositeurs réside dans l'attrait pour la couleur sonore et ce n'est pas pour rien que l'influence la plus profonde dans les *Trois Poésies* se situe à ce niveau. Les diverses expérimentations au cours des années 1900 ont conduit les deux compositeurs vers cet intérêt commun, que révèlent leurs chef-d'œuvre des années 1912-13 : *Pierrot* et le *Sacre*, deux œuvres résultant d'une conscience du timbre à travers l'alliage de couleurs orchestrales et des combinaisons de tessiture. C'est peut-être ici que se trouve un élément de réponse à l'entente cordiale qui se crée en moins de quatre jours : cette valeur accordée au timbre dans les deux œuvres sensibilise chacun vis-à-vis de l'autre. À « l'émancipation gnostique du timbre chez Schoenberg²²⁴ » répond l'émancipation du timbre chez Stravinski à travers l'évocation du rituel.

²²³ Deliège, « Le legs de 1912 », *Stravinsky, études et témoignages*, 1982, p. 155.

²²⁴ Hugues Dufourt, « L'émancipation gnostique du timbre chez Schoenberg », *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2006, pp. 111-29.

À cette hypothèse s'en ajoute une autre, esthétique celle-là : le symbolisme comme socle commun²²⁵. Si bien des choses séparent les deux œuvres jouées en décembre 1912 à Berlin, un fait pourtant non négligeable les rapproche : l'héritage de la *commedia dell'arte*²²⁶. En effet, autant le personnage de *Pierrot* que celui de *Petrouchka* proviennent du monde des poupées que le théâtre italien du XVI^e siècle a mis en valeur à travers la *commedia dell'arte*. Le pouvoir des masques, le travail de simulation et la fragilité psychologique des personnages appartiennent à une tradition italienne ancienne, soit celle de Pulcinella, et est reprise ici à travers divers degrés d'adaptation selon les traditions nationales. Sans dire que l'intention esthétique apparaît de la même façon d'une œuvre à l'autre, puisque les genres musicaux choisis pour reprendre ce thème divergent profondément, la valeur esthétique qui s'y rattache à l'époque réunit néanmoins Schoenberg et Stravinski autour d'une fascination pour les personnages enfantins, les évocations oniriques et l'opposition entre le réel et l'irréel. Cet intérêt esthétique commun a certainement « aidé à légitimer leurs expressions d'admiration²²⁷ ». Mais *Pierrot* et *Petrouchka* n'en restent pas moins des adaptations nationales, voire folkloriques des thèmes de la *commedia dell'arte*. Ce qu'il faut avoir à l'esprit, ce sont les modalités de références esthétiques que dévoilent ces deux œuvres et qui appartiennent à une communauté d'esprit de l'époque, soit l'attachement à un symbolisme qui voyage au sein de l'avant-garde musicale²²⁸. Le personnage de *Pierrot* fait partie de l'univers symboliste remis en selle par les poètes et les écrivains de la fin du XIX^e siècle. À travers ce personnage se met au jour un goût pour le fantasmagorique, pour l'irréel, pour les situations noires, voire morbides, de sorte que la comédie dévoile une situation dramatique où l'artiste se projette par effet de dédoublement²²⁹. Par ailleurs, il va sans dire que

²²⁵ Si l'âge d'or de l'esthétique symboliste se situe en littérature française durant les années 1885 à 1900 sous l'impulsion d'écrivains tels Mallarmé, Maeterlinck, Moréas, Ghil, Gide et tant d'autres, comme le démontre Jean-Nicolas Illouz, après une phase critique où sont délaissés le spleen et le décadentisme au profit d'un réinvestissement de la joie de vivre, le symbolisme, en plus de s'étendre à l'Europe, dépasse la conscience fin de siècle pour devenir une des esthétiques les plus influentes jusqu'à la Première Guerre mondiale. La modernité du symbolisme qui évolue jusqu'à l'avant-garde musicale concerne avant tout la remise en question de la représentation traditionnelle de l'art en centrant la conscience artistique sur un travail critique et sur la découverte des limites de l'imaginaire. En ce sens, si le symbolisme à ses tout débuts était guidé par le wagnérisme, l'attrait pour une musicalité poétique, la valeur du mythe et la dimension idéaliste de l'art, ce qui pousse l'artiste vers une forme de mysticisme à travers une appréhension intuitive de la vie, au cours des années 1900 à 1914 le symbolisme subsiste davantage sous la forme du pouvoir évocateur de l'art, c'est-à-dire la capacité de suggestion que renferme le travail sur le symbole. De même, l'intériorité que met en valeur le symbolisme et qu'a analysée Illouz reste un thème cher à l'art des années 1900 à 1914 à travers l'exploration des profondeurs d'un moi à dévoiler et à déchiffrer. Ainsi, le symbolisme en musique après 1900 serait plus de l'ordre d'une attitude esthétique comme le propose Peter Palmer qui s'en remet à l'idée d'un royaume de l'esprit avancée par Maeterlinck. - Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, pp. 41-82, 135-49 ; Peter Palmer, "Lost paradises: music and the aesthetics of Symbolism", *The Musical Times*, Summer 2007, pp. 48-50.

²²⁶ Voir Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 280-97.

²²⁷ "Helps legitimize their expressions of admiration." - Watkins, *Pyramids at the Louvre*, 1994, p. 284.

²²⁸ Voir Palmer, "Lost paradises: music and the aesthetics of Symbolism", *The Musical Times*, 2007, pp. 37-50.

²²⁹ Voir Dunsby, *Schoenberg : Pierrot lunaire*, 1992, pp. 6-9.

le *Pierrot* du poète belge Giraud, traduit par Hartleben dans la version musicale de Schoenberg, s'inscrit parfaitement dans ce symbolisme littéraire fin de siècle où l'artiste explore les figures de simulation et les traits pathologiques qui conduisent vers la folie et la décadence²³⁰. Ce sont là autant de thèmes symbolistes, en lien avec l'évasion dans le fantasme et le travail sur la suggestion²³¹, qui faisaient partie de l'univers culturel de Schoenberg et Stravinski.

Au-delà de la difficulté bien réelle à saisir les traits esthétiques qui caractérisent le symbolisme en musique, le problème étant que l'univers d'évocation offert par la littérature se trouve déjà interpellé dans le langage non référentiel de l'art des sons, des thèmes communs et des intentions similaires peuvent être énoncés pour rapprocher certains compositeurs du symbolisme pictural et littéraire. Plusieurs œuvres de Schoenberg se manifestent à travers cette perspective symboliste²³². Par exemple, Glenn Watkins souligne les « réverbérations symbolistes²³³ » à l'œuvre dans *Die glückliche Hand* et dans *Herzgewächse* : elles incarnent l'idée de correspondances entre les sens reprise et théorisée par le *Blaue Reiter* sous la plume de Kandinsky. Mais bien avant ces œuvres, le symbolisme ne se retrouve-t-il pas dans les intentions esthétiques à la base des poèmes symphoniques de Schoenberg ? La *Nuit transfigurée*, en plus de reposer sur un texte de Dehmel, reflète les préoccupations esthétiques du jeune Schoenberg, qui confessa au poète en 1912 : « Votre poésie a eu une influence décisive sur mon évolution musicale. C'est à travers elle que j'ai pour la première fois senti le besoin de chercher un ton lyrique nouveau²³⁴. » Ce « ton lyrique nouveau », c'est bien ce qui pousse Schoenberg à explorer d'autres horizons musicaux en transgressant les bases du système tonal, en mettant à profit une nouvelle palette sonore et en combinant des genres vus comme opposés pour créer un poème symphonique dans le cadre de la musique de chambre. Avec un poème de Dehmel, non seulement se frotte-t-il au symbolisme allemand, mais il en porte les quatre thèmes principaux : l'érotisme, la décadence, le travail sur les sens et l'attrait pour l'exploration de réalités inédites. Dans la mesure où la musique s'est voulue à l'image du poème qui l'a inspirée, donc programmatique, elle dépeint cette rencontre des sens et travaille sur la suggestion de la nuit (i.e. le passage lunaire de la fin²³⁵). Faut-il alors s'étonner qu'un an après la

²³⁰ Comme le dit Illouz au sujet de l'imaginaire symboliste, ce qui s'applique au *Pierrot* de Giraud et à la lecture musicale qu'en fait Schoenberg : « Il arrive que le subjectivisme des représentations produise des effets plus intenses : abolissant les frontières du songe et de la réalité, il ouvre le champ à la production d'univers imaginaires, qui se déploient souvent dans le vertige et l'hallucination. » - Illouz, *Le symbolisme*, 2004, p. 127.

²³¹ Voir Danièle Pistone, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle », *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, pp. 21-25.

²³² Il faut chercher loin pour en trouver des évocations dans la littérature musicologique.

²³³ «Symbolist reverberations». - Glenn Watkins, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1988, pp. 159-64.

²³⁴ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 29.

²³⁵ Voir Buch, *Le cas Schönberg*, 2006, pp. 72-74.

création de l'œuvre, Schoenberg déclare dans ses premiers écrits personnels au sujet du naturalisme et de sa stylisation : « Je ne peux plus me contenter de représenter les choses et les événements comme ils sont, comme ils arrivent ; j'ai besoin de changer le fil des événements [...]. Je dois souvent séparer et dissocier ce qui est lié en réalité dans mon histoire ; mais là je dois m'efforcer à mettre ensemble ce qui est nécessaire pour mes effets spéciaux²³⁶. » C'est là une préoccupation symboliste que rendent bien les œuvres programmatiques de l'époque, soit que la musique peut transporter le propos bien au-delà de ses renvois intrinsèques en favorisant d'autres sensations à travers l'instabilité de l'harmonie. Ce n'est pas un hasard si son deuxième choix de poème symphonique se porte vers Maeterlinck tout en favorisant une musique qui transcende son programme littéraire.

À coup sûr, cette présence symboliste dans le *Pierrot lunaire*, qui se reflète à la fois dans la décadence du personnage, sa fragilité psychologique et son effet de dédoublement renforcé par le *Sprechstimme*, n'est pas apparue aussi étrange à Stravinski que l'on pourrait être porté à le croire si l'on s'en tient à la dichotomie esthétique évoquée plus haut. Quant à *Petrouchka*, parler de symbolisme à son sujet serait pour le moins abusif. Un des seuls liens possibles résiderait dans l'évocation du monde magique et donc, de la communication entre différentes réalités. En revanche, la présence du symbolisme chez Stravinski se consolide plutôt dans le japonisme ou l'attrait pour l'Orient, donc dans l'évocation de traditions artistiques étrangères et dans la consommation de l'évasion qu'amène cette découverte au contact de Delage. En cette année 1912, avec l'écriture des *Trois Poésies* et la découverte du *Pierrot*, le symbolisme interpelle Stravinski autant que le primitivisme à la base du *Sacre*. Il faut dire que cet orientalisme était déjà constitutif de sa poétique de jeunesse, entre autres à travers les arabesques mélodiques et les sujets orientaux transmis par la tradition opératique russe et par Rimski-Korsakov. Il s'est également adonné à un sujet oriental dans sa jeunesse, qu'il s'apprête à terminer en 1913 à Clarens : *Le Rossignol*, débuté en 1908-09 et donné à Paris le 26 mai 1914. Marnold, qui retrace les deux dernières années de Stravinski à la lumière du « son musical », de « l'outrance des combinaisons harmoniques » et de l'« asiatisme²³⁷ », parle dans le *Mercure de France* d'« orientalisme infus qui paraît essentiel à sa sensibilité²³⁸ ». Le même Marnold parlait déjà, en ce qui concerne le *Sacre*, de « symbolisme rythmé et figuré²³⁹ », comme quoi l'évocation ancestrale semble se rattacher à la représentation que le compositeur peut en donner dans le

²³⁶ "I can no longer content myself with representing things and events as they are, as they happened; I have to change the sequence of events [...]. I must often separate and dissociate where my story is in reality connected; but there I must strive to bring together what is necessary for my special effect." - Joseph Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 17.

²³⁷ Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1914, pp. 184-85.

²³⁸ Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1914, p. 186.

²³⁹ Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1er octobre 1913, p. 625.

langage musical. Si le passage de l'orientalisme au symbolisme, voire les liens entre primitivisme et symbolisme n'apparaissent pas clairs au premier abord, il reste néanmoins une similitude esthétique dans le thème de l'ailleurs²⁴⁰, de l'attrait pour l'étranger et de la recherche d'un langage qui dépasse les conventions préexistantes pour évoquer d'autres sensations. Les *Trois Poésies*, en lien avec le contexte apache qui les a inspirées initialement, « reflètent non seulement la façon dont les idiogrammes japonais fonctionnent [...] mais aussi l'attitude symboliste face aux mots²⁴¹ ». Ceux-ci sont traités de manière abstraite, c'est-à-dire que la métrique insiste sur chaque syllabe plutôt que sur le sens organique de chacun d'eux. L'espace musical créé renforce les couleurs sonores plutôt que le sens du texte, un peu à la façon du *Pierrot lunaire*.

Le symbolisme apparaît comme la face cachée sur laquelle repose et se produit la rencontre cordiale entre Schoenberg et Stravinski, l'un et l'autre partageant un point d'intersection esthétique, mais altéré par le contexte dans lequel ils évoluent : le primitivisme pour Stravinski, qui reste étranger à Schoenberg, autant que l'expressionnisme brille par son absence dans le vécu stravinskien. Il est alors possible de formuler l'hypothèse suivante quant à l'attitude de Stravinski face au *Pierrot* : l'attrait pour l'autre, qui se manifeste à l'époque autant dans le japonisme des *Trois Poésies* que dans l'évocation des rituels ancestraux, semble avoir été la voie d'accès privilégiée quant à l'ouverture d'esprit manifestée en direction du travail musical de Schoenberg et des références symbolistes derrière son oeuvre. Au regard des intérêts esthétiques de Stravinski à l'époque, la plus-value musicale qu'apportait le *Pierrot* le prédisposait à recevoir l'oeuvre. À ce moment-là, l'attrait pour l'Orient se confond avec l'attrait pour Schoenberg, c'est-à-dire que l'un et l'autre se rapportent à cette recherche de l'ailleurs. C'est pourquoi le symbolisme, comme évocation d'autres lieux, d'autres univers et d'autres sensibilités, s'avère la pierre angulaire à partir de laquelle peut prendre forme cette véritable prise de contact entre les deux compositeurs.

C'est comme si Stravinski avait fait de Schoenberg un compositeur extérieur au contexte viennois, qu'il en avait fait finalement un 'apatride' comme lui. Ce qui conduit à cette interprétation est la déclaration faite à Londres au *Daily Mail* selon laquelle les Viennois sont des « barbares »²⁴². Comme le rappelle Walsh²⁴³, Stravinski n'a pas apprécié son voyage à Vienne, tant il trouvait que les musiciens défiguraient ses oeuvres. Schmitt lui répond le 20

²⁴⁰ Illouz parle de « l'aspiration à un ailleurs » pour caractériser l'interprétation idéaliste du monde chez les symbolistes. - Illouz, *Le symbolisme*, 2004, p. 88.

²⁴¹ "Stravinsky's treatment of the Japanese text reflects not only the way that Japanese ideograms work [...] but also the symbolist attitude towards word." - Pasler, "Stravinsky and the Apaches", *The Musical Times*, 1982, p. 407.

²⁴² Voir White, "Stravinsky in interview", *Tempo*, 1971, pp. 6-9.

²⁴³ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 186-200.

janvier 1913 : « Je suis affligé de ce que vous me dites de Vienne. Ils en sont encore là ! À ce compte, je me félicite d'être français et l'accueil que nous ont toujours fait nos compatriotes me réconcilie singulièrement avec mon pays²⁴⁴. » Tout se passe comme si Stravinski avait 'décontextualisé' Schoenberg de la réalité musicale viennoise en lien avec son statut d'*outsider* accentué par les scandales.

Suite à cette attirance de Stravinski pour Schoenberg à travers une forme d'appropriation, la distanciation finit par l'emporter avec le conflit armé qui s'annonce et qui aura pour conséquence de ramener Schoenberg à son contexte d'origine. Cette 'décontextualisation' de Schoenberg n'est possible qu'en vertu du mouvement de solidarité au sein de l'avant-garde musicale et des propos que ce dernier répand par rapport à Vienne. Un indice ne trompe pas à l'époque quant à la répulsion que provoque la musique viennoise chez Stravinski, voire la musique germanique tout court : son rejet de tout expressionnisme et de tout romantisme, qui semblent avoir cédé le pas en décembre 1912 aux audaces techniques et esthétiques du *Pierrot lunaire*. Le 15 décembre 1913, après une audition à Zürich de la *Huitième Symphonie* de Mahler, il écrit : « Que puis-je dire de cette musique, de cette œuvre colossale allemande, avec ses 800 participants, 600 dans le chœur et autour de 200 dans l'orchestre ? Image que durant deux heures tu es porté à comprendre que deux heures et deux font quatre²⁴⁵ », à quoi Delage répond dans la lettre suivante que « le concert [celui des Apaches] sera meilleur que d'entendre Mahler²⁴⁶ ». Ici le désaccord ne peut être plus profond quant à l'héritage mahlérien que Schoenberg défend avec tant de vigueur. En définitive, cela annonce l'espace disputationnel qui se mettra en place en opposant deux traditions musicales et deux façons de concevoir l'avenir de la musique moderne.

²⁴⁴ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103, p. 102-03.

²⁴⁵ "What can I say about the music of this German *Kolossal Werk*, with its 800 performers, 600 in the chorus and somme 200 in orchestra? Imagine that during two hours you are made to understand two times two is four." - Stravinsky, *Selected Correspondence 1*, 1982, p. 32.

²⁴⁶ "The concert will be better than hearing Mahler." - Stravinsky, *Selected Correspondence vol. 1*, 1982, p. 33.

Chapitre III

La propagande culturelle et la fracture musicale

Affirmer que la Première Guerre mondiale stoppe l'élan avant-gardiste connu durant les cinq années qui précèdent son avènement serait un euphémisme ; elle crée des cloisons que seule sa fin permet de surmonter au prix de résignations. Cette guerre fait sourdre les tensions artistiques qui se tramaient dans l'Europe centrale eu égard aux différentes écoles esthétiques et traditions nationales. La question de l'identité, hypostasiée par tous et chacun, ressort inévitablement comme un enjeu intransigeant lorsque s'entame un repli collectif. Cette guerre, qualifiée de 'Grande' par les énergies qu'elle mobilise et par la barbarie qu'elle met en œuvre, provoque une situation exceptionnelle en ouvrant les hostilités entre culture germanique et culture francophone tout en déployant un jeu d'alliances stratégiques dans les combats à mener : le bloc austro-allemand versus le bloc franco-russe et les 'alliés' plus tard.

Les conséquences dans le champ musical sont alors inévitables. L'autonomie élevée et recherchée avant la guerre pour faire de l'avant-garde un front uni dans l'acceptation des nouvelles réalités musicales s'écroule en miettes face à la haine qui grandit de part et d'autres et qui fait ressurgir les vieux démons nationaux, alimentés par les préjugés et par la victimisation. Dans l'histoire des relations franco-allemandes, cette guerre ouvre une période sombre dont les conséquences sautent aux yeux dans toutes les activités de l'esprit. Si elles ne concernent pas strictement la France et l'Allemagne-Autriche, elle n'en accentue pas moins un antagonisme, dont la plaie de 1870-71 refait surface¹. Loin d'échapper à cette réalité, la musique est placée au centre des polémiques et des hostilités à travers l'enjeu culturel au fondement de la guerre.

Schoenberg et Stravinski, à travers leurs attitudes respectives et leurs discours pendant la guerre, en offrent eux-mêmes des exemples convaincants. Un tel conflit les transforme inévitablement et ouvre une nouvelle période de l'avant-garde musicale dont eux-mêmes sont les premiers à percevoir les signes de changement et à modifier leur poïétique en conséquence. D'une certaine façon, après cette Grande Guerre et la cicatrice qu'elle laisse sur les consciences, le monde musical ne sera plus le même et la rupture créée entame une période d'entre-deux-guerres où les plaies infléchiront les prises de position dans le champ musical. Cette guerre constitue donc un épisode de la querelle Schoenberg/Stravinski dans la mesure où elle accentue les différences culturelles et les fait ressortir de manière aiguë, créant ainsi une situation où les

¹ Voir Jacques Binoche qui a consacré, dans un ouvrage sur les relations franco-allemandes, un chapitre entier à la période trouble de 1914-18. - *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*, Paris, Masson, 1996, pp. 88-112.

variables extramusicales supplantent les variables musicales. Mais surtout, l'opposition systémique à venir entre Stravinski et Schoenberg avait besoin pour s'élever d'un événement fondateur, interprété ici comme une fracture dans le champ musical causée par l'approfondissement des cloisons nationales, qui deviennent un terreau nourricier dans les luttes symboliques à mener. Les différences musicales prennent le relais sur les bonnes ententes et font des deux entités deux camps ennemis face à l'hégémonie culturelle recherchée.

3.1 Le spectre de la nation

Malgré l'esprit de solidarité qui a bel et bien existé des deux côtés de la frontière durant la période phare des années 1909-14, les milieux respectifs ont buté sur un même obstacle que l'imminence de la guerre fait ressortir : le spectre de la nation pour appréhender la musique moderne et la musique tout court. Les termes école allemande, école autrichienne et école française reviennent constamment dans les discours de l'époque lorsqu'il s'agit d'appréhender la musique et de caractériser autrui. Les échanges réalisés entre les deux avant-gardes identifient clairement qu'il s'agit d'un événement autour de la musique française dans un cas, autour de la musique austro-allemande dans l'autre. Pour reprendre l'expression qu'utilise Anne-Marie Thiesse dans *La création des identités nationales*, la nation se présente comme le « référent rassurant² » à partir duquel se forment les identités et les références communes entre groupes ethniques, divisés par la langue dans la majorité des cas. La SN de d'Indy et le nationalisme qui s'y rattache sont assez évocateurs de ce côté. À chaque fois qu'il le peut, d'Indy évoque ce spectre qui lui paraît indépassable tant la musique se définit par ses caractéristiques identitaires³. En 1910, après les nombreux appels de Ritter en faveur des musiques austro-allemandes modernes, Gaston Carraud lui répond dans les pages de *La Revue musicale S.I.M.* en affirmant que cette musique n'a d'égal que « l'Allemagne mégalomane d'aujourd'hui⁴ ». Après avoir évoqué « les mornes perfections de Brahms⁵ », il s'empresse de rappeler en fin d'article que plusieurs artistes étrangers ont choisi la France pour patrie (i.e. Lully, Gluck, Meyerbeer, etc.). C'est cet état d'esprit revanchard qui explique pourquoi Mahler, Brahms, Reger et Schoenberg ont tant de mal à se faire une place dans les sociétés musicales françaises durant cette période : leur modernisme est vu comme une tare nationale en dehors des Indépendants.

Ces considérations identitaires, qui font de la nation l'horizon de significations et d'émancipation pour appréhender la musique, ne peuvent être minimisées à l'aube de la

² Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, p. 16.

³ Vincent d'Indy, « S.I.M. Concerts Lamoureux. Le bon Sens », *La Revue musicale S.I.M.*, novembre 1912, pp. 56-58.

⁴ Gaston Carraud, « Paris », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 janvier 1910, p. 119.

⁵ Carraud, « Paris », *La Revue musicale S.I.M.*, 1910, p. 121.

Première Guerre mondiale, tant elles prendront inexorablement le dessus sur les échanges interculturels au sein de l'avant-garde. Le comble de cette approche est atteint dans un article intitulé « Le nationalisme en art⁶ », publié dans *Le Courrier musical* sous la plume de Bertelin. Le seul critère admissible à ses yeux pour juger la musique et la classer est celui de l'appartenance nationale du compositeur, regroupée autour des notions d'école et de style. Dans cette optique, c'est l'esprit national qui forge la conscience artistique et non l'inverse. Pourtant, le problème esthétique et stylistique que pose ce spectre de la nation n'est pas nouveau. Il a émergé au cours du XVIII^e siècle à mesure que s'accroissait l'identification musicale à des styles nationaux⁷. Autre antithèse du XIX^e siècle, la musique romantique s'est voulue universelle tout en développant des caractéristiques nationales et en puisant dans les couleurs locales (i.e. l'attrait du folklore) : « La recherche d'un langage universel suscite l'apparition d'idiomes nationaux⁸ » précise Alfred Einstein. Cette tension entre le national et l'universalisme est à l'œuvre tout au long du romantisme et provoque une situation dans laquelle chaque nation concourt à faire de la musique en enjeu culturel et d'éducation nationale⁹.

Dans la présente étude, bien que la querelle se passe au sein de l'avant-garde musicale qui cherche à imposer un esprit cosmopolite, notamment à travers l'ouverture aux autres réalités musicales (les Ballets russes à Paris par exemple), cela s'effectue toujours à travers la loupe nationale : la musique française en Allemagne-Autriche et les musiques austro-allemandes ou russes en France. Cette référence nationale se rattache à un sens commun qui permet de classer le milieu musical selon l'origine des compositeurs. Il faut aussi préciser qu'en ce début de XX^e siècle, les caractéristiques folkloriques, qui se rattachent indéniablement à un « processus de formation identitaire¹⁰ », jouent encore un rôle déterminant dans la définition stylistique : la période russe de Stravinski est marquée par l'emprunt folklorique, de même que les compositeurs français re-découvrent tranquillement l'héritage classique du XVIII^e siècle¹¹, de même que la chanson de la Renaissance.

Comment expliquer alors, au-delà de la vertu et des bons sentiments exprimés, le désir de rencontrer l'autre identifié au chapitre précédent ? Le cosmopolitisme de l'époque, qui s'affiche à travers les manifestations culturelles, les expositions et les échanges interculturels favorisés par les politiques, cache un profond désir de convaincre l'étranger de la « grandeur » de son école nationale. Cette phase de l'avant-garde musicale (1909-14) révèle toute sa

⁶ Alb. Bertelin, « Le nationalisme en art », *Le Courrier musical*, 1^{er} juillet 1913, pp. 362-68.

⁷ Voir Alfred Einstein, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 68-81.

⁸ Voir Einstein, *La musique romantique*, 1959, p. 76.

⁹ David Gramit, *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 54-57.

¹⁰ Thiesse, *La création des identités nationales*, 1999, p. 12.

¹¹ Rameau et Couperin en sont deux exemples représentatifs, chez Debussy, Dukas, Ravel et plusieurs autres.

complexité dans cette tension entre une musique nationale à promouvoir et l'esprit de solidarité qui anime les compositeurs à travers leurs manifestations musicales : « Pas de nationalisme patriotique sans cosmopolitisme intellectuel¹². » Le mouvement dialectique qui s'ensuit doit être compris dans le sens d'une intensification du réseau musical à travers la conscience moderne en opposition à un nationalisme tributaire du canon hérité des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans l'école de Vienne par exemple, l'importance symbolique et identitaire que crée le renvoi incessant au canon austro-allemand affecte en définitive le désir d'aller à la rencontre de l'autre dans la mesure où le sujet national surplombe la réelle découverte d'autrui. Dans les écrits de Schoenberg¹³, les mentions à la tradition française et italienne se font rares, pour ne pas dire inexistantes et seul Debussy à droit à une attention du côté contemporain. Ce n'est pas pour rien que le référent national deviendra un enjeu de taille durant la période d'entre-deux-guerres et qu'il propulsera la querelle Schoenberg/Stravinski.

Pour l'heure, la création musicale est appréhendée à travers le spectre national et il semble impossible d'en sortir, comme en fait foi Wellesz avec son article sur la nouvelle musique française (dans *Der Merker*) qui, malgré son esprit d'ouverture, ne peut s'empêcher de rapporter les découvertes qu'il entend à « la création d'un nouvel art national¹⁴ ». Même chez les médiateurs, la nation joue la fonction de concept référentiel pour tenter de saisir la musique moderne. Lorsque survient un autre événement de musique française en sol allemand, la rédaction de *La Revue musicale S.I.M.* conclut sa présentation comme suit : « Nos lecteurs seront certainement heureux de se trouver associés à cette propagande artistique. À quelques pays qu'ils appartiennent, ils applaudiront à cette œuvre de diffusion musicale, qui s'inspire des sentiments les plus désintéressés¹⁵. » Il y a un paradoxe dans le fait d'insister sur l'idée que la musique française « n'a guère pénétré officiellement chez nos voisins » et qu'« elle n'y a pas pris son rang¹⁶ », tout en ajoutant que l'entreprise est en soi désintéressée. Il faut plutôt préciser que celle-ci est tout à fait intentionnée et qu'elle résulte de la confiance en soi qu'a gagnée la France à travers les succès de la SN et de la SMI, ce qui la prédispose à 'conquérir' de nouveaux territoires.

Quant à la critique allemande, elle réagira à ces événements en fonction du cadre national élevé par le programme. Si certains critiquent la musique française pour mieux louer l'Allemagne et que d'autres en appellent à des échanges plus nombreux et à une ouverture

¹² Thiesse, *La création des identités nationales*, 1999, p. 66.

¹³ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.

¹⁴ "Die Schaffung einer neuen nationalen Kunst." - Egon Wellesz, "Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik", *Der Merker*, April-Juni 1911, p. 664.

¹⁵ La Rédaction, « Six concerts de musique française moderne à Berlin », *La Revue musicale S.I.M.*, septembre-octobre 1912, p. 54.

¹⁶ La Rédaction, « Six concerts de musique française moderne à Berlin », *La Revue musicale S.I.M.*, 1912, p. 54.

d'esprit de part et d'autres, la grande majorité des critiques s'adonnent à des comparaisons entre les deux styles, tant et si bien que la découverte de la musique française à ce moment-là s'effectue sous la loupe du style national plutôt que des apports idiosyncrasiques. Le critique de l'*Allgemeine Musikzeitung*, Pessmann, semble avoir compris à quoi il fallait s'en tenir : « Une très heureuse idée de la *Revue musicale S.I.M.* de faire connaître la musique de chambre française au monde artistique allemand : artistes, critiques et public éclairé. [...] Nous ne pouvons qu'apprendre quand on nous fait entendre de la musique d'une autre nation avec son caractère national¹⁷. » Les rencontres musicales de 1910 et 1912-13 donnent davantage l'impression aujourd'hui d'événements diplomatiques que d'une démarche pour fraterniser à travers un projet moderne en musique. D'autres ont bien compris le message lancé de manière tacite : « Si paradoxal que cela puisse paraître, dit Korngold, on peut dire que l'art des anciens et des jeunes, ne serait pas venu aussi complet à Munich, si ces révolutionnaires de la dernière heure n'avaient accompli leur mouvement de révolte contre toute influence étrangère¹⁸. »

Cette situation se constate également chez Schoenberg et Stravinski qui, une fois la guerre déclenchée, mettent en veilleuse le bel esprit de solidarité rencontré dans les années précédentes. Le pessimisme a tranquillement gagné les esprits au cours de l'année 1914¹⁹, si bien que tant sur le front diplomatique que culturel, la guerre est appréhendée par tous²⁰. Schoenberg et Stravinski ne font pas exception à cette réalité et s'enthousiasment, comme beaucoup d'artistes de l'époque, pour les hostilités enclenchées. Le compositeur russe, qui avait déjà manifesté des sentiments anti-germaniques et surtout, anti-autrichiens en prenant la défense du Schoenberg 'ostracisé', exprime à son ami Bakst le 20 septembre 1914 que sa « haine des Allemands grossit non pas par journée mais par heure²¹ ». Quant à Schoenberg, il n'y va pas avec le dos de la cuillère dans une lettre qu'il écrit à Alma Mahler en date du 28 août 1914, soit un mois jour pour jour après que l'Autriche ait déclaré la guerre à la Serbie. Les choses allaient se préciser durant les quatre premiers jours du mois d'août (l'Allemagne déclarant la guerre à la Russie, la France et la Grande-Bretagne en faisant autant vis-à-vis de la première), de sorte

¹⁷ Rapporté en français dans E. Heintz-Arnault, « Étranger. S.I.M. à Berlin », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 avril 1913, p. 61.

¹⁸ Extrait tiré de la *Neue Freie Presse*. Cf. Les amis de la musique, « Le Festival de Munich et la presse allemande », *La Revue musicale S.I.M.*, 15 décembre 1910, p. V.

¹⁹ Watkins évoque les signes d'épuisement chez l'avant-garde musicale qui se recentre sur des préoccupations à la fois traditionnelles et classiques. Les « façades de la Grande Guerre » apparaissent dès 1914 sous forme de crise que traverse le modernisme musical à travers une remise en question. Cf. Glenn Watkins, *Proof through the Night*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 2.

²⁰ Le travail historiographique réalisé sur cette période trouble a démontré un esprit de résignation chez les populations européennes préparé par les gouvernements à travers la valorisation d'un esprit de conquête. Cf. Antoine Prost et Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 2004, pp. 73-78.

²¹ "My hatred for the Germans grows not by the day but by the hour." - Igor Stravinsky, *Selected Correspondence*, Vol. 2, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 87.

qu'au moment où Schoenberg écrit cette lettre enthousiaste, la Grande Guerre est bel et bien entamée :

Pendant ce temps, tu as certainement entendu parlé de cette victoire glorieuse des Allemands contre la France, l'Angleterre et la Belgique. C'est une des plus belles choses qui soient arrivées. Mais ça ne me surprend pas : ce n'est pas si différent de la guerre des Grecs contre les Perses. Et je suis certain que notre Autriche approche un nouveau, voire un beau futur aussi, si les auspices continuent. Alors il faut posséder ce qui nous a manqué : confiance en soi, et avec elle l'habileté d'évaluer le sérieux et la dignité de nos accomplissements ; et aussi de les défendre ! Chacun espère que tout continuera d'aller bien²².

Des sentiments similaires se manifestent chez Berg et Webern, le dernier éprouvant une réelle excitation à l'annonce de la guerre, alors que le premier croit à la supériorité qu'elle confèrera au bloc germanique²³. Décidément, plusieurs compositeurs d'alors semblent accepter cette guerre et la vivre avec une frénésie qui entame un passage à autre chose, l'assassinat de l'archiduc Ferdinand à Sarajevo le 28 juin 1914 par un nationaliste serbe devenant en fin de compte le prétexte à une guerre que tous attendaient. Une inclinaison aussi subite des avant-gardes musicales n'était possible que dans un contexte où l'enjeu identitaire en musique était gonflé à bloc et que les années précédentes l'avaient peut-être sous-estimé.

3.2 La culture en guerre

Une fois les hostilités déclenchées et les machines belliqueuses en fonction, il est impératif de dire que la musique entre en guerre et cela, pour une raison fort simple : la culture devient un enjeu de guerre en ce qu'elle se retrouve au centre de la bataille que se livrent l'Allemagne et la France en tant que super-puissances politiques et... culturelles. D'Indy en offre un exemple plutôt concluant dans sa conférence d'avril 1915, reprise dans *La Renaissance politique, littéraire et artistique* du 12 juin 1915 sous le titre « Musique française et Musique allemande²⁴ ». Le fondateur de la Schola entend présenter les deux musiques et leur évolution pour en comprendre les points communs et les divergences et cela, dit-il, parce qu'« il ne faudrait point vous attendre à me voir démolir systématiquement l'art musical allemand au profit

²² "Meanwhile, you have certainly already heard of the glorious victory of the Germans against France, England, and Belgium. It is among the most wonderful things that have happened. But it does not surprise me: it is not any different from the war of the Greeks against the Persians. And I'm certain our Austria is approaching a new, more beautiful future as well, if the auspicious continuation. Then we shall possess what we have fundamentally lacked: self-confidence, and with it the ability to value the seriousness and dignity of our achievements; and also to defend them ! One hopes all will continue to go well." Cf. Joseph Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 126.

²³ Voir Karen Monson, *Alban Berg*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, pp. 128-32.

²⁴ Vincent d'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 12 juin 1915, pp. 1477-81.

du nôtre²⁵ ». Le propos est pourtant tendancieux et après avoir retracé l'histoire de la musique allemande et sa 'déliquescence' récente, d'Indy reproche à cette musique actuelle d'avoir écarté le côté latin et de s'être voulue hégémonique par orgueil national. Selon lui, un événement fondateur est venu propulser la musique française, lui conférant son caractère unique et la grandeur qu'elle peut revendiquer à présent : « Mais, après la guerre de 1870, c'est alors que l'Allemagne, victorieuse de l'esprit latin que nous représentions, rejeta de propos délibéré toute idée de tradition, et résolut, volontairement, de créer un art exclusivement allemand : 'echt deutsch' ayant pour simple mission d'éclaircir le monde²⁶. » Comme rapporté au précédent chapitre, avec l'expansion et la montée en force de l'art musical français depuis la fondation de la SN, les acteurs musicaux français ont conscience de représenter une alternative à l'art allemand et c'est pourquoi ils osent le confronter, voire le rabaisser pour rehausser le caractère soi-disant exceptionnel de la musique française. Ce discours devient dominant en temps de guerre, et avec la création de la revue *La Musique pendant la guerre* en octobre 1915, les acteurs de la droite musicale, provenant de la Schola ou la fréquentant (Tenroc, Lioncourt, Arlès), situent la musique française dans une position de victime en ce sens qu'elle ne serait pas appréciée à sa juste valeur et qu'elle serait minorée face à la musique allemande. C'est dans ce contexte que naîtra, le 10 mars 1916, la Ligue nationale pour la défense de la musique française qui regroupe des gens tels Saint-Saëns et d'Indy²⁷, tout en proposant des festivals de musique française. Dans un éditorial non signé (mais provenant certainement de Tenroc), sous le titre « Il faut agir²⁸ », l'argument ne peut être plus clair quant au statut que la musique est appelée à jouer dans la machine de guerre :

On ne la connaît qu'insuffisamment en France [la musique française] parce que nous n'avons pas su, quelquefois même pas voulu la faire connaître. L'étranger, depuis longtemps, l'avait appréciée à sa juste valeur, c'est pourquoi les musiciens des empires centraux s'étaient coalisés pour mieux l'étouffer. Par notre « inclairvoyance » nous avons été ses propres bourreaux ; aveuglés par la boursoufflure des œuvres germaniques et par le clinquant de celles austro-hongroises, nous avons, dans notre démente, communiqué aveuglément à tous ceux qui nous suivaient et les avons totalement éloignés de notre musique nationale²⁹.

²⁵ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1477.

²⁶ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1482.

²⁷ Voir Michel Duchesneau, « La musique française pendant la Guerre 1914-1918. Autour de la tentative de fusion entre la Société Nationale de Musique et la Société Musicale Indépendante », *Revue de musicologie*, 1996, pp. 127-32.

²⁸ Non signé, « Il faut agir », *La Musique pendant la guerre*, 10 novembre 1915, pp. 19-20.

²⁹ N. s., « Il faut agir », *La Musique pendant la guerre*, 1915, pp. 19-20.

Asservie en tant qu'instrument de guerre culturelle, la musique doit ou bien servir à redorer le blason national en s'en remettant à la tradition française, ou bien devenir fonctionnelle en faisant chanter les soldats³⁰.

Comment les milieux musicaux, en France, en Allemagne et en Autriche, peuvent-ils en arriver à cette situation ? L'expansion culturelle et la fierté de voir son art reconnu et briller à l'étranger relaient l'orgueil national et la conviction de former ou bien la culture de choix, ou bien le peuple élu. Si le spectre de la nation délimite la définition de la musique et la rapporte à des préoccupations identitaires, cette dernière consolide en retour le sentiment national et devient l'outil promotionnel du particularisme identitaire. Rien de plus éloquent à cet effet que l'emploi des concepts de « barbarie » et de « civiliser », qui reviennent dans plusieurs discours et qui servent des deux côtés à rehausser le caractère national tout en stigmatisant l'autre camp – chacun s'accuse d'être barbare dira Rolland³¹. Le Manifeste des 93, publié d'abord dans le *Berliner Tageblatt* et signé par des intellectuels allemands (Hauptmann et Humperdinck par exemple), est repris par *Le Temps* le 13 octobre 1914 sous le titre « Appel au monde civilisé ». Ces intellectuels allemands rejettent l'hypothèse selon laquelle l'Allemagne-Autriche aurait voulu cette guerre et s'en remettent plutôt à une intimidation diplomatique (aux frontières) devant laquelle l'Allemagne ne pouvait rester indifférente. Mais l'essentiel pour notre étude se situe dans l'amalgame entre le politique et la culture. Comme le précise Martha Hanna : « Déclarer la guerre aux militaires allemands, rétorquent-ils [les signataires], était nécessairement déclarer la guerre à la *Kultur*, parce que la *Kultur* ne pourrait survivre sans la protection de l'armée germanique. [...] Les signataires proclamaient que les puissances alliées étaient engagées dans une guerre contre la *Kultur* allemande³². »

C'est ce qui explique qu'à partir de ce moment, les intellectuels et artistes français, suivant leurs homologues allemands, se mobilisent et mettent en place un contre discours. Dans la mesure où les alliés forment une coalition guerrière, celle-ci apparaît aux yeux des Allemands comme un front culturel visant à anéantir la puissance culturelle allemande qui a pris de l'expansion avec le romantisme. Côté français, la situation est interprétée dans le sens inverse : la faute revient au pangermanisme qui a comme ambition de dominer l'Europe culturelle et fait de la musique une machine de propagande. *Le Courrier musical* du 1^{er} janvier 1918 laisse

³⁰ Watkins a retracé plusieurs de ces œuvres circonstancielles émanant de la guerre dans tous les pays qui y ont participé. - *Proof through the Night*, 2003.

³¹ Voir Watkins, *Proof through the Night*, 2003, p. 29.

³² "To declare war on German militarism, they retorted, was necessarily to declare war on *Kultur*, because *Kultur* could not survive without the protection of the German military. [...] The signatories proclaimed that the Entente powers were indeed engaged in a war against German *Kultur*." - Martha Hanna, *The Mobilization of Intellect. French Scholars and Writers during the Great War*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 88.

clairement entendre que pour les musiciens français de l'époque, le pangermanisme possède un équivalent musical : « Musique et mitraille ! Encore que l'industrie associée du canon et de l'harmonie apparaisse comme un de ces phénomènes de l'invention pangermaniste, il y a là pourtant la manifestation d'une volonté et d'une méthode qui doit nous servir au lendemain de la paix³³. » Comme le rappelle Watkins³⁴, le combat culturel était inhérent à la Prusse et à la mise en valeur des grandes figures du passé germanique, les Goethe, Kant, Schiller et Beethoven devant servir de modèles à l'édification d'une grande nation dominante. De fait, les Français suivaient une voie semblable en mettant en valeur leur héritage classique et en se recentrant sur le florilège culturel que représentait à leurs yeux la Renaissance et l'époque classique.

La propagande culturelle peut alors s'en donner à cœur joie et devient un facteur prépondérant dans les discours qui engendrent la haine vis-à-vis du camp ennemi, cette propagande carburant aux clichés et au dénigrement. Il s'agit surtout de rabaisser le camp voisin en le dépouillant de ses qualités pour le rendre non civilisé, barbare. Pour stigmatiser le bloc germanique, les belligérants français ont recours au concept de 'boche' - terme injurieux qui signifie tête de bois – et accusent l'Allemagne de plagiat. Quant à la xénophobie culturelle, elle fonctionne à plein régime des deux côtés : « On revient, nous dit Binoche, sur l'idée de l'invasion de la culture française par l'art et les idées allemandes qui se propageait déjà avant la guerre³⁵. » *Le Mot*, revue de propagande culturelle créée par Cocteau et Iribé (le premier pour l'écrit, le second pour les images), joue la carte de la guerre en donnant aux Parisiens « un équivalent graphique de la violence du conflit grâce à la netteté de ses caricatures³⁶ ». Mais surtout, côté littéraire et poétique, le patriotisme intransigeant de Cocteau se révèle à travers l'apologie du militarisme, la moquerie culturelle, voire le déni des valeurs artistiques de l'Allemagne-Autriche. Ainsi le premier numéro donne-t-il le ton en utilisant la musique à des fins haineuses : « Rien de plus drôle que ce peuple épais, buvant, somnolant, rotant, autour d'un kiosque à musique où Strauss se démène, pendant que le meilleur de la race lui saute dessus³⁷. » Débutant ses numéros par la formule agressive « Nous voudrions vous dire un mot », et annonçant en caractère gras le 9 janvier 1915 qu'elle a pour objectif « la décadence dans la polémique et la politesse dans la haine³⁸ », *Le Mot* n'hésite pas à opposer l'héritage musical allemand aux rumeurs de guerre : « L'Allemagne, traînant ses gros canons et ses bottes sur les sublimes vallonnements du masque de Beethoven mort, visage où le chaos et la paix suggèrent

³³ Le Courrier Musical, « Un appel », *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1918, p. ?.

³⁴ Watkins, *Proof through the Night*, 2003, pp. 213-14.

³⁵ Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes*, 1996, p. 102.

³⁶ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 137.

³⁷ Fabrice, « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, 28 novembre 1914, p. 3.

³⁸ Non signé, « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, 9 janvier 1915, p. 7.

l'infini, aux neuf *Symphonies* en ajoute une dixième de tonnerre et de plaintes³⁹. » Ce qui conduit la revue à adopter une position mitoyenne en dissociant guerre et Allemagne classique : « *Je ne me laverai pas les dents avec l'Odol mais je ne me priverai ni de Schubert, ni de Bach, ni de Beethoven*⁴⁰. »

Côté allemand, les artistes et intellectuels insistent sur la supériorité allemande à travers l'idée de surhomme et de peuple élu, faisant de la *Kultur* un agent supérieur dans l'histoire de l'Homme de par les chef-d'œuvres qu'elle a enfantés depuis un siècle⁴¹. De fait, il est vrai que le pangermanisme, en lien avec l'idéalisme allemand, résulte en une situation où l'Allemagne cherche à élargir son territoire colonial. *Deutschland über alles* sert – et cela est aussi vrai en musique et en culture qu'en politique – de tremplin pour un monde germanique qui gagnait confiance en soi et qui se voyait doté d'une mission spirituelle quant à son exception culturelle, alors que la même idée conceptualisait chez les intellectuels français tout ce qu'ils pouvaient reprocher à l'Allemagne expansionniste. Même un Wellesz, qui signe plusieurs textes pour le compte de *Der Merker* durant la guerre, autrefois diplomate et médiateur dans les ententes amicales entre les deux avant-gardes, n'hésite pas cette fois-ci à faire la promotion de chants au service de la guerre, tout en faisant l'apologie de la grandeur de la musique allemande. Le texte « *Krieg und Musik*⁴² » éclaire l'équivalent germanique du discours rapportant le fait musical à la cause nationaliste en tant de guerre :

Notre musique [viennoise] et celle de l'Allemagne dégagent un sérieux festif, une pleine confiance pour la justice de la cause pour laquelle on combat. Il manque à la musique de nos ennemis toutefois ce sérieux indomptable. La [musique] française est soit fanatique, soit sentimentale, l'anglaise d'une naïve impuissance à saisir l'importance et la grandeur du temps⁴³.

La fierté que confère le pangermanisme se reflète de différentes façons en musique, mais se concrétise surtout dans l'idée d'offrir au monde des compositeurs de génie.

La participation des artistes à l'érection d'un sentiment national dont la valeur repose sur la tradition culturelle élevée à titre de modèle renverse la fraternité et le mouvement de solidarité d'avant-guerre. Les événements créent un mouvement d'attraction, de telle sorte que plusieurs oublient le projet avant-gardiste et les raisons communes qui le conduisaient pour faire accepter

³⁹ Non signé, « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, 20 février 1915, p. 2.

⁴⁰ Non signé, « Soyons raisonnables », *Le Mot*, 27 mars 1915, p. 7. * En italique dans l'original.

⁴¹ Voir Binoche, *Histoire des relations franco-allemandes*, 1996, p. 103.

⁴² Egon Wellesz, « *Krieg und Musik* », *Der Merker*, April-Juni 1915, p. 370-73.

⁴³ « Aus unserer und der deutschen Musik spricht feierlicher Ernst, volles Vertrauen in die Gerechtigkeit der Sache für die man ficht. Der gegnerischen Musik fehlt dieser tiefe, unerbittliche Ernst. Die französische ist entweder fanatisch oder sentimental, die englische von naiver Unfähigkeit die Bedeutung und Grösse der Zeit zu erfassen. » - Wellesz, « *Krieg und Musik* », *Der Merker*, 1915, p. 371.

la musique moderne. Des compositeurs tels Ravel, Koechlin et Vuillermoz, comme on le verra dans les prochaines lignes, et Schoenberg et Berg à la fin de la guerre, oseront aller à l'encontre de cette recherche d'une 'union sacrée' derrière la machine de guerre. Dans tous les cas, cette situation belliqueuse fait prendre conscience de la force d'infiltration que peut exercer le politique en musique en temps de conflits et de sacrifices. Les deux blocs musicaux représentés dans la querelle, la France d'un côté et l'Allemagne-Autriche de l'autre, carburent ici à la haine et au rejet, voire à la démolition des points de rencontre qui s'étaient construits par les réseaux propres aux revues musicales entre autres.

C'est pourquoi cette guerre prend une importance capitale du côté de la querelle Schoenberg/Stravinski. Elle la recoupe à plusieurs niveaux dans les discours qui s'essaimeront dans le but d'opposer les deux compositeurs, et dans la bataille symbolique que se livrent les deux entités pour dominer le courant de la musique moderne. À chaque fois que les deux compositeurs seront opposés et comparés dans les années d'après-guerre, les vieux démons nationaux, nourris par les préjugés et la méfiance culturelle, referont surface et infecteront l'espace disputationnel, de sorte que le politique, en lien avec sa contrepartie identitaire, n'est jamais loin dans la querelle. Même une fois les hostilités terminées, alors que la guerre l'a transporté dans une dépression, Berg exprime sa vision de la culture germanique dans une lettre du 27 novembre 1919 à Schulhoff, qui atteste de l'attraction qu'exerce sur lui l'idéalisme allemand à travers un sentiment de supériorité :

Je me suis demandé en août 1914 si une personne qui traite ses grands hommes à la manière des Allemands ne méritait pas finalement d'être défaite... Seul Kraus, mon plus solide allié à ce moment et dans les jours à venir, osait dire la vérité à cet effet... et au moment où son pays était en danger, comme aucun Français n'aurait osé le faire... Malgré tout cela, je persiste à croire en le peuple allemand. Pas dans les gens d'aujourd'hui, ou dans les Viennois ou dans les Berlinois, mais peut-être dans les Thuringeois, dans les peuples alpins. Dans les gens qui ont produit Beethoven, et tous les absolument grands jusqu'à Mahler et Schoenberg (noms que la France – sauf Debussy, Ravel et Satie – et les autres nations ne peuvent produire), oui, dans les gens qui... dans les sales jours avaient Karl Kraus⁴⁴.

La nostalgie pour la grande civilisation et la crainte d'un monde en pleins bouleversements sociaux et techniques ne sont jamais loin, des deux côtés de la frontière où les acteurs s'apprêtent à revisiter leur passé musical.

⁴⁴ "I asked myself in August, 1914, whether a people that treats its own greatest men in the way that the German people did and does, actually deserve to be defeated... Only Karl Kraus, my strongest support at that time and in the doesn't come, dared speak the truth about it... and in the midst of his own country's danger, as no Frenchman would have dared to do... In spite of all that, I still believe in the German people. Not in the people of today, or in the Viennese or the Berliners, but perhaps in the Thuringians, in the Alpine peoples. In the people who have produced Beethoven, and all the absolutely great ones up through Mahler and Schoenberg (names such as France – despite Debussy, Ravel and Satie – and other Entente nations cannot produce), yes, in the people who... in these filthy days still have a Karl Kraus." Cité dans Monson, *Alban Berg*, 1979, p. 140.

3.3 Éloge de la latinité

La France, depuis la fin du XIX^e siècle, est le théâtre d'un profond changement stylistique vécu à travers un recentrement sur son passé artistique et son classicisme, interprétés par les intellectuels comme un âge héroïque. Cette nouvelle réalité stylistique, qui perce le romantisme et s'affiche comme dominant en temps de guerre, donne au néoclassicisme d'entre-deux-guerres son élan. Il s'agit bel et bien d'une réminiscence du passé artistique et musical précédant le XIX^e siècle et qui doit être rapportée, selon Messing⁴⁵, à l'idée d'un « nouveau classicisme » en lien avec ce qui se fait dans la littérature française de l'époque, c'est-à-dire la recherche de clarté en réaction au symbolisme. Le classicisme français tel qu'il est pensé au début du siècle, loin de définir un style précis, se joute plutôt à un ensemble de valeurs qui concorde avec l'idée d'une renaissance de l'esprit classique français : « Le terme classicisme tend à agir comme un corps regroupant plusieurs attributs esthétiques qui [...] ne constituent pas nécessairement pour nous une base suffisante pour définir un style artistique : clarté, simplicité, austérité, sobriété, construction pure, précisions, harmonie discrète, et perfection formelle⁴⁶. »

Une fois les hostilités enclenchées, la musique allemande sera interdite en France, mais la situation évolue à tel point que les décisions politiques et esthétiques mènent à des « positions contradictoires » au fur et à mesure que s'accroissent les « débats idéologiques⁴⁷ » dans le champ musical. Alors que les débuts de la guerre consacrent un boycott complet de la musique d'Allemagne et d'Autriche, la situation change peu à peu pour n'admettre aux concerts, vers la fin de 1915, que les compositeurs qui se rattachent aux XVII^e et XVIII^e siècles ou ceux que les acteurs arrivent à justifier par des faux-fuyants généalogiques (les 'origines flamandes' de Beethoven par exemple). La réintroduction du canon austro-allemand ne va pas sans quelques querelles et arguments à la fois économiques (la vente des billets) et esthétiques (patrimoine classique européen). Il faut rappeler à cet effet que la Ligue nationale pour la défense de la musique française se dénomme au tout début Ligne anti-allemande⁴⁸. En 'dé-germanisant' certains compositeurs (bis Beethoven) et en divisant l'Allemagne en deux (classique d'un côté, romantique de l'autre), il était possible de faire accepter au répertoire les noms allemands qui vendaient, Bach, Mozart et Beethoven entre autres, en les associant au classicisme. D'Indy s'avère être à nouveau au cœur du débat, lui pour qui après Wagner, « la dégénérescence

⁴⁵ Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988, pp. 1-59.

⁴⁶ "The term classicism tended to act as the embodiment of a number of aesthetic attributes which [...] do not necessarily constitute for us an accurate basis for defining artistic style : clarity, simplicity, austerity, sobriety, pure construction, precision, discreet harmony, and formal perfection." - Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, p. 10.

⁴⁷ Esteban Buch, « 'Les Allemands et les boches' : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement Social*, juillet-septembre 2004, p. 45.

⁴⁸ Voir Charles Tenroc, « Tribune libre », *La Musique pendant la guerre*, 10 février 1916, p. 70.

germanique s'accroît d'effrayante façon⁴⁹ » et voit en Brahms un « pâle et pâteux imitateur de Beethoven⁵⁰ ». Mais être patriote en France à ce moment-là, c'est rejeter Wagner et c'est pourquoi le maître de Bayreuth est au centre des tensions esthétiques qui animent le milieu musical pendant la guerre⁵¹. Les fervents admirateurs de Wagner que restent les scholistes sont coincés dans un étau réparti entre leur amour pour la musique wagnérienne et leur devoir patriotique en temps de guerre⁵². Quant au répertoire allemand, déjà avant la guerre, des compositeurs comme Brahms, Reger et Mahler étaient peu joués et passaient difficilement. La nouveauté avec la période trouble tient plutôt en cette idée de décadence des valeurs musicales que d'Indy applique à la génération postromantique.

Quant à la situation en Allemagne et en Autriche, elle est sensiblement la même, à ceci près que le boycottage de la musique française n'apporte pas une énorme différence au répertoire, les deux pays pouvant s'en remettre à leur tradition musicale que délimite en partie le canon classique. Les festivals entourant les grands noms de la lignée austro-allemande, de même que le trio formé par les trois 'B' (Bach - Beethoven - Brahms) n'ont d'autre but que de magnifier la tradition musicale et fouetter l'ardeur des populations locales. Toutefois, si on se fie à Watkins, selon lequel les « compositeurs français étaient ostracisés également, à l'exception de pièces occasionnelles de Berlioz et d'un petit nombre de programmes de danses par Bizet⁵³ », une situation semblable à la situation française semble prévaloir, à savoir qu'un compositeur appartenant au camp ennemi peut être joué à la condition qu'il appartienne à une époque assez lointaine. Des deux côtés, les vivants sont proscrits parce que, présume-t-on, la guerre qui se fait est aussi la leur. L'Allemagne-Autriche s'en remettant à son passé romantique, elle pouvait d'une certaine façon récupérer un Berlioz ou un Bizet sur la base de l'héritage romantique du XIX^e siècle. Des deux côtés de la frontière, les belligérants musicaux usent de stratégies esthétiques pour consolider un répertoire dans lequel l'avant-garde étrangère se trouve exclue.

En France, la distance avec la musique allemande se fait au profit d'une redécouverte de l'héritage classique que le début du siècle met en scène⁵⁴. Avec le nationalisme de guerre, la

⁴⁹ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1482.

⁵⁰ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1483.

⁵¹ Épris de Wagner dans les années 1880, Saint-Saëns en appelle en début de guerre à un boycottage général de la musique wagnérienne et fait peser sur lui l'entière responsabilité du pangermanisme version musicale. Cf. Camille Saint-Saëns, *Germanophilie*, Paris, Dorbon-Ainé, 1916.

⁵² D'Indy déclare : « Mais nous devons être reconnaissants à Richard Wagner, car il rendit à notre art le plus grand des services en le débarrassant à jamais du joug italien et on peut affirmer que c'est grâce à lui que notre musique française s'est ressaisie et est devenue ce qu'elle est actuellement. » - D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, pp. 1482-83.

⁵³ « French composers were ostracized, too, except for the occasional piece by Berlioz or a short number on a dance program by Bizet. » - Watkins, *Proof through the Night*, 2003, p. 219.

⁵⁴ Le nationalisme du début du siècle, que l'Affaire Dreyfus révèle au grand jour, s'infiltré en musique et trouve une oreille plus qu'attentive chez les scholistes et dans l'entourage de la SN, anti-dreyfusards pour la plupart. Cf.

France est vue comme la grande patrie susceptible de créer un art à son image. Les artistes et intellectuels se tournent alors sur les siècles pré-dix-neuviémistes et insistent sur les valeurs classiques et les origines catholiques, que d'Indy résume dans sa conférence de 1915 par « l'amour de la clarté et de la concision et un sens très affiné des proportions⁵⁵ ». Être français en musique, c'est donc être classique. Comme le résume Messing : « Pour être crédible, les Français devaient pratiquer dans leur musique ce qu'ils prêchaient dans leur prose⁵⁶ ». C'est ainsi que se dessine l'alternative à l'art allemand jugé hégémonique⁵⁷. En somme, plusieurs compositeurs de l'époque cherchent à recréer une tradition nationale typiquement française et à faire converger identité et musique. Debussy en offre un excellent modèle en redéfinissant peu à peu son esthétique pour la corréliser avec le passé musical français (Rameau et Couperin) et purifier les idiomes qu'il utilise⁵⁸. En apposant « musicien français » sur ses partitions pendant la guerre, Debussy se positionne dans des préoccupations identitaires. Il n'hésite pas à écrire à Nicolas G. Coronio, à la fin septembre 1914 : « Je crois que nous paierons cher le droit de ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schoenberg. [...] L'art français a une revanche à prendre, tout aussi sérieuse que l'autre⁵⁹ ! »

Dans ce contexte, classicisme désigne latinité en opposition à la nordicité qui renverrait au romantisme et donc, par extension, au monde germanique. Édifier une musique typiquement française dans la France du début du siècle, cela voulait dire re-bâtir la tradition musicale à travers des prérogatives identitaires tout en rejetant les musiques austro-allemandes récentes, jugées envahissantes. Cette réalité propre au milieu musical français se perpétue dans le néoclassicisme d'entre-deux-guerres qui initialise sa lancée avec un manifeste qui porte plusieurs marques de la triple injonction évoquée ici : « s'évader d'Allemagne⁶⁰ », « À bas Wagner⁶¹ », « je demande une musique française de France⁶² » sont autant de déclarations que fait Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* de 1918. Même si ces intérêts identitaires sont corrélés à une nouvelle réalité socioculturelle et à un ethos en rupture avec l'avant-guerre (i.e. l'esprit de la fête) comme nous le verrons en fin de chapitre, la persistance de certaines idées recentrées sur la

Jane Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 15-35.

⁵⁵ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1478.

⁵⁶ "To be credible, the French had to practice in their music what they preached in their prose." - Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, p. 24.

⁵⁷ Le néoclassicisme ne convient pas encore à la situation puisque l'époque le rattache au répertoire romantique allemand à tendance classique, Brahms et Schumann entre autres. Cf. Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 12-17.

⁵⁸ Voir Fulcher, *French Cultural Politics & Music*, 1999, pp. 179-86.

⁵⁹ Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 1849-50.

⁶⁰ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979, p. 42.

⁶¹ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 54.

⁶² Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 58.

tradition française à promouvoir motive les consciences musicales d'après-guerre. Du reste, depuis 1909, il n'y a pas que la tradition française que les acteurs musicaux opposent au terrain musical qu'occupe le canon austro-allemand. Dans l'article de fond qu'il signe sur « L'avenir de la musique russe⁶³ » dans le *Mercure de France* de 1909, Calvocoressi parle de « l'art doctrinaire de l'Allemagne » et du « mal qui empoisonne l'école allemande d'aujourd'hui⁶⁴ », positionnant ainsi clairement la musique russe comme solution de rechange à la musique allemande contemporaine. Et en pleine guerre, alors que Casella conduit la première italienne de *Petrouchka* le 14 février 1915, Marinetti s'exclame : « A bas Wagner ! Vive Stravinski !⁶⁵ » Considérant le peu de sympathie qu'avait Stravinski pour la musique allemande, sans insister sur le dégoût que lui inspire le wagnérisme après une visite de jeunesse à Bayreuth⁶⁶, une telle déclaration en temps de guerre devait lui faire plaisir. En outre, une fois qu'il deviendra le *leader* néoclassique des années 1920, il aura conscience de représenter une alternative à la musique allemande, ce qui fortifiera sa confiance et son arrogance vis-à-vis de l'école de Vienne.

3.4 L'enjeu Schoenberg en temps de guerre

S'il faut écarter d'emblée la possibilité de voir paraître le nom de Stravinski dans les débats et articles qui animent les milieux musicaux autrichiens et allemands pendant la guerre, puisque son œuvre ne jouit encore d'aucun statut particulier dans ces pays, en revanche le nom de Schoenberg fait son apparition dans les discours que génère en France la situation conflictuelle : le compositeur viennois devient même un enjeu au sein des débats et polémiques qui agitent le milieu musical français. Pour un pays qui n'a entendu que très peu d'œuvres de Schoenberg, cette situation atteste du fait que la récurrence de son nom au sein des discours sur l'avant-garde musicale des années 1909 à 1914 a porté fruit et l'a rendu notoire. En d'autres mots, même si personne n'a entendu plus de trois ou quatre œuvres de Schoenberg en territoire français, les acteurs savent qui il est et ce que son nom signifie eu égard à l'enjeu du modernisme musical. Et juste avant la guerre, un article aussi substantiel sur Schoenberg que celui de Wellesz dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*⁶⁷ le positionne comme un maître incontestable de la musique moderne européenne. Dès lors, il est frappant de voir son nom apparaître là où le musicologue ne l'attendait pas *a priori*.

⁶³ M.D. Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 16 mai 1909, pp. 262-74.

⁶⁴ Calvocoressi, « L'avenir de la musique russe », *Mercure de France*, 1909, pp. 264 et 268.

⁶⁵ «Down with Wagner ! Cheers for Stravinsky». Rapporté par Alfredo Casella, *Music in my Time. The Memoirs of Alfredo Casella*, Norman, University of Oklahoma Press, 1955, p. 154.

⁶⁶ Voir Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 39.

⁶⁷ Egon Wellesz, « Arnold Schoenberg », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, avril 1914, pp. 520-31.

Toujours dans sa conférence sur « Musique française et musique allemande », d'Indy, à notre connaissance, cite le nom de Schoenberg pour une première fois. Il dit de la musique allemande contemporaine, dénaturant ainsi Schoenberg par rapport à son pays d'origine :

Cette musique au poids, qu'on pourrait appeler : l'art des cent kilos, devait fatalement, par suite du manque de globules vitaux dans sa circulation artistique, engendrer des champignons, plus ou moins vénéreux. – En effet, ces derniers temps, des compositeurs allemands, dont le plus connu est un nommé Schoenberg, imaginèrent que toute science et toute connaissance du métier étant devenues superflues, il suffit de noter n'importe comment, n'importe quelle impression sonore qui vous passe par la cervelle⁶⁸.

La 'dégénérescence contemporaine', qui débute après Wagner, trouve son point d'accomplissement aux yeux de d'Indy dans l'œuvre de Schoenberg. Le nom de Schoenberg suit, encore une fois, celui de Mahler dans l'aboutissement de la généalogie musicale austro-allemande qui est présentée. En ce sens, c'est peut-être lui qui est visé directement lorsque l'éditorial de *La Musique pendant la guerre*, le 10 janvier 1916, probablement sous la plume de Tenroc, déclare, au plus fort de l'implication agressive des belligérants musicaux français : « Nous sommes certains, qu'ils [les jeunes] exigeront même que Wagner, malgré son génie, se taise pendant plusieurs années, mais surtout que les Strauss, les Weingartner, les Wolf-Ferrari, les Mahler, les sous-Mahler et consorts soient bannis de France à tout jamais⁶⁹. » Ces « sous-Mahler » renvoient à l'évocation de l'œuvre de Schoenberg dans le paysage musical français des années 1910, son nom étant assimilé à celui de Mahler, impression renforcée entre autres par l'article de Wellesz de 1912. Si Mahler n'est pas toléré, son jeune disciple que serait Schoenberg l'est encore moins, d'autant plus qu'étant vivant, il représente à ce titre l'ennemi austro-allemand.

Mais quelle connaissance les d'indystes et consorts (donc en dehors de la SMI) avaient-ils de Schoenberg et de sa musique ? La réponse nous est livrée à travers les polémiques qui assaillent le milieu musical français dans l'union sacrée recherchée en musique, cette union se consolidant autour du projet de fusion de la SN et de la SMI. En effet, depuis que la Ligue nationale pour la défense de la musique française a vu le jour, d'autres projets sont dans la mire des belligérants musicaux français, dont celui, en 1916, de créer une union sacrée pour les sociétés musicales, projet qui prend forme sous l'auspice des nationalistes de la SN et qui reçoit l'aval de la propagande musicale du Ministère des Beaux-Arts dirigée par Cortot⁷⁰. Le projet se

⁶⁸ D'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance*, 1915, p. 1482.

⁶⁹ Non signé, « Aux armes ! Musiciens ! », *La Musique pendant la guerre*, 10 janvier 1915, pp. 51-52.

⁷⁰ Voir Duchesneau qui a retracé les étapes du projet. Cf. Duchesneau, « La musique française pendant la Guerre 1914-18 », *Revue de musicologie*, 1996, pp. 123-53.

précise à l'été 1916, et dans une lettre à Koechlin, Vuillermoz pressent le danger. Voici ce qu'il lui écrit en date du 23 août 1916⁷¹ :

Au nom de « l'union sacrée » on prépare des assassinats. L'art ne s'accommode pas des mêmes principes que la politique, et il y a des alliances qui équivalent à des suicides. Voici, en tout cas, ce qui concerne la SMI Plus de querelles, plus de partis, plus de sociétés rivales, plus de chapelles. [...] La SMI disparaît, par patriotisme. La Société Nationale – seule autorisée à conserver son nom à cause de son âge et de la beauté de son titre – l'absorbe et devient la seule société française. [...] Ce n'est pas à vous que j'ai besoin de démontrer l'enfantillage de cette conception théorique et de prédire ce qui arrivera au bout de six mois : envahissement des programmes par les œuvres des officiels, désagrégation par veulerie des éléments progressistes, triomphe des scholistes disciplinés qui ne manqueront jamais une séance et mèneront la barque où ils voudront⁷².

Deux mois auparavant, soit le 7 juin 1916, dans une lettre au comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française, Ravel avait exprimé une opinion qui allait à contre-courant des diktats nationalistes du moment. Il avait osé prendre la défense de la musique d'avant-garde étrangère, de ceux qu'il appelle « nos confrères », allant ainsi dans la logique esthétique poursuivie par la SMI depuis ses débuts. Le nom de Schoenberg lui sert d'exemple :

Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules poncives. Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous. Bien plus, je suis ravi que MM. Bartók, Kodaly et leurs disciples soient hongrois, et le manifestent dans leurs œuvres avec tant de saveur⁷³.

Ravel répond ainsi à l'interdit qui pèse sur la musique étrangère, et austro-allemande en particulier. Le nom de Schoenberg est introduit dans un débat qui se joue entre l'autonomie du champ musical et l'asservissement de ce champ aux décisions politiques du moment. D'un côté, pour les Ravel, Vuillermoz, Koechlin et acolytes de la SMI, doit prévaloir avant tout le fait que les compositeurs sont solidaires de par leur appartenance à un même groupement artistique qui transgresse les distinctions nationales pour créer l'avant-garde européenne. Dans l'autre optique, celle des d'Indy, Tenroc, Lioncourt et Cortot, l'art possède une patrie et il est du devoir de l'artiste en temps de guerre de mettre son art au service de la cause nationale, la musique devenant ainsi, comme chez d'Indy, une mission. L'enjeu Schoenberg revient donc à savoir si la musique est autonome au point de se délier du conflit armé ou si elle doit être délimitée par les

⁷¹ Cette lettre, qui se trouve dans le fonds Koechlin de la MMM, a été rapportée par Duchesneau. - *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, p. 98-99.

⁷² MMM, fonds Charles Koechlin, correspondance, Boîte n° 15.

⁷³ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 157.

frontières nationales. Pour les gens de la SMI, nul doute qu'une union sacrée les assimilerait à un projet qui n'a jamais été le leur, soit de mettre la musique au service exclusif de la cause nationale et de rejeter la musique étrangère, Schoenberg au premier chef.

Un autre acteur musical français relaie Ravel dans l'opposition au projet de fusion, faisant ainsi son entrée dans la querelle Schoenberg/Stravinski : Koechlin. En cet été 1916, ses *Éphémérides* nous apprennent qu'il n'a pas comme seule préoccupation le conflit armé qui se déroule en Europe. Il précise à deux occasions :

Août 5. Samedi. [...] Dîné chez D. Milhaud avec Mme Herscher (*Pierrot lunaire* de Schoenberg).

Septembre 16. Samedi. [...] Joué fragments de la sonate pour piano et violon avec D. Milhaud. Vu *Jardins suspendus* de Schoenberg⁷⁴.

En temps de guerre, se rencontrer pour entendre et scruter la musique d'un compositeur viennois contemporain qualifié d'« ultra-moderniste » doit être jugé comme un véritable acte de résistance musicale, c'est-à-dire comme une conscience avant-gardiste qui se fout des interdits jetés par les nationalistes musicaux français en situation précaire. Débute alors l'intérêt pour cette musique chez un acteur français appelé à être l'un des plus grands défenseurs de la musique de Schoenberg dans les années à venir. Mais Koechlin avait déjà poussé l'audace jusqu'à citer le nom de Schoenberg plus de sept fois au cours de ses quatre conférences données chez Jeanne Herscher-Clément et qu'il présentait ainsi dans une enquête menée par *La Musique pendant la guerre* sur l'éducation musicale : « J'entreprends pour cet hiver une série de conférences sur la musique française moderne, et j'estime que, dès à présent il faut en affirmer l'existence et la beauté⁷⁵. » Il est surtout intéressant de constater que dans ces conférences, qui débutent le 1^{er} décembre 1915 et prennent fin le 19 mars 1916⁷⁶, Schoenberg, identifié à l'atonalité, apparaît comme une influence indéniable chez les jeunes compositeurs français : « Et que dire de la musique de Schoenberg, où l'on ne discerne plus aucune tonalité, et qui n'existe pas moins⁷⁷. » La mise en parallèle avec Stravinski revient à plusieurs reprises, les deux compositeurs représentant aux yeux de Koechlin la technique moderne la plus poussée⁷⁸.

C'est ainsi que Koechlin devient un personnage clef dans la défense de l'autonomie de l'avant-garde musicale française et dans l'opposition au projet de fusion de la SMI et de la SN. En poursuivant sur l'importance d'une riposte ou d'une défaillance malgré la situation précaire,

⁷⁴ MMM, fonds Charles Koechlin, *Éphémérides*, Boîtes d'archives Journal Charles Koechlin, 1870-1927, p. 651 et p. 656.

⁷⁵ Non signé, « L'éducation musicale pendant la guerre », *La Musique pendant la guerre*, 10 décembre 1915, p. 40.

⁷⁶ Charles Koechlin, *Écrits vol. I. Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, pp. 37-153.

⁷⁷ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 113.

⁷⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 123 et 140.

Vuillermoz, dans une lettre qu'il lui écrit le 16 novembre 1916, en vient à placer l'élément étranger en tant qu'enjeu fondamental dans la tentative de fusion :

Ce que vous me dites de l'état d'esprit de Fauré me navre mais sans trop me surprendre, hélas ! J'ai toujours senti qu'il avait plus de sympathie pour le côté 'salonier' et 'bonne compagnie' des Bréville - Lalo - Samazeuilh que pour les demi-fauves de la SMI qui jouent des Kodaly, des Bartók, des Stravinski, des Schoenberg, des Satie... etc. et autres musiques débraillées qui sentent l'atelier de rapin. Il déteste ce genre de manifestations⁷⁹.

Fauré a joué dans ce conflit le rôle de médiateur avec un arbitrage favorable au comité de la SN⁸⁰. Lorsque le projet de fusion finit par avorter, parce que les gens de la SMI s'y opposent, le directeur du Conservatoire tente un dernier appel à l'unité, qui se solde par un coup d'épée dans l'eau : « Mais si dans celui qui nous est propre [le domaine de la pensée], nous cessions de vivre isolés les uns des autres, si consentant à l'*union sacrée* nous mettions en commun nos travaux⁸¹. »

Pourtant, un mois plus tôt dans une réplique à d'Indy, Koechlin avait clairement mis en lumière le désaccord qui subsistait sur l'union sacrée et son rejet définitif par les membres de la SMI. L'article de d'Indy, publié dans *Le Courrier musical* du 15 janvier 1917 sous le titre « Esthétique⁸² », tente de minimiser l'idée selon laquelle le milieu musical français serait divisé par des courants esthétiques distincts tout en substituant à cette idée l'importance de valeurs plus fondamentales que sont le « cœur » et le sens de la patrie. Derechef, l'enjeu de la guerre surplombe celui esthétique : « Que valent toutes ces petites chapelles en regard de la grande église qui réunit, à l'heure actuelle, tous les cœurs français : l'idée de la guerre victorieuse⁸³. » D'Indy dévoile sa connaissance de la musique d'avant-garde de façon ironique et pour le moins raciste⁸⁴ : « Un troisième ne craindra pas de s'exhiber en pyjama à deux tonalités superposées (style boche)⁸⁵. » De deux choses l'une : ou bien d'Indy assimile l'émancipation de la tonalité à plusieurs styles dont l'origine provient d'Allemagne-Autriche, ou bien il vise directement Schoenberg – dont le nom lui est familier comme vu plus haut – tout en faisant erreur sur la nature de son langage musical – la bitonalité est associée à Stravinski durant cette période. Il identifie néanmoins une école atonaliste dans le texte, sans mentionner personne. Quoi qu'il en

⁷⁹ MMM, fonds Charles Koechlin, correspondance, Boîte n° 15.

⁸⁰ Voir Carlo Caballero qui a retracé l'évolution de la pensée de Fauré pendant la guerre. - "Patriotism or nationalism ?", *Journal of the American Musicological Society* 52, 1999, pp. 593-625.

⁸¹ Gabriel Fauré, « Appel aux Musiciens Français », *Le Courrier musical*, 15 mars 1917, p. 133.

⁸² Reproduit dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 157-58.

⁸³ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 158.

⁸⁴ Voir François de Médicis pour l'enjeu théorique derrière cette altercation au regard de la question de la polytonalité et du discours xénophobe qui s'y rattache. - "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s", *Music & Letters* 86, 2005, p. 585.

⁸⁵ Reproduit dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 157.

soit, Koechlin lui sert une réplique dans la même revue le 15 février 1917 sous le titre « Esthétique ?⁸⁶ ». C'est ici que l'enjeu Schoenberg en temps de guerre atteint son paroxysme, le compositeur français ayant très bien compris qui se cachait derrière cette idée de « style boche ». L'aveu est de taille en cette période trouble : « Mais je ne me prive pas, à l'occasion, de superposer deux ou trois tonalités, et m'intéresse fort aux compositions *atonales* de M. Schoenberg⁸⁷. » Et plus loin : « Quant aux modernes, bien avant les Hongrois MM. Bartók et Kodály (pour M. Schoenberg, il est *atonal*), M. Alfred Bruneau avait écrit, dans ce *Rêve* resté si jeune depuis 1890, un émouvant et admirable exemple de style polytonal⁸⁸. » Koechlin fait preuve d'audace en allant à contre-courant et en osant défendre le droit à apprécier la musique en fonction des intérêts esthétiques plutôt que de la politique du moment. Il servait dans le même souffle une leçon à d'Indy quant aux procédés modernes et à leur classification géographique et historique. Enfin, le nom de Schoenberg était l'exemple le plus audacieux qu'il pouvait opposer au projet de fusion qui finit par avorter.

Schoenberg et sa valeur 'moderniste' jalonnent les débats qui animent le milieu musical français en temps de guerre au moment où certains voudraient voir exclure totalement les musiques étrangères et faire de la réalité musicale contemporaine une seule et même entité que justifierait l'identité nationale. L'utilité de l'exemple schoenbergien se confirme à travers un double statut : préservation de l'autonomie recherchée d'une part, droit à utiliser des procédés modernes d'autre part. C'est la raison pour laquelle comme l'affirme Buch, « le champ de la musique moderne » apparaît en ces années de guerre comme « un espace international dont Schoenberg constitue déjà un référent incontournable⁸⁹ ». Et en ce sens, son nom est souvent rapproché de celui de Stravinski. Pourtant, contrairement à leurs collègues de la SMI, Schoenberg et Stravinski jouent en cette période trouble sur l'un des facteurs clefs de la querelle qui émergera bientôt en opposant leurs autorités respectives : faire passer les sentiments belliqueux avant l'autonomie du champ musical, balançant ainsi l'évolution de leur pensée sur le terrain de la droite nationaliste.

3.5 Un texte prémonitoire

Un autre texte publié en temps de guerre joue un rôle significatif quant au processus de consolidation des deux entités. Publié avant les débats qui agitent la droite nationaliste et l'opposition des membres de la SMI à l'union sacrée, le texte semble plus isolé, dans la mesure

⁸⁶ Reproduit dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 155-57.

⁸⁷ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 155.

⁸⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 156.

⁸⁹ Buch, « 'Les Allemands et les boches' : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement Social*, 2004, p. 68.

où il n'engendre ni discussion, ni réplique. Cependant, sa valeur historique s'avère incontestable du côté de la querelle Schoenberg/Stravinski en ce qu'il la met en scène bien avant qu'elle ne prenne forme. Ce texte, publié dans *Le Mot* sous la plume de Cocteau le 27 janvier 1915, se présente comme prémonitoire dans la mesure où l'écrivain expose plusieurs jugements qui s'affirmeront comme incontournables dans le paysage musical français des années 1920. Mais surtout : il s'agit de la première fois dans l'histoire de la musique, côté autrichien et côté français, qu'un auteur oppose Stravinski à Schoenberg. En fait, avant la guerre, les deux noms apparaissaient parfois côte à côte dans l'évocation de la musique moderne à côté de celui de Ravel, comme sous la plume de Casella⁹⁰. Léon Vallas parle quant à lui, le 25 janvier 1914 dans la *Revue française de musique*, d'une conférence de Calvocoressi sur les « deux compositeurs les plus discutés de l'heure actuelle, l'autrichien Schoenberg et le russe Stravinski⁹¹ ». La différence avec Cocteau tient en ceci que sous sa plume les deux se trouvent opposés de manière à élever Stravinski. Ce préambule à la querelle Schoenberg/Stravinski reste toutefois beaucoup plus motivé par le contexte de guerre qu'une réelle connaissance de ce qui peut fonder une opposition musicale systémique.

Le texte, qui reprend l'entête agressive « Nous voudrions vous dire un mot » et auquel se trouve ajouté un sous-titre, « Réponses à de jeunes musiciens⁹² », est plutôt succinct et se décline en cinq étapes qui en disent long sur la valeur symbolique qu'a prise le nom de Schoenberg dans les débats inhérents au champ d'activités de l'avant-garde musicale. Cocteau précise d'entrée de jeu pourquoi il parle exclusivement de musique dans l'éditorial de cette revue de guerre qui, après tout, fait dans la propagande culturelle. Il a reçu plusieurs lettres témoignant d'un malaise vis-à-vis de la musique allemande moderne et de Schoenberg en particulier. Il se donne comme mission de « répondre bref, en journaliste, avec un coloris d'Épinal ». Il fait dérouler ensuite, de manière poétique, les révolutions esthétiques survenues dans la musique depuis Wagner (« des ondulations et des nœuds de fil mélodique »), tout en tablant sur les exemples de Debussy et Ravel. Arrive ensuite l'époque du « tuf » où en est rendue l'avant-garde et où deux figures musicales ressortent comme dominantes : Schoenberg et Stravinski. S'ils se hissent au-dessus de tous les autres, autant les comparer pour mieux les opposer à travers l'entité respective qu'ils représentent aux yeux de Cocteau : avant-garde autrichienne d'un côté, avant-garde française de l'autre. La troisième étape consiste à faire l'apologie de Stravinski par un retournement herméneutique pour le moins opportuniste : *Le*

⁹⁰ « Si on ne peut espérer qu'il se trouverait dans un pareil public beaucoup d'auditeurs capables de comprendre la musique de Stravinski, de Schoenberg ou d'un Ravel, néanmoins tous peuvent être émus par Bach, Beethoven ou Wagner. » - Alfredo Casella, « Les concerts », *L'homme libre*, 28 juillet 1913, p. 2.

⁹¹ Léon Vallas, « Petits concerts », *Revue française de musique*, 25 janvier 1914, p. 279.

⁹² Jean Cocteau, « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, 27 janvier 1915, p. 2.

Sacre du printemps, œuvre moderne par excellence, anticipait la guerre. Stravinski, aux yeux de Cocteau, c'est la « clairvoyance », de sorte qu'il s'écrie de toutes ses forces : « Vive la musique saine, riche et juvénile de Stravinsky ! Voilà du chanvre. »

Juste avant cette proclamation apologétique, Cocteau aura déversé plusieurs préjugés sur Schoenberg dans le but d'en faire une impasse musicale. Il s'en prend à lui en niant l'idée qu'une avant-garde artistique puisse exister, car il n'y a en art que des « retardataires ». Le 'mal' allemand finit par être associé à la place symbolique occupée par Schoenberg :

Schoenberg se cogne contre les vieilles notes et, alors que le froid lucide aide Stravinski à se délivrer d'une poésie orientale, il calcule, il disloque, il se limite, il s'en veut d'aimer *Tristan et Yseult*, il compose à la machine, il ajuste les lunettes de l'intellectuel et du Herr Professor ! L'Allemagne donne un Schoenberg ou un Strauss. Strauss par facilité, après les nobles pages d'*Elektra*, tombe dans le poncif vulgaire ; Schoenberg, par peur du poncif, crée un poncif nouveau. Pour être libre, dans quelle formule il s'emprisonne ! et que de disciples naïfs il condamne à la captivité⁹³.

Le rapprochement avec Wagner amplifie l'enjeu Schoenberg. Mais ce sont surtout les préjugés qui colleront à son image dans les années à venir qui retiennent l'attention ici, à commencer par son supposé intellectualisme et son académisme. Cocteau laisse entendre qu'il engendre des épigones. Le texte se conclut sur l'enjeu de la réception de la musique française en territoire allemand, Berlin en l'occurrence. L'allusion à un accueil plutôt réservé en sol allemand jette une douche froide sur les échanges interculturels survenus avant la guerre. Les épisodes berlinois et viennois de Stravinski, exagérés, aident à l'amplification d'une France musicale victime.

Plusieurs éléments contenus dans ce texte préfigurent les discours qui se profileront autour de la querelle Schoenberg/Stravinski au cours des années 1920. En ce sens, ce texte pourrait bien paraître comme fondateur au sein de la querelle Schoenberg/Stravinski, n'eût été du peu de retentissement qu'il connut d'une part, de l'insouciance de Cocteau d'autre part. Cocteau jouait davantage sur l'opposition de deux grandes figures que sur une connaissance réelle des fondements esthétique et poétique derrière cette opposition. La naïveté de Cocteau l'a tout de même conduit au potentiel symbolique que recèle l'opposition des deux figures les plus en vue de l'avant-garde musicale des années 1909-14. Par conséquent, il s'avère visionnaire dans le choix musical qui prédispose à son opposition, cependant qu'il ne sait trop quoi en faire, si ce n'est de jouer la carte politique du moment : Stravinski le Russe opposé à Schoenberg l'Autrichien, parce que la guerre le veut. Et de fait, l'opposition politique entre les deux entités, animée par le repli identitaire et la recherche d'un style dominant pour l'Europe, reviendra

⁹³ Cocteau, « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, 1915, p. 2.

comme un thème récurrent au cours des années 1920. Le texte annonce également la poésie extatique, voire la jubilation adolescente du *Coq et l'Arlequin*.

Enfin, les préfigurations se situent surtout au niveau des préjugés que Cocteau élabore pour discréditer Schoenberg et qui sont appelés à faire sens au cours des années 1920 : le compositeur viennois s'enfoncé dans la tradition allemande dans un premier temps, s'en remet à une froideur intellectuelle dans un second temps et cherche à engendrer des épigones dans un troisième temps. En somme, Schoenberg est jugé dangereux à la fois pour ses origines austro-allemandes et parce qu'il cherche à dominer la musique moderne. Et dans ce contexte, qui de mieux que Stravinski, le moderne proclamé par tous avec *Le Sacre*, pour ériger un blocus face à Schoenberg et jouer ainsi le jeu des alliances politiques ? Chez Cocteau, il n'y a aucune gêne à récupérer la musique à des fins politiques et *Le Sacre* est ainsi proclamé « œuvre alliée⁹⁴ ».

3.6 La haine des 'boches'

Outre les faits et les événements musicaux qui jaillissent durant la guerre et qui témoignent des oppositions idéologiques et des tensions esthétiques à l'œuvre dans le champ musical, se tourner vers les acteurs eux-mêmes afin de comprendre « l'histoire intime » qui se dégage « au sein de l'expérience la plus forte qui soit d'une collectivité nationale⁹⁵ » s'avère tout aussi essentiel dans cette étude. En ce sens, les choix musicaux faits pendant la guerre révèlent des pratiques culturelles significatives aux réverbérations politiques possibles. C'est pourquoi il faut maintenant se pencher sur l'attitude musicale de Schoenberg et Stravinski durant la guerre, pour en saisir l'évolution réflexive à travers les idéologèmes qui influencent leur jugement esthétique⁹⁶.

Si Stravinski a multiplié durant sa vie les déclarations à l'emporte-pièce, les années de guerre ouvrent une voie nouvelle à ce chapitre, plus intense dans la férocité des préjugés qui les fécondent en fonction du conflit armé. Il faut remercier Rolland d'avoir questionné Stravinski sur ses opinions politiques et d'avoir noté le tout dans son *Journal des années de guerre 1914 -*

⁹⁴ Non signé (Cocteau probablement), « Nous voudrions vous dire un mot : ou les embusquées de la paix », *Le Mot*, 13 mars 1915, p. 2.

⁹⁵ Prost et Winter, *Penser la Grande Guerre*, 1996, p. 47.

⁹⁶ Le concept d'idéologème est emprunté à Josiane Boulad-Ayoub, qui le définit ainsi : « Toute représentation symbolique dont la fonction est directement polémique (intra-discursivement) et indirectement politique (par rapport aux relations de pouvoir) sur la scène sociale et collective. » La musique, en tant qu'outil de promotion de la culture identitaire, devient un idéologème à travers son activité polémique et les enjeux qu'elle cristallise pour l'univers symbolique rattaché à la nation. Les idéologèmes qui interfèrent dans le jugement esthétique de Schoenberg et Stravinski concernent tout autant la musique en tant qu'enjeu du conflit armé que des enjeux plus abstraits mais fortement connotés symboliquement en période de guerre comme les idées de civilisation, de conquête culturelle ou de grandeur artistique en lien avec la tradition. Cf. Josiane Boulad-Ayoub, *Contre nous de la tyrannie... Des relations idéologiques entre Lumières et Révolution*, Montréal, Hurtubise, 1989, p. 22.

19⁹⁷ en date du 26 septembre 1914. Stravinski avait déjà précisé son anti-germanisme dans les déclarations faites à la presse suite aux premières berlinoise et viennoise de *Petrouchka*. Cette fois-ci, il est plus explicite quant à la haine qu'il ressent vis-à-vis de l'Allemagne et du contre-pouvoir qu'il faut y opposer :

Stravinski déclare que l'Allemagne n'est pas un état barbare, mais décrépiti et dégénéré. Il revendique pour la Russie le rôle de belle et saine barbarie, grosse de germes nouveaux qui féconderont la pensée du monde. Il compte qu'après la guerre une révolution, qui déjà se prépare, renversera la dynastie et fondera les États-Unis Slaves. Il attribue d'ailleurs, en partie, les cruautés du tsarisme aux éléments allemands incorporés en Russie et maîtres des principaux rouages du gouvernement ou de l'administration. L'attitude des intellectuels allemands lui inspire un mépris sans bornes. Hauptmann et Strauss, dit-il, ont des âmes de laquais. Il vante la vieille civilisation russe, qu'on ne connaît pas en Occident, les monuments artistiques et littéraires des villes du nord et de l'est⁹⁸.

Aux yeux de Stravinski, le monde a un ennemi à partir duquel s'engendre la dégénérescence de la civilisation occidentale : la culture allemande. C'est la première fois qu'il donne à la fois les raisons profondes, politiques et culturelles qui le poussent à rejeter l'Allemagne et sa culture : des préjugés raciaux fécondent son appréhension de la culture allemande. C'est également la première fois qu'il explicite le projet politique auquel il croit : une Russie dominante regroupée autour d'états fédérés. À la conquête culturelle germanique, il oppose la conquête slave pour recréer l'utopie politique recherchée. Ces propos de Stravinski exposent ce qui est appelé à devenir le projet eurasiste qui moulera au cours des années 1920 sa pensée et celle de son collègue Lourié⁹⁹. La question est morale, comme il le souligne dans la lettre qu'il envoie à Rolland : « Il est donc du plus haut intérêt commun de toutes les nations qui sentent encore le besoin de respirer l'air de leur saine et ancienne culture de se mettre du côté des ennemis de l'Allemagne et de se soustraire une fois pour toujours à l'intolérable esprit de cette colossale et obèse Germania qui est menacée de funestes symptômes de décomposition morale¹⁰⁰. » À travers de telles déclarations, dont il ne semble pas toujours mesurer les conséquences, Stravinski se rapproche d'une forme de purification culturelle. Dans le même mouvement, cette

⁹⁷ Romain Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, Paris, Éditions Albin Michel, 1952.

⁹⁸ Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, 1952, p. 59.

⁹⁹ Les textes de Lourié sur Stravinski et Schoenberg au cours des années 1920 s'inscriront dans la même opposition en faisant de Schoenberg un décadent et de Stravinski la voie de la pureté. Quant à l'eurasisme, il s'agit de l'idéologie adoptée par les émigrants russes d'Europe qui voient en cette dernière une civilisation en décrépitude et caressent le rêve de reconstruire une Russie tsariste et dominante (voir Taruskin). En réalité, l'eurasisme prend véritablement son envol après la guerre dans la foulée des changements politiques que connaît la Russie, changements qui créent une nostalgie de l'ancien régime (voir Dufour). Le chapitre sur les années 1920 montrera la prégnance de cette idéologie dans les positions esthétiques de Stravinski et ses alliés russes. Cf. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 393-94 ; Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006, pp. 58-60.

¹⁰⁰ Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, 1952, p. 61.

période le voit renouer avec ses racines russes du point de vue musical à travers des œuvres comme *Les Noces* (débutée en 1914), *Pribaoutki*, *L'Histoire du soldat*, *Renard*, etc. Ce repli identitaire, intensifié par son nationalisme russe en temps de guerre, marque une « phase néo-russe¹⁰¹ » qui prendra fin avec *Mavra*.

Mais en cette période trouble où la France représente la grande nation opposée à l'Allemagne, le nationalisme de Stravinski lorgne également du côté français, où il a connu la consécration d'avant-guerre et où ses nombreux amis compositeurs résident. Stravinski a fui Paris afin de s'installer en région neutre : la Suisse, et Clarens plus particulièrement. Peut-être certains compositeurs français lui servent-ils de modèles dans ce repli identitaire qu'il effectue et dans la conviction que la culture allemande est symptôme de décrépitude ? Cette hypothèse doit être jaugée à l'aune de l'ascendance morale qu'exerce sur lui Debussy et qui s'accroît dans leur correspondance en temps de guerre. Cocteau, en tant qu' « ultrapatriote¹⁰² », a aussi le pouvoir d'élever le sentiment nationaliste de Stravinski en cette année 1914. Toutefois, la brouille survenue autour du projet de *David* fait en sorte que leurs rapports amicaux s'essouffent avant la guerre¹⁰³. Stravinski a-t-il connaissance du *Mot* ? Rien ne permet de l'infirmier. Toutefois, Bakst, avec qui il poursuit une longue correspondance durant la guerre¹⁰⁴, participe au *Mot* avec une caricature dont l'écrit qui l'accompagne ne peut être plus explicite : « Léon Bakst, le grand peintre russe, nous promet pour bientôt, dit-il : 'Des Karpathes à Berlin, un bond dans le style des Ballets russes, à la grande stupeur de ces chiens d'Allemands et d'Autrichiens'¹⁰⁵. » Le nationalisme des émigrés russes et de Cocteau se rejoignent dans un double mouvement : la haine des Allemands et les Ballets russes comme opposition à l'hégémonie allemande.

Les propos de Debussy durant la guerre vont dans le même sens, lui qui se doit d'avertir Stravinski qui « incline dangereusement du côté de Schoenberg¹⁰⁶ ». Le repli identitaire qu'effectue Debussy tend à s'accroître en ces années de guerre. Debussy rêve d'un art uniquement français fondé sur la tradition classique et dégagé de l'influence allemande récente. Surtout, il opère une stratégie nationaliste pour se positionner en tant que compositeur national¹⁰⁷. À Robert Godet, il écrit le 14 octobre 1915 : « Alors ! où est la musique française ? Où sont nos vieux clavecinistes, où il y a tant de vraie musique ? Ceux-là avaient le secret de

¹⁰¹ «Neo-Russian phase». - Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 259.

¹⁰² Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, p. 133.

¹⁰³ Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929*, London, Thames & Hudson, 2002, pp. 34-36.

¹⁰⁴ Voir Stravinski, *Selected Correspondence vol. 2*, 1984, pp. 87-97.

¹⁰⁵ Non signé, sans titre, *Le Mot*, 1^{er} juin 1915, pp. 6-7.

¹⁰⁶ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1948.

¹⁰⁷ Fulcher, *French Cultural Politics & Music*, 1999, pp. 179-86.

cette grâce profonde, de cette émotion sans épilepsie, que nous renions comme des enfants ingrats¹⁰⁸. » Outre le néoclassicisme qui s'y révèle de façon nostalgique, la lettre insiste auparavant sur la « brutalité minutieuse » « 'Made in Germany'¹⁰⁹ », de sorte qu'à l'Allemagne conquérante doit être opposée la culture française. Le nationalisme musical de Debussy prend parfois les allures d'une victimisation, qui situe la musique allemande dans une position dominatrice.

C'est ici que le nationalisme de Debussy semble avoir déteint sur son cadet. La lettre de Stravinski écrite à Morges le 11 octobre 1915 laisse sous-entendre que les deux compositeurs ont déjà parlé du « problème allemand » et qu'ils s'entendent quant à l'attitude musicale à adopter en temps de guerre : « Il y a de quoi devenir fou et c'est précisément ce que les boches désirent. Quant à moi ils peuvent se rassurer, je ne leur ferai pas ce plaisir, vous non plus¹¹⁰. » Dans sa réplique du 24 octobre 1915, Debussy s'apprête à le reconforter dans sa position nationaliste. Dans tous les cas, quand Debussy affirme qu'« il faudra nettoyer le monde de cette mauvaise semence¹¹¹ », cela ressemble à s'y méprendre aux propos 'eugénistes' tenus plus haut par Stravinski. D'une certaine façon, même s'il le critique, tout en étant convaincu de sa grande valeur artistique, Debussy cherche à passer le flambeau nationaliste à Stravinski et à en faire un compositeur conscient du 'danger' allemand, ce qui anticipe sur la position musicale qu'il occupera au moment de s'opposer à Schoenberg :

Vous êtes assurément un de ceux qui pourront combattre victorieusement ces autres 'gaz', aussi mortels que les autres, contre lesquels nous n'avons pas de 'masques'. Cher Stravinski, vous êtes un grand artiste ! Soyez de toutes vos forces, un grand artiste russe ! C'est si beau, d'être de son pays, d'être attaché à sa terre comme le plus humble des paysans ! Et quand l'étranger met ses pieds sur elle, comme les blagues internationalistes sont amères ! Dans ces dernières années, quand j'ai senti les miasmes austro-boches, j'aurais voulu avoir plus d'autorité pour crier mon inquiétude, pour avertir du danger vers lequel nous courions, sans méfiance. Comment n'avons-nous pas deviné que ces gens tentaient la destruction de notre art, comme ils avaient préparé la destruction de nos pays ? Et surtout, cette vieille haine de race qui ne finira qu'avec le dernier des Allemands ! Y aura-t-il jamais un dernier allemand ? Car je reste persuadé que les soldats allemands [se] reproduisent entre eux¹¹² ! »

Cette lettre clôt leur correspondance, et si Stravinski avait besoin d'un assentiment moral quant à la position qui est la sienne pendant la guerre, il ne pouvait obtenir plus grande caution que celle de Debussy. La faute allemande atteint ici son paroxysme et Debussy charge Stravinski d'une mission particulière. Faut-il alors se surprendre qu'il note à Rome en mai 1917 : « L'esprit

¹⁰⁸ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1948.

¹⁰⁹ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1947.

¹¹⁰ Lettre reproduite dans *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1946.

¹¹¹ Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, p. 1952.

¹¹² Debussy, *Correspondance 1872-1918*, 2005, pp. 1952-53.

des Latins est plus près de nous Slaves que l'esprit des anglo-saxons, sans parler des Allemands, ces caricatures humaines. Les Allemands sont bon enfant, mais n'ont jamais été jeunes. Les Allemands sont hyper bon enfant, car ils ne deviendront jamais vieux non plus. [...] Et que la France soit vraiment privée du crépuscule qu'elle mérite, et qu'elle mérite plus que tout autre pays¹¹³ ? » Debussy aurait été fier de sa progéniture anti-allemande qui cherche à rassembler les Latins. Le 2 février 1916, il écrit à Diaghilev : « Je suis révolté de lire dans C. Von [sic] Vechten's rag à propos de nos ballets (publiés récemment) que je suis un juif. Je t'implore de faire démentir que je suis un boche, ou un juif, ou un social-démocrate¹¹⁴. » Stravinski est insulté par cette coquille et indique clairement ses ennemis politiques tout en annonçant sa position eurasiste à venir : le combat nationaliste, identitaire et culturel est amorcé.

Entre-temps, l'Italie est devenue un terrain à conquérir pour Stravinski : Casella présente sa musique à plusieurs reprises au cours de la guerre¹¹⁵. Il reçoit à nouveau des déclarations qui lui indiquent clairement que ses amis et collègues partagent à quelques différences près le même esprit guerrier et la même soif de voir les Allemands battus. L'alliance latine fonctionne à plein régime pendant la guerre et même si Stravinski est slave, le fait d'avoir évolué en sol français lui permet de s'en rapprocher et de parler d'une conjoncture entre slaves et latins. Cette alliance franco-italiano-russe apparaît clairement dans les *Trois Pièces faciles* (pour piano quatre mains) qu'il débute à Clarens en septembre 1914 et termine en mars 1915 : la « Marche » est dédiée à Casella, la « Valse » à Satie et la « Polka » à Diaghilev. Cette pièce doit être regardée comme « la première lueur du néoclassicisme¹¹⁶ » stravinskien et entame, aux côtés des *Trois Pièces pour quatuor à corde* de 1914, une série d'œuvres pour musique de chambre à travers une simplification du matériau mélodique et harmonique. Cette période stylistique de guerre voit entre autres Stravinski s'émanciper dans les miniatures et les pièces pour enfant : *Berceuses du chat*, *Cinq Pièces faciles*, etc. Cet intérêt juvénile ressort pour Messing¹¹⁷ comme un trait spécifique de la genèse du néoclassicisme en portant la matière musicale vers une prégnance du diatonisme et vers un traitement mélodique mis à l'avant-plan.

¹¹³ "The soul of Latins is closer to us Slavs than the soul of Anglo-Saxons, not to mention the Germans, those human caricatures. The Germans are *wunderkind*, but they were never young. The Germans are *überwunderkind*, since they will never be old either. [...] And will France really be deprived of the twilight she deserves, and deserves more than any other country?" - Rapporté dans Igor and Vera Stravinsky, *A Photograph Album 1921 to 1971*, New York, Thames and Hudson, 1982, p. 13.

¹¹⁴ "I am revolted to read in C. Von [sic] Vechten's rag about our ballets (just published) that I am Jewish. I implore you to deny that I am a *boche*, or a Jew, or a Social Democrat."- Stravinsky, *Selected Correspondence* vol. 2, 1984, p. 22.

¹¹⁵ Voir Stravinsky, *Selected Correspondence* vol. 2, 1984, pp. 126-32.

¹¹⁶ "The first glimmer of neoclassicism." - Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 247.

¹¹⁷ Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 95-99.

Les *Trois Pièces faciles* offrent une base harmonique plutôt rudimentaire avec une partie supérieure plus développée. Le dualisme qui en ressort fait dire à Watkins que ses œuvres prennent la forme de « miniatures musicales de jeux de guerre¹¹⁸ ». En effet, il serait difficile de ne pas mettre cette œuvre sur le compte de la présente guerre : la marche suggère une résonance militaire indéniable. Elle s'ouvre sur ces six mesures, où la dernière réverbère en écho les canons des premières :

Ex. 6 : Stravinski, *Trois Pièces faciles*, « Marche », mesures 1-6.

La « Marche » dédiée à l'allié italien a source de symbole : 'ensemble nous irons à la guerre' semble-t-elle déclarer. Le rapprochement avec les *Pagine di guerra* de Casella sautent aux yeux, surtout que Stravinski a reproduit des images de canons dans la partition manuscrite et qu'un de ceux-ci projette le nom de Casella de manière guerrière¹¹⁹. Quant aux deux autres œuvres, elles doivent être rapportées dans le sens d'une évocation nationaliste : la « Valse » qui caractérise la France, la « Polka » la Russie, deux œuvres qui renvoient aux caractéristiques culturelles derrière la convergence nationale recherchée. Ainsi l'alliance rêvée pour Stravinski verrait-elle combattre ensemble la Russie, la France et l'Italie, ce qui sera consacré en mai 1915 alors que l'Italie joint les forces alliées. Casella pourra alors lui écrire en 1915 : « Je ne suis pas encore appelé sous les drapeaux, mais cela peut venir plus tard. Et Ricardi ? Et Diaghilev ? Viva la Russia ! Viva l'Italia¹²⁰ !! » Cette déclaration de Casella laisse de nouveau à penser que les deux hommes partageaient un sentiment commun quant à la guerre comme fixation culturelle.

Malgré le fait que Stravinski ne soit pas sous les drapeaux et qu'il vive en territoire neutre, il reçoit de nombreux témoignages qui l'encouragent d'une certaine façon et qui lui donnent l'impression de ne pas se tromper quant à son jugement nationaliste. Deux de ses amis Apaches sont au front (Ravel et Delage) et le 23 mars 1915, Delage lui écrit :

Vous êtes moins exigeant que les Parisiens qui voudraient recevoir un Zeppelin tous les soirs. Je suis bien fatigué, entre des missions souvent longues. [...] Et le

¹¹⁸ "Miniature musical war games". - Watkins, *Proof through the Night*, 2003, p. 126.

¹¹⁹ Watkins a reproduit les pages manuscrites avec les représentations de guerre. - *Proof through the Night*, 2003, pp. 127-31.

¹²⁰ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 92, pp. 635-36.

pauvre petit musée qui renferme sous une poussière triste tant de jolis souvenirs et d'espoirs tendrement caressés ! J'aurais tant envie de composer en ce moment. Il me semble que j'allais enfin écrire quelque chose de bien lorsque cette maudite guerre !! Ne nous verrons-nous jamais avant la fin ? En tout cas j'ai la conviction que ce serait bientôt. [...] Vous savez, ça ne m'épate plus, les obus allemands. Faudrait trouver autre chose¹²¹.

Un tel témoignage devait l'affecter et l'inciter à poursuivre dans la voie de l'idéologie nationaliste à laquelle il croyait et qui consistait à rejeter l'Allemagne-Autriche, voire à s'en moquer. C'est au compte de cette tendance lourde qu'il faut mettre la publication de la pièce enfantine *Souvenir d'une marche boche* (pour piano), dont la composition remonte au 1^{er} septembre 1915 à Morges. L'œuvre a été écrite d'un seul jet suite à une proposition de Bakst¹²². Cette dernière concerne une participation à *The Book of the Homeless*¹²³, publication éditée par la romancière Edith Wharton chez Macmillan à Londres et chez Scribner's Sons à New York au profit des orphelins belges. Les contributions de Barrès, Claudel, Cocteau, James, Bakst, Renoir et tant d'autres prennent forme au profit d'une cause humanitaire saluée par un texte du président Roosevelt et une lettre du général Joffre. Publié en 1916, le seul autre musicien à s'y trouver est d'Indy avec un chœur issu de *La Légende de Saint-Christophe*. Que vient faire dans cette publication une œuvre qui se veut sarcastique, voire haineuse et antisémite de par le qualificatif 'boche' ? En feuilletant le livre, le décalage de la marche de Stravinski aux côtés des autres pièces artistiques qui font dans la compassion détone : « La contribution de Stravinski, affirme Buch, est un peu déconcertante. Elle ne concerne en rien les malheurs de la guerre. *Souvenir d'une marche boche* : il s'agit d'une sorte de blague, la seule de tout le livre. Ou plus précisément, d'une caricature. Une caricature du militarisme allemand¹²⁴. » Avec le recul, une pièce aussi préjudiciable dans un livre à la cause humanitaire a de quoi laisser le lecteur ahuri. Faut-il, comme Taruskin, parler d'une « moquerie pour tout ce qui est Teuton¹²⁵ » ?

Quelques considérations musicales sont nécessaires. De 53 mesures, la pièce est en Do majeur pendant ses 37 premières mesures, pour moduler ensuite en Fa majeur dans ses 16 autres mesures ; le retour à Do donne une forme-lied somme toute assez mineure. Tout se passe comme si Stravinski redécouvrait la simplicité diatonique et le jeu de piano. D'ailleurs, les effets de redondance entre les deux voix possèdent quelque chose d'enfantin : par un effet de

¹²¹ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 93. * Document transmis par Ulrich Mosch.

¹²² Charles Joseph, *Stravinsky and the Piano*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, pp. 59-60.

¹²³ *The Book of the Homeless (Le Livre des sans-foyer)*, New York, Charles Scribner's Sons, 1916.

¹²⁴ Esteban Buch, « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre : Retour sur *Histoire du Soldat* de Stravinsky », conférence donnée le 9 juin 2007 à la Journée Musique et Grande Guerre, Historial de Péronne, non publiée, p. 2.

¹²⁵ "Mockery of everything Teutonic." - Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 1475.

mimétisme, la main droite double par octaviation la mélodie à la main gauche. Le seul vrai parallélisme harmonique contenu dans l'œuvre concerne les accords, ceux de Do et Sol majeur qui reviennent de manière obsessionnelle. Il faut accorder une importance non négligeable au fait que l'aspect didactique du piano est mis en valeur :



Ex. 7 : Stravinski, *Souvenir d'une marche boche*, mesures 12-16.

Taruskin¹²⁶ a mis en lumière la citation de la *Cinquième symphonie* de Beethoven qui ressort de cet extrait. Watkins insiste pour sa part sur l'ambiguïté du contexte en affirmant que la citation est « une diatribe moqueuse contre la réponse historique critique et l'utilisation discriminante dans laquelle la musique de Beethoven a été mise¹²⁷ ». Encore une fois, un choix poétique pris par Stravinski laisse planer un doute quant aux interprétations possibles au sujet de cette publication. Il a peut-être publié cette pièce parce qu'il n'avait rien d'autre à offrir, un peu par opportunisme. Cette pièce peut aussi évoquer, en lien avec les témoignages qu'il reçoit comme celui de Delage, les atrocités allemandes : elle ferait partie d'une impression de guerre qu'il s'est créée à travers la distance. La bataille culturelle derrière la guerre ferait alors de la musique un idéologème opératoire en prenant forme dans une œuvre pour piano. Mais il faut insister aussi sur le caractère enfantin de la pièce et son aspect burlesque. Dans un livre pour enfant, Stravinski a certainement pensé au fait qu'une pièce publiée devait appartenir au monde de l'enfance (burlesque), tout en pouvant occuper une fonction didactique (simplification), mais en ne négligeant aucunement le contexte politique (marche). Dans tous les cas le compositeur se trompe sur la nature de l'ouvrage (le réconfort) et les objectifs poursuivis (côté humanitaire).

Le cheminement musical et politique de Stravinski pendant la Grande Guerre révèle la complexité du contexte belliqueux. Le fait d'être en pays neutre accentue cette impression et donne l'image d'un compositeur qui aura cherché à se positionner sur plusieurs fronts, de sorte

¹²⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 1475-76.

¹²⁷ "A mocking diatribe against the historical critical response and the indiscriminate uses to which Beethoven's music had been and was then being put". - Watkins, *Proof through the Night*, 2003, p. 143.

que « sa musique et sa figure circulent entre toutes les positions¹²⁸ ». Une constante demeure cependant à travers les idéologèmes que réverbèrent la situation conflictuelle : sa haine des Allemands et le rejet de leur singularité culturelle gagnent du terrain, en musique comme sur le plan politique. Ceci est à mettre au compte d'un nationalisme culturel auquel adhère plus que jamais Stravinski. Dans cette optique, l'Europe doit être lavée de la gangrène qui la ronge de l'intérieur : l'hégémonie perçue dans la culture allemande. L'isolation joue également un rôle déterminant dans cette position nationaliste qui s'enfoncé.

Par ailleurs, tout comme ses amis apaches, il est possible que la belle solidarité vécue au moment fort de l'avant-garde musicale hante la conscience musicale de Stravinski. Après tout, il se garde bien de s'en prendre à Schoenberg. Et un fait assez révélateur d'après-guerre suggère que Schoenberg n'est pas encore dans la mire de Stravinski, c'est-à-dire que dans la tête du compositeur russe, le compositeur viennois, comme cela fut dit au journaliste britannique en 1913, est victime de sa culture d'origine, puisque l'Autriche l'a chassé. En effet, après que Schoenberg lui ait écrit le 24 avril 1919 dans le cadre des activités du *Verein für musikalische Privataufführungen*, Stravinski lui répond dans une lettre du 27 mai 1919 en lui indiquant qu'il fera parvenir les *Trois Pièces pour quatuor à cordes*. Ce qui frappe alors, c'est le ton amical de la lettre, signée « amitiés » à la fin¹²⁹. De deux choses l'une : ou bien Stravinski joue l'hypocrite et profite de la bonne situation pour faire jouer ses œuvres à Vienne ; ou bien Schoenberg demeure toujours à ses yeux le compositeur avant-gardiste qu'il a rencontré en 1912. Cette deuxième hypothèse, qui nous semble la plus valide, confirmerait deux choses. Tout au long de la guerre, Schoenberg apparaissait pour Stravinski comme un phénomène à part, c'est-à-dire détaché de la haine qu'il éprouvait envers le fait germanique. Ensuite, avant l'arrivée des années 1920, Stravinski ressent toujours une amitié pour Schoenberg, mais que les tensions nationalistes issues de la guerre finiront par affecter et enterrer. Un cheminement semblable se dessine chez Schoenberg.

3.7 De l'enthousiasme à la désillusion

Si Stravinski vit la guerre à distance, Schoenberg pour sa part en fait l'expérience et en est profondément marqué, tant et si bien que cette période entame chez lui un moment de détresse et de crise existentielle. Dans un texte non daté, il dira ceci : « J'ai été faire la guerre. J'ai été dans l'armée et je sais ce que pense et ressent un soldat. [...] Je refusais de parler d'art ou de musique. Vous n'aviez pas d'intérêt dans les affaires mentales ; vous étiez seulement

¹²⁸ Buch, « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre : Retour sur *Histoire du Soldat* de Stravinsky », conférence donnée le 9 juin 2007 à la Journée Musique et Grande Guerre, Historial de Péronne, non publiée, p. 9.

¹²⁹ Voir Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 278.

concernés par les problèmes matériels¹³⁰. » Cette situation contraignante que décrit Schoenberg résume en partie la façon dont il vit les années de guerre. Seules des parties pour l'oratorio *l'Échelle de Jacob* émergent de son activité créatrice pendant ces années¹³¹. Schoenberg, contrairement à Stravinski, est concerné directement par la guerre et celle-ci le conduit à un engagement militaire obligatoire. Mais bien avant cet engagement, il exprime au début de la guerre un sentiment favorable pour celle-ci, voire un sentiment belliqueux analogue à celui de Stravinski mais dirigé vers les pays alliés, chez lesquels il perçoit un complot culturel. Dans la lettre à Alma Mahler (28 août 1914) citée plus haut, il affirme ceci :

Maintenant je sais qui sont les Français, Anglais, Russes, Belges, Américains, et Serbes : des barbares ! La musique me l'a dit longtemps déjà. [...] Depuis longtemps cette musique a été une déclaration de guerre, une attaque sur l'Allemagne. Et si quelqu'un d'un pays éloigné doit montrer un respect apparent à notre égard [...] il y avait quand même un élément d'arrogance qui persistait en lui, ce que j'ai toujours su, mais qui m'apparaît consciemment seulement maintenant¹³².

Schoenberg se lance tête première dans l'idée d'une guerre culturelle qui se dessine à l'horizon et adhère de ce fait à la transformation de la musique en idéologème. À la façon de Debussy et des belligérants musicaux français, la musique des autres pays lui apparaît comme une provocation pour la musique austro-allemande, situant ainsi cette dernière dans une position de victime. Ce qui apparaît comme une affirmation culturelle pour se détacher de l'emprise du XIX^e siècle côté français, mais qui tombe dans un nationalisme revanchard en temps de guerre, laisse plutôt songeur de l'autre côté de la frontière, sachant très bien que le canon musical de cette période est défini en partie, sinon en totalité, par la lignée austro-allemande. En réalité, c'est dans le désir de ces pays de se détacher du canon austro-allemand que Schoenberg interprète la déclaration de guerre et y voit une forme de provocation.

Webern partage cette motivation pour la guerre et suivant son aîné, il jette son fiel sur le camp adverse :

N'es-tu pas d'accord que cette guerre n'a aucune réelle motivation politique ? C'est une lutte des anges contre les démons... Rien que des infractions aux lois internationales [...]. La volonté de Dieu l'a déjà ordonné. Cette marche victorieuse des Allemands vers Paris. Enfer, enfer à ces gens ! Plus d'une fois déjà je me suis

¹³⁰ "I have been through on war. I have been in the army and I know what a soldier is thinking and feeling [...]. I refused to talk about art or music. You had no interest in mental affairs; you were concerned only with material problems." Cf. Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 150.

¹³¹ Il complète également l'op. 22 et se remet activement à la composition en 1920 avec les premières réflexions sur la compositions à douze sons.

¹³² "Now I know who the French, English, Russians, Belgians, Americans, and Serbians are: barbarians ! The music said that to me long ago. [...] For a long time this music has been a declaration of war, an attack on Germany. And if someone in a foreign country has to show apparent respect to us [...] there was nevertheless an element of arrogance along with it, which I have always felt, but which is only now consciously apparent to me." Cf. Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 126.

excusé en pensée pour avoir été parfois suspicieux spécialement à l'égard du protestantisme. Mais je dois dire que je m'en suis reproché avec le temps. La France catholique ! Ils se sont enragés contre les Allemands et les Autrichiens comme des cannibales¹³³.

La différence culturelle s'amplifie chez Webern d'une différence identitaire que creuse la vieille opposition entre catholicisme et protestantisme : la foi amplifie le repli nationaliste. Dans tous les cas, Schoenberg est galvanisé par les propos de ses collègues qui partagent avec lui l'idée que la guerre puisse favoriser l'Allemagne-Autriche. Peu à peu cependant, l'ardeur belliqueuse se refroidit et à l'enthousiasme de départ fait place une lucidité quant à la turpitude vécue. Après que Zemlinsky lui ait exprimé sa peur face aux nouvelles récentes comme quoi l'Allemagne subissait des pertes face aux alliés, Schoenberg lui répond le 9 janvier 1915 : « Même si je suis très pessimiste, je ne partage pas ton anxiété concernant la situation de la guerre. Tu es probablement entouré de plusieurs défaitistes. Par-dessus tout, j'ai un certain sentiment qu'un changement décisif va venir directement d'Autriche. Je ne peux matérialiser cela¹³⁴. » Le ton de la lettre donne l'impression que Schoenberg tente de se rassurer lui-même quant à l'issue du conflit.

Un facteur important explique le sentiment pessimiste qui gagne peu à peu Schoenberg. L'expérience de la guerre crée un inconfort, voire un profond malaise culturel qu'il ressent à mesure que le temps passe. En cela, il finit par se rapprocher de Berg¹³⁵. En effet, si Schoenberg et Webern sentent l'urgence d'agir dès le début du conflit, il en va tout autrement pour Berg qui hésite. Ses problèmes de santé (il est asthmatique) lui feront vivre une situation impossible : « C'est l'enfer dans le vrai sens du mot... Chaque mauvaise expérience me fait oublier celle précédente¹³⁶ », écrit-il à Hélène. L'idée derrière *Wozzeck* s'impose peu à peu. Au mois de novembre 1915, le diagnostic de santé précaire tombe, et en mai 1916, il obtient un poste au Ministère de guerre. La situation de Schoenberg évolue un peu dans le même sens. En décembre 1915, après avoir essuyé un premier échec, il est enfin accepté dans l'armée de réserve. L'année 1916 consacre son expérience de guerre et à l'image de Berg, il reçoit son congé de l'armée

¹³³ "Do you not agree that this war really has no political motivations? It is the struggle of the angels with the devils... Nothing but infractions of the international laws [...]. God indeed ordains it already. This victory march of the Germans toward Paris. Hail, hail to this people! A thousand times already I have apologized in thought for having sometimes been a little suspicious especially of Protestantism. But I must say that I have come closer to it during the times. Catholic France! They have raged against Germans and Austrians like cannibals." Cité dans Hans and Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, New York, Alfred A. Knopf, 1979, p. 210.

¹³⁴ "Although I am very pessimistic, I don't share your anxiety concerning the war situation. You are probably surrounded by many defeatists [...]. Above all, I have a certain feeling that a decisive change will now come directly from *Austria*. I can't substantiate this." Cf. Auner, *A Schoenberg Reader*, p. 129.

¹³⁵ Voir Monson, *Alban Berg*, 1979, pp. 128-29.

¹³⁶ "This is Hell in the true sense of the world... Each bad experience makes me forget the one before". Cf. Monson, *Alban Berg*, 1979, p. 135.

pour cause d'asthme et de mauvaise santé. Le 7 décembre 1917, alors qu'il travaille à l'*Échelle de Jacob*, il est à nouveau appelé pour être définitivement exempté. Le caporal Fuchs, bien des années plus tard, a rapporté les aventures et péripéties de Schoenberg dans l'infanterie au cours de l'année 1916¹³⁷. Il ressort de ce récit que Schoenberg avait du mal à s'adapter à la situation conflictuelle et à l'autorité martiale, de même que la musique jouée pour l'occasion (opéra et opérette en général) finissait par l'agacer. Une marche émane de cette expérience : *Die eiserne Brigade* composée en 1916 lors d'une soirée des engagés volontaires¹³⁸. La partition, d'aspect plutôt trivial, est finalement offerte au caporal.

Mais la vraie désillusion chez Schoenberg arrive au moment où la défaite se pointe à l'horizon. D'une certaine façon, le monde dans lequel il avait tant cru, et qui le nourrissait à la fois d'idéalisme culturel et politique, soit l'Autriche-Allemagne représentant *le* modèle musical à suivre, s'écroule peu à peu. Comme l'affirme Stuckenschmidt : « Schoenberg ressentait la défaite prévisible de l'Autriche et de l'Allemagne comme un péril menaçant une grande partie des valeurs intellectuelles et morales léguées par son éducation et par son savoir¹³⁹ », les mêmes valeurs qui l'avaient fait espérer en une victoire à travers leur fonction d'idéologèmes. Cette souffrance culturelle marque une première forme de retour à la religion, voire de repli religieux. À la désillusion causée par la guerre se substitue la foi comme nouvelle assise morale et philosophique, son seul support pendant la guerre comme il l'affirme à Kandinsky¹⁴⁰. L'*Échelle de Jacob* est à cet égard significatif avec un texte qui révèle le chemin à parcourir et les embûches à franchir pour arriver à une élévation spirituelle. Le récit éclaire le nouvel ordre religieux auquel Schoenberg s'en remet désormais : l'Archange Gabriel renseigne les hommes quant à leur nature profonde. Cette étape mystique marque le début de la redécouverte chez Schoenberg de ses origines juïques qui guideront sa conscience en tant qu'homme jusqu'à la fin de ses jours : le sionisme en sera la figure la plus militante. Il est surtout important de constater que ce changement survient en pleine guerre et qu'il représente une réponse toute personnelle à l'essoufflement des valeurs romantiques qu'il avait reçues de son éducation, l'adéquation de la musique à la métaphysique (héritage wagnérien) entre autres.

La souffrance causée par la guerre le renvoie à sa propre condition spirituelle. Il s'ensuit qu'une expérience aussi délétère laisse assurément des séquelles, voire des cicatrices que le temps n'arrive pas à refermer. Car comme Schoenberg l'affirme lui-même, s'« il y a une seule

¹³⁷ Viktor Fuchs, "Arnold Schönberg als Soldat im ersten Weltkrieg", *Melos* 33, 1966, pp. 178-80.

¹³⁸ Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 262.

¹³⁹ Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 261.

¹⁴⁰ Voir Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 161.

influence de la guerre [...], elle se montre seulement quand la guerre est terminée¹⁴¹ ». Dans les années qui suivent, le sentiment de défaite peut provoquer plusieurs réactions face à l'échec armé, réactions mélangées d'accusations et de ressentiments qui ne se comprennent que dans le sillage de l'intensité des blessures laissées. Lorsque Wellesz l'approche pour un texte sur Debussy dans le numéro de *La Revue musicale* consacré à sa mémoire¹⁴², Schoenberg refuse. Stuckenschmidt en donne la raison : « Lui qui tenait Debussy en si haute estime savait mauvais gré au maître français d'avoir fait preuve de chauvinisme pendant la guerre¹⁴³. » Schoenberg n'a pas tort, d'autant plus que Debussy n'a jamais fait le moindre effort pour connaître sa musique.

Par ailleurs, le compositeur viennois en voulait à Debussy d'un sentiment qui l'avait gagné lui-même. Cette idée d'une déclaration de guerre à travers la musique et d'un rejet de la culture d'Allemagne-Autriche chez les pays alliés fera long feu. Dans un tout autre contexte, soit en 1931 avec la montée frénétique du national-socialisme et de l'antisémitisme, Schoenberg rédige un texte, « Du nationalisme en musique (II)¹⁴⁴ », où il cherche à se positionner comme le juste héritier de la lignée austro-allemande, insistant ainsi sur le legs des Bach, Mozart, Beethoven, Wagner et Brahms dans sa musique. Il y va également d'une introduction qui a pour objectif de rattacher Debussy à Wagner ou, pour le dire autrement, d'affirmer que Debussy ne serait rien sans Wagner. La partie du texte qui doit être mise en rapport avec la Grande Guerre est celle-ci : « Personne ne s'est encore rendu compte que ma musique, née en sol allemand, vierge de toute influence étrangère, est l'exemple vivant d'un art qui peut s'opposer avec un plein succès aux espoirs latins et slaves d'hégémonie, parce qu'il est un art essentiellement issu des traditions allemandes¹⁴⁵. » L'idée d'une hégémonie latine et slave sourd durant la Grande Guerre et s'intensifie avec les événements qui opposent Schoenberg à Stravinski au cours des années 1920. Après ces années, comme au tout début de la guerre, l'éveil des musiques modernes en France, en Italie et en Russie est perçu comme une provocation, comme un désir de conquête artistique, ce qui n'est pas faux dans les faits puisque ces musiques cherchaient à gagner en reconnaissance et à se délier de la tradition germanique. De là à penser cependant que la lignée austro-allemande est en danger, il n'y a qu'un pas à franchir, que Schoenberg fera en déclarant qu'il est le seul à pouvoir s'opposer à cette 'hégémonie'. La perte de pouvoir au sein de la musique moderne face à la France le poussait à interpréter ainsi la situation.

¹⁴¹ "There was one influence of the war [...], it showed only when the war was over." Cf. Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 150.

¹⁴² « Numéro spécial consacré à la mémoire de Claude Debussy », *La Revue musicale*, décembre 1920.

¹⁴³ Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 287.

¹⁴⁴ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 139-40.

¹⁴⁵ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 139.

Enfin, il existe un autre facteur déterminant et qui semble avoir joué pour beaucoup dans le sentiment belliqueux qu'expriment respectivement Schoenberg et Stravinski. En effet, la haine de Stravinski est telle vis-à-vis des Allemands et des Autrichiens qu'elle semble avoir un précédent historique. De même, l'historien attentif aux discours de Schoenberg durant la Grande Guerre remarque la récurrence des attaques à l'endroit de la Russie. C'est que, à l'origine de cette guerre, il ne faut pas oublier les tensions ethniques qui opposent d'autres parties du monde et qui concernent au premier chef Schoenberg et Stravinski : « L'idée d'un antagonisme racial radical entre Germains et Slaves induit la conviction que la Russie slave attaquera nécessairement l'Allemagne¹⁴⁶. » La dynamique de guerre accentue d'autres tensions historiques qui se projettent sur le plan artistique : l'hégémonie latine et slave dont parle Schoenberg en 1931 vise bel et bien l'alliance franco-russe créée autour des Ballets russes et dont Stravinski est l'exemple le plus représentatif. Quant à Stravinski, ses attaques répétées à l'endroit d'une Allemagne culturelle en 'décrépitude' découlent de ce préjugé ethnique vis-à-vis de l'Allemagne-Autriche. La tension entre Germains et Slaves pousse ainsi chacun des deux grands personnages vers un repli nationaliste, facteur qui a certainement contribué à la suspicion réciproque qui s'élève entre les deux compositeurs dans les années 1920. Comme Schoenberg l'avait remarqué, deux alliances musicales se sont construites : l'alliance austro-allemande d'un côté, celle franco-russe de l'autre. Par conséquent, si la Grande Guerre sépare les deux entités et nourrit un malentendu culturel créant des tensions, de la haine et du rejet, l'antagonisme racial entre l'Allemagne et la Russie apparaît comme une modalité inséparable de la querelle qui se dessine à l'horizon : Schoenberg l'inquisiteur autrichien face à Stravinski le conquérant russe.

3.8 État d'esprit de fin de guerre

La désillusion causée par la guerre s'accompagne d'un autre projet chez Schoenberg qui témoigne de ses préoccupations politiques du moment : recréer une union politique en Europe. La première trace d'un tel projet apparaît dans une lettre de Berg à sa femme Hélène en date du 27 août 1916 : « Nous avons parlé presque entièrement de la guerre, et après de ce qui devait se passer en Europe après elle. Il pensait qu'il n'y avait qu'une solution, la République d'Europe, tout comme les États-Unis d'Amérique¹⁴⁷. » Outre le fait que cette solution apparaît comme un baume au regard de la défaite qui s'annonce déchirante côté germanique, elle éclaire en même temps une donnée importante vue précédemment dans les débats qui agitent le milieu musical

¹⁴⁶ Prost et Winter, *Penser la Grande Guerre*, 2004, p. 76.

¹⁴⁷ "We talked almost entirely about the war, and then about what should happen to Europe after it. He thought there was only one solution, the Republic of Europe, just like the United States of America." Cf. Alban Berg, *Letters to his Wife*, London, Faber and Faber, 1971, pp. 199-200.

français quant à la musique étrangère : la tension idéologique entre l'enracinement national et l'autonomie du champ intellectuel et artistique. L'Europe des années précédant la guerre avait montré une belle solidarité dans les champs artistique et intellectuel, mais celle-ci est à reconquérir pour plusieurs, dont Romain Rolland. En fait, Rolland travaille pour la même cause que Schoenberg à cette époque, à ceci près qu'il y met toutes ses énergies. Son *Journal des années de guerre* avait justement comme ambition d'écrire une « histoire de l'âme européenne pendant la guerre des nations¹⁴⁸ ». En réalisant ce travail, Rolland se voit « incarner la cause de l'Europe¹⁴⁹ », qui pourrait se traduire ici par le berceau moral et intellectuel qu'elle représente pour l'humanité eu égard à ses traditions séculaires. La situation est à ce point catastrophique que les prochaines années devront être consacrées à la reconstruction. Il en arrive à ce constat dans une lettre du 14 février 1917 à Seippel : « En juillet 1914, il n'y avait pas une civilisation française, une civilisation allemande, une civilisation anglaise, etc. Il y avait une civilisation européenne. Aujourd'hui, il n'y a plus de civilisation du tout¹⁵⁰. » Les traces laissées par la guerre animent des sentiments à la fois de désenchantement et de possible renouvellement.

Nous savons par la biographie de Schoenberg que le projet auquel il faisait allusion en 1916 le motivait toujours en 1918. Un prospectus de cette année-là indique : « Personne, plus profondément que moi, n'éprouve le besoin de voir l'égalité régner de nouveau dans la République de l'esprit¹⁵¹. » Le *Zeit-Echo* de mai 1917 rapporte des préoccupations semblables et expose ce projet d'une reconstruction de l'Europe intellectuelle dans un article intitulé « Europäische Gesellschaft¹⁵² ». Commencant par « Nous vivons après », le texte se positionne dans l'après-guerre et proclame un nouvel ordre politique : « Mais notre nouvel appel pour les temps à venir au-delà de toute contrée est l'exigence : L'homme pour l'homme¹⁵³ ! » Le mot Europe doit redevenir source d'espoir et la nouvelle époque qui s'annonce fera des hommes des frères à part entière. Ces propositions devaient convenir à Schoenberg, mais seulement du point de vue intellectuel et artistique. Du moment où elle tournait dans un projet politique plus englobant et plus coercitif, qui se faisait nécessairement au profit du socialisme ou du communisme, le compositeur allait décrocher. Entre autres, Stuckenschmidt¹⁵⁴ précise qu'après avoir reçu une lettre de Fromageat l'invitant à participer à une Internationale de l'esprit en cet

¹⁴⁸ Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, 1952, p. 27.

¹⁴⁹ Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, 1952, p. 27.

¹⁵⁰ Rolland, *Journal des années de guerre 1914-1919*, 1952, p. 1067.

¹⁵¹ Rapporté par Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 279.

¹⁵² Non signé, « Europäische Gesellschaft », *Zeit-Echo*, Maiheft 1917, pp. 6-9.

¹⁵³ « Wir leben noch » ; « Aber unser neuer Ruf für die kommende Zeit über alle Länder hinweg ist die Forderung : L'homme pour l'homme, der Mensch für den Menschen ! » Cf. « Europäische Gesellschaft », *Zeit-Echo*, 1917, p. 7.

¹⁵⁴ Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 279-80.

été 1919, les sentiments de Schoenberg étaient pour le moins chancelants. Malgré la déception causée par la guerre, Schoenberg ne pouvait adhérer à un projet politique transnational où tous les hommes seraient appelés à être frères en dehors des cloisons nationales. La tension entre autonomie artistique et enracinement national se vit aussi à ce niveau : s'ouvrir à l'autre oui, avoir des projets communs certainement, mais non au détriment de ses origines nationales ou de nier d'où l'on vient. Le Stravinski de la même période aurait pu en dire autant, hanté qu'il était par le projet d'une Russie conquérante. Enfin, si l'historien se fie à Berg¹⁵⁵, la pensée politique de Schoenberg évolue en ces années vers une position monarchiste, ce qui ne pouvait que l'éloigner d'une Internationale de l'esprit.

La raison majeure de cette perte de vitesse d'une Europe réunie autour d'un projet républicain chez Schoenberg tient à une autre donnée fondamentale pour l'école de Vienne : la création du *Verein für musikalische Privataufführungen* (*Verein* désormais), qui lance son premier concert le 29 décembre 1918. La société musicale est active durant trois saisons (et une quatrième comprenant un seul concert) et arrête ses activités en 1921 (113 concerts au total). À l'idée d'une Europe de l'esprit se substitue le projet d'une société musicale typiquement autrichienne dans son emplacement (avec une expansion vers Prague), mais pan-nationale dans sa programmation. En effet, à la lumière des activités de la société musicale, il est possible d'affirmer que le projet intellectuel caressé par Schoenberg vis-à-vis de l'Europe s'est transposé dans le *Verein*, puisque l'ouverture aux musiques étrangères y est consacrée dès le début¹⁵⁶. Arrive en tête Reger suivi de... Debussy. Les noms de Schoenberg et Bartók suivent et celui de Stravinski prend la cinquième position. Succède ensuite le nom de Ravel. Cette situation éclaire l'état d'esprit à Vienne après la guerre. En insistant sur « la prédominance de la catégorie d'œuvre », la société s'assurait que « l'idée d'auteur [soit] présentée comme seconde¹⁵⁷ », de sorte que la musique elle-même primait sur toute considération nationale et identitaire. Il s'agit d'une véritable ouverture sur les musiques européennes et sur la possibilité d'entendre une musique moderne autre que celle du monde austro-allemande. Les programmes nous renseignent également sur l'opinion que se faisait l'école de Vienne de la musique franco-russe : les noms de Debussy, Stravinski, Ravel et Scriabine résumaient pour eux la modernité récente chez l'adversaire politique.

Mais l'idée d'un passage de l'Europe de l'esprit au *Verein* s'arrête ici puisque Schoenberg aura projeté dans cette institution ses visées monarchiques. En effet, il préside cette

¹⁵⁵ Berg, *Letters to his Wife*, 1971, p. 246.

¹⁵⁶ Voir Dominique Jameux qui a produit un tableau des 152 œuvres jouées en hiérarchisant les compositeurs selon le nombre d'œuvres inscrites à la société. - *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 440.

¹⁵⁷ Nicolas Donin, « Le Verein für Musikalische Privataufführungen : paradoxes d'une orthodoxie », *Ostinato Rigore, Arnold Schoenberg*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2001, p. 369.

société avec une main de fer en ce qu'il « en définit les programmes¹⁵⁸ ». Cette société musicale qu'il a mise au point a pour but d'éduquer le public à l'aide de règles très strictes qui en assurent le bon fonctionnement : fidélité de l'exécution, audition répétée des œuvres jusqu'à la perfection, caractère privé des exécutions, interdiction pour le public d'approuver ou de désapprouver une œuvre. Son organisation fonctionne de manière hiérarchique et chaque membre est appelé à exécuter une tâche particulière. Cette nouvelle réalité musicale doit être interprétée comme une réaction à la guerre et au contexte d'avant-guerre. Si les scandales propres à la période avant-gardiste de 1909-14 ont favorisé la création d'une nouvelle forme d'écoute éloignée de la critique musicale, la désillusion provoquée par la guerre a aussi entraîné un radicalisme de la pensée moderniste de Schoenberg et l'idée que le compositeur moderne ne doit faire aucun compromis. Il s'ensuit que la connaissance des œuvres de musique de chambre des Debussy, Ravel et Stravinski reste confinée à un public d'initiés.

Pour l'heure, la place consentie aux compositeurs étrangers réaffirme que l'avant-garde musicale, malgré la séparation que les événements politiques lui ont fait subir, doit se retrouver autour d'un projet commun en vertu de la promotion de la musique moderne. Cette avant-garde se situe bel et bien dans un espace européen, voire international dont les acteurs ont pleinement conscience au moment de constituer les programmes et de donner une image représentative de la création musicale moderne. Si l'intellectuel Schoenberg n'est pas prêt pour le moment à rendre hommage à Debussy, parce qu'il lui tient rancune de s'être opposé aussi farouchement à l'Allemagne-Autriche, le musicien ne peut s'empêcher de le programmer au *Verein* avec plus de 16 œuvres, sachant très bien toute l'importance qu'il prend pour le XX^e siècle musical. Le fait qu'il arrive en second dans les compositeurs joués en dit beaucoup sur l'estime musicale que lui voue Schoenberg. C'est dire qu'homme et œuvre devront être séparés pour recréer un nouvel état d'esprit musical dans l'après-guerre.

Stravinski jouit également d'une place de choix au *Verein*, de sorte que les Viennois découvrent ses œuvres récentes : *Trois Pièces faciles*, *Cinq Pièces faciles*, *Pribaoutki*, *Berceuses du chat*, en plus de *Petrouchka* arrangé pour piano à quatre mains (13 octobre 1920, Eduard Steuermann et Rudolf Serkin aux pianos). L'amitié exprimée par Stravinski à l'endroit de Schoenberg et le fait que Schoenberg l'approche par lettre pour obtenir ses œuvres indique que la bonne entente d'avant-guerre entre les deux hommes persiste. Il faut dire que ni l'un ni l'autre ne connaissent les déclarations intempestives et belliqueuses faites pendant la période trouble. Peut-être un doute s'est-il installé et si tel est le cas, il s'impose surtout au cours des années

¹⁵⁸ Donin, « Le Verein für Musikalische Privataufführungen : paradoxes d'une orthodoxie », *Ostinato Rigore, Arnold Schoenberg*, 2001, p. 374.

1920 quand les deux hommes s'en remettront à leurs préjugés culturels essaimés durant la guerre. De toute manière, une quelconque connaissance de la haine projetée de part et d'autre aurait sonné le glas des relations d'après-guerre.

Du côté de Paris, l'état d'esprit contraste avec celui de Vienne ou de Berlin : la victoire galvanise les esprits et lance la France dans une confiance sans précédent qui ouvre les 'années folles'. L'Allemagne et l'Autriche, gagnées par l'inflation galopante, sont plutôt hantées par la question des responsabilités, ce qui ternit les relations franco-allemandes en jetant sur l'Allemagne l'entière responsabilité du conflit¹⁵⁹. Dans ce contexte, il est plus facile de comprendre pourquoi l'avant-garde autrichienne durcit le ton : la situation sociale précaire appelle une fermeté artistique que représentent Schoenberg et ses disciples dans leur quête institutionnelle (le *Verein*) et leur quête musicale (le dodécaphonisme à venir). À moins que, comme le suggère Michel Faure, les transformations et les bouleversements esthétiques engendrés par l'avant-garde musicale européenne depuis plus de 10 ans se vivent à travers une appréhension dialectisée du devenir musical : « Vienne prend le changement au sérieux ; Paris s'amuse avec ces vieux emblèmes que sont le coq et l'arlequin¹⁶⁰. » De fait, avec la montée en force de Satie et la mise en place d'un nouveau classicisme qui aura tôt fait de se transformer en néoclassicisme, l'avant-garde musicale parisienne semble davantage s'amuser et être à l'affût de nouveaux scandales, dont celui de *Parade* est précurseur.

Les indices de la nouvelle réalité esthétique parisienne sont esquissés par Cocteau dans l'essai musical *Le Coq et l'Arlequin*, suite d'aphorismes publiés en 1918 sur un ton pour le moins ludique. S'inscrivant dans l'expérience concluante de *Parade*, l'essai exalte l'esthétique de l'humour, du music-hall, du monde urbain tout en hissant Satie au titre de *leader* musical de la nouvelle génération : « Satie enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple¹⁶¹. » Et plus loin : « Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de Nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie¹⁶². » Le *credo* artistique est clairement indiqué et promulgue les valeurs françaises associées au renouveau classique : simplicité, équilibre, harmonie, linéarité, etc. Tout cela n'est pas sans entrer en contradiction avec la nouvelle effervescence urbaine. Pour le dire franchement, Cocteau mange à tous les râteliers de l'époque et s'inspire des thèmes artistiques phares qu'il peut transposer au domaine musical. Trois lignes se dégagent clairement. À gauche, l'art doit être fécondé par la nouvelle réalité urbaine et avec le débarquement des Américains à Paris, le paysage culturel se transforme par l'entrée en scène

¹⁵⁹ Voir Prost et Winter, *Penser la Grande Guerre*, 2004, pp. 51-54.

¹⁶⁰ Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 58.

¹⁶¹ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 60.

¹⁶² Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 63.

des ragtime, fox-trott et autres genres populaires issus du jazz. À droite, la guerre a créé une situation où, comme vu dans les lignes antérieures, plusieurs musiciens se sont rangés du côté du nationalisme. C'est bien le coq qui sert d'emblème ici : « Je demande une musique française de France¹⁶³. » Ainsi l'opposition à Wagner et à la 'lourdeur' allemande est-elle exprimée dès le début et nourrit l'argumentation de l'essai. Dans cette perspective, l'avenir de la musique française est assuré par la figure de Satie, dont l'appréhension hagiographique chez Cocteau permet une prise de distance avec les deux grandes figures de l'avant-garde précédente : Debussy pour le 'flou impressionniste' et Stravinski pour l' 'invasion russe'. Wagner et Stravinski sont rapportés au même niveau lorsqu'il s'agit de l'engouement musical qu'ils suscitent en contradiction avec un art national français : « La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde¹⁶⁴. » Autre volte-face de Cocteau, lui qui déclarait dans *Le Mot* que *Le Sacre* était une œuvre alliée. Comme le dit si bien Arnaud : « Le désir de l'auteur d'être *le coq* têt chantant la musique nationale ne pouvait tromper ceux qui le savaient d'abord arlequin¹⁶⁵. »

Blessé peut-être par le projet avorté de *David* et l'attitude de Stravinski, Cocteau tente de s'éloigner du compositeur russe, ou plutôt, d'échapper à la forte emprise esthétique qu'il exerce depuis le *Sacre*. Il ignore pourtant que Stravinski lui concocte une œuvre à la mesure de son esthétique et pour laquelle il n'aura que de bons mots une fois l'avoir entendue¹⁶⁶ : *L'Histoire du soldat*, dans laquelle se trouve une marche d'ouverture plutôt pompeuse, un tango, une valse, un ragtime, etc. Issue d'une collaboration avec Ramuz et inspirée de contes populaires russes, l'œuvre joue bel et bien sur les jeux de dissimulation en offrant une « esthétique de l'ambiguïté¹⁶⁷ » : en pleine guerre, l'auditeur est projeté dans un conte fantastique où les situations sarcastiques et les allusions musicales festives le détournent du conflit moral (i.e. le soldat déserteur) derrière l'œuvre. En soumettant le matériau musical à une formation de chambre, où sont mis en valeur les percussions, les instruments à vent et l'aspect folklorique du violon, Stravinski signe sa première œuvre néoclassique d'envergure et répond aux attentes de l'esthétique du quotidien en assignant une couleur humoristique aux lignes mélodiques et aux références populaires. La structure rythmique simplifiée avec une battue stable augmentée de syncopes, ainsi que la linéarité du propos musical avec le traitement mélodique et la simplification harmonique autour d'accords à trois et quatre sons, tout cela le positionne au cœur

¹⁶³ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 58.

¹⁶⁴ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 58.

¹⁶⁵ Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, pp. 208-09.

¹⁶⁶ Voir Jean Cocteau, « Stravinski dernière heure », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1923, pp. 142-44.

¹⁶⁷ Buch, « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre : Retour sur *Histoire du Soldat* de Stravinsky », 2007, p. 8.

de l'esthétique néoclassique qui croît petit à petit. Adorno ne manquera pas plus tard de rappeler l'étape qu'entame l'œuvre¹⁶⁸, lui pour qui *L'Histoire du soldat* ouvre vers la « dépersonnalisation » stravinskienne, qu'il rapporte à une phase psychotique.

Quant à Schoenberg, son évocation dans *Le Coq et l'Arlequin* contraste quelque peu avec son utilisation binaire dans *Le Mot* de janvier 1915, autre incongruité coctélieuse : « Schoenberg est un maître ; tous nos musiciens et Stravinski lui doivent quelque chose, mais Schoenberg est surtout un musicien de tableau noir¹⁶⁹. » Si Cocteau reconnaît l'apport de Schoenberg et souligne l'influence déterminante qu'il a eue sur l'avant-garde, il veut dans le même souffle s'en affranchir, s'en dégager face au pouvoir de séduction qu'il exerce, tel Stravinski. Cette position mitoyenne élaborée en si peu de mots s'installe dans les mentalités de l'avant-garde musicale française jusqu'à l'éclosion de la querelle : Schoenberg est un maître incontestable et appartient aux grands, mais son art broie du noir en ce qu'il est envahi par des sentiments morbides ; il est tout le contraire de l'esthétique de l'humour. La situation pourrait se résumer ainsi : 'il faut, se disent les compositeurs français, avoir du plaisir en art et descendre dans la rue, mais Schoenberg, par son autorité et ses obsessions, est enfermé dans un système rigide qui l'étouffe.' Au moment de la querelle, cette impression se renforce et l'idée selon laquelle Schoenberg est « un musicien de tableau noir » supprime la solidarité avant-gardiste héritée de l'avant-guerre. La déclaration de Stravinski qui renvoie *Pierrot lunaire* « à la période périmée du culte de Beardsley¹⁷⁰ » se colle parfaitement aux propos de Cocteau. Cela délimite également le changement poétique entamé par Stravinski : ne pas reproduire le modèle de Schoenberg afin d'éviter son pathos musical, mais s'en inspirer dans l'écriture et le timbre instrumental. Pour ces raisons, le Stravinski des années 1920 s'approche de l'ami Schoenberg tout en s'en éloignant dans le même mouvement : les leçons d'écriture et de couleurs orchestrales qui découlent de la découverte de Schoenberg en 1912-13 peuvent s'appliquer dans un tout autre contexte, voire se combiner à la promotion des valeurs classiques. Pour l'heure toutefois, Stravinski doit regagner à nouveau la confiance des Français et se mettre au diapason de la nouvelle génération.

Rien n'est plus étranger à l'art musical de l'école de Vienne que ce travail de dissimulation qui exalte la vie quotidienne et qui prend un plaisir à jouer sur les codes. Et manipuler les codes conduit également à jouer sur les références, l'une des sources principales du malentendu qui s'annonce. De sorte que deux modernités s'essaient dans le paysage musical suivant la fin de la guerre : une qui cherche à fonder un nouveau système dans une

¹⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 180-81.

¹⁶⁹ Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 1979, p. 55.

¹⁷⁰ Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 58.

perspective évolutionniste par opposition à une autre qui ramène les systèmes dans une perspective transhistorique. Tôt ou tard, au cours de leur développement durant les années 1920, les deux perspectives finiront par s'entrechoquer et ferrailer. Et lorsque les deux entités chercheront à dominer le paysage musical contemporain et à se réclamer comme l'avant-garde valide, le contentieux éclatera au grand jour.

Chapitre IV

Renouveau esthétique et différenciation culturelle

Les 'années folles' structurent le paysage culturel français des années 1920 et témoignent de la nouvelle euphorie qui gagne les consciences françaises. La « course effrénée aux nouveautés » et la « volonté de jouir de tous les instants¹ », deux traits essentiels de ces années, entrent en parfaite adéquation avec l'esthétique néoclassique qui pointe à l'horizon. Ainsi, sous l'impulsion d'une nouvelle génération, le paysage musical se redéfinit en France comme ailleurs et les pouvoirs musicaux se démultiplient au fur et à mesure que s'affirment de nouvelles personnalités musicales : les Milhaud, Poulenc, Honegger, Auric, Hindemith, Krenek et Eisler en sont d'illustres exemples. Les intérêts se pluralisent en concomitance avec l'influence grandissante des musiques populaires et l'américanisation des pratiques culturelles. Surtout, la nouvelle génération entend bien imposer son ordre du jour et dicter les nouveaux enjeux esthétiques, ce qui, tôt ou tard, sera source de conflit.

C'est dans ce contexte que prend forme la querelle Schoenberg/Stravinski dont les prémisses esthétiques et idéologiques ont été esquissées pendant la période des années 1909 à 1920 : la France musicale prend confiance en elle-même, les deux parties sont à la recherche de leur affirmation identitaire, à quoi s'ajoutent les prises de contact, suivies d'une distanciation causée par la guerre qui affecte finalement la solidarité de la 'Belle Époque'. Les années 1920 verront cette solidarité avant-gardiste rencontrer plusieurs obstacles, dont la poursuite des nationalismes musicaux et une compréhension différente du chemin que doit prendre la création contemporaine. En subissant certaines épreuves, la solidarité n'en prend pas moins d'autres contours, qui tantôt se consolident dans de nouvelles institutions, qui ailleurs s'affirment par la prise en compte des manifestations musicales étrangères dans les revues musicales. Mais cette solidarité donne l'impression de s'affaïsser tranquillement sur le poids des contentieux esthétiques qui s'élèvent à mesure qu'avancent les années 1920. Cette situation, qui est propice à la formation de clans musicaux, annonce l'affrontement entre les partisans de Schoenberg et les partisans de Stravinski.

4.1 Classicisme moderniste

L'espace esthétique dans lequel se définit la querelle Schoenberg/Stravinski est bel et bien le contexte culturel des années 1920, dont les signes les plus distinctifs au niveau musical

¹ Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France, de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 52.

sont le néoclassicisme d'un côté, le dodécaphonisme de l'autre. C'est la collusion d'une pensée systémique (dodécaphonisme) versus une conscience générique (néoclassicisme) qui brouille les cartes et confère au croisement historique de Vienne et Paris la forme d'une querelle esthétique, marquée par un différend qui puise ses racines dans une façon antagoniste de se représenter l'histoire de la musique. En fait, une chose s'avère commune à tous les compositeurs de l'époque et statue la conscience qu'ils ont de leur propre travail² : une relation au passé vécue comme préoccupation commune³. Tant que l'avant-garde musicale se positionnait dans une logique de rupture, le passé était pris en compte pour mieux être dépassé. Maintenant qu'elle regarde le passé pour mieux comprendre d'où elle vient et où elle va, ce passé est sujet à diverses herméneutiques qui butent finalement sur le même obstacle : définir *l'ultime voie* que doit prendre la musique moderne.

Cette situation d'une conscience historique aiguë explique pourquoi Messing⁴, dans son histoire de la « polémique » Schoenberg/Stravinski⁵, a retracé l'histoire du concept de néoclassicisme pour comprendre la polarité à l'œuvre. Pour lui, la querelle doit être saisie à travers la prégnance esthétique que prend le néoclassicisme au cours du XX^e siècle : « Le néoclassicisme a affronté Vienne parce qu'il interprétait l'histoire de la musique dans des termes différents de ceux de l'influence allemande⁶. » Bien que cette interprétation soit tout à fait juste et qu'elle guidera également les prochaines lignes, celle-ci doit néanmoins être corrélée à une foule d'autres facteurs de nature autant socioculturelle que poétique et esthétique. De même, le croisement générationnel ou les tensions esthétiques qui sont propres à chaque milieu sont autant d'enjeux qui déstabilisent le champ de l'avant-garde en édifiant deux entités en opposition. La querelle Schoenberg/Stravinski n'a pas une seule origine, mais découle plutôt d'une foule de vecteurs qui finissent par prendre le dessus sur le projet d'une avant-garde

² Voir Martha M. Hyde, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum* 18, 1996, p. 203.

³ Cette idée a été avancée entre autres à travers les travaux de Burkholder, pour qui le temps musical se reformule au XX^e siècle à travers la densité et la complexité en lien avec la situation historique à laquelle le compositeur est confronté. C'est-à-dire que, soumis à un canon classique en perpétuelle reprise dans le concert, celui-ci en vient à créer une musique qui reflète le même usage : reprise au concert, sa musique finira par être comprise. D'autres, comme Straus, ont davantage insisté sur l'anxiété qui découle de cette conscience historique, forçant ainsi les compositeurs à réinterpréter le canon classique à l'aune de leurs propres préoccupations. - J.Peter Burkholder, "Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers", *The Journal of Musicology* IX, 1991, pp. 412-29 ; Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

⁴ Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

⁵ Rappelons que pour nous il s'agit davantage d'une querelle que d'une polémique, le second concept renvoyant à un débat d'idées, alors que l'idée de querelle pose un différend esthétique au cœur même de l'orientation de la musique moderne.

⁶ "Neoclassicism affronted Vienna because its use interpreted the history of music in terms other than that of German influence." - Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, p. 147.

militant pour le même désir de reconnaissance symbolique. L'intervention de la critique, les revirements esthétiques, les déclarations inopportunes, les jeux de pouvoir, la recherche d'un courant dominant à travers un style idéal, le croisement que créent les revues de l'époque, une façon différente d'écouter la musique sont autant d'enjeux qui apparaîtront au cours des années 1920. Mais la préoccupation commune se centre en effet autour de l'héritage musical et de la position ambivalente qu'il induit⁷ : continuité ou rupture, retour en arrière ou simple inspiration, conventions ou nouvelles règles, déconstruction ou renouvellement, etc. La perspective évolutionniste, depuis les étapes franchies en direction de l'émancipation de la dissonance, caractérise l'école de Vienne et son nouveau système. Au contraire, en se recentrant sur les valeurs classiques et en cherchant à fonder une musique qui puise sa légitimité dans un passé idéalisé, Paris se tourne vers une attitude transhistorique, c'est-à-dire que toute histoire peut être revisitée et réinterprétée pour autant qu'elle réponde aux aspirations du présent.

Pourtant, si l'idée d'une musique à douze sons se circonscrit de manière assez précise historiquement et dans la technique compositionnelle, quoiqu'encore une fois il faille s'en remettre aux concepts définis exclusivement par Schoenberg⁸, l'idée d'une musique néoclassique offre une contrepartie polémique dont la teneur doit être précisée dès maintenant. C'est certainement l'une des carences de l'étude de Messing de ne pas avoir insisté sur la constitution historiciste et polémique du concept *a posteriori*, c'est-à-dire chez Adorno lui-même. Selon Danuser⁹, l'utilisation épistémologique du concept de néoclassicisme, à savoir son application heuristique dans des visées historiographiques, remonte à Adorno et *Philosophie de la nouvelle musique* de 1949¹⁰ – le concept a émergé dans la critique musicale française comme les prochaines lignes le montreront. Encore une fois, le tournant adornien est si structurant qu'il nous force à comprendre la querelle musicale Schoenberg/Stravinski à travers les concepts qui l'ont mise en place. Non seulement le concept de néoclassicisme est-il défini de manière négative comme *restauration d'un ordre révolu*, mais il se place au cœur même de la polarité Schoenberg/Stravinski, faisant du dernier un régressif face au premier élevé à titre de progressiste. La définition qui en est donnée par Adorno ne peut être plus claire : « Ainsi le néoclassicisme se tient à la vieille habitude de Stravinski d'associer des modèles disparates. C'est une musique traditionnelle, à rebrousse-poil¹¹. » Certains boivent les paroles d'Adorno sans sourciller et en viennent, encore aujourd'hui, à faire du néoclassicisme une idéologie sans

⁷ Voir Straus pour cette question de l'ambivalence musicale. Cf. *Remaking the Past*, 1990, p. 5.

⁸ Voir Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.

⁹ Hermann Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 272.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris Gallimard, 1962.

¹¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 211.

nécessairement être conscients du piège dans lequel se construit leur propre réflexion en jouant le jeu de la querelle¹². L'idée d'un néoclassicisme esthétique pose donc problème et est sujet à de vives polémiques¹³. D'un auteur à l'autre cependant, une caractéristique ressort : le concept est polysémique. C'est justement en offrant une « forme de présentation ouverte¹⁴ » qu'il peut caractériser l'époque en s'appliquant à plusieurs réalités musicales différentes, dont les références historiques s'avèrent la marque première.

Ainsi, il n'y a pas une seule définition du néoclassicisme qui vaille et qui fasse consensus de part et d'autres. Arnold Whittall, en parlant dans le *New Grove* d'un « mouvement de style dans les œuvres de certains compositeurs du XX^e siècle qui, particulièrement dans la période d'entre-deux-guerres, ont revitalisé les formes balancées et la clarté perceptible du processus thématique des styles anciens¹⁵ », opte pour une définition générique qui positionne le néoclassicisme de façon historique, générationnelle et stylistique. Cette définition a l'avantage d'insister sur le caractère international qu'a pris le néoclassicisme en tant que recherche d'un style idéal. Cette caractéristique stylistique mise de l'avant par Boulez dans son texte « Le style ou l'idée ? Éloge de l'amnésie¹⁶ », bien qu'elle s'inscrive dans une définition négative et polémique de l'évaluation de la musique des années 1920, n'en offre pas moins un fait indéniable : ces compositeurs dits néoclassiques ont voulu remettre de l'ordre stylistique par rapport à la période d'éclatement que constituaient les années 1909-14. Cette situation est perceptible autant dans les textes de Schoenberg que dans les préoccupations esthétiques de Stravinski, de Hindemith ou les Six. D'autres poursuivent cette définition dans une perspective

¹² Pozzi s'avère le meilleur exemple de cette tendance en définissant le néoclassicisme comme idéologie uniquement à la lumière du contexte politique dans lequel il a vu le jour. Cela peut s'appliquer à un compositeur comme Casella (voir 6^e chapitre), mais pas à l'ensemble du néoclassicisme. - Raffaele Pozzi, « L'idéologie néoclassique », *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, pp. 348-76.

¹³ La toute dernière de ces polémiques s'inscrit directement dans la postérité de la querelle Schoenberg/Stravinski. Elle a opposé plusieurs musicologues, dont Taruskin et Toorn au premier chef. L'opposition entre les deux musicologues et ceux qui se sont mêlés du débat (Hyde par exemple) renvoie à la valeur du concept et à l'importance ou non du contexte politique et socioculturel dans sa compréhension. Pour Taruskin, dont la première position fut présentée dans une recension critique de l'ouvrage de Messing, le néoclassicisme s'avère une déviation de l'histoire ("a right deviation of history") et une chose intransigeante ("an intransigent thing") qu'éclaire le contexte des différents régimes despotiques à travers lesquels il a vu le jour. Toorn refuse de jouer ce jeu politique et invite plutôt à soumettre le débat esthétique à une approche qui tente de comprendre chaque œuvre en soi. Il voit plutôt dans le néoclassicisme une forme d'accommodation ("a form of accommodation") entre l'ancien et le nouveau. - Richard Taruskin, "Bach to Whom? Neoclassicism as Ideology", *19th Century Music* XVI, 1993, p. 287 ; Pieter C. van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 175.

¹⁴ "Open form of presentation". - Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 261.

¹⁵ "Movement of style in the works of certain 20th-century composers, who, particularly during the period between the two world wars, revived the balanced forms and clearly perceptible thematic processes of earlier styles to replace what were, to them, increasingly exaggerated gestures and formlessness of late Romanticism." - Arnold Whittall, "Neo-classicism", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York/London, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 753.

¹⁶ Pierre Boulez, *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 398-411.

moins négative que critique, faisant cependant du contexte socioculturel l'ultime critère d'identification heuristique du concept. Ainsi Faure, pour qui le néoclassicisme français doit s'appréhender dans le cadre d'un « compromis esthétique-social » conduisant les compositeurs à s'acoquiner avec l'aristocratie¹⁷, dit du néoclassicisme :

Le néoclassicisme est bien un classicisme bis. La bourgeoisie y réorganise symboliquement ses rapports sociaux. Elle leur donne, sur le mode du divertissement nostalgique, un style comparable à celui que les féodaux pratiquaient, non sans succès, avant leur emprisonnement à Versailles¹⁸.

Cette définition est beaucoup moins opératoire au niveau immanent et manque complètement la cible pour ce qui relie la France à un courant néoclassique international, l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne et l'Angleterre n'étant pas en reste dans ce mouvement esthétique. Pour Taruskin¹⁹, le pathos est maintenant banni et le rappel à l'ordre symbolise la nouvelle recherche stylistique en musique, ce dernier faisant également du contexte politique en enjeu surplombant le champ musical. Messing²⁰, parce qu'il a retracé l'histoire du concept et sa première véritable application à Stravinski dans un texte de Schloezer sur la situation de la musique moderne²¹, et parce que pour lui le nouveau classicisme balise le chemin pour l'entrée en scène du néoclassicisme, préfère, à une définition stricte, rattacher les attributs du néoclassicisme en termes de préoccupations nationales : simplicité, objectivité, pureté et clarté comme valeurs musicales qui se reflètent dans le langage musical des compositeurs de l'époque. Mais surtout, l'explication qu'il offre nous aide à comprendre l'enjeu esthétique qu'ouvre la nouvelle période en lien avec la poussée nationaliste récente : « L'invention du néoclassicisme et du nouveau classicisme a apporté un code commun à partir duquel les compositeurs français ont pu mettre de l'avant des idées stylistiques fondées sur l'évocation nostalgique d'un style moribond²². »

Vraie surtout pour la France, cette situation n'en trouve pas moins des ramifications dans toute l'Europe par rapport aux aspirations nationales respectives : retour vers la musique instrumentale italienne du XVIII^e siècle en Italie (Casella, Malipiero, etc.), attrait pour la musique instrumentale baroque dans le monde germanique (Hindemith et Schoenberg à

¹⁷ Par ailleurs, l'auteur assume l'approche marxiste à travers laquelle il interprète le courant néoclassique.

¹⁸ Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 319.

¹⁹ Richard Taruskin, "Pathos is banned", *The Oxford History of Western Music* vol. 4, "The Early Twentieth Century", Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 447-93.

²⁰ Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 87-88.

²¹ Schloezer dit : « M. Wiéner incline personnellement vers Stravinski et ce qu'on pourrait appeler le néoclassicisme, si ce terme n'avait pas été déformé dans sa signification primitive ; mais les programmes de ses concerts reflètent un choix très éclectique dans les limites de l'art moderne. » - Boris de Schloezer, « La musique », *La Revue contemporaine*, 1^{er} février 1923, p. 247.

²² "The invention of the *néoclassicisme* and the *nouveau classicisme* supplied a convenient code by which French composers could put forward aesthetic ideas based upon a nostalgic evocation of a moribund style." - Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, p. 151.

différentes échelles), retour aux formes concertantes en Russie (Prokofiev et Chostakovitch), etc. La recherche stylistique fonde l'approche musicale d'entre-deux-guerres à travers de nouvelles normes esthétiques dont le but s'avère être l'utilisation de formules et de conventions musicales avérées et reconnaissables pour l'auditeur.

Si la période d'avant-guerre s'orientait vers des préoccupations esthétiques poussant le timbre à ses extrêmes limites, la période d'entre-deux-guerres effectue le chemin inverse : renouer avec des procédés musicaux connus et reconnus par tous, tels la forme-sonate, dont les processus séquentiels, les régions harmoniques stables, les genres concertants, etc. Une musique reposant sur des codes classiques doit ouvrir un nouvel espace communicationnel. Pourtant, l'harmonie reste moderne et les formes ne sont pas tant la réplique exacte du passé qu'elles le suggèrent, de sorte que l'auditeur de l'époque est confronté davantage à un travail de réinvention qu'à un simple pastiche. L'idée d'une contextualisation propre à chaque œuvre pour comprendre les motivations qui l'engendrent doit guider l'attention du musicologue afin d'évaluer le « degré d'assimilation²³ » du nouveau dans l'ancien, c'est-à-dire montrer comment l'ancien se transforme au contact du nouveau et est ainsi projeté dans de nouvelles fonctions musicales : sa valeur poétique s'en trouve alors totalement modifiée. C'est pourquoi il faut garder en tête la mise en garde émise par Hermann Danuser, pour qui le contexte politique ne doit pas fonctionner de manière déterministe dans la compréhension du néoclassicisme : « Seuls les critiques qui prennent du recul face à l'interprétation politique englobante et déterministe de ce phénomène dans l'histoire culturelle seront aptes à fournir une évaluation qui respecte ses présuppositions esthétiques²⁴. »

En se centrant sur les œuvres et en parcourant les enjeux esthétiques et les préoccupations communes de l'époque, l'historien a beaucoup plus de chance d'en arriver à une compréhension plus herméneutique qu'idéologique du concept de néoclassicisme. Il est intéressant de constater que les musicologues allemands, justement pour sortir d'une conception négative, ont eu recours au concept de « classicisme moderniste » pour caractériser ce classicisme projeté dans une époque moderne : « Stylistiquement, dit Danuser, ce classicisme moderniste représente une tangente du modernisme musical au tournant du siècle, dont le développement a conduit à la crise musicale aux alentours de 1910²⁵. » Ce concept a le mérite

²³ "Degree of assimilation." - Toorn, *Music, Politics, and the Academy*, 1997, p. 163.

²⁴ "Only those critics who step back from an all-embracing and deterministic political interpretation of this phenomenon in cultural history will be able to achieve an evaluation that respects its aesthetic presuppositions." - Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 283.

²⁵ "Stylistically this modernist classicism represented a departure from turn-of-the-century musical modernism, the development of which has brought about the crisis of new music around 1910." - Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 278.

d'accentuer une tendance plus conciliante et plus en phase avec le passé au sein de la modernité musicale. C'est dire que l'idée d'un néoclassicisme ne doit pas être opposée à l'avant-garde musicale tant elle participe du modernisme qui définit la création musicale depuis une vingtaine d'années, mais dans des voies qui lui sont propres et dans des préoccupations poétiques qui allient l'ancien au nouveau, l'harmonie reposant toujours sur les dissonances et le dépassement de la tonalité²⁶. Comme l'affirme Perry Anderson, la modernité a toujours reposé sur deux tendances en répulsion, c'est-à-dire deux pôles prenant des voies opposées pour émerger et soutenir leur vitalisme : d'un côté, il y aurait une tendance 'citra-moderne', et de l'autre, une tendance 'ultra-moderne' :

La 'citra' peut être approchée comme toutes ces tendances qui, en se coupant du haut modernisme, ont tenté de rétablir l'ornemental et une lecture plus accessible ; quant à l' 'ultra', elle peut être lue comme toutes ces tendances qui ont poursuivi le modernisme en radicalisant ses négations d'une intelligibilité immédiate ou d'une gratification sensuelle²⁷.

Cette polarité entre 'citra' et 'ultra' marque bien le passage de l'avant-garde militante des années d'avant-guerre à celle plus festive et accommodante d'après-guerre, surtout pour la France. Une première configuration historique se dessine donc dans le passage d'une période à l'autre. Cette polarité convient également, d'une certaine façon, aux deux contextes musicaux en fonction des entités qu'ils élèvent. D'un côté, les compositeurs s'engagent dans une radicalisation du matériau musical et des moyens d'expression exploités. L'atonalisme et le dodécaphonisme résultent d'une esthétique sans compromis, qui trouve sa légitimité dans une conception progressiste du matériau musical à travers un contexte viennois en crise par rapport à la valeur qu'a prise son canon classique. De l'autre côté, les compositeurs s'engagent dans le chemin inverse, c'est-à-dire qu'ils renouent avec le passé musical de manière à favoriser une accessibilité musicale, remettant ainsi à l'avant-plan le plaisir de l'écoute. Mais du moment où l'on décide de se placer en amont des deux cultures musicales, il décèle une même hantise qui se transforme en difficulté poétique, et qui tend à s'accentuer au cours des années 1920 : « Les œuvres musicales les plus importantes et caractéristiques de la première moitié du XX^e siècle

²⁶ Cocteau et les Six par exemple, à travers des préoccupations esthétiques rejoignant les mouvements surréalistes, proposeront des événements avant-gardistes par leur nouveauté et leur interdisciplinarité. Voir Malou Haine, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 114-19.

²⁷ "The 'citra' can be taken as all those tendencies which, breaking with high modernism, have tended to reinstate the ornamental and more readily available; while the 'ultra' can be read as all those which have gone beyond modernism in radicalizing its negations of immediate intelligibility or sensuous gratification." - Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, Verso, 1998, p. 102.

incorporent et réinterprètent des éléments de l'ancienne musique²⁸. » Même si l' 'ultra' a circonscrit depuis le début du siècle l'approche plus radicale de l'école de Vienne, cette dernière est également affectée par le 'citra', de sorte que l'idée d'un classicisme moderniste pour caractériser de façon positive le néoclassicisme d'entre-deux-guerres convient autant à la France qu'à l'Autriche-Allemagne, mais à des degrés divers de part et d'autres. Chaque milieu cherche à prescrire un style idéal et, ce qui apparaîtra après 1925, à s'enligner dans l'héritage de Bach. C'est ainsi que les héritiers en viendront à se faire la vie dure.

4.2 Le coq s'élève

« Bonjour, Paris²⁹ ! » titre *Le Coq* de mai 1920 : à coup de slogans, la nouvelle génération s'affirme et s'inscrit dans une logique identitaire où les valeurs françaises prennent la forme d'une conquête. Mais il s'agit avant tout pour ces jeunes musiciens de se positionner dans le paysage musical français et, pourquoi pas, dans l'Europe musicale. Sont mis alors à l'index deux des courants parmi les principaux du tournant du siècle :

Il ne s'agit pas de discuter sur les faillites successives de trop d'esthétiques nous dit Auric. Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du debussysme, imiter Debussy ne me paraît plus aujourd'hui que la pire forme de la nécrophagie. Mais *Pelléas* n'en demeure pas moins le chef-d'œuvre par quoi commence le 20^e siècle³⁰.

S'il s'agit de se délester des vieilles esthétiques qui appartiennent aux générations précédentes, dans le même mouvement, un point de départ doit être identifié : ce sera *Pelléas*, qui sert de modèle pour mieux être dépassé. Dans tous les cas, le joug esthétique créé par les « ismes » de l'avant-guerre, à commencer par l'impressionnisme, le symbolisme et l'expressionnisme, doit être imposé. Les valeurs musicales prônées par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* sont bel et bien assimilées par les jeunes que sont Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Tailleferre, et Honegger dans une moindre mesure. À cette liste peuvent s'ajouter d'autres musiciens appartenant à la même génération, comme Roland-Manuel, Sauguet et Wiéner. Les vertus de la simplicité, du dépouillement, d'une musique nationale et du côté festif que revêt l'urbanité sont célébrées comme de nouveaux attraits pour la création musicale. Musicalement, la mélodie est remise à l'honneur, de même que les rythmes carrés avec une battue stable. S'ajoutent à cette nouvelle réalité les mélodies et danses populaires intégrées aux œuvres pour piano ou orchestre, comme en témoignent *Le Boeuf sur le toit* de Milhaud et la *Rhapsodie nègre* de Poulenc.

²⁸ "The most important and characteristic musical works of the first half of this century incorporate and reinterpret elements of earlier music." - Straus, *Remaking the Past*, 1990, p. 2.

²⁹ Georges Auric, « Bonjour, Paris ! », *Le Coq*, mai 1920.

³⁰ Auric, « Bonjour, Paris ! », *Le Coq*, 1920.

Les six premiers, à travers un « coup d'état esthétique³¹ » fomenté par Cocteau, forment désormais ce qui est convenu d'appeler le Groupe des Six. Il s'agit là d'un tour de force de celui qui joue le rôle de porte-parole des Six car leur réunion, bien que réelle³², n'en demeure pas moins une manipulation esthétique pour faire sensation. Trois choses relient ces jeunes gens bien avant la parution des deux articles de Collet dans *Comoedia* en date du 16 et 23 janvier³³ sous la commande de Cocteau : une amitié de jeunesse, un intérêt prononcé pour Satie et des événements artistiques communs dirigés par Cocteau. Ces manifestations interdisciplinaires pour lesquelles les Six écrivent la musique, ce que Haine regroupe sous le concept « poésie de spectacle³⁴ », témoignent parfaitement du nouvel ethos mis en place à travers un esprit festif que dévoile l'hybridation à l'œuvre entre les genres et la sortie des lieux consacrés par l'art traditionnel : les bistros et les cafés par exemple sont investis comme nouveaux lieux où tous les jeux de simulation, en lien avec l'approche dadaïste, sont permis. Cette situation artistique, où se profile un croisement entre majeur et mineur (i.e. la musique de cabaret), s'éloigne de l'école de Vienne pour qui cette situation a déjà été exploitée dans le *Pierrot lunaire* et ne saurait convenir à l'exigence d'une pensée musicale systémique. Il est d'autant plus important de rappeler la genèse des Six et l'esprit esthétique qui les porte puisque Stravinski en sera très tôt affecté. De même, sur leur chemin, les Six croiseront Schoenberg et les membres de l'école de Vienne : ils finiront par jouer des rôles prépondérants dans la querelle qui se pointe à l'horizon. L'humour, l'ironie, la désinvolture, la parodie, le dépouillement, la clarté, la polytonalité et autres traits caractéristiques des Six finiront par être opposés à une musique soi-disant intellectuelle et hyper-subjective, dont Schoenberg et Berg seraient les promoteurs.

À Gide qui émettait des réserves au sujet du pamphlet de 1918 dans leur correspondance, Cocteau répond : « Je ne compte pas entreprendre ici l'éloge de *Le Coq et l'Arlequin*. Il a été lu, relu et approuvé en épreuves par le groupe des jeunes musiciens. Il les exprime³⁵. » Ces jeunes musiciens se réunissent à l'époque chez Milhaud et ayant grandi dans un contexte de bouillonnement avant-gardiste, ils sont poussés à se situer à la fois à l'intérieur de cette avant-garde et dans le dépassement de celle-ci. Pour ce faire, paradoxalement, ils puisent dans les manœuvres d'avant-garde (manifeste artistique) et dans une valeur incontestable de la droite

³¹ Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, 1997, pp. 113-40.

³² Voir Eveline Hurard-Viltard qui a refait l'histoire du groupe bien avant son « lancement officiel ». Cf. *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, Paris, Klincksieck, 1987, pp. 19-31.

³³ Roy a reproduit les deux articles intitulés respectivement : « Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les Six français et Érik Satie » et « Les six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre ». Cf. Jean Roy, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994, p. 192-203

³⁴ Voir Haine, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », *Musique et modernité en France (1900-1945)*, 2006, p. 119.

³⁵ Jean Cocteau, *Lettres à André Gide : avec quelques réponses d'André Gide*, Paris, La Table ronde, 1970, p. 90.

musicale : la célébration de l'identité française que le contexte de guerre aura aidé à mousser. Le recentrement des valeurs identitaires en musique mises de l'avant par les disciples de la SN se manifeste à travers la célébration de la latinité appréhendée par le spectre conservateur de la clarté, de la logique et de l'équilibre³⁶. S'il y a de cela chez les Six, Poulenc et Auric entre autres, leur latinité de jeunesse s'abreuve également à une France plus festive, soit celle du music-hall où se croisent les rythmes urbains et les mélodies populaires, ce qui est loin de l'idéal esthétique de d'Indy. La joie qu'éprouvent Milhaud et Auric à évoquer qui le Brésil dans un cas, qui la France provinciale dans l'autre, suggère une latinité beaucoup plus véhémence que modérée.

Cela montre tout le paradoxe des Six : l'élément étranger, qu'il soit d'Amérique ou d'Europe, n'est pas rejeté pour autant qu'il corresponde aux aspérités d'une musique nationale qui assimile la pluralité des influences autres que germaniques. Les valeurs de droite que sont le nationalisme, le coq combattif, l'expression identitaire, le renouveau classique sont ainsi rapportés par les Six et Cocteau dans le giron de l'avant-garde musicale, où le rire est édifié en tant qu'« arme latine³⁷ ». Ces valeurs sont ainsi projetées dans un sens subversif qui loge plus à gauche qu'à droite en ce qu'il n'a rien à voir avec l'esthétique scholiste de l'époque. Ainsi, en se définissant de manière générationnelle et identitaire, les Six jouent sur le flou des distinctions politiques et des guerres de chapelle : ils tracent une voie intermédiaire, qui n'est pas cependant sans manquer de cohérence : Durey quitte le navire rapidement et Honegger apparaît depuis le début comme le moins « six » des Six³⁸. Fulcher voit pour sa part dans leur cheminement esthétique des « tensions dialogiques³⁹ », coincés qu'ils sont entre l'innovation esthétique et la défense de valeurs plus traditionnelles. Mais dans leur quête d'affranchissement stylistique, la tradition française représente pour eux un modèle universel indéniable qu'il s'agit d'investir avec un état d'esprit contemporain, comme le montrent les voyages qu'ils entreprennent.

Quant à la musique allemande, elle est décriée à la fois pour son pathos et son individualisme poussé à l'excès : Wagner et le postromantisme des Strauss et Mahler sont des cibles de choix. Mais Honegger, contrairement aux autres, n'entend pas jouer la carte de la victimisation face à une musique allemande jugée étouffante ; son travail motivique et chromatique révèlent des influences de Beethoven et Wagner⁴⁰. En fait, si le canon romantique allemand est rejeté d'un bloc, il en va autrement pour Schoenberg : il pose avant tout un

³⁶ Martha Hanna, *The Mobilization of Intellect. French Scholars and Writers during the Great War*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 166-67.

³⁷ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 180.

³⁸ Hurard-Viltard, *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, 1987, pp. 283-85.

³⁹ Jane F. Fulcher, "The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism", *The Journal of Musicology* XVII, 1999, p. 223.

⁴⁰ Geoffrey K. Pratt, *The Music of Arthur Honegger*, Ireland, Cork University Press, 1987.

problème de positionnement. À voir aller les Six, il est clair qu'ils ne savent trop quoi en faire après la période trouble où il aura symbolisé l'«ennemi» viennois pour plusieurs, mais rencontré les aspirations avant-gardistes d'avant-guerre pour d'autres. Le Cocteau du *Mot* et du *Coq et l'Arlequin* a déjà exprimé plusieurs réserves à l'égard d'un musicien qu'il juge romantique et sombre, sans toutefois connaître sa musique. Ses confrères musiciens ne semblent pas nécessairement partager cet avis : Durey aurait été influencé par Schoenberg au cours des années 1910 pour se libérer de l'impressionnisme, sans que la nature musicale de cette influence ne soit précisée dans la littérature musicologique⁴¹ ; Milhaud a parcouru plusieurs partitions du compositeur viennois pendant la guerre en compagnie de Koechlin, sans insister sur la découverte du *Deuxième Quatuor à cordes* à Lausanne en 1913⁴² ; Honegger est le plus emballé, lui qui fait découvrir à ses amis français le *Traité d'harmonie*⁴³ et qui s'adonne à « la dilution progressive des fonctions tonales telle qu'elle apparaît dans les premiers *Quatuors* ou la *Kammersymphonie no. 1*⁴⁴ ».

Il apparaît donc normal que le premier numéro du *Coq* affiche cette phrase seule et séparée des autres textes : « Arnold Schoenberg les 6 musiciens vous saluent⁴⁵. » Mais cette déclaration a ceci d'intéressant qu'elle sort tout droit de la bouche d'un... coq. On voit ici toute la tactique de Cocteau lorsqu'il s'agit du passé, à plus forte raison celui d'avant-garde : évoquer sa valeur symbolique pour mieux la dépasser. Il finit par préciser sa pensée dans le numéro suivant, puisque certaines personnes auraient désapprouvé cette allusion à Schoenberg :

Les amis qui, nous suivant, blâment notre salut à Schoenberg comme un manque de tact, nous suivent mal. Ce témoignage d'admiration montre la qualité de notre nationalisme. CHACUN CHEZ SOI, LE MIEUX POSSIBLE. À l'artiste international, il manque un espéranto. Pour ma part, je ne refuse pas la main au jeune allemand excédé de Wagner⁴⁶.

Un jeu de dévoilement très coctélien : rendre hommage à un musicien étranger pour mieux affirmer le nationalisme prôné par l'esthétique en vigueur. S'il est difficile de savoir à qui il pense lorsqu'il évoque ces jeunes musiciens allemands excédés de Wagner (Hindemith peut-être ?), l'allusion à Schoenberg montre bien la valeur symbolique rattachée à son nom et que Cocteau et ses amis cherchent à s'arroger : Schoenberg reste un modèle car il est celui qui est allé le plus loin, et même s'il appartient au camp 'ennemi', se l'approprier par un détournement nationaliste frappe l'imaginaire. Schoenberg pose donc problème dans ce renouveau esthétique à

⁴¹ Hurard-Viltard rapporte ces faits. Cf. *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, 1987, pp. 109, 113 et 117.

⁴² Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, Flammarion, 1982, p. 130.

⁴³ Jacques Tchamkerten, *Arthur Honegger*, Genève, Éditions Papillon, 2005, p. 26.

⁴⁴ Tchamkerten, *Arthur Honegger*, 2005, p. 32.

⁴⁵ Non signé, sans titre, *Le Coq*, mai 1920.

⁴⁶ Jean Cocteau, « Point sur l'I », *Le Coq*, juin 1920.

saveur nationaliste : quoi faire de lui ? Les Six iront à sa rencontre pour le moment et en feront même la promotion, mais à mesure que se durcira leur néoclassicisme à tendance nationaliste, ils s'en éloigneront à travers des propos véhéments. Avec le recul, Milhaud précise l'état d'esprit de l'époque par rapport à Schoenberg : « Ce langage entièrement nouveau me paraissait plein de possibilités inconnues, mais il différait tellement de ce à quoi j'étais habitué, de tout ce que j'aimais et qui était à la base de ma formation musicale, *Boris Godounov* et *Pelléas* en particulier⁴⁷. » Entraînés dans une nouvelle esthétique définie par rapport au milieu dans lequel ils grandissent, Milhaud et ses confrères ont maintenant leurs propres références et Schoenberg apparaît comme une tendance parmi d'autres, mais appartenant surtout à une autre génération.

4.3 Le nouveau paysage de l'avant-garde musicale

« Vienne-la-rouge », comme l'appellent les historiens en lien au nouveau pouvoir social-démocrate qui dicte de nouvelles politiques culturelles⁴⁸, dont l'accès pour les masses populaires à une éducation musicale (i.e. le chant choral) malgré la crise économique que subit l'Autriche, voit elle aussi naître une nouvelle génération de musiciens autant étrangers qu'autrichiens. La plupart d'entre eux participe à ce qu'il est convenu d'identifier comme la seconde cohorte de l'école de Vienne, qui se compose d'Eisler, Kolisch, Deutsch, Serkin et Rufer. Contrairement à la nouvelle génération de l'avant-garde musicale française, celle de Vienne est beaucoup plus rapidement assimilée aux desseins de l'école de Vienne. En effet, avec l'entrée en scène du *Verein* et la cicatrice laissée par la guerre, la réalité musicale viennoise ressort comme beaucoup plus coercitive. À travers l'enseignement qu'elle reçoit de Schoenberg et en participant directement à l'organisation du *Verein* et à sa dynamique interne, cette génération se déploie à travers un esprit plus militant : elle portera le projet de l'école de Vienne au-delà de ses frontières que ce soit à travers la diffusion de sa musique (Kolisch et Deutsch), de réflexions musicales (Rufer et Deutsch) ou par l'enseignement (Berg, Webern). Alors que plusieurs autres jeunes musiciens reçoivent l'enseignement que professe Schoenberg à Mödling, d'autres carrières prennent forme par l'intermédiaire de l'école de Vienne, tels Adorno qui s'instruit auprès de Berg ou les jeunes Leibowitz et Dessau qui hériteront du militantisme de cette deuxième cohorte à la fin de la décennie⁴⁹.

La certitude de représenter l'avenir de la musique moderne chez cette nouvelle génération s'explique en partie par trois phénomènes : 1) la soumission institutionnelle à la

⁴⁷ Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, René Julliard, p. 144.

⁴⁸ Voir Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, pp. 423-26.

⁴⁹ Une défection sera de taille toutefois pour Schoenberg et ses collègues : Eisler, qui fera l'objet d'une attention spéciale au prochain chapitre.

cause défendue telle que vécue dans l'organisation du *Verein* ; 2) le durcissement de l'enseignement de Schoenberg et l'autorité qu'il a gagnée par rapport à la période phare d'avant-guerre ; 3) le projet dodécaphonique à porter qui verra le jour autour de son enseignement. Cette nouvelle génération n'est pas seulement une progéniture de l'école de Vienne ; elle a baigné dans son histoire et dans sa façon d'appréhender les choses, si bien qu'elle se sait héritière d'une façon particulière de penser la musique qu'elle doit maintenant propager. Schoenberg forme alors une génération de disciples qui auront un impact aussi important dans la querelle que la génération néoclassique française, à ceci près que la génération dodécaphonique s'émancipe au cours des années 1930 et 1940, de telle sorte que son véritable impact se fera sentir dans l'après-seconde-guerre. À ce moment, l'intransigeance qu'elle manifeste à l'endroit des néoclassiques sera sans merci à travers la véhémence des propos d'Adorno et de Leibowitz entre autres. Mais surtout, ce qui ressort de cette deuxième cohorte, c'est à quel point elle assimile le discours schoenbergien et porte le message dodécaphonique en utilisant les concepts façonnés par le maître : l'unité qui s'en dégage fonde un noyau durable et propulse l'école de Vienne dans une lancée à la fois musicale et exégétique. De plus, cette situation la distingue à plusieurs titres de ce qui se trame dans la République de Weimar à la même période : la montée en force d'un néoclassicisme allemand qui trouve sa force dans l'idée d'un 'jeune classicisme' (*junge Klassizität*) avancée par Busoni au cours des années 1910 pour se positionner à l'encontre du wagnérisme⁵⁰.

Le besoin de simplicité gagne également du terrain dans l'Allemagne d'après-guerre et se reflète dans le travail mélodique, les rythmes réguliers, le retour aux formes classiques et l'expression directe, autant d'éléments musicaux recherchés par les Krenek et Weill du côté de l'opéra, en notant toutefois que d'un côté la satire politique guide le propos (*Mahagonny* par exemple), alors que de l'autre l'intérêt se porte sur l'intégration des formes populaires à travers un commentaire social (*Johnny spielt auf* par exemple)⁵¹. Mais il revient surtout à Hindemith d'incarner l'idée d'un « retour à l'ordre » allemand et de mettre en valeur la 'nouvelle objectivité' (*Neue Sachlichkeit*) et la 'musique à usage social' (*Gebrauchsmusik*). L'épuration du matériau musical sévit dans toute l'Europe. Par l'entremise de la musique de chambre et en remettant à l'honneur le conduit mélodique et les formes concertantes, mais toujours au sein d'une harmonie tonale refondée dans des considérations contemporaines, Hindemith incarnera une tangente du néoclassicisme comparable à celle de Stravinski dans cette période d'entre-deux-guerres. Faut-il alors s'étonner qu'il fasse l'objet d'attaques similaires à celles portées à

⁵⁰ Voir Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, p. 65-74.

⁵¹ Voir Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1988.

l'endroit de Stravinski du côté des disciples de Schoenberg ? Stravinski, au moment où les sérialistes des années 1950 attaqueront farouchement Hindemith, rappellera le rôle important qu'il a joué dans l'établissement du néoclassicisme⁵². Pour l'heure, la dichotomie entre le classicisme moderniste et le modernisme militant se dégage non seulement à travers la dynamique circulaire entre Vienne et Paris, mais aussi dans l'éveil d'un néoclassicisme allemand, de sorte que l'école de Vienne et sa deuxième cohorte ont à combattre sur plus d'un front à la fois.

Pour ce faire, les revues de l'époque offrent un médium réflexif de choix aux multiples réverbérations médiatiques, polémiques et esthétiques. L'étude de la période de 1909-14 a mis en perspective le rôle joué par les revues musicales dans la promotion d'une musique d'avant-garde d'une part, et l'impact qu'ont les critiques musicaux ou les compositeurs-écrivains en célébrant des carrières et en engendrant des polémiques d'autre part. Cette situation, qui s'accélère au cours des années 1910, est plus que jamais constitutive du paysage de l'avant-garde musicale de l'entre-deux-guerres : le déploiement de nouvelles revues n'a d'égal que l'effervescence ouverte par la nouvelle décennie. Si la création du *Verein* était une réponse au contexte hostile de la critique et du public viennois, d'autres intermédiaires musicaux prennent maintenant forme pour pallier l'absence d'une vitrine servant à promouvoir la musique moderne. Bien que la revue *Der Merker*, dirigée par Specht et Batka, ait survécu à la guerre, elle prend fin en 1922 et lègue son rôle à *Musikblätter des Anbruch*, revue autrichienne qui voit le jour en 1919, dirigée à ses débuts par Otto Schnieder, puis par Paul Stefan à partir de 1922. Cette revue fait une large place aux activités de l'école de Vienne et à la compréhension de la musique de ses membres. Il est légitime de parler d'un outil promotionnel pour Schoenberg et ses élèves, surtout que la revue est publiée par Universal Edition sous la gouverne d'Hertzka, l'éditeur de Schoenberg. Contrairement à sa défunte aînée, *Musikblätter des Anbruch* couvre un paysage musical beaucoup plus européen et les réalisations françaises et italiennes y trouvent une place de choix, ou bien à travers des articles de fond repris des autres revues et traduits, ou bien par des rescensions de concerts. Hermann Scherchen, dont le devoir de promotion de la musique contemporaine commence à s'affirmer pendant ces années, offre à l'Allemagne une revue similaire avec *Melos*, axée également vers des préoccupations modernes aux visées internationales.

L'expansion de la musicologie depuis le début du siècle contribue également à consolider le rôle des revues et à préciser le discours qui légitime la musique moderne. Les

⁵² Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, Université of California Press, 1981, pp. 122-23.

articles à portée scientifique pullulent durant la période d'entre-deux-guerres⁵³. C'est le cas en France avec l'essor de la musicologie française, dont l'enseignement de Rolland à la Sorbonne a montré l'importance. Une nouvelle revue, qui se substitue à la défunte *La Revue musicale S.I.M.*, contribue à cette expansion : *La Revue musicale*, dont le directeur est Prunières, un élève de Rolland, apparaît dans le paysage français en novembre 1920 et offre aux mélomanes des articles de fond qui portent à la fois sur des sujets historiques et contemporains. La couverture des concerts par des critiques situés à l'étranger confère à la revue un caractère international, surtout que Prunières participe en tant que correspondant français au *New York Times* entre 1924 et 1935. De nouvelles plumes font alors leur apparition, celles des Schloezer, Coeuroy, Ansermet, Hoérée, aux côtés de celles plus familières d'un Vuillermoz (pour le ballet) ou d'un Wellesz (correspondant autrichien). Avec la place accordée à la musique moderne, l'avant-garde musicale trouve une vitrine de choix à travers cette revue et cela se reflète par les concerts de musique contemporaine qu'elle organise au Théâtre du Vieux-Colombier. Entre autres, Prunières et sa revue jouent un rôle non négligeable dans la diffusion de l'œuvre de Schoenberg : *Le Livre des jardins suspendus* (novembre 1921), *Deuxième Quatuor à cordes* (février 1923), *Quintette pour instruments à vent op. 26* (mai 1926)⁵⁴. Par ailleurs, il est intéressant d'observer comment se trament les différentes ramifications des réseaux mis en place par les revues. À titre d'exemple, l'éditeur anglais Chester met sous presse une nouvelle revue intitulée *The Chesterian*, qui voit le jour à Londres en septembre 1919 sous la direction de Jean-Aubry, musicologue français. Il en résulte une place de choix pour la musique française et le néoclassicisme.

Cet espace médiatique et réflexif occupé par les revues musicales et leurs critiques nous force à jauger le caractère incontournable d'une donnée constitutive du champ de l'avant-garde musicale : le discours sur la musique et à plus forte raison le travail exégétique des différents cénacles avant-gardistes qui, bien que présents avant la guerre, s'émancipent durant cette période d'entre-deux-guerres. Cet espace réflexif couvert par les revues et la médiatisation du champ musical expliquent pourquoi les discours provenant de ces intermédiaires musicaux que sont revues et journaux alimenteront la querelle et en établiront les prémisses : Schoenberg et Stravinski, de même que leurs différents partisans, se lancent des invectives à travers des

⁵³ Le lancement en pleine guerre d'une nouvelle revue américaine, *The Musical Quartely*, s'ouvre justement sur un article aux résonances épistémologiques quant au développement d'un discours réflexif répondant aux aspirations des temps présents. Voir Waldo S. Pratt, "On Behalf of Musicology", *The Musical Quartely*, January 1915, pp. 1-16.

⁵⁴ Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie*, 2001, pp. 154-55.

déclarations faites aux journalistes ou par des articles dans les journaux⁵⁵. Et comme le démontreront les prochaines lignes, ce sont les critiques qui, à force de problématiser le champ de la musique contemporaine, finissent par les rapprocher et les opposer, un peu comme Cocteau en a établi le modèle de façon inconséquente dans *Le Mot* de 1915. La résonance publique de la querelle Schoenberg/Stravinski, loin de simplement s'appuyer sur la polarisation culturelle des deux entités au sein des revues et des journaux, s'immisce dans la compréhension des enjeux sur la création musicale et se répand par l'intermédiaire du sens qu'offre l'opposition en présentant deux voies fédératives dans le champ de la musique moderne. Les déclarations faites par les acteurs de la querelle témoignent de ce *background* médiatique derrière sa mise au monde. Mais surtout, les deux avant-gardes ont compris plus que jamais l'importance de concevoir un discours sur la musique et le besoin d'élaborer des concepts auxquels se référer : les Auric, Schloezer, Ansermet, Lourié et Schaeffner théorisent les percées stravinskiennes, alors que les Berg, Webern, Wellesz, Stefan, Adorno en font autant du côté de Schoenberg.

L'école de Vienne, depuis les hostilités rencontrées à travers sa réception, a saisi à quel point une exégèse était constitutive de son expansion : à travers des écrits historiques, analytiques et théoriques, elle définit l'espace musicologique servant à la diffuser, si bien que sa réputation et son héritage en dépendent en grande partie⁵⁶. Wellesz s'est attaqué dès le début à ce travail de théorisation qui prend plus souvent qu'autrement la forme d'une diffusion des idées de Schoenberg, voire d'une propagande culturelle dans le contexte de la musique d'avant-garde. Après avoir offert un article substantiel dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* en avril 1914, Wellesz en fait de même du côté américain : « Schoenberg and Beyond⁵⁷ » est publié dans *The Musical Quartely* en janvier 1916, donc en pleine guerre. En ouvrant le texte par « Schoenberg n'est plus étranger pour l'Amérique⁵⁸ », il entend bien montrer la valeur incontournable de son sujet tout en centrant le propos sur les épreuves qu'il a surmontées. L'article participe à une véritable exégèse du compositeur viennois : son parcours artistique est retracé et des exemples musicaux étayent les dires de Wellesz. Schoenberg est présenté comme le maître de la musique moderne et son influence est marquée par un rapprochement qui en fait le vecteur central : « Rassemblant

⁵⁵ Les compositeurs, comme nous le verrons dans le cas de Stravinski et Schoenberg, suivent les phénomènes médiatiques, lisent les chroniques qui les concernent et se tiennent informés quant aux sujets chauds : Schoenberg collectionnait des articles (voir la collection d'items établie par Christensen) et critiques tout autant que Stravinski (voir les différents articles de revues reproduits dans la collection Stravinski à la PSS). - Jean and Jesper Christensen, *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy : A Catalog of Neglected Items*, Michigan, Harmonie Park Press, 1988 ; PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz.

⁵⁶ Joseph Auner, "The Second Viennese School as a Historical Concept", *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, pp. 17-22.

⁵⁷ Egon Wellesz, "Schönberg and Beyond", *The Musical Quartely*, January 1916, pp. 76-95.

⁵⁸ "Schönberg is no longer stranger to America." - Wellesz, "Schönberg and Beyond", *The Musical Quartely*, 1916, p. 76.

un cortège important d'admirateurs autour de lui, nous notons aussi d'autres compositeurs comme Busoni, Ravel et Stravinski, qui n'ont pas vraiment d'affinité avec Schoenberg, mais qui poursuivent des tendances semblables à la sienne⁵⁹. » L'école de Vienne peut donc compter sur un discours qui la promeut et développe son expansion internationale.

4.4 Les nouvelles curiosités esthétiques

Le grand événement qui marque les échanges franco-allemands de cette période musicale est certainement la création française, ou plutôt parisienne, du *Pierrot lunaire* de Schoenberg en décembre 1921 en version partielle, et en janvier 1922 en version intégrale. Mais l'espace interculturel ouvert par cette création connaît des précédents qui prennent la forme de courtes migrations musicales dans le champ de l'avant-garde musicale européenne : une invitation lancée à Ravel par le *Verein* en octobre 1920 et une visite de Milhaud et Poulenc à l'école de Vienne à l'hiver 1922. Ces deux principaux événements historiques marquent l'intérêt que représentent toujours Schoenberg et l'école de Vienne aux yeux des fondateurs de la SMI et de la nouvelle génération néoclassique. Bien que Schoenberg pose problème eu égard aux tensions politiques connues récemment, aller à sa rencontre contribue à l'effervescence culturelle d'après-guerre et nourrit les curiosités esthétiques propres à la jeunesse et au mouvement avant-gardiste européen. À moins qu'il ne soit également question d'aller visiter l'autre pour mieux y signifier le terrain esthétique que la France musicale entend désormais occuper.

Le fait que le compositeur choisi dans le cadre des invitations étrangères du *Verein* soit Ravel ne surprend personne et s'inscrit dans la même ouverture manifestée par la SMI à l'égard de Schoenberg : les deux sociétés, bien que l'une, le *Verein*, n'existe pas très longtemps, sont celles qui favorisent le plus les échanges interculturels entre les deux avant-gardes et forcent ainsi les milieux respectifs à prendre conscience de l'espace international dessiné par la musique moderne. Ravel avait également pris la défense de compositeurs tels que Schoenberg pendant la guerre, ce que l'école de Vienne savait par l'entremise de Wellesz. Ravel se présente donc comme le meilleur allié français pour l'école de Vienne et il arrive au sixième rang des compositeurs les plus joués au *Verein*⁶⁰. Il est l'intermédiaire de choix, le médiateur culturel par excellence qui, en tant qu'artiste fréquentant les milieux de gauche en opposition aux Scholistes et favorisant un rassemblement de l'avant-garde musicale (i.e. la SMI), peut entamer le rapprochement souhaité entre les deux avant-gardes respectives et montrer que le sentiment

⁵⁹ "Gathering an ever-increasing host of admirer about him, we also notice other composers like Busoni, Maurice Ravel and Igor Stravinsky, not directly acquainted with Schönberg, indently following tendencies akin to his." - Wellesz, "Schönberg and Beyond", *The Musical Quarterly*, 1916, pp. 93-94.

⁶⁰ Voir Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 440.

belliqueux de la France musicale est maintenant chose du passé. Et de fait, c'est exactement ce qu'il fera dans une entrevue à la *Neue freie Presse* du 29 octobre 1920 sous le titre « Wiener Eindrücke eines französischen Künstlers⁶¹ ». Ravel informe le lectorat sur l'amour que ressentent les Français pour Vienne et sur les œuvres entendues au cours de son séjour. Son éloge de Mozart atteste de l'importance du néoclassicisme en construction en lien avec la prépondérance de la mélodie. Mais surtout, le compositeur s'aventure sur le front diplomatique et se fait le réconciliateur des relations franco-autrichiennes après la cicatrice laissée par la guerre :

Je ne saurais trop dire mon admiration pour le public des concerts viennois, pour qui la musique semble innée. Il est vrai que chaque patrie a sa musique, mais sa destinée naturelle est d'être internationale et de nouer entre les nations des liens d'harmonie. Puisse la musique influencer aussi l'esprit de réconciliation dans tous les cœurs ! Une fois encore, laissez-moi vous assurer que la France garde une sympathie sincère pour Vienne et reste persuadée que le destin des Viennois et des Autrichiens va bientôt s'améliorer. Lorsqu'il était, ou est, question de 'courants germanophones', Vienne et l'Autriche ne sont jamais inclus dans cette expression⁶².

Ravel sait bien que cela est complètement faux, lui qui a dû défendre Schoenberg et les musiciens étrangers face au nationalisme intransigeant de La Ligue nationale pour la défense de la musique française. Dans tous les cas, il se fait le chantre d'une avant-garde internationale réunie autour d'un objectif commun en renouant l'esprit de solidarité qui prévalait avant la guerre.

Mais Ravel pouvait-il exprimer une autre opinion après l'accueil que lui avait réservé le *Verein*⁶³ ? Le concert organisé en date du 23 octobre 1920, après que *Musikblätter des Anbruch* lui ait lancée l'invitation de venir créer sa *Valse* à Vienne, lui rend, après tout, hommage⁶⁴. C'est Wellesz qui se charge de le présenter aux lecteurs de la revue en insistant sur le fait que Debussy et lui représentent les deux voies essentielles en musique française contemporaine⁶⁵. Il s'agit bel et bien d'un concert en son honneur où trois de ses œuvres sont jouées : *Gaspard de la nuit* (interprété par Steuermann), *La Valse* (transcription pour deux pianos, interprétées par le compositeur et Casella) et le *Quatuor en fa* (interprété par le Feist-Quartett). Des œuvres de Berg (op. 5), Webern (op.7) et Schoenberg (op. 12 et op. 15, des lieder en somme ; op. 23 no. 1 et 2 interprétés par Steuermann) accompagnent les œuvres de Ravel et montrent bien sous quel

⁶¹ Traduit en français par Orenstein sous le titre « Impressions viennoises d'un artiste français ». Cf. Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 343-44.

⁶² Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, 1989, pp. 343-44.

⁶³ Voir Donald Harris, "Ravel Visits the Verein", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* III, 1979, pp. 75-82.

⁶⁴ "Konzert zu Ehren Maurice Ravels". Voir Brand et Hailey qui ont reproduit le programme du concert. Cf. Alban Berg, *The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, New York, W.W. Norton, 1987, p. 288.

⁶⁵ Voir Egon Wellesz, "Maurice Ravel", *Musikblätter des Anbruch*, Oktober-Heft 1920, pp. 544-46.

auspice est placé ce concert : Ravel plus l'école de Vienne, question de vraiment marquer l'échange entre les deux pôles de l'avant-garde européenne. C'est Alma Mahler qui a la générosité de recevoir Ravel et Casella chez elle, ce dernier étant également l'invité de la revue dans le cadre de ses activités mahlériennes qui sont saluées par Stefan⁶⁶. Le récit qu'elle en a rapporté est truculent et présente un Ravel dandy⁶⁷, quoiqu'il comporte des imprécisions historiques⁶⁸. De ce côté, mieux vaut s'en remettre à la lettre écrite par Berg à Schoenberg sur son lit d'hôpital (crise d'asthme) en date du 28 octobre 1920 – à partir de laquelle on apprend l'absence de Schoenberg lors de l'événement : « Ce concert fut sensationnel en même temps qu'une bonne publicité. Nous avons soumis plusieurs annonces dans les journaux. Aux côtés de l'exécution de vos oeuvres, [figuraient] les noms de Ravel, Casella, Lindberg, et de manière générale, l'entreprise dans son ensemble attira du monde. Si ce ne fut pas particulièrement un succès financier, cela était peut-être dû au prix coûteux des billets. Après tout, dans les cercles sociaux qui se respectent, il n'y a pas tant d'intérêt pour Ravel non plus (ses deux concerts ont été vraiment peu fréquentés, malgré l'Ambassade de France)⁶⁹. » Il reste donc beaucoup de chemin à faire encore pour que la musique française soit un attrait artistique côté viennois⁷⁰.

Justement, l'école de Vienne aura droit à une visite marquée qui s'inscrit dans le cadre de la création française du *Pierrot lunaire* fin 1921, début 1922 : Milhaud et Poulenc sont reçus par Alma Mahler à Vienne et déjeunent avec Schoenberg à Mödling en février 1922⁷¹. Cette visite s'inscrit dans la création française du *Pierrot lunaire* : la première présentation partielle – dans une traduction française de Benoist-Méchin – est présentée le 15 décembre 1921 aux Concerts Wiéner, Salle des Agriculteurs. Seule la première partie est jouée sous la direction de Milhaud avec Marya Freund pour la partie vocale et Wiéner au piano – l'équipe française du *Pierrot lunaire* est désormais constituée⁷². Dans une lettre du 14 novembre 1921, Milhaud

⁶⁶ Pau Stefan, "Alfredo Casella - Unser Gast", *Musikblätter des Anbruch*, Oktober-Heft 1920, pp. 546-47.

⁶⁷ Alma Mahler-Werfel, *Ma vie*, Paris, Hachette, 1985, pp. 154-55.

⁶⁸ Marcel Marnart, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, pp. 490-92.

⁶⁹ "This concert was sensational, as well as good publicity. We had submitted numerous newspaper notices. Next to the performance of your works, the names Ravel, Casella, Lindberg, and in general the entire affair proved an attraction. If it still wasn't a particular financial success, that may have been due to the high prices of the festival tickets (100 kronen). After all, in wealthy social circles there isn't much interest for Ravel either (his own 2 concerts were very poorly attended, despite the French embassy, etc.)." - Berg, *The Berg-Schoenberg Correspondence*, 1987, p. 289.

⁷⁰ Un autre propos de l'époque jette de l'ombre sur l'entente cordiale recherchée. Alma Mahler rapporte que Ravel aurait exprimé une opinion pour le moins sévère à l'endroit de la *Symphonie de chambre* qu'il aurait entendue lors de son séjour : « Il conclut : 'Non, ce n'est pas de la musique... c'est une expérience de laboratoire' ! » Cette déclaration est restée apocryphe dans les annales musicologiques. Cf. Mahler-Werfel, *Ma vie*, 1985, p. 155.

⁷¹ Ici cependant, les récits offerts dans les différents ouvrages historiques ne concordent pas toujours : certains rapportent ce récit comme étant le résultat du Festival international de musique de chambre de Salzbourg qui s'est tenu du 7 au 10 août 1922 (Stuckenschmidt et Jameux entre autres). En réalité, comme les prochaines lignes le démontreront, les sources de l'époque confirment plutôt une rencontre en février 1922. Voir Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993 ; et Jameux, *L'école de Vienne*, 1993, pp. 296-97.

⁷² S'ajoutent quatre autres musiciens : Fleury, Delacroix, Roëllens et Feuillard.

affirme à Collaer qu'il s'affaire à monter le *Pierrot lunaire* pour le 15 décembre prochain⁷³. C'est Freund, qui a toujours milité en faveur de la musique de Schoenberg⁷⁴, qui remet à Wiéner la partition⁷⁵, jugeant que le moment était venu de se lancer dans la création française de l'œuvre⁷⁶. Après cette création partielle du *Pierrot lunaire*, l'œuvre est représentée intégralement le 12 janvier 1922⁷⁷, toujours aux Concerts Wiéner et avec les mêmes interprètes, mais cette fois à la Salle Gaveau, avec le sous-titre « Première Audition intégrale⁷⁸ ». C'est après que débute une tournée de concerts avec Poulenc et Freund en Europe centrale (Prague, Budapest, Varsovie) et que le séjour chez Alma Mahler et la rencontre à Mödling ont assurément lieu⁷⁹. Deux principaux témoignages de l'événement sont restés. Webern d'abord, qui écrit à Jalowetz le 21 février 1922 de Mödling :

Récemment de jeunes français étaient ici, et parmi eux aussi Milhaud qui a présenté à Paris la première du *Pierrot*. Comme la Freund, qui parla là, était aussi de la partie, on présenta d'abord chez Madame Mahler le *Pierrot* de Stein avec la Wagner [Erika], puis des morceaux individuels de Milhaud avec la Freund. [...] Milhaud et un autre plus jeune que lui étaient allés eux aussi chez Schoenberg. Ils s'intéressaient beaucoup aux partitions de Berg et aux miennes : ils veulent tout interpréter. Ils appartiennent au groupe des Six. Très, très sympathiques. Milhaud en tant que compositeur m'est moins saisissable ou autrement dit : gentil⁸⁰.

Non seulement fait-il la découverte du Groupe des Six, mais assurément, Milhaud lui plaît beaucoup plus que Ravel. Wellesz de son côté, dans sa chronique autrichienne de *La Revue musicale*, rapporte l'événement sous le titre « Deux *Pierrots lunaires* à Vienne » en date de mars 1922 : « De Varsovie nous sont venus Darius Milhaud, Francis Poulenc, qui accompagnaient Marya Freund pour donner à Vienne une 'Soirée de musique française contemporaine'⁸¹. » Leur visite semble donc avoir été motivée par une tournée de musique française contemporaine dans

⁷³ Voir Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, Hayen, Mardaga, 1996, p. 92.

⁷⁴ Voir Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie* 87, 2001, p. 154.

⁷⁵ Jean Wiéner, *Allegro Appassionato*, Paris, Pierre Belfond, 1978, pp. 46-48.

⁷⁶ Rien dans les correspondances et documents d'époque ne permet de conclure que Milhaud et Poulenc soient allés rencontrer Schoenberg avant cette date.

⁷⁷ Non le 16 comme plusieurs l'affirment ; il s'agit de la date de la reprise. - Voir *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985, p. 100.

⁷⁸ Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 50-51.

⁷⁹ Dans *Ma Vie heureuse*, Milhaud situe l'événement après la création française du *Pierrot lunaire* aux Concerts Wiéner, ce qui est plus probable étant donné que l'œuvre était maintenant bien rodée. Et le 27 février 1922, il dit à Collaer qu'il « arrive de Vienne ». - Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1987, pp. 117-18 ; Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, 1996, p. 93.

⁸⁰ «Vor kurzem waren junge Franzosen hier u. zwar auch Milhaud, der in Paris den *Pierrot* ausgeführt hat. Da auch die Freund mit war, die es dort sprach, wurde bei Fr. Mahler *Pierrot* zuerst von Stein mit der Wagner aufgeführt, dann einzelne Stücke von Milhaud mit der Freund [...]. Milhaud und ein noch jüngerer waren auch bei Schoenberg herausen. Sie interessierten sich sehr für Bergs u. meine Noten; wollen alles aufführen. Die sind von der Gesellschaft der '6'. Sehr, sehr sympatisch. Milhaud als Komponist ist mir weniger begreiflich oder besser gesagt: lieb.» Cf. Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, 1999, p. 503.

⁸¹ Egon Wellesz, « Deux *Pierrots lunaires* à Vienne », *La Revue musicale*, mars 1922 p. 272.

laquelle était inclus le *Pierrot lunaire* version française. Mais ils allaient également à la rencontre de Schoenberg et celui-ci avait eu vent de leur visite :

Quelques jours plus tard, nous dit Wellesz, eut lieu une séance musicale fort intéressante chez M^{me} Alma Mahler. Schoenberg, qui avait entendu parler de l'exécution de son *Pierrot lunaire* à Paris, voulait l'entendre dans l'interprétation française. De son côté, Milhaud était désireux de connaître l'interprétation de Schoenberg ; on décida de donner *Pierrot* d'abord avec Erika Wagner et le chef d'orchestre Erwin Stein selon la tradition schoenbergienne, puis avec Marya Freund sous la direction de Milhaud. Il était curieux de comparer les deux versions ; j'ai trouvé l'une et l'autre absolument réussie dans son genre⁸².

C'est donc à ce moment-là que Milhaud va chercher le consentement moral de Schoenberg et désire lui présenter son travail à partir de l'œuvre.

Contrairement à la rencontre avec Ravel, celle de 1922 permet de souder de véritables liens entre l'école de Vienne et les Six, comme en attestent d'une part le récit de Webern, d'autre part la longue amitié qui s'établit à partir de ce moment entre Schoenberg et Milhaud⁸³. La comparaison entre les deux œuvres et les deux interprétations découlant de traditions différentes (dans la tradition de la déclamation debussyste du côté français selon les propos de l'époque) s'inscrit dans le cadre d'une ouverture musicale à l'autre et d'échanges culturels placés sous le signe d'un partage de connaissances musicales. À nouveau cependant, Schoenberg se fait intransigeant par rapport à l'interprétation de son œuvre, mais davantage au niveau du chant que de la direction : « Je ne saurais laisser prévaloir aucune autre volonté que la mienne écrit-il à Freund, et [c'est] pourquoi, dans cette réalisation, il faut être d'un sérieux et d'une rigueur impitoyables⁸⁴. » Malgré les réserves de Schoenberg, il y a curiosité esthétique de part et d'autre et c'est pourquoi il invite à son domicile Milhaud et Poulenc, geste qui doit être interprété comme un signe d'affection eu égard aux liens cordiaux qu'a engendrés la création française du *Pierrot*. Les commentaires de l'époque indiquent que les deux compositeurs français ont présenté leurs propres œuvres à Schoenberg une fois à Mödling : « Nous y passâmes un merveilleux après-midi ajoute Milhaud. À sa demande, je jouai avec Poulenc ma *Deuxième Suite*. Francis nous fit entendre ses *Promenades* pour piano qu'il venait de terminer. [...] Il me donna l'exemplaire de ses *Cinq Pièces pour orchestre*⁸⁵. » Une version pour quatre mains du *Bœuf sur le toit* par Poulenc et Milhaud aurait également été interprétée⁸⁶. Avant que la querelle ne prenne un essor fulgurant qui aura pour conséquence de braquer les deux milieux

⁸² Wellesz, « Deux *Pierrots lunaires* à Vienne », *La Revue musicale*, 1922, p. 272.

⁸³ Voir le texte « Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schoenberg : des souvenirs personnels » écrit par Milhaud en anglais en 1944. - Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, pp.128-34.

⁸⁴ Reproduit dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 299-300.

⁸⁵ Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine, Éditions Aug. Zurfluh, 1998, p. 118.

⁸⁶ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 297.

l'un contre l'autre, il s'agit là d'un échange interculturel symbolique, certainement le plus important dans les relations musicales franco-autrichiennes des années d'après-guerre. À travers leur fougue de jeunesse, Milhaud, Poulenc, Wiéner ont décidé de créer la version française du *Pierrot* pour en faire un événement incontournable qui allait montrer l'importance indéniable que prenaient maintenant les jeunes néoclassiques dans le milieu français. Et ce n'est pas un hasard si les Concerts Wiéner allaient réitérer l'événement le 14 décembre 1922 avec un concert au Théâtre des Champs-Élysées, intitulé « Schoenberg-Webern » et qui comprenait à nouveau le *Pierrot lunaire*, l'op. 19 de Schoenberg et... les *Cinq Mouvements pour quatuor à cordes* op. 5 de Webern⁸⁷.

Mais cela ne veut pas dire que les Six adhèrent pour autant aux principes viennois en matière de langage musical – les prochaines pages en fourniront des exemples éloquents. Pour l'heure, Poulenc est un bon spécimen pour comprendre ce qui se passe. À travers l'effervescence musicale qui marque le néoclassicisme en formation, il accompagne Milhaud à l'étranger et participe à plusieurs événements, dont cette tournée de musique française où sont joués son *Bestiaire* et ses *Mouvements perpétuels*. Le prochain événement le conduit également en Autriche, mais cette fois-ci à Salzbourg au mois d'août 1922 en vue d'une participation au Festival international de musique de chambre en tant que pianiste (les *Chansons espagnoles* de Falla où il accompagne Freund) et compositeur (les *Impromptus* joués par Wiéner)⁸⁸. Poulenc se plaît surtout à revoir les membres de l'école de Vienne, à revoir des amis connus (Bartók) ou à faire de nouvelles connaissances (Hindemith)⁸⁹. C'est Webern qui l'étonne le plus avec son *Quatuor à cordes*⁹⁰, ce qui explique son désir de le programmer (i.e. Concerts Wiéner quelques mois plus tard). Surtout, un échange intéressant en dit beaucoup sur la fraternité qui se crée à Salzbourg entre les deux hommes. En effet, Webern a reçu de Poulenc le 1^{er} livre des *Impromptus pour le piano*, que ce dernier lui a dédié. Voici ce qu'il a écrit (signé « août 1922 ») : « À Webern que j'admire comme Weber ce qui est à mon sens le plus joli compliment

⁸⁷ Voir Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 51.

⁸⁸ Pour la programmation complète, voir L. Dunton Green, « Autriche. Le Festival de musique de chambre de Salzbourg », *La Revue musicale*, 1^{er} novembre 1922, pp. 60-63.

⁸⁹ Voir la lettre qu'il écrit à Milhaud en date du 16 août 1922. - Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1994, pp. 169-72.

⁹⁰ Webern de qui il dit : « Garçon exquis et plein de talent » ; « Webern est un type épatant. » - Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 170.

que je puisse lui faire. Bien amicalement, Francis Poulenc⁹¹. » Outre la sincérité de la déclaration, cette dédicace témoigne de l'esprit ludique qui règne à Paris⁹².

Cet humour typiquement français devait laisser l'austère Webern pour le moins suspicieux. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est de rattacher cette dédicace et la rencontre de février 1922 à ce que déclare Poulenc dans une lettre à Collaer en date du 7 juillet de la même année : « Croyez-moi, la polytonie est une *impasse* dont on sentira la caducité d'ici 5 ans à moins que ce ne soit le moyen d'expression d'un type de génie comme Darius. Je ne parle pas de l'*atonalité*, c'est de la merde⁹³. » On reste pantois de l'entendre dire par celui qui est allé à la rencontre de Schoenberg et qui salue maintenant le génie de Webern. Poulenc prêche-t-il par excès d'hypocrisie ? Son attitude révèle le laisser-aller des Six face à une position cohérente et conséquente, sans parler du langage qui ne fait pas dans la dentelle. En fait, Poulenc, comme ses collègues, en a surtout contre les systèmes musicaux et l'esprit de fermeture qu'ils induisent. Dans une lettre à Coaller du 20 novembre 1922, il affirme : « Plus de polytonie, d'atonalité etc... etc... Des accords parfaits⁹⁴. » En somme, la musique pour ce qu'elle est et non une pensée musicale qui force à l'appréhender en dehors de sa réalité ontologique. Cette importance donnée à l'écoute et au plaisir esthétique qu'elle engendre dévoile l'esprit musical de Poulenc et la recherche d'une stabilité harmonique chez les néoclassiques. De sorte que Poulenc, pour le moment, même s'il pense que l'atonalité ne vaut rien, voire de la « merde », semble à tout le moins faire la distinction entre le musicien Schoenberg, le musicien Webern et l'écriture qu'ils ont mise en place. Ne pas aimer cette musique n'exclut pas d'être attentif à leur maîtrise technique et à l'intuition qui féconde leurs gestes musicaux : c'est ce que semble penser le Poulenc des années 1921 et 1922 et peut-être quelques-uns de ses collègues. Mais tôt ou tard, arrivera le moment où l'école de Vienne et sa pensée musicale ne feront qu'un et seront entraînés dans le même préjugé défavorable : ce temps approche à grands pas pour les Six.

⁹¹ PSS, Sammlung Anton Webern, Nachlass Anton Webern aus den Moldenhauer-Archiven, Film 23, pp. 231478-79.

⁹² Le lecteur constate les effets colatéraux de *L'œil cacodylate* de Picabia (1921), auquel a participé Milhaud (voir Roy), l'inclusion du Weber dans Webern participant à un jeu de mots pour le moins facile dans l'esprit dadaïste de l'époque. - Roy, *Le Groupe des Six*, 1994, p. 199.

⁹³ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 162.

⁹⁴ Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, 1996, p. 163.

4.5 L'énigme Schoenberg

Si le nom de Schoenberg apparaît dès mars 1920 dans un concert de musiques étrangères organisé par les Six⁹⁵, l'année 1922 consacre sa véritable réception française et fait désormais de Schoenberg un nom connu du public. L'empressement de la presse musicale à rapporter l'événement souligne son ampleur et son caractère incontournable⁹⁶. Schoenberg occupe l'avant-scène du paysage musical français parce que les musiciens le jouent et que les critiques en discutent ouvertement : il passe d'un statut de rumeur à un fait musical contemporain bien réel, même s'il exige une autre herméneutique chez les Français peu accoutumés à l'expressionnisme. En fait, l'œuvre n'est pas seulement jouée deux fois en janvier 1922 (12 et 16) : elle est reprise le 10 mars et le 14 décembre, tant et si bien que son nom couvre l'année 1922 de part en part. À cela s'ajoute la création française des *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 les samedi 22 et dimanche 23 avril 1922 au Théâtre du Châtelet sous la direction de Caplet (Concerts Padeloup) : Schoenberg fait alors son apparition dans un concert populaire aux côtés de Mozart, Delage et Saint-Saëns – événement sur lequel nous reviendrons. La réception de Schoenberg en France devient une réalité sur laquelle pourra maintenant reposer le jugement de tous et chacun. Rien n'est plus révélateur de l'entrée en scène de Schoenberg dans le paysage musical français que la place qui lui est conférée dans le *Guide du concert* en cette année 1922. Le caractère nouveau de l'op. 16 est ainsi annoncé : « C'est l'atonalité complète abolissant consonance et dissonance. L'auteur parvint à ce stade de son évolution, d'après son propre aveu, en accusant l'indépendance des différentes lignes contrapuntiques jusqu'aux dernières limites, sans se soucier de la sonorité d'ensemble⁹⁷. » Avant cette entrée, deux autres sont significatives dans le *Guide du concert* : une brève présentation du *Pierrot lunaire* le 9 décembre 1921⁹⁸ et un article sur « La Jeune école autrichienne » le 13 janvier 1922⁹⁹, qui présente son parcours expressionniste en le rattachant à celui de Mahler. Les auditeurs français ont ainsi la chance de se familiariser avec le langage et les concepts schoenbergiens.

Même chose du côté de la critique, qui parle de Schoenberg et s'attaque à comprendre le *Pierrot lunaire*. Les trois critiques français à accorder le plus d'importance à la création française et à saluer le génie de Schoenberg sont Koechlin, Schmitt et Vuillermoz, ce qui s'inscrit en continuité avec la logique des Indépendants, qui ont exprimé le souhait de voir Schoenberg jouer durant l'avant-guerre. Roland-Manuel résume bien la situation qui prévaut

⁹⁵ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie*, 2001, p. 153.

⁹⁶ Voir le dossier de presse établi par Lesure. - *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 99-134.

⁹⁷ Non signé, « *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16 », *Le Guide du concert*, 21 avril 1922, p. 425.

⁹⁸ Non signé, « Concerts Jean Wiéner », *Le Guide du concert*, 9 décembre 1921, p. 154.

⁹⁹ E. Fromageat, « La jeune école autrichienne », *Le Guide du concert*, 13 janvier 1922, pp. 213-15.

avant 1922 : « Peu de compositeurs ont attiré davantage l'attention des cercles musicaux d'aujourd'hui que M. Arnold Schoenberg, et cependant il n'est point de musicien plus mal connu chez nous que l'auteur de *Pierrot lunaire*¹⁰⁰. » Vuillermoz abonde dans le même sens tout en laissant transparaître son enthousiasme : « Le 'cas Schoenberg' cesse d'être mythique et légendaire ; on peut l'étudier avec sang-froid. Il présente un vif intérêt esthétique et historique et mérite notre plus sympathique attention¹⁰¹. » Bon nombre de critiques font allusion au cas Schoenberg et aux scandales que sa musique a entraînés, la réception se mélangeant ainsi avec l'attrait symbolique qu'elle représente. Tout en déclarant que « les Viennois [sont] devenus nos meilleurs amis, Schmitt parle d'un « Schoenberg authentique¹⁰² ».

Koechlin, qui avait déjà manifesté une estime morale vis-à-vis de Schoenberg durant la guerre en prenant sa défense, dévoile à partir de ce moment une sensibilité exégétique à l'endroit du compositeur viennois. Le message moderniste livré par cette œuvre est indiscutable à ses yeux : « Il faut que les traditionalistes en prennent leur parti : celui qui a écrit cette œuvre est un maître. Et c'est bien là, constamment, *de la musique*¹⁰³. » Face aux objections que l'œuvre a rencontrées, Koechlin prévient : « Nous avons la conviction, la certitude, la foi, que cette œuvre parle *musicalemment*¹⁰⁴. » Schoenberg est un enjeu de taille incontournable : on croit en lui ou on n'y croit pas ! De fait, deux comptes rendus de Koechlin (le MM de février 1922¹⁰⁵ et *Le Ménestrel* du 17 mars 1922¹⁰⁶) s'évertuent à montrer la maîtrise harmonique de Schoenberg et à le rattacher à la tradition contrapuntique. Il tombe sous le sens dans ce contexte de le rapprocher du maître 'incontesté' de la musique : « Si l'art de Schoenberg ouvre des horizons nouveaux [...], il ne saurait diminuer le respect, l'amour de la tradition de J.-S. Bach, ni même l'utilité que peuvent avoir les études d'harmonie et de contrepoint. D'ailleurs, l'art classique véritable n'est pas l'imitation servile des modèles d'autrefois. En leur temps, ces grands maîtres furent des *jeunes*, des *inventeurs*¹⁰⁷. » En plein néoclassicisme, faire de Schoenberg un successeur de Bach est la meilleure façon de le consacrer et d'en montrer la valeur symbolique incontournable quant à la modernité, tout en insistant sur l'innovation technique (*Sprechstimme*) et esthétique (effectif instrument et timbre) derrière l'œuvre. Koechlin ajoute un dernier article à cette trilogie sur le *Pierrot lunaire* intitulé « Encore la querelle des

¹⁰⁰ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 101.

¹⁰¹ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 106.

¹⁰² Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, pp. 123 et 127.

¹⁰³ Dans Charles Koechlin, *Écrits vol. I, Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, p. 182.

¹⁰⁴ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 180.

¹⁰⁵ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 176-85.

¹⁰⁶ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 187-91.

¹⁰⁷ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 190.

anciens et des modernes (MM avril 1922)¹⁰⁸ », texte qui nous apprend que l'œuvre est l'objet de rudes discussions dans les conversations orales sur l'art. Koechlin avertit que s'il a annoncé à travers cette œuvre un nouveau style musical, ce dernier ne saurait prévaloir en tant que mode. Et après avoir rapproché Schoenberg de Bach, il a beau jeu de classer l'histoire de la musique entre novateurs et épigones, le compositeur viennois se classant dans la première catégorie alors que ses opposants témoignent de la persistance dans le temps de la seconde catégorie. À travers son exemple est saluée la recherche idiosyncrasique : « Qu'il [l'artiste] invente. Qu'il crée, qu'il se traduise lui-même, qu'il exprime le fond de soi, ou sa vision propre du monde. Et il ne peut le faire qu'à *sa manière*¹⁰⁹. » Cette triple herméneutique, technique (contrepoint), esthétique (innovation) et historiciste (tradition), annonce le rôle qu'entend jouer Koechlin par rapport à l'œuvre de Schoenberg dans les années à venir ; le Stravinski néoclassique le laissera plutôt indifférent¹¹⁰.

Quatre thèmes reviennent sous la plume des critiques tout dépendant leur âge et leurs partis pris musicaux. En premier lieu, la traduction française, qui fait de l'œuvre une double traduction, du français à l'allemand, puis de l'allemand au français, fait beaucoup jaser et est loin de faire l'unanimité, surtout chez la génération de la SMI. Vuillermoz résume : « Il est déjà imprudent et très illogique de l'appliquer [le *Sprechstimme*], comme on l'a fait, à des interprétations de la traduction française de *Pierrot lunaire*¹¹¹. » Roland-Manuel ne cache pas non plus son malaise¹¹², le *Sprechstimme* semblant mal convenir à l'usage du français, ce qui explique peut-être les réticences de Schoenberg exprimées à l'endroit de Freund. En second lieu, le romantisme noir de l'œuvre, chez les adversaires comme chez les tenants, est un thème récurrent de l'analyse du *Pierrot lunaire*. Même s'il démontre un intérêt sincère pour l'œuvre, Roger Désormière n'hésite pas à parler d'une œuvre « purement allemande » et « du vieux romantisme des clairs de lune blafards¹¹³ ». Le thème de l'intellectualisme schoenbergien et de son caractère scientifique s'élabore plus que jamais : « Schoenberg [avant le *Pierrot*] avait semblé uniquement préoccupé de forger sa langue nouvelle dans des œuvres de volonté pure, qui font penser parfois à des expériences compliquées de laboratoire¹¹⁴. » Sordet de l'*Écho national*, faisant écho à la guerre, déplore le caractère germanique de la manifestation : « Non, vraiment, l'esprit latin et l'ironie française ont été, ce soir-là, vraiment trop absents des deux

¹⁰⁸ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 193-97.

¹⁰⁹ Dans Charles Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 195.

¹¹⁰ Michel Duchesneau, « Introduction », Charles Koechlin, *Écrits I, Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, p. 29.

¹¹¹ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 108.

¹¹² Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 102.

¹¹³ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 104.

¹¹⁴ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 104.

côtés de la rampe¹¹⁵. » En troisième lieu arrive la question de l'enseignement que le milieu doit tirer de Schoenberg : modèle à suivre ou non ? Étrangement, les trois critiques rattachés à la SMI préviennent du danger qu'il y aurait à suivre Schoenberg, comme l'a montré Koechlin plus tôt. Schmitt va encore plus loin : « Donc Schoenberg est le danger des artistes, sans doute, mais en même temps leur principale et meilleure excitation au travail. Je crois même que, par l'essence de son talent très subtil dont les lignes se restreignent à l'essentiel, il est un très grand danger, car l'imitation peut devenir sécheresse mortelle¹¹⁶. » Le message est clair : s'inspirer du modèle que représente Schoenberg oui, mais ne pas l'imiter. Les valeurs modernistes d'accomplissement personnel (idiosyncrasie) et d'innovation technique (nouvelles couleurs sonores) ont imprégné la génération des Schmitt, Koechlin et Vuillermoz et c'est pourquoi Schoenberg procure des leçons en aval et non en amont. Vuillermoz va jusqu'à parler d'« idéal nouveau¹¹⁷ », même si l'œuvre a maintenant plus de 10 ans.

Ces réflexions renvoient finalement au défi que représente une exégèse française vis-à-vis de la nouveauté schoenbergienne : les limites, voire la difficulté à la comprendre. Le romantisme de l'œuvre semble d'abord si éloigné que les acteurs français peinent à le qualifier, si ce n'est qu'en le rapprochant de lieux historiques communs (i.e. les tableaux de Beardsley)¹¹⁸. En réalité, c'est le caractère proprement nouveau de l'expressionnisme, sa dimension symbolique, qui pose problème dans une France engagée dans un néoclassicisme chantant les vertus formalistes et dénonçant les excès du subjectivisme. Roland-Manuel en donne un exemple éloquent en voyant dans l'œuvre « quelque chose de classique¹¹⁹ » lorsqu'il parle de l'unité entre la forme et le fond, sans jauger la qualité expressive des moyens employés. « Étrange beauté¹²⁰ » dit Paul le Flem, là où Schmitt affirme bien honnêtement : « Je crois qu'il y a là un cas de psychologie [...] qui dépasse les ressources d'analyse d'un musicien¹²¹. » Plusieurs insistent ainsi sur la difficulté de parler de l'œuvre en l'absence de partition. Il y a donc, pour la critique française de l'époque, à l'exception peut-être de Koechlin, quelque chose d'insoluble dans la compréhension du *Pierrot lunaire* : le problème que pose Schoenberg quant à la position à prendre vis-à-vis de son œuvre (chez les néoclassiques) fait partie intégrante de l'énigme qui se rattache à sa signification esthétique.

¹¹⁵ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 131.

¹¹⁶ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, pp. 128-29.

¹¹⁷ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 108.

¹¹⁸ Baruzi du *Ménestrel* laisse entrevoir où le Stravinski des *Chroniques* a peut-être pêché sa seconde impression du *Pierrot* : « Mais, ce que transpose musicalement Schoenberg, c'est moins la fantaisie lyrique d'un Laforgue que le dessin d'un Beardsley ou d'un Rops. » - Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 109.

¹¹⁹ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 102.

¹²⁰ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 130.

¹²¹ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 127.

Par conséquent, si les acteurs français s'acharnent « à donner une vue globale et diachronique de la démarche viennoise¹²² », dans la cas de Schoenberg cette explication reste justement historiciste et bute sur un problème de taille : quelle valeur esthétique accorder à cette œuvre et qu'en faire sur le plan poïétique dans une France recentrée sur son héritage classique ? Faire de Schoenberg un classique comme Roland-Manuel ou en faire un successeur de Bach comme Koechlin ? L'esprit d'un idéal nouveau façon Vuillermoz ou le contraire de l'esprit latin façon scholiste ? Pourtant, la grande majorité des acteurs de l'avant-garde musicale française s'accorde à saluer la beauté de l'œuvre et le génie de Schoenberg, mais cette situation témoigne davantage de l'irrésistible nouveauté que le *Pierrot lunaire* représente face à l'événement à créer chez les jeunes. La véritable influence de l'œuvre, celle que l'historien peut mesurer à long terme, s'est fait sentir en 1912 alors que certains spéculaient sur son caractère (Ravel), et que d'autres en avaient été réellement influencés (Stravinski). Cette esthétique du cabaret, cette atonalité et la force de l'expression sont étrangères à l'esthétique de l'humour et au retour à une évocation tonale. L'énigme Schoenberg s'augmente d'une conjoncture historique défavorable à son entière compréhension, bien que les acteurs puissent en apprécier la nouveauté et l'innovation. Transporté dans un contexte étranger à l'expressionnisme, Schoenberg est repensé selon les forces et les préoccupations du milieu.

Le sommet atteint par l'espace symbolique qu'occupe Schoenberg dans la France de 1922 survient avec la création française de l'op. 16 le 22 avril. Ici, l'œuvre programmée par Caplet¹²³ déclenche un tumulte, voire un scandale qui rappelle ceux de Vienne. Le critique de *L'Humanité* ne cache pas son malaise : « L'exécution des *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16 [...], a provoqué dans la salle une manifestation dont j'ai moi-même honte, tant elle fut déplacée, grossière et stupide¹²⁴. » L'énigme Schoenberg se double d'un cas Schoenberg version française en cette fin d'avril 1922. Le critique de *l'Excelsior* annonce dans sa chronique consacrée au compositeur viennois : « Le 'cas Schoenberg' s'embrume et se complique chaque jour [...]. Les commentaires qu'il a provoqués et qu'il provoque encore le rendront bientôt inextricable¹²⁵. » Sans rejeter la faute sur l'œuvre, puisqu'il voit en Schoenberg un grand compositeur et un maître incontestable, le critique déplore cependant que les Concerts Padeloup aient offert au public populaire une œuvre jugée trop moderne : la tension entre le nouveau et l'ancien affectait les sociétés de concerts orchestraux étant donné leur large

¹²² Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie*, 2001, p. 159.

¹²³ Caplet manifeste un réel intérêt pour l'œuvre de Schoenberg, entre autres à travers un échange épistolaire avec Marya Freund où il est question d'*Erwartung*. - BNF, fonds André Caplet, bob. 32 179, lettre du 21 avril 1922.

¹²⁴ BNF, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg, sans titre, 28 avril 1922.

¹²⁵ BNF, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg, « Arnold Schoenberg, Georges Mígot, Jacques Pillois, Louis Aubert », 1^{er} mai 1922.

audience¹²⁶. Mais le critique d'*Excelsior* répond surtout à Brancour qui, dans *Le Ménestrel*, fait de Schoenberg un cas au sens psychiatrique du terme¹²⁷ :

Cette séance était en majeure partie consacrée à la musique – le reste du programme était dévolu à des produits de M. Arnold Schoenberg, ceux-ci longuement et pompeusement accompagnés d'un prétentieux boniment nous affirmant leur caractère 'harmonique' ou 'lyrique'. En réalité, c'est le plus incohérent et le plus vulgaire des charivaris. Que l'on se figure la représentation 'musicale' – si j'ose ainsi dire – d'un bal dans une maison d'aliénés ou d'une crise de *delirium tremens* en un poulailler ! Mis à part une cinquantaine (peut-être moins) d'auditeurs aux masques exotiques et aux applaudissements savamment disciplinés, les autres témoignèrent par des rires, des sifflets et des huées de leur mépris pour cette méchante cacophonie – d'ailleurs plus bête que méchante¹²⁸.

Pour *L'Humanité*, l'explication vis-à-vis de l'attitude du public et du débat qui dérape se trouve ailleurs : « Mais Schoenberg est Viennois. C'est là son vice rédhibitoire. Il n'en fallait pas davantage pour déchaîner contre lui la fureur des imbéciles qui bornent l'art aux frontières de leur intelligence et de leur patrie¹²⁹. » Le contexte français, une fois de plus, s'accommode très mal d'une œuvre atonale et expressionniste de l'ampleur de l'op. 16 et le critique de *Excelsior*, malgré sa défense du musicien Schoenberg, ne peut s'empêcher de conclure : « J'y discerne, pour ma part, une sorte de 'super-romantisme' douloureux, de pathétique torturé et angoissé, qui cadrent mal avec une tentative de rénovation musicale. Il y a là une tare 'passéiste' assez singulière, un signe de réaction très caractérisé¹³⁰. »

Le subjectivisme viennois, de même que l'exploration avant-gardiste d'avant-guerre sont durement jugés dans le contexte néoclassique. Schoenberg avait pourtant des partisans dans l'assistance, dont Schmitt qui accuse réception d'une gifle de la part d'un spectateur incontrôlable. Schoenberg, dans une lettre à Wellesz, qualifie l'incident de « coup de face à l'humanité¹³¹ ». Schoenberg a bel et bien fait son apparition dans le paysage musical français et cela, de manière durable, de sorte qu'il sera au centre des débats sur la musique moderne et, inévitablement, se trouvera comparé à Stravinski.

4.6 Le néoclassicisme version Stravinski

Un autre compositeur n'est pas insensible à ce qui se passe durant ces années fastes du néoclassicisme français et regarde cette création française du *Pierrot lunaire* avec intérêt :

¹²⁶ Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929*, London, Thames & Hudson, 2002, p. 41.

¹²⁷ Attribution qui renvoie à un des traits analysés par Buch. - Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 136.

¹²⁸ René Brancour, « Concerts-Pasdeloup », *Le Ménestrel*, 28 avril 1922, p. 193.

¹²⁹ BNF, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

¹³⁰ BNF, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

¹³¹ Rapporté par Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 296.

Stravinski. Sauguet¹³² aperçoit sa silhouette lors de la représentation du 16 janvier 1922, ce dernier étant certainement le seul dans la salle à avoir déjà entendu l'œuvre. Malgré le fait que Schoenberg avait été un allié objectif dans la conquête avant-gardiste d'avant-guerre, l'idée qu'il avait de son ancien ami datait déjà. La Grande Guerre a justement mis de l'avant des sentiments belliqueux nourris par des préjugés envers la culture allemande. Et fait intéressant en cette journée du 16 janvier, plutôt que d'être en compagnie de ses anciens amis apaches, Ravel, Schmitt, Delage ou Vuillermoz, le récit de Sauguet laisse à penser que Stravinski était assis avec Satie. En fait, Stravinski opère depuis quelques années non seulement un virage stylistique qui se concrétise autour du néoclassicisme, mais également une redéfinition de l'espace symbolique occupé en territoire française et du réseau parisien artistique qu'il fréquente. Il faut remettre les choses en place pour comprendre comment se négocie cette transformation à la fois symbolique et stylistique, les deux s'entremêlant dans le désir chez Stravinski d'être à nouveau un personnage en vue et célébré dans les milieux parisiens, bref de rester une icône moderne.

L'étude de l'année 1914 avait démontré que les noms de Stravinski, Ravel et Schmitt étaient ceux les plus cités lorsqu'il était question du mouvement moderne français. Stravinski, l'ami des Apaches, fait également de nouvelles connaissances en ces années d'avant-guerre, dont celle des jeunes, tels Cocteau et Auric, qu'il côtoie plus tard¹³³. Deux réalités cependant l'éloignent à la fois de ces jeunes, de ses amis musiciens français en général et de la France de la période trouble : le projet avorté de *David* – Cocteau se tourne finalement vers Satie, ce qui met le maître d'Arcueil sur la carte ; la décision de demeurer en pays étranger durant la guerre. Cette décision l'aura éloigné des compositeurs français, mais rapproché de ceux de nationalité italienne (Casella et les futuristes) et permis de forger de nouvelles amitiés suisses (celles de Ramuz et Ansermet entre autres). Mais la situation est telle au lendemain de la guerre que Stravinski a perdu du terrain en France. Le compositeur russe, et cela jusqu'aux débuts des années 1920 (i.e. *Mavra*), n'a pas d'œuvres d'envergure à présenter au public parisien et n'est donc pas en mesure d'occuper une place de choix. Pire, une coupure s'est fait ressentir dans la mesure où il est relégué à la génération précédente dans *Le Coq et l'Arlequin* et qu'il se voit même rattaché à un danger comparable à celui du wagnérisme, comble de malheur pour lui. De même, le scandale du *Sacre* a maintenant été remplacé par un nouveau scandale (i.e. *Parade*) : Satie représente la nouvelle sensation de l'heure. Stravinski n'a donc plus le choix : un tournant s'impose s'il veut reprendre la place qu'il occupait jadis en France.

¹³² Henri Sauguet, *La musique, ma vie*, Paris, Saugier, 2001, p. 142.

¹³³ Georges Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Bernard Grasset, 1979, pp. 45-49.

Le séjour en Suisse crée donc une situation où le compositeur russe perd de l'influence chez les jeunes et où sa musique se trouve transportée dans un espace discursif qui le renvoie dans un espace international propre à l'avant-garde musicale¹³⁴. Les jeunes le placent pourtant sur un plan supérieur, tel Poulenc qui n'hésite pas à écrire que Stravinski est un de ses maîtres aux côtés de Bach, Mozart et Satie¹³⁵. Le problème vient du fait que pour les jeunes de l'époque, Stravinski est le compositeur du *Sacre*, et en cela il est incapable de résoudre les problèmes que pose la mise en place d'une musique française :

Comment ne pas garder le souvenir du *Sacre du printemps* écrit Auric dans *Le Coq*, de ce tumulte formidable – un orchestre tout entier dominé par le génie d'un homme qui pour nous, ce jour là, était toute sa race. Mais aujourd'hui, nous avons dû réinventer le 'nationalisme'¹³⁶.

Le compositeur russe se rend peu à peu à l'évidence qu'il doit reprendre le flambeau là où il l'avait laissé dans la France d'avant-guerre¹³⁷. Les raisons qui expliquent cette situation renvoient pour la plupart à une crise d'identité qui doit se comprendre dans le contexte de l'exil. En effet, à la mise en valeur de son identité russe et turanienne succède une prise de conscience de l'exilé qu'il est devenu. À cela s'ajoute le fait qu'il ne pourra plus retourner dans sa Russie natale, celle-ci s'étant engagée dans une voie politique contraire à son idéal : la révolution bolchevique est synonyme de désenchantement politique¹³⁸. Après l'accueil hostile de la création des *Symphonies d'instruments à vent* à Londres sous la baguette de Koussevitzky¹³⁹, Stravinski n'a plus d'autre choix : il doit reconquérir à nouveau le lieu qui l'a vu éclore et avec lequel il a toujours entretenu une relation empathique, surtout qu'il traverse une crise financière importante qui le rend vulnérable¹⁴⁰. Il s'installe à nouveau en France en juin 1920 et il peut compter sur de nouvelles commandes de la part de son vieil ami Diaghilev. Un Satie n'hésite pas non plus à le défendre (à l'occasion de *Mavra* par exemple) et à dire de lui « que la lucidité de son esprit nous a libérés [musiciens] », pour insister ensuite sur sa « variété de moyens » et son « sens de l'innovation¹⁴¹ ». Assurément, les néoclassiques français ont tout à gagner de voir

¹³⁴ Pour Lioncourt, donc du côté scholiste, les voies esthétiques prises par les Ballets russes et Stravinski ne correspondent pas à l'idéal classique et le problème vient du fait qu'« ils s'internationalisent de la plus fâcheuse manière ». - Guy de Lioncourt, « La Décadence des Ballets russes », *Tablettes de la Schola Cantorum*, juillet 1922, p. 108.

¹³⁵ Voir Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 99.

¹³⁶ Georges Auric, « Après la pluie le beau temps », *Le Coq*, juin 1920.

¹³⁷ Voir Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, pp. 294-314.

¹³⁸ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 285.

¹³⁹ Voir Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 295-96.

¹⁴⁰ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 297.

¹⁴¹ Erik Satie, *Écrits*, Paris, Éditions Champ libre, 1981, p. 39.

Stravinski adhérer à leur cause, le passé révolutionnaire devenant ainsi garant du classicisme moderniste d'après-guerre.

Le changement stylistique qui s'ensuit dans la carrière artistique de Stravinski est certainement le plus fondamental à côté de son adhésion au sérialisme avec *Agon* (1953-57). Il faut rappeler que la période dite russe, après s'être concrétisée autour de la musique de ballet et à travers l'héritage néonationaliste des Cinq, a pris une valeur idéologique sans précédent par la mise en valeur de la musique orthodoxe russe et du chant pendant la guerre, autant d'éléments qui ont porté la composition des *Noces* et d'œuvres comme *Le Chant de la Volga* ou *Pribaoutki*. La distance créée par la Grande Guerre a fait mûrir en lui non seulement le sentiment d'une nostalgie pour une Russie idéale, mais également pour une Russie salvatrice des anciennes valeurs européennes. Toutefois, les choses ont évolué d'une telle manière qu'elles ont conduit Stravinski à être sensible à d'autres réalités. Une de celles-là est l'Italie, qu'il découvre avec enchantement durant la guerre et qui le transporte à Naples – sous l'initiative de Diaghilev – dans un voyage mémorable qu'il fera aux côtés de Picasso, Massine et... Cocteau¹⁴². Cocteau et Stravinski renouent leur amitié l'espace d'un instant, baignés qu'ils sont dans un univers latin qui leur permet de découvrir la *grandeur* de l'âme gréco-latine et qui leur ouvre les portes d'une nouvelle sensibilité, italienne celle-là. Il est clair que pour la nouvelle avenue esthétique que Stravinski s'apprête à explorer, l'Italie offre un charme irrésistible à travers la *commedia dell'arte* et un sens du faste, voire du spectacle auquel il est sensible depuis les débuts de sa carrière. Le fait que Casella et les futuristes aient célébré sa musique y est certainement pour beaucoup, sans toutefois mettre de côté deux aspects essentiels dans la musique italienne qui devaient s'annoncer comme essentiels dans son virage néoclassique : le caractère pompeux de l'italianisme et le traitement mélodique.

Un projet artistique découle finalement de l'amour qu'éprouvent Diaghilev et Stravinski pour l'Italie et l'évocation nostalgique qu'elle pouvait induire : *Pulcinella*, ballet créé le 15 mai 1920 à l'Opéra de Paris et qui concrétise le retour de Stravinski sur la scène parisienne. L'œuvre a ceci d'unique qu'elle constitue une musique orchestrée par Stravinski d'après des esquisses retrouvées à Naples par Diaghilev. Celui-ci en attribue l'origine à Pergolèse, d'où le sous-titre « d'après Giambattista Pergolesi ». En réalité, le travail musicologique servant à identifier l'origine des esquisses allait démontrer que les sources utilisées pour *Pulcinella* sont multiples et ne se limitent pas à ce compositeur : des œuvres de Gallo, Monza et Parisotti ont aussi servi

¹⁴² Voir Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, pp. 174-75.

de matériau de base¹⁴³. Le travail de Stravinski est ici de l'ordre de l'arrangement, ce qui en altère néanmoins le caractère dix-huitiémiste. L'idée de faire un ballet à partir de la *commedia dell'arte* napolitaine est venue de Massine qui poursuivait des recherches à Naples durant les années 1916 et 1917¹⁴⁴. Alors que le néoclassicisme de *L'Histoire du soldat* se joue du côté de l'effectif instrumental réduit, des formes populaires choisies et du rythme carré qui ponctue la grammaire musicale de l'œuvre, *Pulcinella* renvoie plutôt à un projet de ré-invention et de ré-écriture dirigé vers un passé musical non seulement à évoquer, mais à mettre en valeur quant à l'esthétique en vigueur (ici le néoclassicisme et sa valorisation du traitement mélodique). Une tradition spécifique à l'Italie explique le travail derrière *Pulcinella* : celle de l' 'ana', décrite par Danuser comme un procédé de ré-écriture évoluant entre l'invention et l'imitation et qui prend la forme de retouches¹⁴⁵. Le 'ana', comme dans les *Kreisleriana* de Schumann, identifie la source du matériel employé mais renforce l'idée d'un croisement poétique à l'origine d'un renouveau (i.e. l'idée d'un travail éditorial) que rendront les retouches musicales. Des dix-huit fragments que retient Stravinski, l'auditeur y décèle une ouverture, des mouvements classiques, des danses et une ligne vocale qui rappelle les récitatifs italiens. L'œuvre, à travers ce néoclassicisme où sont interpellés des éléments anciens, n'en demeure pas moins stravinskienne dans le parallélisme par étagement de tierces, une tonalité souvent ambiguë, un statisme, des *drobnost* et des *ostinati*, autant d'éléments qui font dire à Taruskin qu'elle se trouve « dénaturée dans un bon style turanien¹⁴⁶ ». Ainsi, malgré la conduite mélodique et le caractère pompeux de la pièce, Stravinski reste fidèle à sa façon d'envisager l'harmonie et la construction musicale.

Avec son retour musical et physique en France, Stravinski modifie également son discours sur la musique et l'adopte à la nouvelle réalité musicale française. Peu à peu se dessinent, à travers ces déclarations publiques, les thèmes qui porteront son néoclassicisme dans les 30 années à venir : musique pure, objectivité, contrepoint, importance des formes anciennes, Tchaïkovski et Bach comme modèles, etc. Ce néoclassicisme engage Stravinski dans un rejet de la conception musicale russe qui l'a guidée auparavant, c'est-à-dire une musique au service de considérations extra-musicales (sujet folklorique dans le ballet ou évocation nationaliste de la Russie) et mettant en valeur ou bien des traits poétiques hérités de l'enseignement de Rimski-Korsakov, ou bien des idiomes musicaux prônés par le cercle Balakirev. Stravinski se détourne totalement de cet héritage au début des années 1920 et le 15 décembre 1920 au Théâtre des

¹⁴³ Voir Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 1463-65.

¹⁴⁴ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 305-06.

¹⁴⁵ Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, pp. 270-75.

¹⁴⁶ "Denatured in a good Turanian style." - Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 1505.

Champs-Élysées, lors de la reprise du *Sacre*, il réinterprète totalement l'œuvre à la lumière des réalités esthétiques qui préoccupent les mentalités françaises de l'époque. Georges-Michel y voit clair dans l'entrevue que lui accorde Stravinski pour *Comoedia* et titre : « Les Deux *Sacre du printemps*¹⁴⁷ ». Après avoir évoqué l'époque pré-littéraire russe qui a enfanté le ballet, Stravinski s'empresse d'ajouter : « Mais considérez bien que cette idée vient de la musique et non la musique de cette idée. J'ai écrit une œuvre architectonique et non anecdotique. Et ce fut l'erreur de l'avoir considérée de ce point de vue opposé au sens même de l'œuvre¹⁴⁸. » Il s'agit là de la plus grande volte-face stravinskienne, le compositeur russe sachant très bien que Roerich fut derrière le scénario qui lui inspira la musique. Massine, son compatriote, devient alors un allié dans le nouveau discours à imposer : « Massine, qui ne connaissait point l'ancienne mise en scène du *Sacre* [...] dès la première audition s'est aperçu que ma musique, loin d'être descriptive, était une 'construction objective'¹⁴⁹. » La stratégie de Stravinski consiste à délier la musique écrite pour le ballet de sa fonction accompagnatrice et évocatrice, qui ne correspond plus au nouvel idéal.

Ces propos cadrent avec le discours classique de l'époque auréolé par la droite musicale et les jeunes : sens de l'harmonie, des proportions, qualités objectives et refus du romantisme. La notion d'objectivité amenée ici par Stravinski doit être comprise en opposition au subjectivisme décrié par Cocteau et les Six, que le compositeur russe, dans sa hantise de l'héritage allemand, aura finalement associé au romantisme germanique¹⁵⁰. Il s'ensuit que Stravinski s'est bel et bien engagé dans une nouvelle voie et certains ne sont pas dupes devant cette entreprise révisionniste : « Aujourd'hui dit Vuillermoz, nous sommes invités à tenir pour nulles et non avenues toutes ces belles choses ! Nijinsky n'y entendait rien, c'est Massine qui a compris, mieux que le compositeur lui-même, la musique du *Sacre* et qui l'a enfin dépouillée de tout symbolisme et de toute anecdote. Nouvelle injustice et nouvelle erreur¹⁵¹. » C'est aussi la raison, historique et musicologique celle-là, qui a poussé Taruskin¹⁵² à revisiter le *Sacre* pour déconstruire le discours qui en faisait une œuvre pure coupée de la tradition russe qui l'a engendrée. De fait, Stravinski avait déjà reconquis les âmes françaises en cette année 1920

¹⁴⁷ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 53.

¹⁴⁸ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 53.

¹⁴⁹ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 53.

¹⁵⁰ Walsh y voit également une influence du langage des formalistes russes, notamment à travers l'idée d'architecture et la pureté esthétique qui en ressort. - Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 320-21.

¹⁵¹ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 59.

¹⁵² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 1-19.

quelques mois plus tôt avec *Pulcinella* : il redevient à nouveau le « plus chic et brillant moderniste¹⁵³ ».

Quoi qu'il en soit, il semble que la stratégie fonctionne puisque Stravinski gagne des points auprès de la jeunesse et que les prochaines années feront de lui le chef de file du mouvement néoclassique en France. Pour Roland-Manuel, la reprise du *Sacre* renoue les liens avec la Russie et impose un rapprochement, qui prend la forme d'une caution classique :

Une heureuse coïncidence m'oblige à passer du magicien Ravel au magicien Stravinski. La transition est aisée : pour si dissemblables que peuvent apparaître au premier abord ces deux maîtres, on découvre assez vite, en dépit de la différence de races, des tempéraments, des goûts mêmes, une sorte de fraternité esthétique entre le Russe et le Français : l'un et l'autre ont l'horreur de l'expression facile et de l'affectation d'austérité¹⁵⁴.

Le récit de Roland-Manuel montre l'électro-choc que provoque toujours le *Sacre* sur les jeunes. Par ailleurs, si le rapprochement avec Ravel s'avère intéressant pour reprendre une place dans l'imaginaire musical français, se voir devenir l'héritier direct de Debussy l'est encore plus. Lorsque Prunières, de *La Revue musicale*, propose à Stravinski de participer musicalement au « Numéro spécial consacré à la mémoire de Claude Debussy » de décembre 1920, il accepte sans hésitation : se placer dans l'héritage de Debussy pour se repositionner dans la France néoclassique d'après-guerre se présente comme une stratégie indispensable. Même si Stravinski affirmera plus tard qu'« en composant mes *Symphonies* je pensais naturellement à celui à qui je voulais les dédier¹⁵⁵ », la réalité est plutôt que le matériel existait déjà et que Prunières exigeait de lui une réduction pour piano et non une œuvre pour ensemble¹⁵⁶. C'est la raison pour laquelle l'œuvre contient deux versions : le choral en réduction piano reproduit dans *La Revue musicale*¹⁵⁷ et l'œuvre complète pour instruments à vent. Même si les *Symphonies d'instruments à vent* sont créées à Londres par Koussevitzky le 10 juin 1921, sa dédicace « à la mémoire de Claude Achille Debussy » lui confère un caractère solennel, voire sacré, ce qu'a recherché Stravinski à travers la gravité du propos, l'évocation des cloches et la forme hiératique que prend l'œuvre en étant confiée uniquement à des instruments à vent, sorte d'objectivité sonore qui s'inscrit parfaitement dans la pureté classique recherchée à l'époque. En ce sens, l'œuvre resitue Stravinski dans une généalogie française, c'est-à-dire comme l'héritier de Debussy poursuivant son travail sonore : la résonance et le timbre de l'œuvre se rapprochent en effet de

¹⁵³ «Stravinsky had at a stroke reestablished himself with Parisians as the most chic and brilliant modernist.» - Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 313.

¹⁵⁴ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 54.

¹⁵⁵ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 112.

¹⁵⁶ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 316-17.

¹⁵⁷ « Supplément musical », *La Revue musicale*, décembre 1920, pp. 22-23.

Debussy. Mais le paradoxe veut que la matrice de l'œuvre trouve son fondement dans l'office orthodoxe russe et dans l'articulation du plain-chant, voire de la psalmodie¹⁵⁸. L'œuvre reste également dans la tradition russe des années 1910 à travers son travail de juxtapositions, son caractère statique, ses développements par octaviations, l'utilisation de l'échelle octatonique et de ses extensions plagales. C'est pourquoi parler de « musique pure » comme le fera Stravinski néglige les chansons populaires russes au fondement de l'œuvre, ce que rapporte White¹⁵⁹.

La transformation que réalise l'œuvre est peut-être à rechercher ailleurs. Il s'agit d'une œuvre charnière dans la transition qui s'opère et qui dénote une influence schonbergienne vue auparavant avec les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*. En effet, comme c'était le cas lors de la découverte du *Pierrot lunaire* et durant la guerre, Stravinski est à nouveau préoccupé par des considérations de timbre instrumental et de texture : le choix d'une œuvre consacrée entièrement aux instruments à vent le conduit à explorer de nouvelles combinaisons instrumentales et de nouveaux effets sonores. Outre le chant endeillé qu'évoque ce choix instrumental, il permet à ces symphonies de jouer sur leur nature chantante et responsoriale – Stravinski a utilisé le terme de symphonie au sens premier. Enfin, l'autre influence schoenbergienne réside dans l'utilisation d'une ligne mélodique continue qui, bien qu'entrecoupée par les blocs, n'en demeure pas moins travaillée à travers un contrepoint libre, de façon rectiligne et dans un sens plus fluide :

The image shows a musical score for two flutes, Fl. I and Fl. II, covering measures 23 to 28. The tempo is marked as quarter note = 108. The score is written in a key with one sharp (F#) and features a complex, non-linear rhythmic structure with time signatures of 2/4, 3/4, and 4/4. Fl. I starts with a dynamic marking of *p* and includes a triplet of eighth notes in measure 24. Fl. II has a similar triplet in measure 25. The music is characterized by a continuous, winding melodic line with frequent chromaticism and a mix of eighth and sixteenth notes.

Ex. 8 : Stravinski, *Symphonies d'instruments à vent*, mesures 23-28.

L'influence de la conception du timbre instrumental et du développement rectiligne façon Schoenberg est, à n'en pas douter, palpable dans cette œuvre.

Pour Taruskin, qui a retracé la genèse de sa carrière artistique de part en part, c'est *Mavra* – opéra bouffe qu'il présente à l'Opéra de Paris le 3 juin 1922 sur un livret de Kochno

¹⁵⁸ Voir Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 1488-93.

¹⁵⁹ White, *Stravinsky*, 1984, p. 293.

d'après Puschkin – qui marque le véritable tournant : « Ce petit opéra bouffe apparemment inoffensif était parmi autres choses, à la fois son manifeste d' 'émigré blanc', sa proclamation de solidarité avec 'barstvo' déraciné, et son pacte d'allégeance 'pangermanoromanique'¹⁶⁰ ». En d'autres mots, c'est à partir de cette œuvre que Stravinski amorce un travail pour européaniser son style musical. Cela se fait en quittant l'héritage des Cinq pour mieux se recentrer sur celui des romantiques dans sa propre tradition musicale : Tchaïkovski et Glinka, pour lesquels il n'aura que des bons mots à partir de maintenant¹⁶¹. Ce recentrage européen, bien qu'il interpelle une forme de germanisation, consiste surtout en une conquête de l'italianisme au sein de la musique russe, c'est-à-dire de la ligne chantante et du travail lyrique. Bien que plusieurs raisons expliquent cette situation, dont la fracture géopolitique évoquée plus haut (i.e. Révolution bolchevique), c'est en arrangeant (réduction) *La Belle au bois dormant* pour les Ballets russes en 1921 qu'il s'est rapproché de Tchaïkovski¹⁶². À partir de ce moment, Stravinski voit en la période représentée par Tchaïkovski la Russie idéale. Une lettre au *Figaro* en mai 1922 fait le point sur le nouvel intérêt qu'il manifeste pour l'autre 'clan' russe :

Je désire insister sur le fait que je me suis toujours senti en communauté avec l'esprit qui anime la musique de Tchaïkovski, ou, si l'on préfère, avec le sens de son art. L'amour que j'ai pu ressentir pour *Boris Godounov* ou pour une symphonie de Borodine et l'estime que je leur conserve n'impliquent en rien mon adhésion à la tendance des Cinq, dont on a eu peut-être tort de voir en moi un continuateur. Je me sens beaucoup plus près d'une tradition qui serait fondée par Glinka, Dargomijski et Tchaïkovski. Car le russisme des Cinq s'est manifesté, surtout en opposition à l'italianisme conventionnel qui régnait alors en Russie et a trouvé sa voie dans un pittoresque qui a facilement frappé l'imagination du public étranger. Mais cette époque est révolue¹⁶³.

Ce retour à Tchaïkovski préside également à une réalité politique qui s'amplifie et qui ne pouvait qu'entrer en contradiction avec l'héritage des Cinq : Stravinski épouse plus que jamais la structure sociale des Tsars et rêve, en ces années où il fréquente Chanel, à un patronage artistique où le compositeur entrerait en parfaite adéquation avec l'aristocratie, d'où l'identification à Glinka et Tchaïkovski¹⁶⁴. À cela s'ajoute également la trajectoire géopolitique de Stravinski, surtout que la recherche d'un foyer musical devient un facteur criant pour gagner sa vie et regagner l'estime du public. En même temps que Stravinski européanise son style, il s'en remet aux valeurs classiques qui ont germé dans la France des dernières années. Stravinski

¹⁶⁰ "That seemingly innocent little opéra bouffe was, among other things, at once his 'White émigré' manifesto, his proclamation of solidarity with the uprooted barstvo, and his pledge of pangermanoromanic allegiance." - Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, p. 1537.

¹⁶¹ Stravinski, *Chroniques*, 2000, pp. 120-24.

¹⁶² Voir Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 1509-29.

¹⁶³ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 239.

¹⁶⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996, pp. 1534-35.

ne retourne pas tant au XIX^e siècle qu'il s'en sert de modèle pour renforcer le néoclassicisme qu'il veut mettre en place et qui provient de la double influence des compositeurs français et italiens. Sa survie artistique dépend aussi de sa capacité d'adaptation à une nouvelle période et la façon dont il négocie ce changement, comme en font foi les lentes transformations stylistiques au sein de ses nouvelles œuvres et la manière dont son discours public se convertit au goût du jour. Le foyer musical, bien qu'il renvoie à une origine qui suit le compositeur, n'en évolue pas moins au fil des migrations artistiques, surtout que la carrière de Stravinski s'est établie en France. Les années 1920 seront pour lui une lente assimilation des traits culturels français, dont l'héritage classique des siècles passés. Si bien que la manière dont il définira l'art doit beaucoup au contexte français : « L'art, au sens propre, est une manière de faire des œuvres selon certaines méthodes obtenues soit par apprentissage, soit par invention. Et les méthodes obtenues sont les voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude de notre opération¹⁶⁵. » Les fameuses conventions artistiques trouvent un salut chez Stravinski et ses œuvres auront maintenant un aspect typé inévitable. Par conséquent, comme le précise Walsh : « Le futur était *Mavra*, Tchaïkovski [...] et Paris¹⁶⁶. »

Sur le plan musical, le grand changement apporté par *Mavra* se situe dans le traitement mélodique continu, qui structure la grammaire rythmico-harmonique de l'œuvre. La mélodie devient un paramètre à part entière chez Stravinski (l'évocation de l'aria italien) et le travail harmonique et intervallique s'en trouve transformé, la gamme mineure étant mise à l'honneur, la sixte jouant un rôle inédit et les phrases cadentielles faisant leur apparition. *Mavra* connaît un cuisant échec, le style russo-italien passant très mal pour un public français qui ne voit pas trop bien où s'en va Stravinski, lui qui est identifié aux Cinq¹⁶⁷. Cependant, l'œuvre qui place Stravinski au centre du mouvement néoclassique français tout en précisant son style est l'*Octuor pour instruments à vent* (composé de 1919 à 1922), créé le 18 octobre 1923 sous la direction du compositeur aux Concerts Koussevitzky à Paris.

Cinq traits soulignent la façon dont se précise le néoclassicisme stravinskien. Sur le plan de la forme, l'*Octuor*, divisé en trois mouvements, est construit à travers l'évocation des formes anciennes : une ouverture lente à la Haydn au départ, une forme-sonate pour le 1^{er} mouvement, un thème et variation pour le 2^e mouvement et un rondo pour le troisième mouvement. Mais l'utilisation qui est faite de ces formes n'a rien à voir avec le passé, et c'est pourquoi il faut parler d'évocation. L'une des variations du 2^e mouvement prend la forme d'un refrain, ce qui

¹⁶⁵ Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000, p. 78.

¹⁶⁶ "The future was *Mavra*, Tchaikovsky [...] and Paris." - Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 341.

¹⁶⁷ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 350-51.

fait que la forme hésite entre variations et rondo. Straus¹⁶⁸ a donné l'exemple du premier mouvement dont le caractère de sonate, bien qu'il soit évoqué au niveau des rappels, joue sur la neutralisation en déstabilisant les règles en vigueur. La nouveauté tient également dans le thématisme qu'offre Stravinski à travers cette œuvre : le développement thématique donne un nouveau sens à son langage musical. Ainsi débute le premier mouvement :

Allegro moderato ♩ = 104

Ex. 9 : Stravinski, *Octuor*, « Sinfonia », mesures 42-48.

Cet extrait expose ce qui donne au néoclassicisme stravinskien une conduite mélodique et une évolution rectiligne, dont l'influence du *Pierrot lunaire* de Schoenberg a été le catalyseur. À travers ce thématisme cependant, c'est le style du XVIII^e siècle, façon Mozart et Haydn, qui est littéralement fagoté à travers un caractère pompeux. Encore une fois, ce thématisme, à travers ces rappels, n'est jamais respecté et subit constamment des permutations ou des adjonctions harmoniques¹⁶⁹. Il faut également insister sur le travail séquentiel et les *patterns* qui confèrent à l'œuvre une fluidité mélodique tout en marquant une rupture avec le style russe¹⁷⁰. Le rythme joue également pour beaucoup dans la linéarité mélodique du propos : son adjonction à la mélodie rappelle la fusion entre les deux paramètres dans la grammaire tonale. Sa nature dactylique et séquentielle est mise au service du thématisme de départ. De plus, la juxtaposition des plans rythmiques renforce la dissolution dans l'ensemble, à quelques exceptions près lorsque Stravinski use de décalages rythmiques ou d'irrégularités.

Bien qu'à première vue l'œuvre paraisse tonale, les choix poétiques se tournent encore une fois vers une neutralisation des règles passées de manière à jouer sur les codes pour mieux les pervertir. Ainsi, l'harmonie n'est pas tant tonale qu'elle évoque le monde de la tonalité en

¹⁶⁸ Straus, *Remaking the Past*, 1990, pp. 103-07.

¹⁶⁹ Le travail réalisé par Mahar sur l'œuvre démontre un travail organique qui découle du thématisme et du travail engendré par les cellules mélodiques. Cf. William John Mahar, *Neo-classicism in the Twentieth-Century. A Study of the Idea and its Relationship to selected Works of Stravinsky and Picasso*, thèse de doctorat, Syracuse University, 1972, pp. 275-369.

¹⁷⁰ Angelo Cantoni, *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, New York, Georg Olms Verlag, 1998, pp. 61-87.

jouant sur des polarités, c'est-à-dire des pôles d'attraction¹⁷¹. Le mi bémol du 1^{er} mouvement sert davantage à mettre en place un univers harmonique se référant à cette tonalité qu'une obédience stricte de sa nature. Ainsi peuvent être employés des dissonances qui n'ont rien à voir avec la gamme, des montées chromatiques et un processus modulateur soumis aux transformations mélodiques. Le thème du 2^e mouvement présente une tonalité de Ré mixte en couche harmonique en superposition avec un thème issu de la III^e collection octatonique sur la¹⁷² :

Andantino ♩ = 92

Fl. ben cantabile *mp*

Cl. si \flat

Bsn *pp* stacc.

Tr. do *pp* stacc.

Tr. la *pp* stacc.

Trb. ténor *pp* stacc.

Trb. basse *pp* stacc.

Ex. 10 : Stravinski, *Octuor*, « Tema con variazioni », mesures 1-4.

C'est un exemple de cohabitation harmonique qui renvoie aux procédés d'intégration propres à la musique post-tonale¹⁷³. Dans tous les cas, les oscillations harmoniques sont fréquentes et marquent l'ambiguïté tonale derrière les œuvres néoclassiques. À une échelle plus large, le travail harmonique diffère aussi de la période russe par le travail de contrastes entre écriture conjointe et disjointe dans la ligne mélodique. Enfin, Stravinski conclut son œuvre à travers l'évocation d'un tango qui installe une coda à l'intérieur du 3^e mouvement : le changement abrupt n'a d'égal que la scission historique entre l'univers classique et la nouvelle musique populaire. Ce tango se construit sur un patron mélodique en irrégularité rythmique qui se

¹⁷¹ Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 117-18.

¹⁷² Les échelles se rencontrent à travers le point de jonction de l'accord de dominante : cinq notes sont communes aux deux.

¹⁷³ Toorn, *Music, Politics, and the Academy*, 1995, pp. 170-72.

superpose à des strates mélodiques référant aux *patterns* et aux constructions intervalliques précédentes. Il s'ensuit un mouvement cadentiel plutôt suspensif puisque le Do majeur est augmenté d'une septième majeure octaviée.

Cette constatation rappelle à quel point le néoclassicisme stravinskien conserve des idiomes spécifiques à la période russe, mais qui se trouvent altérés au contact du nouveau style : la gamme octatonique, les changements de chiffres indicateurs, les superpositions de couches sonores, les contrastes dans le timbre instrumental ou la verticalité des accords indiquent à l'auditeur qu'il s'agit bel et bien de Stravinski, mais projeté dans de nouvelles considérations esthétiques. Le néoclassicisme stravinskien se dirige ainsi vers une forme d'imitation éclectique : les « modèles sont » en effet « compilés » et la « rhétorique » utilisée donne lieu à des « confrontations entre des formes classiques variées [...] et les idiomes du compositeur¹⁷⁴ ». Stravinski semble piocher dans tous les styles et amalgamer plusieurs réalités sonores, mais toujours dans une imbrication efficiente quant aux effets recherchés en fonction du néoclassicisme de l'époque : c'est pourquoi les jeunes se découvriront bientôt un nouveau *leader*.

4.7 Le classicisme version Schoenberg

Tandis que Stravinski gagne en autorité et en *leadership* dans la montée en flèche du néoclassicisme, Schoenberg a déjà atteint ce stade de reconnaissance par l'entremise des étudiants qu'il attire en leur servant de guide à la fois esthétique et spirituel : Mödling est devenu un lieu de rencontre pour l'école de Vienne où se croisent les première et deuxième cohortes. Schoenberg fait cependant face à une nouvelle difficulté, qu'il confronte depuis ses dernières œuvres atonales : comment donner une nouvelle impulsion à l'école de Vienne au point de vue de la création musicale, surtout après la fin des activités du *Verein* en 1921 ? Les œuvres composées pendant la guerre, soit les fragments d'un Scherzo et *L'Échelle de Jacob*, posent les jalons de la nouvelle révolution poétique à entreprendre, qui consiste à construire un système aussi structuré que celui de l'harmonie tonale¹⁷⁵ : la variation développante et l'engendrement motivique offrent des pistes de solution sur lesquelles Schoenberg méditait depuis l'époque atonale. Or pour Schoenberg et ses disciples, tout retour en arrière s'avère impossible tant le trajet historique inéluctable de l'harmonie en direction de l'émancipation de la

¹⁷⁴ "Models are compiled" et "rhetorical confrontation between various classical forms [...] and the composer's idiomatic use of diatonic and octatonic pitch structures." - Hyde, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, 1996, pp. 211-12.

¹⁷⁵ Voir Ethan Haimo, "The Evolution of the Twelve-tone Method", *The Arnold Schoenberg Companion*, Westport, Greenwood Press, 1998, pp. 101-09.

dissonance motive leur raison d'être : le progrès du matériau musical conduit aux suspensions des fonctions tonales.

Cette sortie de la tonalité a beaucoup apporté à l'école de Vienne mais montre par la même occasion ses limites : sans répétition et en constant changement, le langage musical fait ressortir des problèmes de forme et la miniaturisation (i.e. la forme aphoristique) freine les capacités d'expansion, d'où l'importance accordée au texte pour structurer des œuvres comme *Erwartung*. Dès lors, Schoenberg cherche à concevoir un nouveau système et c'est durant les années 1921 à 1923 qu'il en pose les bases, pour en arriver finalement à l'idée de la « composition à douze sons » qu'il théorise à travers un court texte datant du 9 mai 1923¹⁷⁶, et non rendu public : il y a eu d'abord l'homophonie, ensuite la polyphonie et la nouvelle ère est à la sérialisation des hauteurs. La musique que Leibowitz¹⁷⁷ nommera dodécaphonique plus tard naît en cette année 1923 avec les *Pièces pour piano* op. 23 – terminées définitivement cette année-là. Schoenberg, pour l'occasion, convoque ses étudiants le 17 février pour leur annoncer la nouvelle, qui prend le caractère d'une révélation dans l'aboutissement diachronique que tente d'installer l'école en vertu du canon austro-allemand. En effet, deux ans auparavant, Schoenberg déclarait à Rufer qu'il avait « fait une découverte propre à assurer l'hégémonie de la musique allemande pour le siècle à venir¹⁷⁸ ». Cette assertion en dit beaucoup sur les visées de Schoenberg et sur la possibilité de construire un système assurant la pérennité du canon austro-allemand dont, à ses yeux et aux yeux de ses élèves, ils sont les seuls héritiers. Webern l'exposera près de 10 ans plus tard (1932-33) dans ses célèbres conférences privées réunies sous le titre *Chemin vers la nouvelle musique*¹⁷⁹. Schoenberg est clair quant à la direction que doivent prendre à ses yeux ces conférences : « Je voudrais te recommander, si possible, d'ordonner les analyses de telle manière que, par le choix des œuvres, le développement logique vers la composition à douze sons soit mis en évidence¹⁸⁰. » Le schème progressiste à visée théologique qui définit l'école de Vienne depuis ses débuts et que Schoenberg détaille dans son *Traité d'harmonie* de 1911, prend ici une tournure plus radicale et autoritaire : le passé, pour reprendre une expression de Straus, est soumis à une « analyse déviée¹⁸¹ » au même titre que les néoclassiques puisent dans le passé pour servir leur intérêt immédiat. Mais le sérieux, voire l'austérité du système est ici légitimé par l'urgence d'agir : à l'univers tonal structurant qui a

¹⁷⁶ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 135-36.

¹⁷⁷ René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31* d'Arnold Schoenberg, Paris, L'Arche, 1949.

¹⁷⁸ Rapporté par Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 458.

¹⁷⁹ Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980.

¹⁸⁰ Rapporté dans Didier Alluard et Cyril Huvé, « Ouvertures », Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980, pp. 7-8.

¹⁸¹ « Analytical misreading? ». - Straus, *Remaking the Past*, 1990, pp. 21.

édifié le passé musical européen, il faut trouver une solution de rechange tout aussi efficace, à même de produire des résultats concrets et stables pour le devenir musical. L'école de Vienne porte, plus que jamais, l'entière responsabilité du canon austro-allemand sur ses épaules et cherche à se justifier non seulement dans sa postérité, mais aussi dans son modèle pour donner une nouvelle cohérence, voire une direction coercitive au langage musical après la période déstabilisante des années d'avant-guerre. Ce n'est pas pour rien que Schoenberg parle de nécessité, même *a posteriori*¹⁸².

Ainsi, parmi les premières choses qui frappent avec l'arrivée du nouveau système sont les règles édictées en vue de son bon fonctionnement¹⁸³. Alors que la période atonale avait consisté en l'élimination de règles pour mieux faire ressortir des logiques d'écriture (variation développante, athématisme) et des interprétations historiques aux conséquences auditives (émancipation de la dissonance), la nouvelle période veut renouer avec une logique constituante développée en amont du système plutôt qu'en aval : le chromatisme reste la règle en vigueur, mais il doit être organisé de telle manière qu'il offre une cohérence interne et un développement hiérarchique tout en évitant les références au monde tonal. La musique à douze sons s'appuie sur l'idée de « douze sons qui n'ont d'autres parentés que celles de chaque son avec chaque autre¹⁸⁴ » : éviter la répétition d'un même son est la règle de base. La construction des séries suit également des règles strictes : l'œuvre sera construite sur une seule série qui en sera le fondement organique et qui générera les autres possibilités¹⁸⁵. Une fois l'ordre sériel appliqué, ce dernier structurera le discours musical peu importe le registre (principe d'octaviation) et évoluera par déplacements horizontaux avec accompagnements conséquents, voire par le croisement des occurrences sans que les mêmes sons n'aient de contact entre eux. En somme, la série possède une double fonction, motivique et structurale¹⁸⁶. Et comme le dit Leibowitz : « [Elle] réalise une 'économie de base' par le simple fait que c'est elle toute seule qui porte la responsabilité de tous les événements musicaux, d'où *unité*¹⁸⁷. »

Pour conférer à la série un déploiement textuel, le travail de Schoenberg évolue rapidement vers un développement polyphonique de son matériau de base. Ainsi le *Quintette pour instruments à vent* de 1924 (entrepris en 1923) s'ouvre sur une série clairement identifiable

¹⁸² Voir le texte « La composition avec douze sons » dans Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 163.

¹⁸³ Les œuvres de cette période sérielle présentées ici ne correspondent pas tout à fait, en terme de dates, à celles de Stravinski traitées plus haut. Il s'agit avant tout de faire l'état des lieux de la nouvelle technique afin de comprendre sa répercussion dans la querelle.

¹⁸⁴ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 166.

¹⁸⁵ Rappelons que la série fixée peut apparaître sous forme originale (O) ou être déclinée sous trois autres formes : rétrograde (R), miroir (M), rétrograde miroir (RM). Ensuite, chacune de ses quatre formes peut être transposée sur l'échelle chromatique, ce qui fait que le compositeur obtient 48 possibilités.

¹⁸⁶ Charles Rosen, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979, p. 99.

¹⁸⁷ René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947, p. 109.

qui, à travers sa combinaison verticale plutôt qu'un strict déploiement horizontal, apporte de nouveaux croisements intervalliques et un nouveau sens de la simultanéité sérielle :

Schwungvoll ♩ = 126 (sehr mässige Halbe)

Ex. 11 : Schoenberg, *Quintette pour instruments à vent* op. 26, 1^{er} mouvement, mesures 1-3.

La méthode connaît alors une plus grande expansion en « développant des stratégies servant à réguler la combinaison des différentes formes de la série¹⁸⁸ », si bien que Babbitt¹⁸⁹ emploie le terme « combinatorialité » pour parler des associations et des rencontres entre différentes séries, mais aussi pour évoquer le travail de juxtaposition symétrique derrière la confection de la série de base. En effet, Schoenberg et ses disciples, comme le fera Berg dans sa *Suite lyrique* de 1926¹⁹⁰, s'emploient à proposer des séries symétriques qui combinent déjà une forme miroir ou un rétrograde, bref dont le système peut être divisé en deux sous-séries (6+6), trois sous-séries (4+4+4), quatre sous-séries (3+3+3+3), etc. Le principe de symétrie engendre un travail processuel, qui est recherché depuis le début. D'autres techniques seront mises en place petit à petit : la rotation comme possibilité de partir sur un son autre que le premier dans la série ; le partitionnisme pour diviser la série en segments confiés à des instruments précis ; le travail isomorphique pour segmenter la série d'une façon semblable d'un instrument à l'autre¹⁹¹. Cette recherche de symétrie, de cohérence, d'équilibre, de hiérarchie entre les sons, voire d'harmonie entre les proportions, rappelle à n'en point douter des valeurs classiques dans lesquelles se drape le discours des jeunes néoclassiques et qui font que Schoenberg se rapproche de thèmes chers à son ami Busoni¹⁹², thèmes qu'il n'a jamais vraiment quittés à travers son intérêt marqué pour Brahms et Reger. Dans le texte « Brahms le progressiste » de 1947, il

¹⁸⁸ Haimo, "The Evolution of the Twelve-tone Method", *The Arnold Schoenberg Companion*, 1998, p. 115.

¹⁸⁹ Milton Babbitt, "Some Aspects of Twelve-Tone Compositions", *Score* 15, 1955, pp. 52-61.

¹⁹⁰ Voir Robert P. Morgan, *Anthology of Twentieth-Century Music*, New York, W.W. Norton, 1992, pp. 214-15.

¹⁹¹ Autant de procédés qui servent à l'expansion du discours sériel et à sa cohérence interne, et dont Ethan Haimo a théorisé la genèse et analysé l'application. Cf. Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

¹⁹² Voir Messing pour le néoclassicisme de Busoni. - Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 65-74.

résume deux fondements essentiels à son travail poétique et qui s'appliquent à la nouvelle technique dans sa recherche d'une unité de base investie par la suite d'un développement intelligible :

Mais un artisan tient à parfaire son ouvrage avec conscience ; il est fier de l'habileté de ses mains, de la souplesse de son intelligence, de son sens de l'équilibre, de sa logique sans défaut et, en fin de compte, de la profondeur de ses idées et de sa capacité à en prévoir les conséquences les plus lointaines. Or ce ne sont pas des idées creuses qu'on peut ainsi traiter, ce sont seulement des idées profondes. Et en ce cas, le 'on peut' devient un 'on doit'¹⁹³.

L'intérêt pour Brahms qu'il a manifesté tout au long de sa carrière et qui a pris une valeur incontestable dans le réinvestissement d'une musique sans support extra-musical au cours des années 1900, montre à quel point Schoenberg est toujours resté prêt d'une conception classique de la vision de l'artiste, quoique ramené dans un sens de l'obligation téléologique.

Cette obsession schoenbergienne des règles visant à enchâsser la composition musicale des années d'après-guerre a conduit Boulez à parler de « classicisme idéal » dans la mesure où le « style impose l'idée¹⁹⁴ ». L'idéal stylistique recherché, fondé sur des visées classiques, cherche à rétablir une nouvelle tradition à laquelle tous et chacun pourront se conformer. Charles Rosen allait renchérir sur cette proposition et parler, dans une investigation plus musicologique que Boulez, de néoclassicisme schoenbergien. Comme il est question de hiérarchisation, de règles, de conventions et d'unité, le constat s'impose : « L'invention du dodécaphonisme visait spécifiquement à redonner vie au classicisme passé, dans le même temps qu'il en rendait possible un nouveau¹⁹⁵. » En fait, plusieurs changements poétiques président au retour en force d'un discours musical et de considérations formelles qui se rapprochent ou bien des néoclassiques, ou bien des modèles du passé. Quatre d'entre deux ont à voir avec l'organisation formelle, l'organisation thématique, l'organisation rythmique et l'organisation timbrique. Ces changements poétiques marquent le besoin d'ordre au fondement de la composition à douze sons mise en place par Schoenberg et entrent par la même occasion en rupture totale avec sa conception beaucoup plus libre et explosive de l'émancipation de la dissonance d'avant-guerre. En ce sens, l'étude du style schoenbergien des années 1920 s'enlignait sur l'ordre néoclassique du moment.

Aux motifs nerveux et à l'athématisme de la période atonale, à l'explosion expressive et à la violence du discours musical de jeunesse succèdent maintenant le besoin de s'assagir, le désir de concevoir un modèle générateur de perspectives et la certitude qu'une réorganisation en

¹⁹³ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 341.

¹⁹⁴ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, p. 405.

¹⁹⁵ Rosen, *Schoenberg*, 1979, p. 75.

profondeur de la grammaire musicale puisse avoir lieu sur des bases stylistiques anciennes réinsufflées dans un nouveau contexte (i.e. la sérialisation des hauteurs). Cependant, le problème qui s'est posé assez tôt et qui obsède Schoenberg depuis le début de sa carrière est celui de la forme : après la fusion de la musique de chambre à la musique à programme, après l'introduction de la voix dans le domaine de la musique dite 'pure', après les miniatures, les formes consacrées par la tradition classique et baroque refont leur apparition chez le Schoenberg des années 1920 comme principe structurant le discours musical. C'est pourquoi le rapprochement avec le néoclassicisme des Stravinski, Hindemith, Milhaud tombe sous le sens : avoir recours à une gavotte, une gigue ou un intermezzo, comme c'est le cas dans la *Suite pour piano* op. 25, signifie une coupure avec la période atonale. L'op. 24 s'intitule bel et bien *Sérénade* ; la *Suite* op. 29 bâtie sur quatre mouvements distincts fait appel à une ouverture, un moderato, un thème et variation et une gigue. L'entreprise de refondation du système a beau s'attaquer aux hauteurs, il reste que les formes rappellent le passé non seulement par leur appellation historique, mais aussi par leur caractère qui renvoie indéniablement à leur organisation temporelle :

Rasch ♩ = 192

Piano

Ex. 12 : Schoenberg, *Suite pour piano* op. 25, « Gigue », mesures 1-2.

Le retour aux formes classiques qu'opère Schoenberg dans le dodécaphonisme est expliqué par les tenants de l'école de Vienne comme un besoin d'éprouver le nouveau langage dans des structures qui ont fait leurs preuves, de sorte qu'il n'y a « aucun pastiche, mais une recreation complète et totale de tous les problèmes formels¹⁹⁶ ». Il est intéressant de constater ici que les dodécaphonistes utilisent un langage semblable à celui des néoclassiques : le recours au passé est investi d'une ré-invention et son caractère de nouveauté ressort de sa transposition dans un contexte aux nouvelles finalités esthétiques.

Pourtant, cette affirmation de Leibowitz quant aux intentions de Schoenberg laisse à penser que le système tonal devient un paradigme transposable et indépassable : « Le but premier [...] de Schoenberg était de restituer au sein du 'total chromatisme' un nouveau système

¹⁹⁶ René Leibowitz, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1998, p. 108.

tonal, obtenu avec une nouvelle méthode de réalisation de l'unité fonctionnelle¹⁹⁷. » Ce qui importe ici est le réinvestissement d'un discours musical construit à travers des fonctions qui visent l'unité, comme les quatre formes de la série, alors que la période atonale avait consolidé la mise en quarantaine de celles-ci. En chargeant la série et son déploiement d'une nouvelle fonction organisationnelle, la répétition des motifs et des thèmes refait son apparition comme principe pour sceller le discours musical : c'est le retour en force du thématisme – la *Sérénade* op. 24 en offrira un exemple au prochain chapitre – qui confère un nouveau caractère au travail motivique, à la structuration des parties et à la couleur sonore du matériau choisi¹⁹⁸. Ce recentrement schoenbergien sur le thématisme configure une nouvelle approche dans la coupure formelle et l'effet de complémentarité entre les différentes parties et leurs composantes : l'équilibre est recherché, et si la nouvelle écoute sérielle peut déstabiliser les auditeurs, le travail formel vise à le resituer dans un déploiement temporel cohérent de la matière musicale. Mais l'utilisation de la forme et celle du thématisme dans un contexte sériel loin de l'univers tonal en font, pour reprendre les expressions de Straus¹⁹⁹, des réalités « généralisées », « neutralisées » et « systématisées », bref qui ordonnent le discours d'une telle façon qu'elles sont reconnaissables à l'oreille sans pour autant renvoyer au contexte dont ils sont issus.

Les deux changements interviennent au niveau de paramètres qui avaient été totalement libérés durant la période atonale : le rythme, dont la violence et la force expressive jaillissaient de partout comme dans l'op. 9, et le timbre, dont les recherches expressives auront conduit à la mélodie de timbre de l'op. 16 et à de nouvelles combinaisons instrumentales. Ici, les changements ont plus à voir avec un assagissement qui découle d'un asservissement de leur déploiement au travail sériel et aux nouvelles considérations formelles et thématiques. Par exemple, la répétition répond au cadre formel et à la possibilité de revenir à une narrativité plus traditionnelle en jouant sur l'accompagnement du travail motivique :

¹⁹⁷ Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31* d'Arnold Schoenberg, 1949, p. 109.

¹⁹⁸ Voir Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, 1999, p. 165.

¹⁹⁹ Straus, *Remaking the Past*, 1990, p. 17.

The image shows a musical score for piano, measures 1-4 of Schoenberg's Suite pour piano op. 25, Intermezzo. The score is in 3/4 time and features complex, atonal textures. The first system shows a tempo of quarter note = 40, with dynamics pp and espress. The second system includes markings for poco rit. and espress. The notation is dense with many notes and rests, characteristic of Schoenberg's serial technique.

Ex. 13 :Schoenberg, *Suite pour piano* op. 25, « Intermezzo », mesures 1-4.

Le *Quintette pour instruments à vent* op. 26 marque un léger changement par rapport à la couleur sonore recherchée à travers la nouvelle « combinatorialité » dans les œuvres pour piano, surtout qu'il joue sur une combinaison instrumentale uniquement confiée aux vents : flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. L'ambitus travaillé est beaucoup plus ample, les techniques instrumentales beaucoup plus intenses et les sonorités plus exploratoires et stridentes. Tout cela cependant est rapporté dans un déploiement musical organisé et structuré par l'unité sérielle, de sorte que les effusions lyriques et les jaillissements sonores de l'époque atonale se trouvent édulcorés dans le tout.

L'école de Vienne, dans sa phase dodécaphonique, est-elle néoclassique ? Ou pour formuler autrement la question : le dodécaphonisme schoenbergien provient-il de la même dynamique et du même besoin créatif que le néoclassicisme incarné par les Six et Stravinski ? Si Schoenberg est néoclassique, il l'est à sa manière et seulement du point de vue de la forme et du travail thématique entrepris pour enchâsser le nouveau système dans des conventions qui ont fait leurs preuves. Cependant, l'on ne peut s'écarter de la prémisse de départ, à savoir que le système dodécaphonique entre en rupture avec l'ancien monde tonal pour le repenser à travers une hiérarchisation de l'échelle chromatique. Son aboutissement logique s'inscrit dans la suspension des fonctions du monde tonal et dans le besoin de retrouver une cohérence systémique : il vise un nouvel ordre musical dans un monde post-tonal. Le musicologue ne peut donc perdre de vue

la logique historique qui engendre ce système et qui fait dire à Lessem²⁰⁰ que l'utilisation des conventions classiques ne diminue en rien son aspect novateur et serait contraire à tout retour en arrière. Tout serait alors une question d'équilibre et d'intérêt, selon la fonction accordée aux paramètres et leur priorité dans la genèse de l'œuvre : l'œuvre étant engendrée par la série, la pulsion créatrice qui la génère est nouvelle en soi et non classique. De plus, « l'effort du néoclassicisme pour l'achèvement formel et la fermeture, la cadence qui vient en dépit de tout, espère sécuriser l'émancipation musicale du subjectivisme²⁰¹ », comparativement à Schoenberg pour qui le dodécaphonisme a émergé comme besoin personnel de se renouveler et d'explorer de nouvelles avenues. Reste que là où Schoenberg refonde le système des hauteurs sur une cohérence qui travaille par systématisation de son ordonnancement, il recule au même moment pour puiser des formes ou des conventions éprouvées par le passé. Ce recentrement classique fait que la nouveauté dodécaphonique renoue avec le thématisme, la répétition rythmique et des couleurs sonores plus fonctionnelles. L'explication se trouve alors dans sa relation au passé.

Cette relation est ancrée dans une double nature : celui qui passe systématiquement pour un révolutionnaire est en même temps un « homme de tradition²⁰² » selon l'expression de Boulez, c'est-à-dire au sens fort du terme une personne qui ancre les conditions d'émancipation du présent dans une connaissance totale du passé. À force d'accorder tant d'importance à la tradition et à se voir comme l'héritier direct du canon austro-allemand, Schoenberg fait du passé une source d'anxiété à travers un questionnement ontologique sur sa personnalité musicale²⁰³, d'où l'importance mise dans un nouveau système qui cherche à revigorer un style idéal pour « monumentaliser²⁰⁴ » l'école de Vienne. C'est pourquoi l'expression avancée par Willi Reich, à savoir que Schoenberg est un « révolutionnaire conservateur²⁰⁵ », prend à nouveau tout son sens dans la mesure où Schoenberg est allé à mi-chemin dans la refondation du système tonal, s'arrêtant là où le sérialisme intégral entreprendra un travail plus radical. La reprise des formes anciennes et de tournures stylistiques qui évoquent le discours tonal peut alors être interprétée comme « un désir d'assimilation²⁰⁶ », c'est-à-dire de prouver en quoi les conventions et les

²⁰⁰ Alan Lessem, "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined", *The Musical Quarterly* LXVIII, 1982, pp. 527-42.

²⁰¹ "Neo-Cassical striving for formal completion and closure, the cadence that comes in spite of everything, hopes to secure music's emancipation from subjectivism." - Lessem, "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism : The Issues Reexamined", *The Musical Quarterly*, 1982, p. 539.

²⁰² Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, p. 404.

²⁰³ Voir Straus avec l'exemple de « Brahms le progressiste ». Cf. *Remaking the Past*, 1990, pp. 26-37.

²⁰⁴ Concept emprunté à Alexander Rehding. - "Liszt's Musical Monuments", *19th Century Music* 26, 2002, pp. 52-72.

²⁰⁵ L'expression provient du titre de la biographie en langue allemande qu'il a consacrée à Schoenberg : *Arnold Schönberg, oder Der konservative Revolutionär* traduite malheureusement en anglais par Willi Reich dans *Schoenberg. A critical biography*, New York, Da Capo Press, 1981.

²⁰⁶ Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 467.

modèles hérités du passé peuvent adhérer au nouveau système et se voir ré-inventés dans une cohérence qui égale celle du système tonal, de sorte que le dépassement historique est atteint tout en faisant la preuve de sa fiabilité.

Une position intermédiaire pour comprendre le dodécaphonisme de type schoenbergien et lui assigner une connotation esthétique semble la voie à privilégier pour éviter de prendre parti dans un débat aux visées idéologiques (i.e. Schoenberg est-il un néoclassique ou non ?). En voulant faire de Schoenberg un néoclassique, le compositeur ou l'historien diminue, comme Boulez, le caractère antagoniste de la querelle tout en prenant partie dans le même mouvement contre une interprétation de type schoenbergienne à la Leibowitz (i.e. l'extrême nouveauté du système) et pour une interprétation de type générationnelle et historiciste (i.e. un projet de restauration commun dans l'entre-deux-guerres). Ainsi, si le néoclassicisme fonctionne ici sur le plan formel et thématique, il rate la cible sur le plan des hauteurs en se distanciant de l'univers tonal évoqué par les Six, Hindemith et Stravinski. Et le recours au passé chez Schoenberg, contrairement à ses confrères néoclassiques, se joue toujours à travers une relation dialectique, soit une impulsion qui prend la voie d'une lutte à finir dans l'assimilation des possibilités expressives issues de la tradition²⁰⁷. Il est préférable alors de parler, concernant le dodécaphonisme, de classicisme version Schoenberg : l'oscillation entre les deux pôles fait en sorte qu'il se rapproche à ce moment-là d'un idéal stylistique qui fait de lui un classique moderniste. Parler d'un classicisme schoenbergien prend sens dans la mesure où le maître viennois a effectué une coupure avec la période phare des années d'avant-guerre de par l'importance qu'il donne à la tradition musicale dans la définition des objectifs poursuivis par la création musicale moderne. Cela le rapproche dans le même mouvement de Stravinski : les deux rencontrent cette dynamique et doivent la négocier à l'aune du *background* musical dans lequel ils se définissent. Le point nodal entre les deux approches, dû aux contingences historiques et socioculturelles, voire au besoin de recentrer le regard sur le passé en direction de l'avenir, reste le classicisme moderniste, plus classique chez les néoclassiques et plus moderniste chez les Viennois. Car l'esthétique dodécaphonique arrive au classicisme par l'entremise du modernisme poussé dans une logique d'aboutissement. Aucune des deux esthétiques cependant n'arrive à faire oublier le style idéal qu'elles tentent de forger à ce moment précis de l'histoire musicale.

²⁰⁷ Hyde, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, 1996, pp. 220-35.

4.8 L'émergence de la polarité

Avec la montée en force du néoclassicisme stravinskien et l'arrivée du dodécaphonisme schoenbergien, voire de la diffusion de l'œuvre atonale dans l'espace européen, la table est mise pour opposer Schoenberg et Stravinski et les premiers à le faire sont les critiques et les compositeurs qui exercent ce métier. Les comptes rendus des concerts Schoenberg ou des concerts Stravinski, notamment en ce qui concerne le *Pierrot lunaire* et le *Sacre* qui poursuivent leur destinée en tant qu'œuvres d'avant-garde, conduisent les critiques et les compositeurs à se questionner sur les enjeux de la musique moderne, son développement et le chemin qu'elle doit poursuivre. Il fait sens dans ce contexte de rapprocher Schoenberg et Stravinski, ne serait-ce que parce qu'ils représentent les deux figures les plus en vue à cette époque. Les rapprocher dans un contexte où est posée la pertinence de la musique moderne, voire la difficulté qu'elle rencontre auprès du grand public, conduit à les comparer et à mettre de l'avant ce qui les sépare autant au niveau musical qu'individuel. Plutôt que de favoriser un rapprochement sur la base d'un projet avant-gardiste commun et de rencontres cordiales au sein du réseau d'avant-garde, comme ce fut le cas jadis, les acteurs des années 1920 mettent en valeur ce qui différencie les deux compositeurs, à commencer par leur *background* musical, le rôle que joue la tradition dans leur cheminement artistique et le foyer musical dans lequel ils évoluent. Or cette opposition est d'abord mise de l'avant parce qu'elle fait sens pour les acteurs, c'est-à-dire qu'elle leur permet de situer clairement deux pôles au sein de l'avant-garde musicale européenne et deux façons d'envisager la création moderne appréhendées à travers une configuration antagoniste : les deux pôles se nourrissent l'un de l'autre, un peu à la façon dont Simmel l'a fait ressortir au sujet du conflit social²⁰⁸. Les opposer répond alors à un besoin de compréhension vis-à-vis de la musique moderne, qui entre dans une période de questionnement (où va-t-elle ?) et d'interrogations (que font les compositeurs ?). Schoenberg et Stravinski apparaissent alors, aux yeux des critiques, comme les deux grandes figures qu'il est permis de comparer pour mieux saisir ce qui distingue différentes façons d'envisager la création moderne²⁰⁹.

La nouvelle configuration musicale dessinée par le tandem Schoenberg/Stravinski s'essaime peu à peu et apparaît chez Landormy en février 1921 dans un texte qui porte sur « Le déclin de l'impressionnisme²¹⁰ ». Le critique français cherche à comprendre ce qui sépare la nouvelle génération de la précédente en territoire français. L'arrivée des Six en compagnie de leur impresario (i.e. Cocteau) s'est faite en opposition à l'ancienne génération. Les années

²⁰⁸ Voir Georg Simmel, *Le conflit*, Paris, Circé, 1992, pp. 19-21.

²⁰⁹ L'urgence d'une telle situation est apparue assez claire lorsque furent présentées les revues, qui remplissent un espace critique non négligeable à l'époque, lequel aura tôt fait d'avoir des répercussions dans la musique contemporaine (i.e. Schoenberg et Stravinski renvoyés dos à dos).

²¹⁰ Paul Landormy, « La déclin de l'impressionnisme », *La Revue musicale*, 1^{er} février 1921, pp. 97-113.

d'après-guerre signifient pour le critique la fin du debussysme et l'entrée dans un nouvel ordre musical que tentent d'instaurer Schoenberg et Stravinski. Si les deux compositeurs étaient rapprochés dans des textes avant les années 1920, cela se faisait sur la base d'une identification du mouvement moderne et de ses représentants, voire du réseau de l'avant-garde et des influences qui s'y tramaient. La nouveauté à partir de Landormy est d'établir clairement que deux pôles distincts se dégagent de l'horizon musical. L'auteur poursuit son propre cheminement sémiotique dans le but de comprendre les mouvements musicaux qui agitent l'Europe avant-gardiste depuis le début du siècle. Dans un texte traduit l'année suivante pour le compte de *Musikblätter des Anbruch* intitulé « Schoenberg, Bartók und die französische Musik²¹¹ », trois pôles sont maintenant identifiés et Stravinski est ramené dans le contexte français en compagnie des Six : Schoenberg, Bartók, les Six plus Stravinski forment pour Landormy à partir de 1922 les trois tendances les plus prépondérantes du mouvement musical moderne. En somme, un canon musical moderne prend forme et des critiques comme Landormy réfléchissent à sa constitution à travers des mouvements 'géo-musicaux'. Le plus intéressant vient de la réflexion à laquelle il aboutit après avoir présenté Schoenberg comme un romantique allemand : « En ce sens, il se situe en contraste absolu avec des artistes comme Stravinski ou Prokofiev qui nient toute sentimentalité, toute possibilité d'expression, qui ne veulent pas que la musique soit une confession, mais un art objectif²¹². » Cela finit par paver la voie à une opposition entre Schoenberg et Stravinski, appréhendée à travers le milieu dans lequel ils évoluent et la traditionnelle dichotomie entre classicisme et romantisme.

Précédant Landormy d'un an, le critique anglais Henry est, à notre connaissance, le premier à inaugurer un antagonisme entre Schoenberg et Stravinski de manière quasi schématique. Pour son article publié dans *The Chesterian* en janvier 1920, l'auteur a recours à un titre sans équivoque : « Igor Stravinski and the objective direction in contemporary music²¹³ ». Henry en vient ainsi à identifier Stravinski comme le représentant d'une façon d'envisager la musique contemporaine : la recherche d'objectivité. Cette première exégèse du Stravinski *nouvelle manière* est stratégiquement fondamentale en ce qu'elle surgit avant les déclarations publiques de Stravinski à *Comoedia* (décembre 1920) sur l'objectivité de son art lors de la reprise du *Sacre* en décembre 1920. Les préoccupations formalistes de Stravinski et

²¹¹ Paul Landormy, « Schoenberg, Bartók und die französische Musik », *Musikblätter des Anbruch*, mai 1922, pp. 142-43.

²¹² «Darin steht er in absoluten Gegensatz zu Künstlern wie Strawinsky oder Prokofieff, welche jede Sentimentalität, jede Ausdrucksmöglichkeit leugnen, die nicht wollen, dass die Musik ein Bekenntnis sei, sondern eine 'objektive Kunst.' - Landormy, «Schoenberg, Bartók und die französische Musik», *Musikblätter des Anbruch*, 1922, p. 142.

²¹³ Leigh Henry, «Igor Stravinsky and the Objective Direction in Contemporary Music», *The Chesterian*, January 1920, pp. 97-102.

les recours au langage constructiviste, voire aux métaphores architecturales et classiques, ont germé au cours des années 1920 pour finir par bouillonner dans les années suivantes. Stravinski, lors de son voyage à Londres en cette année 1920, aurait-il mis la main sur cet article d'Henry ? Il se peut que oui comme il se peut que non, et il n'est permis ici que de spéculer. Quoi qu'il en soit, la concordance de cette exégèse et des déclarations publiques faites par Stravinski démontre qu'un nouvel ethos stravinskien, en lien avec une prise de conscience d'un contexte en changement, s'instaure petit à petit.

Le son fixé dans l'œuvre du compositeur est appréhendé comme réalité physique en dehors de toute considération extra-musicale : Henry pose ainsi les bases d'une possible objectivation du matériau musical. La poétique de Stravinski dériverait de sa conception de la forme et de la couleur sonore qu'elle induit, chaque instrument étant travaillé de manière objective. C'est la première fois qu'un critique parle d'une méthode propre à Stravinski, appelée la « méthode directe²¹⁴ ». Par « direct », l'auteur entend démontrer que Stravinski est uniquement investi par l'immanence musicale. Une telle façon d'envisager sa musique esquive totalement les collaborations extra-musicales qui ont fécondé son œuvre. Il n'en fallait pas plus pour identifier une contrepartie à Stravinski, voire un mouvement contraire, après avoir rapproché sa musique d'une conception naturelle des sons : « La masse subséquente du dogme théorique, vers le plus rationnel, mais le plus abstrait *Traité d'harmonie* de Schoenberg aujourd'hui²¹⁵. » Sans faire de cette opposition la motivation de son article, Henry n'en revient pas moins à la charge en insistant sur une dualité entre clarté et redondance : « La clarté est sa composante souveraine : la profondeur typique qui produit la redondance musicale 'philosophique' et les platitudes sérieuses de certains classiques allemands ne fait pas partie d'elle²¹⁶. » Le texte d'Henry, qu'il ait ou non contribué à une prise de conscience d'une nouvelle conception sonore à laquelle pouvait avoir recours Stravinski pour se positionner dans le milieu musical français, annonce clairement la voie musicale que les tenants de Stravinski pourront maintenant opposer à la modernité viennoise.

Un autre critique anglais met à profit cette division esthétique dans un sens plus opératoire. Au moment de la création française du *Pierrot lunaire*, Myers signe un compte rendu pour *The Chesterian* en mai 1922 : « Schoenberg's *Pierrot lunaire*²¹⁷ ». Outre le fait que la rescension du concert nous renseigne sur le mur que rencontre Schoenberg du côté de la critique

²¹⁴ "Direct-method." - Henry, "Igor Stravinsky and the Objective Direction in Contemporary Music", 1920, p. 99.

²¹⁵ "The subsequent mass of theoretical dogma, to the more rational, but over-abstract 'Harmonielehre' of Schönberg to-day." - Henry, "Igor Stravinsky and the Objective Direction in Contemporary Music", 1920, p. 98.

²¹⁶ "Clarity is its paramount feature: 'profundity' of the type which produced the 'philosophical' musical redundancy and earnest platitudes of certain German classics has no part in it." - Henry, "Igor Stravinsky and the Objective Direction in Contemporary Music", 1920, p. 100.

²¹⁷ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 120-22.

anglaise, la réflexion du critique laisse à penser que la distinction entre une conception schoenbergienne de l'art et une conception française s'est accentuée à un rythme tel qu'une opposition émerge maintenant à la surface :

Pas une seule dissonance schoenbergienne ne semble avoir été choisie pour sa sonorité. Les recherches harmoniques de l'école française semblent pour une grande part dirigées vers cette fin, et semblent toujours invariablement guidées par une logique semblable. Ici, au moins, nous avons un idéal esthétique intelligible. Même chose dans le cas de Stravinski, Prokofiev, Bartók, Milhaud, etc., les précisions de détail semblent avoir été déterminées par des considérations ultérieures²¹⁸.

Ici, c'est davantage Schoenberg contre le reste du mouvement musical moderne, bien que le *Sacre* soit donné en exemple après avoir critiqué Schoenberg. Les mots pour disqualifier le *Pierrot lunaire* visent à obscurcir le projet esthétique derrière l'œuvre et à faire de Schoenberg un danger pour la musique contemporaine. Il s'agit également pour l'auteur d'insister sur la monotonie d'une telle musique. Mais dans l'opposition avec la musique française, le problème reste technique. Là où Stravinski et Milhaud en arrivent à un équilibre musical en pondérant la matière musicale utilisée, Schoenberg apparaît surchargé et utilise des moyens techniques qui assombrissent les objectifs recherchés. Newmann, après la création londonienne du *Pierrot lunaire* en novembre 1923 par la troupe française composée de Milhaud et Freund, ira encore plus loin en utilisant le terme « hideux²¹⁹ ». Le critique anglais s'en prend à ceux qu'il nomme les 'schoenbergiens' et prévient du combat à mener : « Nous devrions nous inquiéter sérieusement, comme nous le fûmes une ou deux fois par le passé, à propos du danger de trop hâtivement accepter une œuvre qui pourrait être acclamée comme un chef-d'œuvre par la prochaine génération²²⁰. »

Les différentes créations ou reprises du *Pierrot lunaire* dans l'espace musical européen sont l'occasion de rapprocher Schoenberg et Stravinski afin de les comparer. C'est lorsque *Pierrot lunaire* et *Le Sacre du printemps*²²¹ voyagent d'une capitale à l'autre que s'aiguisent les consciences musicales européennes quant à la présence de deux options fortifiantes mais s'éloignant quant à leur finalité esthétique : retour au classicisme et à la tonalité d'une part, renforcement de l'éloignement tonal et de l'expression individuelle d'autre part. Stravinski

²¹⁸ "Not a single Schönbergian discord appears to have been chosen for the sake of its sonority. The harmonic researches of the French school seem largely to be directed towards this end, and almost invariably seem to be guided by some kind of logic. Here, at least, we have an intelligible aesthetic ideal. Similarly in the case of Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Milhaud, etc., the harshnesses of detail are felt to be determined by ulterior considerations, the nature of which is generally plain enough." Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 121.

²¹⁹ "Ugly." Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 166.

²²⁰ "We shall be solemnly warned, as we have been one or twice by the past, of the danger of hastily despising a work that may be acclaimed as a masterpiece by the next generation." Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 166.

²²¹ Comme nous le verrons plus tard, le *Sacre* jouera un rôle similaire du côté des critiques autrichienne et allemande.

devient alors dans le paysage français et européen un maître, au même titre que Schoenberg mais davantage sur un plan poétique que théorique. Azaïs de *L'Action française* déclare, après la reprise du *Pierrot lunaire* en décembre 1922 : « Nous ne parvenons pas à comprendre comment ils [les Six] ont élu Schoenberg parmi leurs chefs de file. Son indifférence apparente pour la tonalité, qui lui donne un air révolutionnaire, est la seule explication. Pour le reste, nous ne voyons aucun point de rapport entre ce juif autrichien et les alertes disciples de M. Stravinski²²². » La droite catalyse sur la différence raciale (donc raciste) qui sépare les deux hommes et sur le fait que Stravinski peut être un maître égal à Schoenberg, voire qui le surpasse.

Cette problématique esthétique circonscrite autour de la dualité entre subjectivité et objectivité découle de la comparaison faite par les acteurs de l'époque entre le *Pierrot* et le *Sacre*, l'un s'inscrivant dans la postérité du romantisme, alors que l'autre pave la voie à l'objectivité. Pour Dent²²³, le fait que *Pierrot lunaire* renvoie l'auditeur à sa condition existentielle fait de Schoenberg le dernier des romantiques. C'est dans un texte publié dans *The Nation and the Athenaeum* du 1^{er} décembre 1923 que le musicologue anglais s'attaque au problème Schoenberg en parlant de lui comme d'un grand compositeur dont les qualités expressives ne passent pas toujours au concert. Mais le plus intéressant en vertu de la polarité à élever reste les deux façons selon Dent d'envisager la création musicale :

Il s'agit d'un côté de considérer un processus mental à partir duquel le compositeur écrit un minimum de notes qui lui serviront pour ce qu'il souhaite exprimer, pour en laisser le moins possible à l'imagination de ses oreilles ; de l'autre côté, il s'agit de regarder ce processus comme une série physique de sons qui servent à exprimer les émotions du compositeur à travers l'impact direct de ces sons plutôt que les relations entre eux²²⁴.

Beethoven et Schoenberg dans sa succession participent à la dernière catégorie : la création musicale entame un repli vers l'intérieur et cette façon d'envisager le rapport du compositeur à son matériau musical convient à l'expressionnisme. Stravinski se situerait dans une quête opposée, c'est-à-dire qu'il conçoit la musique en dehors de toute imprégnation du vécu du compositeur : il manipule les sons comme le fait un architecte avec la matière. C'est par la mise en retrait de sa subjectivité qu'il arrive à une beauté sonore éthérée, loin de tout compromis humain. Dent annonce ici la conception objectiviste que le compositeur russe décrira dans ses

²²² Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 133.

²²³ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 171-73.

²²⁴ "One is to consider it mainly as a mental process of which the composer writes down only the minimum of notes that will serve to convey what he wishes to express, leaving as much as possible to the imagination of his hearers ; the other is to regard it as a physical series of sounds which are to express the composer's emotions by the direct impact of those sounds rather than by relations between them." Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 171.

Chroniques en parlant d'une « digression d'ordre spirituel²²⁵ ». L'attitude anti-romantique qu'exprime Stravinski depuis le début de sa carrière trouve alors un sens théorique, voire philosophique qui est expliqué *a posteriori*²²⁶. Mais une précision apportée par Stravinski informe le mélomane qu'une émotion existe bel et bien, à l'exception du fait qu'elle transcende le cadre subjectif : « La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit (dans le phénomène de la musique). Il serait vain d'y rechercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne²²⁷. » Sous-entendu ici : les compositeurs qui recherchent l'expression se situent à un niveau purement humain où s'infiltrer leur subjectivité, alors que ceux qui ont saisi la beauté objective derrière la musique se laissent imprégner de son immanence pour mieux l'élever. L'objectivité stravinskienne, corollaire du projet néoclassique à la française et de la redécouverte de l'italianisme à travers l'héritage de Tchaïkovski, recourt aux concepts de pureté, de perfection, d'équilibre et d'harmonie pour mieux asseoir la grandeur d'un projet qui entre en contradiction avec l'effusion romantique, l'esthétique du sentiment ou le pathos exacerbé : on comprend alors de quelle façon Stravinski s'éloigne de Schoenberg et en quoi il finit par lancer quelques flèches en sa direction sur la base d'un rejet de tout romantisme.

Ce qui sépare Stravinski de Schoenberg apparaît clairement aux acteurs du début des années 1920 et conduit certains, dont Dent, à percevoir une tendance subjective versus une tendance objective, sans qu'elle soit toujours identifiée ou théorisée ainsi. La façon la plus simple de la concevoir pour les acteurs du milieu musical européen, et qui renvoie à une représentation binaire pour le moins séculaire, réside dans la distinction entre un art romantique versus un art classique²²⁸. Stravinski, de son côté, sait très bien de quoi il en retourne au début des années 1920 et la plupart de ses déclarations publiques assimilent le classicisme à l'art de composer²²⁹. Quelques mois après la création de l'*Octuor pour instruments à vent* le 18 octobre 1923 à Paris, Stravinski publie un texte dans *The Arts* : « Some Ideas about my *Octuor*²³⁰ ». Le nouveau *credo* objectiviste devient à partir de ce moment la justification néoclassique à la sauce stravinskienne ; il s'agit du leitmotiv esthétique qui lui permet de se différencier et de consolider

²²⁵ Stravinski, *Chroniques*, 2000, p. 71.

²²⁶ Cette conception a fait beaucoup jaser à travers une déclaration devenue célèbre : « Je considère la musique par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'*expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. » Cf. Stravinski, *Chroniques*, 2000, p. 70.

²²⁷ Stravinski, *Chroniques*, 2000, p. 70.

²²⁸ La distinction repose ici sur un art où le créateur y investit son être intérieur et un art où le créateur traite la matière artistique en retrait.

²²⁹ Voir *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 238.

²³⁰ Rapporté dans White, *Stravinsky*, 1984, pp. 574-77.

son nouveau statut de *leader* auprès de la jeune génération. Dès les premières lignes, l'enjeu poétique de l'*Octuor* est exposé et renvoie à une conception néoclassique comme opposition au romantisme ou à toute injection de la subjectivité dans le langage musical : « Mon *Octuor* est un objet musical. L'objet a une forme et cette forme est influencée par la matière musicale qui la compose. [...] Mon *Octuor* n'est pas une œuvre 'émotive' mais une composition musicale fondée sur des éléments objectifs qui sont efficients en soi²³¹. » Cette objectivité a comme finalité l'idée de pureté prescrite par l'esthétique néoclassique de l'époque : la musique est investie d'un idéal de beauté objectivée qu'elle pourra atteindre en étant dépouillée des scories que projette en elle l'être humain. Dans ces conditions, la musique accède à une nouvelle transcendance, cette fois-ci en-dehors de l'esthétique du sentiment²³². Établissant ainsi un idéal de pureté en lien avec la manipulation soi-disant objective de la musique, Stravinski et ses disciples arrivent à une dichotomie où tout romantisme est associé à l'impur, toute objectivité à la pureté²³³.

Dans les années entourant la création de l'*Octuor*, les exégètes de Stravinski récupèrent ces concepts esthétiques qui font sens quant au changement stylistique qu'apporte le compositeur russe pour le XX^e siècle musical face au romantisme pourfendu. Cela sert à diviser Schoenberg et Stravinski afin de montrer les voies différentes, voire opposées qu'ils poursuivent. Schloezer en fournit un exemple probant dans son article de *La Revue contemporaine*, où il en vient à rapprocher les deux à travers une « action commune et *divergente* qui détermine le caractère et le développement général de la musique moderne²³⁴ ». Il fait de Stravinski l'exact opposé de Schoenberg sur la base de l'héritage romantique : si le premier le rejette, le second ne pourrait s'en passer. Après avoir suggéré une possible application du concept de néoclassicisme dans le même article, il revient à la charge quelques mois plus tard dans *La Nouvelle Revue française* en précisant sa pensée au sujet des *Études symphoniques* de Milhaud : « Ces pages puissantes qui tiennent de Bach, et aussi de Stravinski, réalisent cette conception de la musique qu'on pourrait dénommer 'néoclassique' et qui est certainement une des forces dominantes du moment. [...] Musique pure, dépouillée de toute signification psychologique²³⁵. » Les idées avancées par Schloezer tournent autour de la beauté

²³¹ "My *Octuor* is a musical object. This object has a form and that form is influenced by the musical matter with which it is composed. [...] My *Octuor* is not an 'emotive' work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves." Rapporté dans White, *Stravinsky*, 1984, pp. 574-75.

²³² Cette esthétique du sentiment qui était une caractéristique inhérente à la musique germanique du XIX^e siècle. Cf. Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997, pp. 57-72.

²³³ La notion d'impureté a toujours été combattue par les avant-gardes et par l'art moderne comme illusion menant à l'ambiguïté. Cf. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, pp. 379-86.

²³⁴ Schloezer, « La musique », *La Revue contemporaine*, 1923, p. 247.

²³⁵ Boris de Schloezer, « La musique. La saison musicale », *La Nouvelle revue française*, août 1923, p. 240.

formelle que recherche la nouvelle esthétique et font de Stravinski le représentant officiel de la jeune génération. Bien qu'il utilise des concepts qui vont dans le sens d'une meilleure définition de la nouvelle orientation de Stravinski, Schloezer n'en rejette pas pour autant Schoenberg, dont l'œuvre se démarque à ses yeux par la richesse de son langage.

Schaeffner utilise aussi un langage stravinskien, mais dans une perspective plus critique qui n'hésite pas à rappeler la fracture survenue au sein de la poïétique du compositeur. Au moment de commenter l'*Octuor* dans *Le Ménestrel* du 26 octobre 1923²³⁶, il se rallie à l'idée d'un art classique recherché par Stravinski et au changement que cet art induit:

Le compositeur – tel le vieux Bach aux heures de l'*Offrande musicale*, de *L'Art de la fugue* ou du second *Clavecin bien tempéré* – réservant désormais au travail exclusif de la matière sonore la dévotion même qu'il appliquait primitivement au choix du sujet poétique et à la pénétration de celui-ci ; la musique devenant à elle seule le sujet à traiter ; le jeu des formes prenant un caractère absolu, une valeur spirituelle comparable à celle d'une cantate sacrée, d'une Passion ou d'un mystère de la Russie païenne²³⁷.

Ce style hagiographique devait rendre heureux le principal concerné. Non seulement l'idée d'un formalisme musical typiquement classique est-elle mise en relief, mais le compositeur est rapproché de la tradition européenne à travers sa figure la plus autoritaire (i.e. Bach). De même, les deux cultures que tente de concilier Stravinski de façon singulière sont ici arrimées (tradition européenne+tradition russe), en plus de la valeur spirituelle qui est apposée au projet poïétique. Le futur biographe de Stravinski reconnaît toutefois que son œuvre n'a rien à voir avec le travail classique des anciens. Il dit à propos de *L'Histoire du soldat* dans *Le Ménestrel* du 29 mai 1925 : « Nous n'y reviendrons donc pas, sinon pour dire que, toute *musique pure* qu'elle semble être [...], elle ne se prive pas si aisément qu'on le pense du texte dramatique de C.-F. Ramuz²³⁸. » Et un an plus tôt dans *Le Ménestrel* du 30 mars 1924 au sujet du *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie* : « Œuvre qui ne serait point tant caractéristique de l'art personnel de Stravinski que symptomatique d'une époque qui, les mots de contre-romantisme et de discipline classique sans cesse à la bouche, demeure au fond très anarchique²³⁹. » L'époque est en effet au slogan²⁴⁰ et ceux-ci prennent la forme de désignations fourre-tout en renvoyant à des réalités musicales pour le moins hétérogènes, comme le Stravinski qui passe des *Symphonies pour instruments à vent* à l'*Octuor*. Bref, il n'est pas évident de donner une ligne directrice et de corrélérer des concepts propres à une époque dans laquelle le classicisme recherché découle d'une

²³⁶ André Schaeffner, « Concerts Koussevitzky », *Le Ménestrel*, 26 octobre 1923, pp. 440-41.

²³⁷ Schaeffner, « Concerts Koussevitzky », 1923, p. 440.

²³⁸ André Schaeffner, « Trianon-Lyrique », *Le Ménestrel*, 29 mai 1925, p. 244.

²³⁹ André Schaeffner, « Concerts Koussevitzky », *Le Ménestrel*, 30 mars 1924, p. 248.

²⁴⁰ Nous le verrons plus tard avec l'incontournable 'retour à Bach'.

modernité qui explore différentes tendances et qui ré-introduit le passé au gré des préoccupations stylistiques. Stravinski ne fait pas exception à cette situation en s'adonnant et aux ballets, et à la musique de chambre, et à la musique pour piano en tant que soliste (i.e. le *Concerto* et la *Sonate*). Quoi qu'il en soit, les concepts d'objectivité et de musique pure lui collent maintenant à la peau et ils ne font pas l'unanimité dans le milieu musical.

Un de ceux à s'objecter farouchement à cette attitude poétique incarnée par Stravinski et que d'aucuns à l'époque semblent identifier à l'objectivité, est Koechlin dans un article intitulé « Au sujet de l'insurrection contre la sensibilité²⁴¹ », publié dans le MM d'octobre 1924, donc un an après la création de l'*Octuor*. Koechlin aborde d'abord la question à travers la séparation historique entre XVIII^e et XIX^e siècles, entre classicisme et romantisme. Pour ceux qu'il identifie comme les « théoriciens de la musique pure », le problème semble résider dans le « développement romantique de la sensibilité²⁴² ». Pour Koechlin, il s'agit là d'un faux problème, puisque toute musique est expressive en soi dès lors qu'elle passe par l'imagination du compositeur pour sourdre. Sa position va à l'encontre des étiquettes du moment et il s'en explique ainsi : « Je ne crois guère à l'existence d'une musique simple jeu de notes à plastique harmonieuse, et vide de toute chose humaine. Mais je crois à ce double danger : mépriser la sensibilité [...] et admettre qu'un art musical se puisse passer de cet élément humain²⁴³. » Juste avant cette déclaration, Koechlin met le doigt sur ce qui semble se cacher derrière cette « insurrection » et identifie un coupable :

La *dégermanisation* ; y faut-il l'influence de Stravinski ? Est-ce donc que notre musique n'était pas assez française, avec Bizet, Chabrier, Debussy, Ravel, avec Gabriel Fauré surtout [...]. Vous parlez de musique pure, de beauté proprement musicale : elle est complète, entière, parfaite, chez Gabriel Fauré. Mais elle reste inséparable du sentiment profond dont elle est animée²⁴⁴.

C'est la première fois dans sa carrière de critique que Koechlin s'en prend à Stravinski et qu'il déconstruit une idée qu'il interprète comme sans fondement empirique, mais aussi comme une tentative d'opposition historique (i.e. le XIX^e siècle) et nationale (i.e.: la musique allemande). Sans toutefois mettre Schoenberg et Stravinski dos à dos, il n'en rejette pas moins le Stravinski objectiviste, voire néoclassique comme solution pour la musique française. À la lumière de la défection qu'il éprouve à l'endroit de Schoenberg et le rôle qu'il joue dans une exégèse française du maître viennois, il fait son entrée dans la querelle Schoenberg/Stravinski par la porte arrière. Si Stravinski demeure un joueur clef, il est catégorique quant au choix qu'il

²⁴¹ Dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 219-24.

²⁴² Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 220.

²⁴³ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 222.

²⁴⁴ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 221.

représente : « Reste Stravinski, dites-vous : ‘Aujourd’hui sa beauté n’est que plastique’... En êtes-vous bien sûrs ? Pas moi...²⁴⁵ »

Les tenants d’une esthétique subjectiviste versus les tenants d’une esthétique objectiviste – c’est bien comme cela qu’il faut les appeler – vont s’affronter tout au long des années 1920. Koechlin par exemple reviendra à la charge avec un texte plus exhaustif publié dans *La Revue musicale* de janvier 1929 sous le titre « Du rôle de la sensibilité dans la musique²⁴⁶ ». Il s’en prend cette fois-ci à l’idée d’une musique pure tout en insistant sur le rôle de la sensibilité et de l’expression dans le processus créateur. Quant à Landormy, dans un texte intitulé « La musique ‘art objectif’²⁴⁷ » publié dans *Le Courrier musical* de mai 1925, il dénature également cette idée d’une musique objective en insistant sur le support essentiel qu’est la sensibilité du compositeur pour créer l’art des sons, celui-ci étant, contrairement aux arts plastiques qui possèdent un support extérieur, un fait purement subjectif²⁴⁸. Ainsi, les transformations stylistiques apportées par Stravinski et ses tenants, de même que les slogans dont la résonance esthétique permet de situer l’enjeu de la nouvelle esthétique néoclassique, ont des répercussions sur toute la décennie et bien au-delà. L’idée d’une objectivité en musique permet aux acteurs de cerner le chemin stylistique et esthétique emprunté désormais par Stravinski, les jeunes français et autres néoclassiques tels Hindemith. De même, l’arrivée de l’esthétique néoclassique ouvre un nouveau schisme qui fonctionne dans un déploiement binaire par renversement : classicisme versus romantisme, objectivité versus subjectivité, pureté versus impureté, sentiment versus autonomie, équilibre versus disproportion, etc. La facilité de schématiser ainsi le milieu de la musique contemporaine conduit les acteurs musicaux à repenser et à adapter la vieille opposition entre classicisme et romantisme au sein des préoccupations esthétiques du moment, voire des enjeux poétiques que posent les nouvelles œuvres musicales.

C’est ainsi qu’il faut parler d’un retour en force de l’esthétique formaliste, telle qu’elle avait été incarnée historiquement par Hanslick, qui avait cherché « à définir le lieu du beau musical²⁴⁹ » dans *Du beau dans la musique* de 1854 : l’opposition était dirigée contre les tenants d’un pouvoir expressif assigné au langage musical (i.e. les wagnériens). Bien que les

²⁴⁵ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 223.

²⁴⁶ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 313-33.

²⁴⁷ Paul Landormy, « La musique ‘art objectif’ », *Le Courrier musical*, mai 1925, pp. 273-74.

²⁴⁸ Ce débat connaît aussi une résonance épistémologique dans une querelle qui opposera Boris de Schloezer à Lionel Landry (voir Trottier). Pour Landry, la musique est une réalité subjective qui n’a de sens que par le truchement qu’en donne la conscience humaine. Pour Schloezer, la musique possède plutôt un caractère immanent, une réalité intelligible à laquelle s’adapte l’écoute. Cf. Daniek Trottier, « Pour une esthétique de l’objet musical. Le recours à l’herméneutique comme rempart au relativisme », *Perspectives de l’esthétique musicale. Entre théorie et histoire*, Paris, L’Harmattan, 2007, pp. 125-44.

²⁴⁹ Jean-Jacques Nattiez, « Introduction à l’esthétique de Hanslick », Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l’esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 19.

néoclassiques, à l'instar de Hanslick, s'en remettent à « un beau immanent²⁵⁰ », la projection d'une querelle entre formalistes et expressionnistes dans le contexte des années 1920 n'en souffre pas moins d'une carence et c'est peut-être pourquoi elle revêt une tournure scientifique sur le long terme : les projets extra-musicaux font irruption là où on ne les attend pas, avec *OEdipux-Rex* du duo Stravinski-Cocteau par exemple. En d'autres mots, cette opposition esthétique entre un Stravinski formaliste, c'est-à-dire tenant d'un art objectif, et un Schoenberg expressionniste, c'est-à-dire tenant d'un art subjectif, tient la route pour quelques œuvres seulement et permet de schématiser ce qui différencie les deux pôles de la création musicale, mais reste surtout collé à la diffusion du *Pierrot lunaire* et du *Sacre*²⁵¹. À mesure cependant que se fait connaître le Schoenberg dodécaphonique et son attrait pour la musique de chambre et le XVIII^e siècle baroque, l'idée d'une opposition entre formaliste et expressionniste perd de sa substance et de son attrait. Car après tout, le Schoenberg des années 1920 est plus influencé par Brahms que par Wagner.

4.9 Que faire de Stravinski

Quand Bekker publie son ouvrage *Neue Musik* en 1919²⁵², la lignée austro-allemande y prend une place considérable avec l'expressionnisme schoenbergien d'avant-guerre : la transformation atonale représente pour le musicologue la grande transformation harmonique du début du siècle à côté de Debussy avec l'importance accordée à la sensation sonore que procurent les accords issus de l'impressionnisme. La situation est tout autre pour Stravinski qui est carrément absent de l'ouvrage, ce qui témoigne de la connaissance qu'avaient en général les Viennois et les Allemands du compositeur russe. Les choses sont appelées cependant à évoluer très vite avec les années 1920. Plusieurs des œuvres de Stravinski seront jouées et les publics allemands et viennois se familiarisent avec celles-ci. L'école de Vienne, par l'entremise du *Verein*, en a offert un excellent exemple dans le tournant de la décennie : le public avant-gardiste viennois découvre le Stravinski dernière manière à travers ses œuvres de chambre (*Trois Pièces faciles*, *Berceuses du chat* et *Pribaoutki* entre autres)²⁵³. Celui qui manifeste le plus d'intérêt pour Stravinski dans ce contexte particulier est Webern, qui le

²⁵⁰ Nattiez, « Introduction à l'esthétique de Hanslick », Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, 1986, p. 20.

²⁵¹ Une réalité qui n'en reste pas moins bien réelle pour la période d'avant-guerre si on se fie à la dialectique entre le mythe et l'inconscient à travers laquelle Albèra situe le travail du *Sacre* et celui d'*Erwartung* et qui recoupe la question de la subjectivité investie dans le matériau musical. - Philippe Albèra, « Le mythe et l'inconscient », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, pp. 136-55.

²⁵² Paul Bakker, *Neue Musik*, Berlin Verlag, 1919.

²⁵³ Voir Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, pp. 971-87.

découvre avec enthousiasme lors du quatrième des quatre concerts des ‘soirée de propagande’ de l’école de Vienne du 17 mai au 6 juin 1919. Il dit alors à Berg :

Les soirées eurent un succès grandissant. [...] Stravinski fut magnifique. Ces chansons sont superbes. Cette musique m’émeut complètement au-delà de ce que j’aurais pu croire. Je l’aime spécialement. Les berceuses sont quelque chose d’incroyablement touchant. Comment ces trois clarinettes sonnent ! Et *Pribaoutki*. Ah, mon cher ami, c’est quelque chose de vraiment glorieux. Cette réalité s’élève à la métaphysique²⁵⁴.

Webern s’est ainsi retrouvé dans les deux œuvres de Stravinski jouées le 6 juin 1919 : *Les Berceuses du chat* et *Pribaoutki*²⁵⁵. Le rythme stravinskien, la juxtaposition des plans sonores et le travail timbrique ont certainement attiré son attention, de même qu’une façon plus structurale de traiter la matière musicale. L’austère Webern a senti là un travail qui se rapprochait de lui par la forme et qui s’en éloignait par le contenu et la culture musicale dans laquelle il a grandi, d’où l’enthousiasme face à une découverte qui le place devant un nouveau monde sonore.

Tranquillement mais sûrement, les Allemands et les Autrichiens entendent parler de Stravinski et les revues et les critiques ne sont pas étrangers à cette situation. Les articles sur Stravinski émergent peu à peu mais proviennent, pour bon nombre d’entre eux, de l’étranger, et apparaissent en traduction allemande : le critique new-yorkais Rosenfeld voit son article « Igor Strawinsky²⁵⁶ » publié dans *Musikblätter des Anbruch* en juin 1921, texte qui donne une bonne idée du parcours de la période russe. Depuis son séjour suisse, Stravinski a également un nouveau disciple en la personne d’Ansermet – chef d’orchestre des Ballets russes, qui non seulement propage son œuvre à travers les concerts, mais met sur la table de nouvelles idées pour comprendre le langage musical de Stravinski et son parcours stylistique. Avec le titre assez révélateur « Einführung in das Schaffen Igor Strawinskys²⁵⁷ » publié dans *Musikblätter des Anbruch* de juin 1922, Ansermet apostrophe l’avant-garde viennoise d’une injonction pour le moins prémonitoire : « L’apparition de Stravinski compte parmi les plus grands événements, qui représentent dans la musique les changement radicaux et le renouvellement²⁵⁸. » Ansermet ne tarde pas à appuyer ses dires d’une réalisation musicale avec la création allemande du *Sacre* à

²⁵⁴ “The evenings had increasing success. [...] Stravinsky was magnificent. These songs are wonderful. This music moves me completely beyond belief. I love it especially. The cradle songs are something so indescribably touching. How those three clarinets sound! And *Pribaoutki*. Ah, my dear friend, it is something really glorious. This reality (realism) leads into the metaphysical.” Rapporté dans Hans et Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A chronicle of his life and work*, New York, Alfred A. Knopf, 1979, p. 229.

²⁵⁵ Stravinski a commenté cette impression webernienne qu’il a été heureux d’apprendre dans le contexte de sa période sérielle. Cf. Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions*, London, Faber and Faber, 1972 p. 95.

²⁵⁶ Paul Rosenfeld, « Igor Strawinskij », *Musikblätter des Anbruch*, Juni 1921, pp. 191-96.

²⁵⁷ Ernest Ansermet, “Einführung in das Schaffen Igor Strawinskij”, *Musikblätter des Anbruch*, Juni 1922, pp. 169-72.

²⁵⁸ “Strawinsky Auftreten gehört zu den grossen Ereignissen, welche in der Musik Umwälzung und Erneuerung bedeuten. » - Ansermet, « Einführung in das Schaffen Igor Strawinskij », *Musikblätter des Anbruch*, 1922, p. 172.

Berlin le 19 novembre 1922 avec la Philharmonie : ce concert se déroule sous le patronage de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC) section allemande. Si les Allemands ont eu l'occasion d'entendre Stravinski avec *Petrouchka* en décembre 1912 et les Viennois en janvier 1913, l'année 1922 marque la véritable entrée de Stravinski dans le monde musical germanique de par l'importance de l'événement, les comportements qu'il provoque (rejets ou adhésions) et la critique qui se met en place autour de cette écoute. Bref, Stravinski devient sujet d'intérêt et pose des problèmes d'ordre herméneutique qui vont attiser la curiosité de la presse musicale allemande et de l'opinion musicale en général : c'est le début d'une exégèse allemande sur Stravinski. Cette incursion d'une présence stravinskienne crée également une situation où Schoenberg et l'école de Vienne, voire Strauss et Mahler, ne sont plus les seuls centres d'intérêt quant à la nouvelle musique (*Die Neue Musik*) en territoire germanique : l'acteur Stravinski fait son apparition et l'attraction ou la répulsion s'expliquent en partie par une musique « qui reste toujours étrangère au caractère allemand²⁵⁹ », tel que l'affirme Heuss lorsque l'œuvre est reprise en novembre 1923 à Leipzig.

Outre le fait que le concert est en soi un événement moderne incontournable dans le Berlin musical d'alors²⁶⁰, la distinction culturelle est l'une des principales occurrences qui revient d'un critique à l'autre, à savoir que Stravinski s'inscrit dans une tradition musicale éloignée du canon austro-allemand tant du point de vue rythmique qu'harmonique. La plupart des critiques, en lien avec la société internationale qui a promu l'événement, placent ce concert sous le signe de l'internationalisme, donc comme témoignage d'une ouverture à l'autre et d'une prise de conscience de la différenciation culturelle. Intitulant son texte « Internationale Musik²⁶¹ » pour le compte de l'*Allgemeine Musik-Zeitung*, Schwers s'en prend à ce caractère international pour mieux rehausser la musique allemande : « cette musique est au fond une non culture flagrante²⁶² » dit-il au sujet de Stravinski. L'équilibre culturel fragile entre l'Allemagne et la France d'après-guerre se répercute chez certains dans la défense chauvine de la musique allemande. D'autres sont beaucoup plus centrés sur un axe international, tel Weissmann qui assiste à la séance de Leipzig, salue l'initiative dans les pages de *Die Musik* et en appelle à une plus grande ouverture dans les relations franco-allemandes : « Oui, je voudrais qualifier de

²⁵⁹ "Eine Musik wie diese dem deutschen Charakter immer fremd bleiben." Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 106.

²⁶⁰ Voir Pisling du *Berliner Börsen-Zeitung* rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 102.

²⁶¹ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 104.

²⁶² "Diese Musik ist im Grunde krasse Unkultur." Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 104.

devoir allemand le fait de prendre le parti pour cette notion de communauté artistique²⁶³. » Il n'en concède pas moins que les communautés artistiques sont générées par une forme d'ethnicité.

À n'en pas douter, Stravinski fait son apparition de manière marquée dans le paysage allemand en cette année 1922, lui qui avait accusé ce pays de barbarisme et qui l'avait abreuvé de plusieurs reproches pendant la guerre. Mais les choses semblent avoir changé dans l'esprit du compositeur russe. En effet, Stravinski se rend plus souvent en Allemagne et développe des liens avec le pays. Cette situation s'explique par un événement d'ordre politique et personnel : les émigrés russes qui fuient la révolution bolchevique le font en débarquant en Allemagne, de sorte qu'il est appelé à s'y rendre plus souvent, surtout que sa mère réalise cet itinéraire en août 1922²⁶⁴. C'est l'occasion d'un séjour plus prolongé où il fait la connaissance d'Antheil, et le fait qu'il s'y sente bien trouve son explication dans la communauté russe qui prend de l'expansion à Berlin²⁶⁵. Toujours est-il qu'à partir de ce moment, l'opinion de Stravinski sur l'Allemagne se transforme en un sens positif non pas tant par une ouverture d'esprit que par la force des choses. La réception du *Sacre* en novembre 1922, plutôt positive dans l'ensemble malgré quelques frictions, a certainement consolidé ce nouvel attachement à Berlin, surtout que l'important pour Stravinski est de faire parler de lui autant que possible en tant qu'acteur incontournable du mouvement musical européen. En ce sens, la création du *Sacre* par Ansermet a porté fruit. La déclaration que fait Stravinski à Antheil à cette occasion – rapportée dans ses mémoires²⁶⁶, ne laisse aucun doute en cette année quant à la distance que lui inspire Schoenberg. Antheil rapporte ainsi les propos de Stravinski quant à sa façon de composer : « Je me permets de rendre ma 'musique continue', c'est-à-dire, dans de longues lignes brodées plutôt que dans de minces morceaux de soupirs comme le fait par exemple Schoenberg²⁶⁷. » Bien qu'il faille se méfier des propos rapportés de mémoire par Antheil, cette déclaration trouve une signification dans le contexte de l'époque : elle indiquerait comment Stravinski cherche à se dégager de Schoenberg en lui refusant un aspect inséparable de son style, aspect qui par ailleurs l'a influencé à l'écoute du *Pierrot lunaire*, soit la continuité et la fluidité des lignes musicales.

Par ailleurs, deux autres faits contribuent à porter l'œuvre de Stravinski en Allemagne et à créer un véritable engouement autour de sa personne. D'abord, les revues jouent à nouveau un rôle à travers leur mandat moderniste qui favorise Stravinski. Milhaud par exemple évoque le

²⁶³ «Ja, ich möchte es als deutsche Pflicht bezeichnen, für diesen Gedanken der künstlerischen Gemeinsamkeit einzutreten.» Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 105.

²⁶⁴ Voir White, *Stravinsky*, 1984, p. 80.

²⁶⁵ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 256-60.

²⁶⁶ George Antheil, *Bad Boy of Music*, New York, Da Capo Press, 1981.

²⁶⁷ «In this way I am enabled to make my music 'continuous', that is to say, into large broad lines instead of tiny breathless chunks as, for instance, Schoenberg does.» - Antheil, *Bad Boy of Music*, 1981, p. 39.

Stravinski dernière manière en novembre 1922 dans *Musikblätter des Anbruch*²⁶⁸, texte dans lequel le compositeur russe apparaît de plus en plus comme un maître clef pour le jeune courant musical français associé au néoclassicisme. Intitulé « Strawinsky Neue Bühnenwerke », l'article porte sur l'importance de *Renard* et de *Mavra* pour les jeunes et inscrit cette dernière œuvre dans l'idéal esthétique posé par *Le Coq et l'Arlequin* à travers l'utilisation populaire des cuivres et des bois. La force de Stravinski pour Milhaud réside dans le fait que chacune de ses œuvres se renouvelle et s'avère une surprise en portant un questionnement stylistique vers une innovation instrumentale. Un texte comme celui de Milhaud établit clairement l'importance que prend Stravinski aux yeux des jeunes. Ensuite, corollaire à cette activité du réseau stravinskien dans le but de tabler sur l'importance de son œuvre et sur l'autorité néoclassique qu'il incarne, sa présence en territoire allemand s'accroît en ces années où la polarité prend forme et s'intensifie. Il est invité par exemple à Weimar en août 1923 à une exposition du Bauhaus où *L'Histoire du soldat* est joué et où il garde une bonne impression de sa rencontre avec Busoni²⁶⁹. Mais ses voyages à l'étranger s'enchaînent plus fréquemment pour une autre raison, à la fois pécuniaire et promotionnelle : Stravinski l'interprète, qui joue ses trois nouvelles œuvres pour piano ayant vu le jour entre 1923 et 1925, soit dans l'ordre : le *Concerto pour piano et instruments à vent* créé en mai 1924, la *Sonate* créée en juillet 1925 et la *Sérénade en La* créée en novembre 1925. En véritable pèlerin, Stravinski se promène de grande ville en grande ville pour présenter son œuvre, surtout le *Concerto* qui va le conduire entre autres à Wiesbaden, Berlin et Francfort²⁷⁰. Il n'y a aucun doute qu'en diffusant lui-même son œuvre, l'interprète-créateur attire les regards sur lui et est sujet à une attention médiatique sans précédent en Allemagne-Autriche : à la notoriété du compositeur moderne s'ajoute celle de l'interprète qui fait sensation. Tous les ingrédients sont en place pour que Stravinski soit le centre d'attention et de discussions dans le nouveau territoire conquis. C'est la raison pour laquelle un musicologue comme Curjel pourra affirmer dans *Melos*, bien des années plus tard : « Stravinski était fortement lié – et cela peut paraître étonnant – à la vie musicale berlinoise des années 1920. Durant cette période, il n'existe guère d'autres villes que Berlin en Europe ou en Amérique où avaient lieu autant de représentations décisives d'œuvres de Stravinski²⁷¹. » Les barbares d'autrefois se sont tout à coup transformés en amis et Stravinski aura beau jeu de se justifier ainsi dans ses *Chroniques* : « Contrairement aux gardiens des vieilles doctrines d'avant-guerre, un public frais et

²⁶⁸ Darius Milhaud, "Strawinskijs Neue Bühnenwerke", *Musikblätter des Anbruch*, November 1922, pp. 260-62.

²⁶⁹ Voir Stravinski, *Chroniques*, 2000, pp. 132-34.

²⁷⁰ Voir White, *Stravinsky*, 1984, pp. 87-89.

²⁷¹ "Strawinsky war mit dem Berliner Musikleben der zwanziger Jahre erstaunlich stark verbunden. Kaum eine andere Stadt in Europa oder Amerika, in der während dieser Zeitspanne so viele und so entscheidende Aufführungen Strawinskyscher Werke stattfanden." - Hans Curjel, "Strawinsky in Berlin", *Melos*, März 1972, p. 154.

enthousiaste accueillait avec joie et reconnaissance les manifestations nouvelles de l'art contemporain. L'Allemagne devenait nettement le centre du mouvement musical²⁷². »

La création du *Sacre* à Vienne le 15 février 1925, donc trois ans plus tard sous la baguette de Schalk, est beaucoup plus houleuse et les critiques parlent de scandale avec des excès de colère et des poings levés²⁷³. Certains, tel Stefan dans *Musikblätter des Anbruch*²⁷⁴, rapprochent cette création des scandales provoqués par Schoenberg avant la guerre : « [Le] *Sacre du printemps*, cette géniale évocation de sons et de rythmes païens et barbares, à laquelle il manque peut-être seulement la danse pour qu'elle puisse habiter entièrement les sens, nous a marqué bien plus profondément que les chroniqueurs d'un scandale ont bien voulu le saisir. Stravinski a fait son entrée à Vienne et est là pour rester²⁷⁵. » Le début de la recension insiste sur l'importance de Stravinski et l'influence que gagne son œuvre en territoire germanique. Pour l'avant-garde viennoise, marquée par l'hostilité schoenbergienne, le rapprochement avec Schoenberg tombe sous le sens, d'autant plus que le *Sacre* bute sur un public conservateur qui rejette finalement autant Stravinski que Schoenberg : « Il existe une correspondance entre le fait que Stravinski pique ici le bourgeois, comme Schoenberg l'a piqué²⁷⁶. » Schoenberg et Stravinski sont rapprochés par Stefan quant aux objectifs poursuivis par l'art moderne, soit l'acceptation de la modernité chez le public de concert, ce qui résonne avec les préoccupations avant-gardistes d'avant-guerre. Mais avec cette création de février 1925, il est clair, comme le laisse entendre Stefan, que deux pôles de la musique moderne ressortent également du côté viennois.

La connaissance qu'ont les Viennois du mouvement antagoniste qui ébranle la musique moderne européenne apparaît chez Korngold qui affirme, dans sa recension du *Sacre*, que Stravinski « s'oppose aussi à Schoenberg, bien qu'il soit difficile de le placer avec ce dernier en position de double domination dans le fabuleux royaume de la nouvelle musique²⁷⁷ ». Pour le critique viennois de la *Neue Freie Presse*, qui traite Stravinski de russe démoniaque et de moderne radical (avec une allusion au travail des bruitistes), la querelle entre Schoenberg et Stravinski apparaît comme un combat de coqs que se livrent deux titans en manque de pouvoir

²⁷² Voir Stravinski, *Chroniques*, 2000, p. 168.

²⁷³ Voir Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, pp. 149-51.

²⁷⁴ Rapporté dans Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, pp. 153-55.

²⁷⁵ « *Sacre du printemps*, diese geniale Evokation heidnisch-barbarischer Rhythmen und Klänge, der vielleicht nur den Tanz fehlt, um vollkommen sinnfällig zu sein, hat auch bei uns einen viel tieferen Eindruck hinterlassen, als Notizenschreiber eines Skandals erhaschen konnten. Strawinsky ist in Wien eingezogen, er wird dableiben. » Rapporté dans Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 155.

²⁷⁶ « Es ist eine Verbindung, dass Strawinsky hier den Spiesser reizt, wie ihn Schoenberg gereizt hat. » Rapporté dans Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 155.

²⁷⁷ « Er steht auch gegen Schönberg, mag er noch so gestilffentlich mit diesem zur Doppelherrschaft im Fabelreich der 'Neue Musik' zusammengetan werden. » Rapporté dans Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 151.

quant à la domination de la musique moderne. Ce qui demeure intéressant dans la verve tapageuse de Korngold, au-delà de la conscience qu'il a de la querelle et de l'opposition de Stravinski à l'héritage romantique allemand, réside dans le rapprochement qu'il fait entre les deux compositeurs sur la base d'une contribution technique nouvelle du côté du rythme et des timbres. Ce genre de critique devait mettre Schoenberg en colère surtout que Korngold, son ennemi juré des années 1900, affirme dans le même texte préférer le Stravinski de l'*Histoire du soldat* et de *Petrouchka*, ce qui suggère une adhésion au néoclassicisme stravinskien. Dans tous les cas, l'accent mis sur l'événement et son importance atteste du fait que Stravinski n'est plus un cas à part dans le monde viennois : il est devenu sujet de discussions, de polémiques et de confrontations.

S'il existe un problème Stravinski en sol viennois, voire en sol allemand, il se trouve justement dans la nouveauté que constitue la création du *Sacre du printemps* et ses œuvres néoclassiques. Il s'agit d'un problème musical aux débouchés historiques et herméneutiques : que faire d'un compositeur qui provient d'une autre réalité musicale ? Les Allemands et les Autrichiens se trouvent quelque peu démunis devant cette nouvelle poétique étrangère au canon austro-allemand, la référence ultime pour la critique. Au même titre que Schoenberg pose problème en France avec l'expressionnisme d'avant-guerre, Stravinski, surtout avec le *Sacre*, pose problème en vertu du primitivisme qui apparaît aux yeux de beaucoup d'Allemands et de Viennois comme barbare, simpliste, tonitruant et dénué de culture. Le problème musicologique rattaché à Stravinski se fait plutôt chancelant à moyen terme puisque les œuvres néoclassiques gagnent en popularité et, comme le laisse penser Korngold²⁷⁸, leur acceptabilité semble plus facile. En fait, la connaissance du néoclassicisme français pendant ces années a contribué à cette situation. Outre Milhaud qui apporte des explications sur les Six en identifiant Cocteau comme leur rassembleur, le jeune Stuckenschmidt signe un texte dans *Musikblätter des Anbruch* de décembre 1925 intitulé « Notizen zur jüngsten französischen Musik²⁷⁹ », dans lequel l'orientation classique, le désir de simplicité et de répétition, voire le nouveau rôle qu'a pris Satie deviennent sujet de réflexion. Si bien que Stravinski trouve de nouveaux adhérents dont Strobel qui affirme, à travers une réflexion rétrospective dans *Neue Musik-Zeitung* : « Avec un parcours d'une magnifique vérité, Stravinski parvient à une musique absolue, libérée de toute association, à une attitude néoclassique. [...] L'œuvre de Stravinski est le résultat d'un développement personnel unique et particulier [...] : vue dans sa totalité, elle montre la voie de

²⁷⁸ Voir *Igor Stravinsky*, *Le Sacre du printemps : dossier de presse*, 1980, p. 152.

²⁷⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, "Notizen zur jüngsten französischen Musik", *Musikblätter des Anbruch*, Dezember 1925, pp. 538-43.

notre temps²⁸⁰. » Les renvois esthétiques au Stravinski néoclassique sont mis en relief ici : opposition au romantisme allemand, clarté, recherche d'objectivité, importance des modèles du passé, etc. Dans ce contexte, *l'Histoire du soldat* est identifiée comme le « début d'un processus d'assainissement du matériel sonore²⁸¹ ».

En fait, il est difficile de comprendre la réception allemande du néoclassicisme stravinskien si l'étude ne met pas en perspective l'intérêt suscité par *l'Histoire du soldat* lorsqu'elle fut créée à Francfort-sur-le-Main sous la baguette de Scherchen à l'invitation d'Hindemith à la *Kammermusikwoche* du 17 au 24 juin 1923 – l'œuvre fut reprise au Bauhaus deux mois plus tard. Non seulement Korngold et Strobel ont retenu l'importance de l'œuvre, mais c'est également l'occasion pour certains de s'intéresser à Stravinski, dont l'éminent Bekker dans *Musikblätter des Anbruch* de juin et juillet 1923²⁸², qui se contente d'abord de décrire l'œuvre, son histoire et ses moyens scéniques, pour ensuite scruter les moyens techniques ainsi que le burlesque et l'ironie qui s'en dégagent. Si l'auteur n'hésite pas à saluer l'initiative (i.e. la performance), il laisse à la postérité le soin de juger la valeur de l'œuvre : « L'approximatif est l'impression immédiate. C'est le travail des professeurs de se disputer sur le génie ou l'infantilité du compositeur et de la même manière de voir si la potence ou l'impotence voit le jour dans la structuration formelle de cette musique²⁸³. » Tout comme les Français qui ne savent pas quoi faire avec le *Pierrot lunaire*, *l'Histoire du soldat*, à l'exception d'enthousiastes comme Strobel, Korngold ou Springer – ce dernier évoque une représentation de 1924 à Berlin²⁸⁴, laisse perplexe par les moyens instrumentaux employés, le ton ironique, et conduit à un problème stravinskien que Bekker résume ainsi : « Stravinski se situe en dehors de tous les débats²⁸⁵. »

Ce n'est peut-être pas un hasard alors si surgit dans le paysage musical allemand un jeune critique de Francfort, pour qui *l'Histoire du soldat* apparaît ennuyeuse et problématique du point de vue stylistique : Adorno, qui signe l'une de ses premières critiques dans *Musikblätter des Anbruch* de décembre 1925 sous le titre « Frankfurt. Strawinsky-Fest²⁸⁶ ». Un

²⁸⁰ «Mit wunderbarer Folgerichtigkeit gelangt Strawinsky zu einer absoluten, von allen Assoziationen losgelösten Musik, zu einer neoklassizistischen Haltung. [...] Strawinskys Werk ist das Ergebnis einer eigenartigen und einmaligen persönlichen Entwicklung [...]: als Ganzes gesehen bezeichnet sie den Weg unserer Zeit.» - Heinrich Strobel, « Strawinskys Neoklassizismus : *OEdipux Rex* in Berlin », *Neue Musik-Zeitung*, 1928, pp. 433-34.

²⁸¹ «Mit der 'Geschichte vom Soldaten' beginnt der Reinigungsprozess des Klangmaterials.» - Strobel, «Strawinskys Neoklassizismus: *OEdipux Rex* in Berlin», *Neue Musik-Zeitung*, 1928, p. 434.

²⁸² Paul Bekker, «Strawinskij : *Geschichte vom Soldaten*», *Musikblätter des Anbruch*, Juni-Juli 1923, pp. 188-90.

²⁸³ «Das ungefähr ist der unmittelbare Eindruck. Über Genialität oder Infantilität des Komponisten zu streiten ist eine Aufgabe für Professoren, ebenso, ob in der Formgestaltung dieser Musik Potenz oder Impotenz zutage tritt». - Bekker, «Strawinskij : *Geschichte vom Soldaten*», *Musikblätter des Anbruch*, 1923, p. 190.

²⁸⁴ Hermann Springer, « Allemagne. La vie musicale à Berlin », *La Revue musicale*, mars 1924, pp. 268-69.

²⁸⁵ «Steht Strawinsky ausserhalb jeder, Debatte.» - Bekker, «Strawinskij : *Geschichte vom Soldaten*», *Musikblätter des Anbruch*, 1923, p. 190.

²⁸⁶ Theodor Wiesengrund-Adorno, «Frankfurt. Strawinsky-Fest», *Musikblätter des Anbruch*, Dezember 1925, pp. 551-53.

passage particulièrement révélateur de l'impression que lui a laissée l'œuvre annonce les fondements esthétiques de *Philosophie de la nouvelle musique*, qu'il entamera près de dix ans plus tard :

Il reste le nouveau Stravinski, qui se rapporte sérieusement à l'objectivité inhérente à la musique et inexpressive caractéristique de la musique jouée au dix-huitième, par laquelle il se meut seulement comme clown de sa subjectivité avant même l'exécution. Ce serait trop simple de rejeter la tentative de Stravinski en se réclamant aujourd'hui de l'impossibilité d'une telle objectivité²⁸⁷.

Pour Adorno, Stravinski réalise un virage vers ce qu'il appelle l'« art décoratif²⁸⁸ », certainement le pire des dénis esthétiques où l'artiste, plutôt que de provoquer l'univers social et de mettre en musique les tourments qui l'agitent, se reconforte dans une attitude complaisante en retrait d'un engagement total vis-à-vis de la réalité extérieure. Le plus intéressant provient certainement de la dialectique entre subjectivité et objectivité, prise comme point de départ pour opposer Schoenberg et Stravinski et qui fait son apparition ici lorsqu'Adorno intervient en tant que critique. Mise en parallèle avec *Philosophie de la nouvelle musique*²⁸⁹, cette opposition dialectique générera l'appréhension d'une musique moderne divisée en deux pôles irréconciliables, l'un faisant preuve de responsabilités face aux exigences de la tradition musicale en y jouant l'entièreté de sa personnalité artistique, l'autre se complaisant dans un maniérisme en retrait du monde par l'entremise d'une tradition évoquée de manière superficielle. En cela, Adorno est bien un produit de la culture musicale des années 1920 : son appréhension dialectique de Schoenberg et Stravinski s'est fortifiée dans le cadre du néoclassique comparé au dodécaphonisme et des concepts philosophiques qui ont vu le jour pour expliquer ce qui différencie les deux compositeurs sur les plans stylistique, immanent et historique. Le problème que pose le Stravinski de l'*Histoire du soldat* sera expliqué ainsi : cette œuvre, diront Mersmann, Schulze-Ritter et Strobel, « avait été évaluée chez nous en Allemagne par l'entremise du mouvement social des arts, en raison de la primitivité de sa substance et de l'apparente simplicité de sa musique²⁹⁰ », donc comme contraste au subjectivisme incarné par l'héritage du romantisme allemand.

²⁸⁷ «Bleibt der neue Strawinsky, der ernsthaft auf die musikeigene und ausdruckslose Objektivität der Spielmusik des dixtmitième sich beruft, mit der er als Clown seiner Subjektivität vordem Spiel nur trieb. Es wäre billig, wollte man wegen der Unmöglichkeit, in solcher Objektivität heute zu reden, Strawinsky Versuch umstandslos verwerfen.» - Adorno, «Frankfurt. Strawinsky-Fest», *Musikblätter des Anbruch*, 1925, p. 552.

²⁸⁸ «Kunstgewerbe.» - Adorno, «Frankfurt. Strawinsky-Fest», *Musikblätter des Anbruch*, 1925, p. 552.

²⁸⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962.

²⁹⁰ «Die *Geschichte vom Soldaten* [...] wurde der Primitivität ihres Stoffes und der scheinbaren Einfachheit ihrer Musik wegen bei uns in Deutschland für die soziale Kunstbewegung ausgewertet.» - Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, «Musik der Zeit : Strawinsky», *Melos*, Dezember 1930, p. 529.

Ainsi, la présence symbolique occupée par Schoenberg avec la création de ses œuvres à Paris trouve un pendant similaire dans la notoriété croissante que gagne Stravinski en Allemagne et en Autriche. Vienne et Paris, voire Berlin et Paris, s'entrecroisent à travers la présence grandissante d'œuvres de Stravinski et de Schoenberg qui franchissent les frontières et voient le jour un peu partout en Europe : leur présence physique en territoires étrangers y jouent également pour beaucoup. En somme, l'autorité respective qu'élèvent les deux entités se croise à travers le réseau de l'avant-garde musicale des années 1920 et c'est pourquoi ils sont rapportés côte à côte, comparés quant au mouvement musical moderne et jugés quant à leur valeur stylistique. S'il faut les prendre en modèles et les hisser en paradigmes de la musique moderne, autant jauger la valeur qu'ils recèlent pour tous et chacun. En décembre 1924 à Berlin, où il se rend pour jouer son *Concerto*, Stravinski connaît une consécration musicale certaine sous la plume de Weissmann :

On ne peut dire d'aucun musicien de notre temps qu'il rayonne une pareille force magnétique. Et pourquoi donc ? Stravinski est le symbole le plus fort de ce temps lourdement mouvementé. Lui, tout d'abord russe typique, symbolise le lien entre l'Est et l'Ouest ; sa musique, dont il est assez souvent question, veut, rassembleuse de races qu'elle est, devenir continentale dans un sens jusqu'ici inconnu : mais profondément antiromantique, elle veut aussi apposer un sceau à une nouvelle ère²⁹¹.

Ce genre de propos devait sonner comme de la musique aux oreilles de Stravinski et irriter, à n'en pas douter, celles de Schoenberg et ses disciples.

4.10 Stravinski l'allié des jeunes

Le changement opéré en direction d'une approche à la fois européanisée et formaliste chez Stravinski lui fait non seulement gagner des points auprès des jeunes, mais les fidélise tranquillement à son œuvre et en fait le chef de file du néoclassicisme français : les Six se reconnaissent dans les idées entourant l'œuvre de Stravinski à mesure que le temps avance. L'exégèse mise en place y est pour quelque chose et un article comme celui d'Ansermet signé pour le compte de *La Revue musicale* en juillet 1921²⁹² aboutit à des résultats, comme en fait foi la lettre de Poulenc à Collaer le 12 juillet 1921 : « Avez-vous lu l'article d'Ansermet dans *La Revue musicale* ? Il est inouï et Dieu sait que d'habitude je déteste les 'grandes études'. [...] Le

²⁹¹ «Man darf sagen, dass von keinem Musiker unserer Zeit gleich magnetische Kraft ausgeht. Und warum ? Strawinsky ist stärkstes Symbol dieser heftig bewegten Zeit. Er, zunächst typischer Russe, versinnbildlicht die Verbindung zwischen dem Osten und dem Westen, seine Musik, von der hier oft genug die Rede war, will, rassenverbindend wie sie ist, doch in einem bisher unbekanntem Sinn continental werden ; aber sie will auch, im Tiefsten unromantisch, einem neuen Zeitalter den Stempel ausdrücken.» - Adolf Weissmann, «Adolf Weissmann. B.Z. am Mittag, 8. Dezember 1924», *Melos*, März 1972, p. 158.

²⁹² Ernest Ansermet, « L'œuvre d'Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, juillet 1921, pp. 1-27.

métier, voilà ce qui est admirable chez Stravinski²⁹³. » Poulenc est certainement le compositeur le plus près de Stravinski en ce qu'il voit en lui un modèle à suivre. Les choses évoluent rapidement l'année suivante avec la création de *Mavra* d'une part, et la programmation d'œuvres de Stravinski aux Concerts Wiéner d'autre part, si bien qu'après 1922, les Cocteau, Poulenc, Auric, Milhaud, Collaer et Wiéner deviennent ses plus proches alliés.

Mavra, créé le 3 juin 1922 à l'Opéra de Paris, est le moment d'une double prise de conscience pour Cocteau et les jeunes néoclassiques français : Stravinski n'est-il pas leur plus grand allié dans les nouvelles idées à promouvoir ? C'est à partir de cette œuvre que les jeunes néoclassiques prennent conscience du tournant effectué par Stravinski vers un classicisme plus latin par l'entremise de l'italianisme. Sa poétique, tout en conservant son acuité rythmique et la richesse des combinaisons sonores, se déplace vers un nouvel intérêt, si cher aux néoclassiques : la mélodie. Dans une conférence donnée au début de l'année 1938, retraçant le parcours musical français depuis le début du siècle, Milhaud affirme au sujet de Stravinski : « [Il] accuse, depuis *Mavra*, une évolution qui rentre dans la plus pure tradition de la France, sa nouvelle patrie. Nous sommes fiers de voir naître sur notre sol de si parfaits chefs-d'œuvre qui se succèdent jusqu'à *Jeu de Cartes*²⁹⁴. » Entendu ici : Stravinski se francise en rencontrant les exigences formalistes et anti-romantiques des jeunes de l'époque. Le compositeur mi-russe, mi-européen, devient clairement un atout à partir de *Mavra* : l'œuvre est un véritable cataclysme²⁹⁵. C'est pourquoi les Six n'acceptent pas le sort qui sera réservé à l'œuvre, c'est-à-dire un rejet de la part des alliés d'autrefois, les Indépendants en somme. Poulenc explique la situation à Milhaud en juin 1922 :

Comme tu le sais déjà par les critiques et les 'on-dit', ce n'est pas un grand succès tant auprès du public qu'auprès des critiques. Tout le clan musical SMI *Revue musicale* méprise ce « Domino noir » (le mot est de Ravel). D'où agitation de notre Igor, brouille avec Delage, notre Maurice, Schmitt etc... Seuls Auric et moi sommes passionnés très sincèrement pour *Mavra*. Dès lors on nous soupçonne de complot russe. [...] Mon avis maintenant, c'est que nous sommes en face d'une œuvre très importante²⁹⁶.

Sous-entendu : 'Stravinski fait maintenant partie des nôtres et ses anciennes amitiés françaises, qui rejettent l'œuvre, le rapprochent de nous.' C'est exactement ainsi que les choses vont se passer : Stravinski change de cap générationnel et cela contribue à faire de lui le chef de file de la nouvelle esthétique néoclassique. Son ancien défenseur d'autrefois, Vuillermoz, rejette son

²⁹³ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 127.

²⁹⁴ « Je sens terriblement le poids de mes quarante-cinq ans... ». Rapporté dans *Portrait(s) de Darius Milhaud*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, p. 17.

²⁹⁵ Voir Barbara L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Burlington, Ashgate, 2003, pp. 15-18.

²⁹⁶ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 153.

nouveau style et s'en prend au néoclassicisme incarné par les nouveaux ballets²⁹⁷. Par contre, lorsque Stravinski renoue avec son style russe, Vuillermoz s'enflamme comme c'est le cas pour *Noces*²⁹⁸. Quant à Schloezer, qui est le bras droit de Prunières à *La Revue musicale*, il n'hésite pas à dire en ce qui a trait à *Mavra* que « l'impression générale est celle d'un pastiche²⁹⁹ ». Au moment de *Mavra*, les adversaires des Six et de Stravinski, voire d'une esthétique du plaisir et de la simplicité, sont désignés comme l'ancienne génération *supporter* du Stravinski russe : Vuillermoz, Ravel, Schmitt, Koechlin, Prunières et Schoelzer (pour un temps seulement) qui gravitent toujours autour de la SMI et qui programment très peu les jeunes³⁰⁰. Un conflit générationnel est en branle et dans une chronique publiée dans *Excelsior* du 8 janvier 1923, Vuillermoz affirme, au sujet des Concerts Wiéner qu'il rebaptise « Concerts Jean Cocteau » : « Il n'est pas possible de laisser se prolonger plus longtemps une plaisanterie, fort adroitement montée d'ailleurs, lancée par des agents de publicité de premier ordre et soutenue par un snobisme héroïque³⁰¹. » Cocteau est vu comme un manipulateur artistique sans scrupules³⁰². Ainsi, les correspondances attestent du sentiment de frustration qui gagne les jeunes et auquel Stravinski est maintenant le témoin le plus attentionné pour faire admettre ses nouveaux oripeaux esthétiques. Lorsque *Mavra* est repris à Bruxelles, Collaer lui écrit le 21 janvier 1924 :

Ci-joint quelques critiques sur votre concert. Ce fut la conquête décisive du public bruxellois. Le succès de *Mavra* me réjouit doublement, d'abord à cause de l'œuvre elle-même, et en second lieu parce que cela fera faire une drôle de figure à Prunières et Vuillermoz, qui ne perdent plus de vue le moindre geste que nous faisons à mes concerts. J'ai travaillé à mon chapitre sur *Mavra*³⁰³.

Une exégèse néoclassique se met alors en place et contribue à rapprocher Stravinski des jeunes tout en offrant un contre discours à l'ancien, bref en produisant une argumentation qui chante les vertus de la nouvelle esthétique. Cocteau cherche aussi à renouer les liens avec Stravinski, surtout que le nouveau discours formaliste et les exigences classiques formulées s'enlignent sur des considérations esthétiques sympathiques au *Coq et l'Arlequin* : Stravinski incarne à sa façon le rappel à l'ordre d'après-guerre et sa lecture d'*Art et Scholastique*³⁰⁴ de Maritain le pousse à parler d'artisanat et à adopter une attitude de méfiance à l'égard de la

²⁹⁷ Voir Émile Vuillermoz, « Ballets Russes », *La Revue musicale*, 1^{er} juin 1922, pp. 262-64.

²⁹⁸ Voir Émile Vuillermoz, « France », *La Revue musicale*, 1^{er} août 1923, pp. 69-72.

²⁹⁹ Boris de Schloezer, « La musique », *La Nouvelle Revue française*, juillet-août 1922, p. 118.

³⁰⁰ Voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, pp. 105-06.

³⁰¹ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 74.

³⁰² Vuillermoz a également tenté de disqualifier le groupe en s'en prenant à la polytonalité et en opposant Migot à celle-ci, et Honneger à ses collègues. Voir François de Médicis, "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s", *Music & Letters* 86, 2005, pp. 579-82.

³⁰³ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 92, p. 1877.

³⁰⁴ Jacques Maritain, *Art et scholastique*, Paris, Louis Rouart et Fils, 1927.

modernité³⁰⁵. Le fait que Poulenc continue de défendre Stravinski et que Satie voit en lui un idéal d'artiste en renouvellement constant provoque certainement une nouvelle prise de conscience chez le littéraire, qui lui écrit dans un style elliptique : « Je vais te faire envoyer *Vocabulaire* certain que tu sauras comprendre ce qui – comme dans *Mavra* – dérouta mes meilleurs amis. Le 'Secret' est le nôtre – le tien, le mien – les gens ne le sauront jamais. Je voudrais que tu lises un article de moi dans *Vanity Fair* de ce mois³⁰⁶. » C'est le retour de son amitié avec Stravinski et de ce contexte découle l'article publié dans *Vanity Fair* de septembre 1922, qui place Stravinski comme le chef de file du mouvement néoclassique français : « The Comic Spirit in Modern Art. A Note on the Profound Realism of Exaggeration and Caricature³⁰⁷ ». *Mavra* est identifiée comme l'œuvre majeure après le *Sacre*, celle qui annonce le nouveau Stravinski. Mais le rejet des Indépendants a clairement motivé l'article, comme en fait foi ce passage :

Nos braves post-impressionnistes, qui ont jusqu'ici été dérangés par le *Sacre* au milieu de leur petit musical sonore, à cette occasion ont vertueusement refusé de se joindre dans un lieu de mal-cités, c'est-à-dire dans notre camp. Pensez à cela ! Stravinski portant l'hommage de sa suprême contribution aux efforts de Satie et de nos jeunes musiciens. Stravinski le traître. Stravinski le déserteur. Il ne serait jamais arrivé à aucun d'entre eux de penser : Stravinski la Fontaine de Jouvence³⁰⁸.

Stravinski devient un modèle de la jeunesse et sa poétique rafraîchit le milieu musical. Les valeurs néoclassiques défendues par le *Coq* sont ainsi reformulées en approfondissant deux traits pivots : l'humour et le réalisme, soit l'image d'une réalité transformée esthétiquement qui conduit le spectateur à la voir de façon différente. Les Six, Satie et Stravinski sont proclamés comme les trois maîtres d'œuvre de la nouvelle génération musicale. Assurément, cette année 1922 marque une nouvelle prise de conscience chez Stravinski dans la poursuite de sa carrière artistique : « Plus il passait de temps à Paris en 1922 et 1923, plus il se sentait chez lui³⁰⁹ ».

À cette défense inattendue de Cocteau s'ajoute une place plus grande consentie à Stravinski dans les concerts entourant la manifestation des Six, les Concerts Wiener entre autres. Si *Les Cinq Doigts* sont programmés dès le 15 décembre 1921 et le *Piano Rag Music* dès le 30

³⁰⁵ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 376-79.

³⁰⁶ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 92, p. 1609.

³⁰⁷ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 92, p. 1611.

³⁰⁸ "Our brave post-impressionists, who have already been disturbed by *Le Sacre* in the midst of their sonorous little musical, on this occasion virtuously refused to allow themselves to be led into a resort of ill-name, that is to say, into our camp. Think of it! Stravinsky bringing the homage of his supreme contribution to the endeavours of Satie and our young musicians. Stravinsky the traitor. Stravinsky the deserter. It would never occur to any of them to think: Stravinsky the Fountain of Jouvence." Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 92, p. 1611.

³⁰⁹ "In general it seems that the more time he spent in Paris in 1922 and 1923, the more at home he found himself, once again, with Cocteau's perverse and coquettish brilliance, with his genius for inhabiting the world as if it were a vast surrealist painting." - Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 381.

mars 1922³¹⁰, la première pour son esthétique ‘infantiliste’³¹¹, la seconde pour l’évocation des formes populaires américaines, la véritable proclamation de Stravinski, dans la postérité de *Mavra*, survient en décembre 1922 avec deux Concerts Wiéner : le premier le 6 décembre avec la programmation de mouvements du *Sacre* pour Pleyela, le second qui lui est entièrement consacré le 26 décembre avec les *Symphonies pour instruments à vent*, le *Concertino*, *Petrouchka* en sonate pour piano interprétée par Wiéner, *Pulcinella* et... *Mavra* en audition de concert, tout cela sous la baguette d’Ansermet. L’ensemble du réseau de soutien du Stravinski néoclassique est présent au concert du 26 décembre et les dithyrambes abondent. Satie³¹² parle de *Mavra* en tant qu’œuvre instructive et salue l’audace de Stravinski du point de vue instrumental. Le travail avec le Pleyela ne passe pas inaperçu³¹³ et s’inscrit dans l’attrait qu’ont les jeunes pour les nouvelles technologies et leur réverbération populaire³¹⁴. En fait, les jeunes néoclassiques français ont envie d’entendre du Stravinski et promeuvent son œuvre par plusieurs moyens. Pour le Festival international de musique de chambre de Salzbourg, où Wiéner joue le *Piano Rag Music*, Poulenc, qui était au rendez-vous, s’indigne du sort réservé à Stravinski : « Figure-toi que sans Wiéner, Stravinski n’aurait pas figuré au programme. C’est inouï n’est-ce pas ? J’ai dit ma façon de penser au Comité³¹⁵. » Les Six plus Stravinski forment maintenant un bloc commun de compositeurs qui s’épaulent.

Si Poulenc s’active grandement dans la promotion de l’œuvre de Stravinski, celui qui sera le défenseur acharné des idées des Six et de Stravinski dans les années à venir et qui, ce faisant, se découvre une verve, s’appelle Auric : sa véritable carrière de critique musical – après avoir écrit dans *Le Coq* et les *La Nouvelle revue française* – débute dans *Les Nouvelles littéraires*. Contrairement aux écrits plus sporadiques de Cocteau et Poulenc, Auric entre comme journaliste musical pour y rester pendant plusieurs années : l’ensemble de sa carrière est marquée par la critique musicale et par la défense de Stravinski. Il sera appelé à devenir l’un des artisans français les plus actifs dans la querelle entre Schoenberg et Stravinski en les opposant systématiquement. Pour l’heure, le 23 décembre 1922, dans un texte intitulé « Autour de Gabriel Fauré³¹⁶ » où il rend hommage au maître français, il parle de « vain néoclassicisme » – moment où l’idée de néoclassicisme n’est pas encore adoptée par les Six – et ajoute à la fin : « Après le *Rossignol* et avec sa récente *Mavra*, je ne crains pas de dire que Stravinski nous a donné le

³¹⁰ Voir Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 50-51.

³¹¹ Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 95-98.

³¹² Satie, *Écrits*, 1981, pp. 38-41.

³¹³ Sauguet, *La musique, ma vie*, 2001, p. 200.

³¹⁴ L’entrée en force des musiques américaines conduit à une conscientisation des moyens techniques mis au service de la musique.

³¹⁵ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 170.

³¹⁶ Georges Auric, « Autour de Gabrielle Fauré », *Les Nouvelles littéraires*, 23 décembre 1922, p. 6.

meilleur exemple dont nous puissions satisfaire pour l'instant notre quiétude³¹⁷. » Et le 6 janvier 1923, Stravinski fait l'objet d'une chronique complète intitulée « *Du Sacre du printemps à Mavra*³¹⁸ », où la dernière œuvre est appréhendée comme annonçant une nouvelle manière. L'idéal poétique de l'époque russe et celui de l'époque néoclassique se confondent dans un révisionnisme tout stravinskien : « En 1913 : avoir été, au fond, le premier exemple de dépouillement, de mise en place des valeurs les plus nettes, les plus fraîches, à une époque où notre musique pouvait vraiment sembler toutes 'personnalités' mises à part, menacée par les poussières d'un impressionnisme dévoyé³¹⁹. » À l'image du Satie sauveur se substitue celle du Stravinski défenseur de la musique française, non sans incohérence, comme l'a souligné un Koechlin plus haut : comment promouvoir Stravinski en tant que nouveau maître tout en cherchant à rénover la musique française ? L'explication la plus raisonnable semble résider dans le fait que l'idée d'une musique uniquement française perd de son attrait au profit d'un combat générationnel en faveur de la nouvelle esthétique : le travail des jeunes est salué face à la « stagnation musicale d'avant-guerre³²⁰ ».

L'autre explication vient peut-être de la tangente internationaliste que prennent les Six et les néoclassiques français pendant l'année 1922 : les tournées du *Pierrot lunaire*, la visite à Schoenberg, le séjour à Salzbourg en août 1922, etc. Bref, autant de nouvelles réalités politiques qui conduisent les Six à s'ouvrir au monde afin de promouvoir leurs œuvres et leurs idées esthétiques à une plus grande échelle. À titre d'exemple, la collaboration avec un Collaer pour la Belgique s'accroît et des idées de concerts sont évoquées : cela aboutit au concert du 17 janvier 1923 à Bruxelles sous la gouverne de Pro Arte, où se trouvent programmées les œuvres d'Honegger, Auric, Satie et Stravinski³²¹. Le tournant international est bel et bien amorcé pour les Six et dans ce contexte, Stravinski sait très bien qu'il peut compter sur leur appui. Dès le 2 novembre 1922, Auric écrit à Stravinski :

J'attends vos œuvres nouvelles avec impatience car *Mavra* m'a ouvert des horizons merveilleux et m'a pour ma part débarrassé de tout ce qui pouvait me rester de préjugés 'modernes'. Je tiens à vous dire que votre exemple aura été un de mes rares soutiens dans cet effort. Je vous ai assez dit mon admiration pour ne plus me répéter. Mais je voudrais que vous n'en doutiez pas ! – et c'est pourquoi j'insiste tant sur la révélation que *Mavra* aura été pour moi³²².

³¹⁷ Auric, « Autour de Gabrielle Fauré », *Les Nouvelles littéraires*, 1922, p. 6.

³¹⁸ Georges Auric, « *Du Sacre du printemps à Mavra* », *Les Nouvelles littéraires*, 6 janvier 1923, p. 4.

³¹⁹ Auric, « *Du Sacre du printemps à Mavra* », *Les Nouvelles littéraires*, 1923, p. 4.

³²⁰ Georges Auric, « La musique. Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 13 janvier 1923, p. 4.

³²¹ Voir Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, pp. 161-63.

³²² PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 86, p. 2419.

La joie de Stravinski devait être palpable à la lecture de telles confidences, qui font de lui un modèle pour les nouvelles orientations esthétiques des années 1920³²³.

4.11 Le rejet de Schoenberg

C'est dans ce contexte que doit s'appréhender le mouvement de distance pris face à Schoenberg, puis le mouvement de rejet complet en faveur de Stravinski pour faire de l'un l'opposé de l'autre chez les néoclassiques français. La révélation qu'offre Stravinski à partir de l'été 1922 a certainement contribué dans la tête des Six à comparer les deux hommes et à voir le potentiel néoclassique que recèle le premier. Plusieurs faits expliquent cette situation où un groupe de compositeurs qui a fait la promotion d'une œuvre en vient finalement à rejeter son créateur. À cet effet, l'explication que donne Sauguet (bien des années plus tard) sur son attitude vis-à-vis du *Pierrot lunaire* semble assez révélatrice de la prise de distance prise par les néoclassiques envers Schoenberg. L'un des principaux fondateurs de l'école d'Arcueil ne cache pas la gêne qu'il avait face au *Pierrot lunaire* durant cette année 1922 :

Je n'en observais pas moins que le climat dans lequel elle est tout entière baignée me laissait indifférent, davantage même : me paraissait tout à fait éloigné des préoccupations esthétiques qui pouvaient être les miennes alors. Je trouvais cela décadent dans son impressionnisme de facture et son expressionnisme de nature. Cette musique me paraissait artificielle, et d'une complexion surannée et stérile. Tout en reconnaissant la valeur formelle autant que l'originalité de l'imagination, je ne retrouvais rien de ce qui m'attirait dans le langage musical employé ici : netteté du discours donnée par la simplicité du langage, justement, et la précision des rythmes. L'imprécision, l'ambiguïté, le pointillisme, tout cela me paraissait appartenir à une époque révolue, de chatouilles perverses et de pessimisme d'avant-guerre³²⁴.

Il était à prévoir que l'expressionnisme de Schoenberg entre, tôt ou tard, en conflit avec les préoccupations néoclassiques. À l'inverse, Sauguet³²⁵ révèle le modèle que lui inspirait Stravinski et comment chacune de ses œuvres rencontrait l'adhésion de la jeunesse néoclassique.

Ainsi, les choses se sont passées de telle manière que les Six et Wiéner, bien malgré eux, ont fini par passer, au cours de l'année 1922, pour des disciples de Schoenberg à travers leur promotion du *Pierrot lunaire*. Cette situation apparaît clairement dans la critique française de l'œuvre suite à sa reprise le 14 décembre 1922. Les Six, à force de porter l'œuvre de Schoenberg et de la promouvoir en sol français, sont directement associés à celle-ci et à son

³²³ Les documents retrouvés dans la correspondance de Stravinski confirment qu'il possédait les articles d'Auric publiés dans *Les Nouvelles littéraires* ; celui-ci, comme c'est souvent le cas à l'époque, devait lui faire parvenir des exemplaires. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 86.

³²⁴ Sauguet, *La musique, ma vie*, 2001, p. 143.

³²⁵ Sauguet, *La musique, ma vie*, 2001, pp. 196-200.

projet atonal. Certains propos mesquins enflamment les esprits et la presse nationaliste répand son venin xénophobe et antisémite. Vuillemin, dans *Le Courrier musical* du 1^{er} janvier 1923³²⁶, parle de « concerts métèques » :

Il faut voir la figure de ces sires, chevelus, minables et pourvus de lunettes à la boche... Ils sont présents au moindre appel ; ils font le brouhaha propice et tiennent avec zèle leur rôle de thuriféraire en service commandé. [...] Leur effort a pour but, sans doute, de gangrener notre organisme : de démontrer aussi aux étrangers curieux, présents en nombre dans la salle, 'l'affaissement du goût chez les Français d'après-guerre !'³²⁷.

En parlant de 'propagande' au service de la musique étrangère, atonale de surcroît, les Six sont attaqués du côté du patriotisme et dans ce qu'ils ont prôné depuis leurs tout débuts : l'idée d'une musique française qui s'en remet au classicisme. Ravel, Roussel, Caplet et Roland-Manuel répondront à Vuillemin par le titre révélateur « L'Affaire des poisons³²⁸. » Ce qui est peut-être le plus étonnant pour les Six vient du fait qu'en janvier 1923, Stravinski, en tant qu'étranger, semble plus intégré à la société française, dû à sa défense des valeurs classiques : il passe mieux l'épreuve que Schoenberg. En effet, lorsque Wiéner³²⁹ répond à son tour à Vuillemin et qu'il dit également offrir au public les musiques de Satie, Milhaud, Poulenc et Stravinski, le critique du *Courrier musical* lui rétorque : « Il oublie, dans mon texte, une 'sauf exception' prévue justement pour les deux ou trois musiciens authentiques à l'abri desquels fut tentée l'exhibition des farceurs. J'admiraient les belles œuvres de M. Stravinski au temps où M. Wiéner n'avait pas encore de lunettes³³⁰. » Le message est clair pour les Six et Wiéner : si Stravinski n'a pas toujours fait l'unanimité en sol français quant à sa modernité, il est beaucoup plus acceptable que Schoenberg, l'étranger épris d'atonalisme et de romantisme. De sorte que dans le cadre du néoclassicisme et de ses aboutissants nationaux, de même que par l'importance du positionnement national et stylistique dans la France de l'époque, les années 1923 et 1924 vont consister pour les Milhaud, Auric, Wiéner, Poulenc à se distancer progressivement de Schoenberg et à finalement s'y opposer, certainement comme façon de 'sauver la face' vis-à-vis d'un nationalisme que nourrit la droite belliqueuse.

Deux autres faits entrent en ligne de compte dans cette prise de distance progressive face à Schoenberg, qui conduit finalement à son rejet. Plusieurs explications ont été fournies par les historiens quant à l'attitude des Six qui auraient promu Schoenberg pour aussitôt lui tourner le

³²⁶ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 66-67.

³²⁷ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 66-67.

³²⁸ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 67-68.

³²⁹ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, pp. 69-70.

³³⁰ Reproduit dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 71.

dos³³¹, mais les choses sont beaucoup plus complexes. Pour les Six, promouvoir Schoenberg était une obligation dans le contexte de l'après-guerre pour faire connaître le *Pierrot lunaire* dont tout le monde parlait mais n'avait jamais entendu une note : « Notre souci fondamental, dira Milhaud plus tard, était d'essayer d'améliorer notre connaissance de la musique provenant des pays dont le contact nous avait manqué pendant quatre ans³³². » Stratégiquement, le travail fait autour de cette œuvre les met sur la carte, les fait accéder à un réseau plus européen et attire les regards du Paris des années 1921-22. Milhaud est très clair quant à sa relation avec Schoenberg et c'est pourquoi il n'hésite pas à parler de 'notre *Pierrot lunaire*' pour l'article qu'il signe dans *Musikblätter des Anbruch* en février 1922 : « Paris und unser *Pierrot lunaire*³³³. » La présentation du *Pierrot lunaire* s'inscrit dans un cadre d'expansion de la musique moderne, en vue de faire connaître une œuvre incontournable mais qui démontre toute la différence qui existe entre les deux avant-gardes : « Si j'entretiens une relation avec ce que nous voulons même ? Non. Peut-être que Schoenberg nous plaît tellement précisément pour cette raison. Il est aujourd'hui atonal et nous sommes polytonaux. [...] Non, il est pour nous un accomplissement, une finalité³³⁴. » Milhaud laisse sous-entendre à la fin que l'œuvre servait avant tout 'à se connaître', donc à faire la promotion des échanges musicaux franco-germaniques. Faire entendre Schoenberg était une chose, mais en faire un modèle en était une autre. Wiener confirme cette impression en 1924 dans un texte de *Comoedia* en affirmant que cette œuvre, « si elle est une impasse, n'en est pas moins d'un intérêt souhaitable³³⁵ ». L'autre explication vient du fait que les Six, comme l'affirme Milhaud dans son texte « Einige Aufklärungen³³⁶ », récuseraient les formules ou les étiquettes comme l'atonalité (voir Poulenc plus haut), alors qu'en réalité, ils embrassent depuis longtemps des formules esthétiques au goût du jour élaborées par Cocteau.

Non seulement Schoenberg n'apparaît guère comme une solution pour la jeune génération néoclassique, mais il est entraîné dans le conflit générationnel qui touche la France musicale des années 1922-23. En effet, lorsque Vuillermoz publie son ouvrage *Musiques d'aujourd'hui* en 1923³³⁷, l'engouement du critique pour le *Pierrot lunaire* le conduit à faire la promotion de Schoenberg et à dénigrer le Stravinski nouvelle manière. Auric, qui recense

³³¹ Voir l'exemple de Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, 1997, pp. 266-69.

³³² Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 131.

³³³ Darius Milhaud, "Paris und unser *Pierrot lunaire*", *Musikblätter des Anbruch*, Februar 1922, p. 44.

³³⁴ "Ob ich eine Beziehung zu dem finde, was wir selbst wollen? Nein. Vielleicht gefällt uns Schönberg eben darum so sehr. Er ist heute atonal und wir sind polytonal. [...] Nein, der ist für uns ein Vollendeter, ein Abschluss." - Milhaud, "Paris und unser *Pierrot lunaire*", *Musikblätter des Anbruch*, 1922, p. 44

³³⁵ Reproduit dans Wiener, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 78.

³³⁶ Darius Milhaud, "Einige Aufklärungen", *Musikblätter des Anbruch*, Dezember 1922, pp. 150-51.

³³⁷ Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1923.

l'ouvrage, répond ainsi à Vuillermoz et clarifie ce qu'aura été l'aventure du *Pierrot lunaire* pour ses amis et lui durant l'année 1922 :

Cet amour de la beauté 'étrangère' permet à un Vuillermoz de ne pas ignorer Schoenberg et de s'intéresser à Bartók. Mais à l'évolution la plus profonde de Stravinski il ne saura rien comprendre : c'est qu'elle accomplit exactement, et sur un plan autrement supérieur, dans un sens contraire à la sienne qui lui permet de rencontrer seulement en 1923 le *Pierrot lunaire* de Schoenberg que le maître admirable de *Mavra* connaissait bien avant 1914. C'est alors qu'une œuvre semblable prenait toute sa signification : pour un musicien véritablement d' 'aujourd'hui', elle s'est déjà incorporée à l'histoire prodigieuse et mouvante de la technique harmonieuse moderne³³⁸.

Par la défense qu'ils en font et par le modèle dont ils se réclament tant, les compositeurs de la génération de la SMI représentée par Ravel, Vuillermoz, Schmitt et Koechlin – tous de grands défenseurs de Schoenberg et qui s'opposent au Stravinski nouvelle manière, ne sont-ils pas les véritables porteurs de l'œuvre de Schoenberg ? Il apparaît de plus en plus clair aux jeunes néoclassiques que Schoenberg appartient à une autre époque et qu'il a fait l'histoire à un autre moment. Rejeter Vuillermoz et Prunières revient finalement à rejeter Schoenberg qui représente l'idéal artistique de jadis. Pourtant, même si Vuillermoz et Prunières émettent des doutes sur le Stravinski nouvelle manière, ils sont loin d'être rébarbatifs au courant néoclassique dans son ensemble, surtout que *La Revue musicale* offre à l'époque une vitrine de choix dans la construction d'un néoclassicisme international³³⁹. Ainsi, la querelle Schoenberg/ Stravinski telle qu'elle a pris forme en France à travers le rejet progressif de Schoenberg chez les néoclassiques recoupe une querelle générationnelle quant aux finalités esthétiques de l'art et à la place consentie au passé : les compositeurs avant-gardistes qui prônent une idiosyncrasie stylistique et une révolution sonore de tous les moments, telles que l'incarnent le *Pierrot* et le *Sacre*, se voient maintenant opposer une esthétique du plaisir et un retour au passé dans lesquels ils croient à divers degrés. Bref, autant de nouvelles réalités musicales qui mélangent le mineur et le majeur dans une esthétique bien loin de la leur.

Ce rejet qui se construit de manière progressive prend une forme définitive en 1923. Le mot d'ordre est lancé par Auric dans une lettre à Collaer le 21 décembre 1922 (six jours après la reprise du *Pierrot*) : « À bas Schoenberg, Webern, Bartók, etc., etc. Je regrette d'être obligé d'écrire cela, mais un maître comme Schoenberg, si je l'admire, je ne puis me cacher le mal qu'il commence de faire un peu partout et ce n'est vraiment pas la peine d'avoir jeté tant de

³³⁸ Georges Auric, « M. Vuillermoz et la musique d'aujourd'hui », *Les Nouvelles littéraires*, 10 mars 1923, p. 4.

³³⁹ Prunières, au prochain chapitre, émettra des opinions favorables au sujet d'Hindemith dans le cadre du festival de la SIMC en septembre 1925 à Venise. Quant à Vuillermoz, même s'il reste dur à l'endroit des Six, il n'en s'intéresse pas moins à Honegger. - Émile Vuillermoz, "Honegger and his time", *Modern Music*, November-December 1925, pp. 3-8.

pierres contre Wagner pour en arriver à l'intoxication autrichienne³⁴⁰. » Une cohérence s'impose et après la grande année schoenbergienne qu'aura été 1922 pour le milieu parisien, la répulsion vis-à-vis de Schoenberg jaillit de part et d'autres et Poulenc annonce à Prokofiev en début d'année ce qui sera une prise de conscience pour plusieurs en 1923 : « Il y a si peu de musiciens qui m'intéressent actuellement. Je suis las des fausses notes, de Schoenberg et de tout ce qui se dit 'moderne'³⁴¹. »

C'est dans ce contexte français de 1923, alors que les Parisiens continuent de découvrir les œuvres de Schoenberg et entendent parler des recherches dodécaphoniques, que les Six et leurs acolytes finissent par mettre de l'avant Stravinski comme pôle répulsif de la tendance schoenbergienne : leur choix est clair et c'est Stravinski qui oriente la musique moderne. Auric déclare d'abord que la *Symphonie de chambre* « est une œuvre lourde et ennuyeuse³⁴² » et après avoir fait l'éloge du *Sacre* le 5 mai 1923, il rapproche Schoenberg de Stravinski en insistant sur le danger que représente maintenant le premier pour la France : « Schoenberg l'inhumain, s'exerçant à d'incroyables expériences, ne risque-t-il pas de fausser, de retarder même [...] la merveilleuse croissance de notre art³⁴³. » Il est si évident que ce rapprochement entre Schoenberg et Stravinski le motive qu'Auric devait se voir comme le porte-parole des Six et de Stravinski : il glorifie Stravinski pour mieux rabaisser Schoenberg afin de marquer la distance prise avec l'école de Vienne en cette année 1923. Il revient à la charge le 19 mai :

On peut se demander jusqu'à quel point les recherches d'un Schoenberg touchent à l'essentiel même de notre art. À sa technique, elles apportent des éléments et des procédés surprenants et peut-être fertiles. Mais comment se développent-ils au long du fatigant *Pierrot lunaire* ? Je suis tout prêt à dénoncer les pièges d'un certain néoclassicisme où je ne retrouve rien du meilleur de notre tradition. Mais il me semble qu'il faut tout autant se garder d'un faux néoromantisme, qui me semble fort dangereux. *Pierrot lunaire*, c'est, pour moi, malgré tout, l'œuvre d'une sorte de chimiste fou³⁴⁴.

L'enjeu esthétique est posé clairement ici : romantisme ou classicisme ? Excès de subjectivité ou respect de la clarté classique ? L'idée d'un néoclassicisme en tout cas fait son bout de chemin et Schoenberg apparaît dans ce contexte comme une chose bizarre. Auric franchit un nouveau pas en cet été 1923 et les deux compositeurs sont maintenant opposés de manière systématique. Le 21 juillet 1923, il déclare : « Pour un tableau des géniales *Noces* de Stravinski nous donnerions sans hésiter la collection complète des stériles et laborieuses pièces de

³⁴⁰ Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, 1996, p. 119.

³⁴¹ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, p. 187.

³⁴² Georges Auric, « Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 28 avril 1923, p. 4.

³⁴³ Georges Auric, « La musique », *Les Nouvelles littéraires*, 5 mai 1923, p. 5.

³⁴⁴ Georges Auric, « La musique. Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 19 mai 1923, p. 4.

Schoenberg³⁴⁵ », pour en arriver au constat qui s'impose le 8 septembre 1923 : « Disons, en tout cas, que nous avons fait notre choix, d'une part entre l'expression forcée, l'inquiétude nébuleuse où se complait l'école viennoise, et, de l'autre, par-delà un pur formalisme technique, entre l'équilibre dans la hardiesse où nous reconnaissons le démon de notre race³⁴⁶. » Encore une fois, l'opposition entre subjectivité à tendance expressionniste et objectivité à tendance formaliste est placée comme un enjeu central du clivage. Le profond désir pour les néoclassiques de s'affranchir du XIX^e siècle germanique est réaffirmé. À ce moment-là, les deux pôles de la création moderne en répulsion apparaissent clairement aux yeux des Français et Auric est l'un de ceux qui joue à fond cette carte pour promouvoir un néoclassicisme d'obédience française tout en dénigrant la modernité musicale viennoise.

L'on en arrive à une situation où, si Stravinski avait connu une effervescence autour de sa musique l'année précédente, cette fin d'année 1923 catalyse son ultime consécration : il est l'heureux élu pour lequel les jeunes loups sortent les crocs. L'*Octuor*, qui est créé par Stravinski lui-même aux Concerts Koussevitzky le 18 octobre 1923, connaît un succès inestimable dans le milieu parisien et scelle le néoclassicisme instrumental de Stravinski. Le retour aux formes classiques, le travail contrapuntique, l'effectif instrumental choisi et le ton désinvolte dans les traits solistes ne laissent pas indifférents les jeunes néoclassiques. Les traits stylistiques employés prennent la forme de réponses au contexte culturel de l'époque en étant ramenés dans un sens parodique, l'ironie et l'humour entre autres qui démarquent l'*Octuor* par rapport au Stravinski période russe³⁴⁷. Le travail poétique auquel il a recours doit être analysé à la lumière du tape-à-l'œil néoclassique de l'époque³⁴⁸. Milhaud est ravi : « Cette œuvre est construite et écrite avec une maîtrise dont seul l'extraordinaire génie de M. Stravinski est capable³⁴⁹ » et Auric se charge de défendre l'œuvre en ajoutant que « cela se sent ou ne se sent pas », aussi bien dire : « Vous êtes dans le coup ou vous ne l'êtes pas³⁵⁰ ! » Dans tous les cas, Stravinski est la coqueluche de l'heure et le numéro spécial que lui consacre *La Revue musicale* en décembre 1923 semble l'ultime coup de force pour le milieu néoclassique français : Schloezer, qui ouvre le numéro, en fait maintenant l'éloge dans une herméneutique de type néoclassique³⁵¹. D'autres textes viennent finaliser cet ultime couronnement de Stravinski dans la revue avant-gardiste de

³⁴⁵ Georges Auric, « La dernière saison. La mort de Cl. Terrasse », *Les Nouvelles littéraires*, 21 juillet 1923, p.4.

³⁴⁶ Georges Auric, « Chronique musicale. Autour de Verdi », *Les Nouvelles littéraires*, 8 septembre 1923, p. 4.

³⁴⁷ Pour l'importance du comique, de l'ironie et de l'humour chez les Six en tant que traits stylistiques, voir Hurard-Viltard, *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*, 1987, pp. 223-26.

³⁴⁸ Voir Danick Trottier, « L'herméneutique musicale comme point de rencontre entre l'analyse musicale et l'histoire culturelle : le cas exemple de l'*Octuor* de Stravinsky », Site musique du CRAL, « Analyse musicale et histoire culturelle », 28 mai 2005 (<http://musique.chess.fr/document.php?id=82>).

³⁴⁹ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 79.

³⁵⁰ Georges Auric, « La musique. Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 27 octobre 1923, p. 5.

³⁵¹ Schloezer, « Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 1923, pp. 97-141.

l'heure. Après les numéros spéciaux sur Debussy (décembre 1920), Fauré (octobre 1922), Wagner et la France (octobre 1923), arrive Stravinski. À partir de ce moment, l'alliance franco-russe qui se consolide derrière l'autorité de Stravinski se présente comme une réalité indéniable. C'est dans ce contexte que le jeune Auric n'hésite pas à lui dire en cette fin d'année 1923 : « Vous êtes le musicien que j'admire le plus et je suis fier de sentir tout ce que je dois à votre talent et à votre génie qui sont aujourd'hui ma meilleure raison de croire en mon art³⁵². »

À travers leur nouvelle esthétique, leurs déclarations parfois réfléchies, parfois à l'emporte-pièce, les Six et leurs compagnons de route (Wiéner et Sauguet par exemple) sont le fer de lance de la querelle Schoenberg/Stravinski en ce qu'ils redéfinissent le paysage musical français dans un premier temps, conduisent la réception de Schoenberg en un deuxième temps, s'en détachent pour en faire un modèle non désirable en un troisième temps, tout en faisant de Stravinski le fer de lance de leurs préoccupations esthétiques et musicales en un quatrième temps. En retour, ce dernier y trouve son compte pour se positionner dans le milieu musical français. Les jeunes néoclassiques en viennent ainsi à dichotomiser les deux milieux à travers leurs choix esthétiques et leurs discours. Ils sont plus conscients que jamais de ce qui divise Vienne et Paris, de ce qui fit de l'une l'héritière du romantisme, de l'autre du classicisme ; leur conscience musicale accuse ce décalage au fondement historique et culturel. L'année 1923 est donc celle où prend véritablement forme la querelle, où Stravinski est opposé comme modèle vis-à-vis de l'attrait qu'exerce Schoenberg, si bien qu'arrivée en 1924 la querelle tourne, comme dans les autres grandes capitales européennes, à un rythme incessant.

4.12 La différenciation culturelle

Malgré cette opposition à Schoenberg sans cesse croissante à travers l'autorité stravinskienne, reste le cas de Milhaud qui n'en continue pas moins de diriger le *Pierrot lunaire* encore quelque temps en cette année 1923. La diffusion de l'œuvre dans les grandes capitales se poursuit et il reste en bon contact avec Schoenberg. Il se présente à la limite comme l'un de ses plus fidèles diffuseurs à l'étranger, mais toujours avec l'idée d'un *Pierrot* refondu dans une tradition française (i.e. « notre *Pierrot* »). Il lui écrit de Bruxelles en date du 27 février 1923 :

Quelle joie de retravailler *Pierrot lunaire*. Je l'ai dirigé avec Wiéner et Marya Freund à Paris en décembre et demain nous le donnons avec Marya Freund et un admirable ensemble (le quatuor Pro Arte et mon ami Collaer, merveilleux musicien). Nous vous regrettons tellement. J'arrive de New York, enchanté de mon séjour. J'ai entendu le *Pierrot lunaire* à un concert de l'International Composers Guild dirigé par Grünberg. [...] Quand viendrez-vous à Paris ? Nous serions, tous les 'Six' musiciens, si heureux de vous avoir³⁵³.

³⁵² PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 86, p. 2437.

³⁵³ Dans *Portrait(s) de Darius Milhaud*, 1998, p. 30.

Comme Poulenc à l'été 1922 qui s'enthousiasme de ses pérégrinations en Autriche et de sa rencontre avec l'école de Vienne, mais qui critique virulemment leur système harmonique, Milhaud reste en bons termes avec Schoenberg tout en le critiquant publiquement. Cette lettre a plus à voir avec la préservation des bonnes relations diplomatiques qu'avec une réelle franchise quant à la situation qui se déroule à Paris. En réalité, Milhaud s'éloigne tranquillement mais sûrement de Schoenberg, et comme il l'écrit plus tard dans la foulée du concert de Bruxelles : « À force de diriger cette partition, je finis par avoir les nerfs à vif³⁵⁴. » Le concert de Bruxelles du 28 février 1923, où il dirige le *Pierrot*, mais où se trouve programmée aussi l'*Histoire du soldat*, semble avoir été le coup de grâce. Dans la mesure où les deux entités étaient rapprochées au sein d'un même concert et que le néoclassicisme de l'*Histoire du soldat* confrontait l'expressionnisme du *Pierrot*, la prise de distance chez Milhaud semble l'orienter du côté de Stravinski, surtout qu'il ne devait pas être insensible au mot d'ordre lancé par Auric à travers ses articles. L'influence grandissante de Stravinski ne le laisse pas indifférent, surtout qu'il salue l'*Octuor*.

Les engagements font en sorte qu'en cette année 1923 Milhaud reste attaché encore un moment au *Pierrot lunaire*. Novembre toutefois constitue un arrêt décisif³⁵⁵ : « Aussi après l'avoir conduit à Londres, je décidai que ce serait la dernière fois³⁵⁶. » La distance prise avec l'œuvre excède de quelques mois l'hostilité que manifestent ouvertement ses collègues néoclassiques. Est-ce pour cela qu'il développe alors une stratégie exégétique afin d'approfondir ce qui sépare Paris de Vienne ? Dans tous les cas, les deux articles clefs qu'il écrit en cette année 1923 sont, comme par hasard, publiés coup sur coup au mois d'avril 1923, qui l'un s'adresse au public français, qui l'autre au public américain : « Polytonalité et atonalité³⁵⁷ » dans *La Revue musicale* et « The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna³⁵⁸ » dans la *North American Review*. Les deux textes ont à voir avec l'enjeu de la polytonalité comme positionnement esthétique, théorique et générationnel pour la génération avant-gardiste d'après-guerre³⁵⁹. Milhaud, à l'instar de ses collègues, sent l'obligation de réaffirmer l'autonomie de Paris et le rôle qu'a exercé la différenciation culturelle dans la fondation des deux avant-gardes qui dominent la présente situation musicale en Europe : Vienne et Paris en tant que pôles de la musique moderne sont maintenant présentés comme un fait incontournable du côté français. Il

³⁵⁴ Milhaud, *Ma Vie heureuse*, 1988, p. 109.

³⁵⁵ La création anglaise du *Pierrot lunaire* a lieu sous la direction de Milhaud avec Freund, le 19 novembre 1923.

³⁵⁶ Milhaud, *Ma Vie heureuse*, 1988, p. 109.

³⁵⁷ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, pp. 171-82.

³⁵⁸ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, pp. 191-205.

³⁵⁹ Voir Médicis, "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s", *Music & Letters*, 2005, pp. 573-91.

s'appuie alors sur sa connaissance du *Pierrot lunaire* et de l'école de Vienne pour mieux resituer historiquement le processus culturel qui différencie les deux avant-gardes musicales : « Le diatonisme et le chromatisme sont les deux pôles de l'expression musicale. On pourrait dire que les Latins sont diatoniques et les Teutons chromatiques. Il s'agit ici de deux positions différentes : elles sont totalement opposées, et leurs différences sont vérifiées par l'histoire³⁶⁰. » La distinction culturelle entre musique française et musique autrichienne, qui s'explique par le rôle que joue l'histoire en concomitance avec l'identité nationale (i.e. l'enjeu de la 'race'), en recoupe une autre au moment présent qui renvoie aux systèmes harmoniques dont use chaque avant-garde : la polytonalité issue du diatonisme et de la croyance en l'accord parfait chez les Parisiens, l'atonalité découlant du chromatisme et de la croyance dans le chromatisme chez les Viennois³⁶¹. Une telle façon de schématiser l'avant-garde européenne des années 1920 souffre du contexte national projeté dans ce paravent théorique, surtout que l'école de Vienne à ce moment-là en est rendue au système dodécaphonique et que ce ne sont pas tous les compositeurs français qui adhèrent à la polytonalité. Les thèmes néoclassiques guident ici le discours et l'argumentation, ce qui ressort du texte anglais où le Cocteau théoricien est élevé à titre de protecteur de la tradition française. Satie quant à lui est appréhendé comme celui qui est revenu à une véritable tradition française aux moyens de la simplicité et de la pureté. Quant à l'atonalité, elle concerne la présentation de Schoenberg et est expliquée par le besoin wagnérien de poursuivre la conquête du chromatisme. Milhaud s'empresse toutefois d'ajouter que ce ne sont pas là des systèmes arbitraires et que la polytonalité et l'atonalité se recoupent en ce qu'il est possible pour la première d'évoquer l'ordre atonal en « échapp[ant] au système tonal³⁶² ».

Restent cependant plusieurs difficultés, autant historiques que théoriques, qui conduisent à voir dans ces deux textes une réaffirmation de l'attachement national eu égard à la distance prise avec Schoenberg. L'explication théorique concernant l'atonalité par exemple souffre de plusieurs carences, à commencer par celle d'une insistance unique sur Wagner et d'un oubli de l'importance qu'a exercée la musique de chambre de Brahms³⁶³. Il est intéressant également de constater l'inéluctabilité du propos qu'adopte naïvement Milhaud : « La musique se développe, se continue, se transforme³⁶⁴ » et ainsi vont les choses. Cette prémisse historique de départ, voire cette façon à la fois diachronique et cyclique d'appréhender le devenir historique, pose

³⁶⁰ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 201.

³⁶¹ Voir Kelly pour l'importance de la tradition chez Milhaud. - *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, 2003, pp. 27-34.

³⁶² Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 183.

³⁶³ D'autres carences de ce type auraient été désapprouvées par Schoenberg, comme l'absence d'explication au sujet de l'émancipation de la dissonance ou la question des moyens utilisés par l'artiste pour élargir les capacités expressives.

³⁶⁴ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 193.

l'ancrage traditionnel comme facteur déterminant pour positionner chaque artiste, la distinction culturelle étant alors l'élément clef pour opérer cette différenciation identitaire à laquelle il aboutit : « Mais chaque race, chaque pays apporte avec soi tout un passé qui pèse sur un artiste, et les grandes oppositions de race se retrouvent chez tous les musiciens³⁶⁵. » Vienne et Paris sont ainsi séparés historiquement, mais Stravinski, non sans hasard, est rapporté du côté français avec l'accord de *Petrouchka* et une première mise en perspective de la bitonalité³⁶⁶. Dans le texte publié en anglais, le *Sacre* est présenté comme l'une des œuvres qui a permis d'échapper à l'impressionnisme. Il y a donc des cas d'exception dans la réflexion poursuivie par Milhaud et Stravinski semble en être une : le terrain symbolique que ce dernier évoque pour l'avant-garde s'inscrit dans le giron français. Un problème similaire se pose pour la mélodie lorsque Milhaud affirme, à la fin des deux textes, que la mélodie est le caractère essentiel d'une œuvre qu'elle soit polytonale ou atonale. Le texte se conclut sur un 'nous' qui fait du sens mélodique quelque chose de français : « La mélodie est donc notre but et notre plus haute ambition³⁶⁷ », alors que le chromatisme viennois s'en serait détourné. Si l'auditeur poursuit la logique historiciste intrinsèque à l'argumentation de Milhaud, la France serait le château fort du traitement mélodique, à ceci près que la mélodie appartient tout autant au chromatisme viennois et à sa référence au canon austro-allemand à travers les figures de Mozart, Beethoven et Schubert.

Les deux textes apparaissent, dans le cadre du rejet progressif de Schoenberg et de la montée en puissance de Stravinski à Paris, comme une réponse exégétique face au contexte culturel dans lequel Milhaud évolue de manière à démontrer sa lucidité par rapport au fait viennois, question peut-être de mieux amortir les accusations d'incrédulité venant de la droite musicale³⁶⁸. La réception de la polytonalité conduit à la fois à des scandales autour de ses œuvres et à des disqualifications nationalistes, si bien que Milhaud se doit de développer une « position solide et originale » dans le cadre d'une « forme de nationalisme non-exclusif³⁶⁹ ». L'enjeu se situe donc dans un positionnement à la fois historique, national et générationnel : la polytonalité comme facteur de différenciation motive le Milhaud exégétique de 1923 et le force à promouvoir dans la pensée musicale de l'époque une autre façon de concevoir le champ musical, soit en redéfinissant l'héritage musical européen à l'intérieur d'une perspective nationale. Cette façon de concevoir le nationalisme chez Milhaud, et que ses collègues de la

³⁶⁵ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 195.

³⁶⁶ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 177.

³⁶⁷ Milhaud, *Notes sur la musique*, 1982, p. 204.

³⁶⁸ Ses origines juives sont directement attaquées par la droite antisémite à travers l'idée d'infiltration cosmopolite. Voir Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, 2003, pp. 27-34.

³⁶⁹ "A forceful, original position [...] non-exclusive form of nationalism." Cf. Médicis, "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s", *Music & Letters*, 2005, pp. 589.

même époque partagent dans leurs discours, correspond à ce que Michel Winock³⁷⁰ identifie comme un « nationalisme ouvert » en opposition à un « nationalisme fermé³⁷¹ » incarné par la xénophobie de la droite musicale. Cette dernière forme de nationalisme se retrouve à plus forte raison dans le rejet de l'internationalisme, voire de l'autre musical tout court³⁷². Il s'ensuit qu'au rejet de toute influence extérieure manifestée par la droite musicale française depuis la guerre, les néoclassiques français opposent une attitude médiatrice où il s'agit de promouvoir l'internationalisme du milieu musical par le truchement identitaire découlant de la prise de conscience d'une tradition particulière. C'est la raison pour laquelle Stravinski peut être ramené dans ce giron national, en ce qu'il fait foi d'une symbiose avec la tradition française en étant devenu le chef de file du néoclassicisme français. Replacé dans cette perspective, Schoenberg apparaît comme un compositeur incontournable qu'il s'agit de respecter, mais qu'il ne faudrait en aucune façon prendre comme modèle tant le clivage culturel qu'il représente est manifeste et délimite l'appréhension de chaque musique. La différenciation culturelle, telle que promue par Milhaud à travers 'notre *Pierrot*' et l'axe atonalité/polytonalité, est un autre fer de lance de la querelle Schoenberg/Stravinski.

Cette situation qui se révèle à travers Milhaud et qui s'étend aux jeunes néoclassiques français en général nous conduit à prendre la mesure de la tension qui existe durant cette période d'entre-deux-guerres entre l'internationalisme et le nationalisme. À la période d'avant-guerre où cette tension se vivait chez l'avant-garde musicale au profit d'un internationalisme recherché pour ses bienfaits, succède une période où cette tension est générée par les ambitions nationalistes dirigées vers l'extérieur. L'internationalisme vécu ici passe maintenant par le désir de conquêtes musicales et par une prise de conscience de l'importance de la tradition, autant chez les Viennois que chez les Parisiens. Danuser y voit là l'interaction entre les « facteurs nationaux et universels qui jouent à la fois sur des niveaux stylistique et idéologique³⁷³ », les uns motivant les acteurs musicaux à renouer avec la tradition de laquelle ils sont issus, les autres les poussant à être écoutés par-delà les frontières nationales. Pour Weissmann, qui ouvre la nouvelle revue *The League of Composers' Review* en janvier 1924 avec un article intitulé « Race and

³⁷⁰ La description que donne Winock du nationalisme ouvert convient aux Six : « Nationalisme ouvert : celui d'une nation, pénétrée d'une mission civilisatrice, s'auto-admirant pour ses vertus et ses héros. » - Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 35.

³⁷¹ Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, 1990, pp. 35 et 38.

³⁷² Lioncourt, dans les *Tablettes* d'avril 1922, va même jusqu'à dire, après avoir parlé du *Pierrot* et des œuvres des Six : « Tout cela est odieux, parce que cela fait partie du 'sabotage de la victoire' ». Et d'ajouter : « De grâce, restons Français, c'est-à-dire sains, clairs et forts. » - Guy de Lioncourt, « Le 'mouvement musical contemporain en Europe' », *Les Tabletes de la Schola*, avril 1922, p. 77.

³⁷³ "Universal and national factors come into play on both a stylistic and ideological level." - Danuser, "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, p. 280.

Modernity », « la guerre [...] a créé une nouvelle idée du ‘moderne’³⁷⁴ ». L’élément identitaire, à travers la couleur ethnique, ressort aux yeux de Weissmann comme un critère indéniable, de sorte que cette intrusion raciale délimite la nouvelle configuration avant-gardiste à travers deux pôles : « Pour le moment le monde de la musique est sous le sort de deux hommes – Schoenberg et Stravinski. Même ici, la race a accentué la diversité. À Stravinski peut revenir le domaine occidental, à Schoenberg les autres pays³⁷⁵. » Plus loin, Schoenberg est rapporté à l’héritage musical allemand dont il cherche à donner une nouvelle raison musicale, tandis que Stravinski est appréhendé à travers une connexion franco-russe où la France est jugée sévèrement : « L’esprit folklorique français n’était pas assez puissant pour créer sa propre nouvelle musique. Le salut vint de Russie³⁷⁶. » C’est pourquoi Stravinski porte cette nouvelle tradition fortifiée par une connexion nationale. Cela explique finalement pourquoi Schoenberg parlera plus tard des « espoirs latins et slaves d’hégémonie³⁷⁷ ». L’évolution de la carrière de Stravinski à Paris est interprétée de l’extérieur comme une convergence musicale entre la France et la Russie, surtout aux yeux des Allemands et des Autrichiens pour qui Stravinski ne fait qu’un avec la tradition française. Il est intéressant alors de constater que Weissmann, toujours dans cet article de 1924, en vient à dire de Schoenberg, par rapport à la tradition allemande : « Schoenberg est une pensée vers une fin et non une fin en soi³⁷⁸. » Comme quoi l’héritage allemand aux yeux de Weissmann ne se résume pas qu’à Schoenberg ; le néoclassicisme allemand lui semble une option tout aussi valide.

Ce truchement national revient hanter les acteurs et la dynamique identitaire semble prendre de nouveau le dessus pour appréhender le milieu musical. Le jeune Stuckenschmidt, dans un texte intitulé « Notizen zur jüngsten französischen Musik³⁷⁹ » publié dans *Musikblätter des Anbruch*, aborde la musique française lors d’un séjour à Paris où ressort pour lui tout ce qui distingue l’Allemagne de la France musicale, à plus forte raison le fait que la musique française s’appréhende difficilement pour « l’oreille du ‘bon musicien’ [qui] va trouver elle des

³⁷⁴ “The war [...] creating a new idea of the ‘modern’.” - Adolph Weissmann, “Race and Modernity”, *The League of Composers’ Review*, January 1924, p. 3.

³⁷⁵ “For the moment the world of music is under the spell of two men – Schoenberg and Stravinsky. Even here race has accentuated diversity. To Stravinsky may be accorded the western domain, to Schoenberg the remaining countries.” - Weissmann, “Race and Modernity”, *The League of Composers’ Review*, 1924, p. 4.

³⁷⁶ “The French folk-spirit was not potent enough of itself to create a new music. Salvation came from Russia.” - Weissmann, “Race and Modernity”, *The League of Composers’ Review*, 1924, p. 6.

³⁷⁷ Schoenberg, *Le Style et l’Idée*, 2002, p. 139.

³⁷⁸ “Schoenberg as a means toward an end and not an end in himself.” Weissmann, “Race and Modernity”, *The League of Composers’ Review*, 1924, p. 5.

³⁷⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, “Notizen zur jüngsten französischen Musik”, *Musikblätter des Anbruch*, Dezember 1925, pp. 538-43.

primitivités, des recours plus que faciles, une ornementation dépourvue d'intérêt³⁸⁰ ». C'est ainsi que le jeune critique en arrive à ce constat : « La musique d'un peuple à vrai dire musicalement faible³⁸¹ », suite à quoi il expose les forces et les manquements de la musique française actuelle. Une telle façon d'appréhender le milieu musical du camp voisin arbore un sentiment de supériorité qui rappelle étrangement la façon dont la musique française a été accueillie dans les années 1909-14 en Allemagne. Les relations franco-allemandes et franco-autrichiennes ont beau s'être réchauffées après la guerre, les efforts mis des deux côtés de la frontière ne peuvent faire oublier la différenciation culturelle qui porte chaque avant-garde à faire de sa capitale le pôle musical incontournable dans l'Europe d'alors. Chacun est davantage guidé par un souci de grandeur nationale que par un désir de contribuer à un internationalisme musical – comme cela sera le cas après la Deuxième Guerre mondiale. Ce besoin de différenciation en musique, Weissmann l'explique à l'époque comme la contrepartie des relations artistiques internationales, c'est-à-dire par l'accroissement des relations interculturelles faisant en sorte que les artistes ont besoin d'affirmer ce qui les différencie à travers la construction d'une conscience aiguë de la tradition, telle qu'on la retrouve chez Milhaud. Aller vers l'autre pour mieux réaffirmer qui l'on est ethniquement résume bien cette tension plus constructive que stagnante entre nationalisme et internationalisme. Par le fait même, cette différenciation culturelle ouvre la voie à une compréhension de la lutte symbolique que mènent les deux avant-gardes en vue de la domination du champ musical, réalité qui apparaîtra claire au prochain chapitre.

Ainsi, une fois Vienne et Paris posées en tant que pôles en répulsion au sein de la musique moderne, les enjeux apparaissent plus clairs pour les mélomanes et pour les critiques qui s'y retrouvent eux-mêmes en carburant à la distanciation des deux entités. Une telle façon d'envisager la musique moderne pour les acteurs musicaux, qu'ils soient musiciens, compositeurs, critiques ou mélomanes, permet de synthétiser les enjeux que porte la création musicale et de leur donner sens à travers une dynamique où se trouvent des forces en concurrence. En d'autres mots, la logique antagoniste oblige les acteurs à se positionner et les renvoie face à un choix, de sorte qu'ils se conscientisent vis-à-vis des perspectives en présence et de la valeur que chaque entité a à offrir pour l'avant-garde musicale. Il faut en conclure que la polarité offre une simplification dont le rôle fonctionnel doit être interprété comme une raison essentielle à sa mise en place : la possibilité d'un choix dans la musique moderne et la

³⁸⁰ "Das Ohr des 'guten Musikers' wird Primitivitäten, überleichte Auswege, belanglose Ornamentik in ihr finden." - Stuckenschmidt, "Notizen zur jüngsten französischen Music", *Musikblätter des Anbruch*, 1925, p. 538.

³⁸¹ "Die Musik eines eigentlich schwach musikalischen Volkes." - Stuckenschmidt, "Notizen zur jüngsten französischen Music", *Musikblätter des Anbruch*, 1925, p. 543.

possibilité d'appréhender un adversaire contre lequel il faudra se battre pour mieux asseoir la cause défendue. En ce sens, Schoenberg et Stravinski ont tous les atouts pour être opposés et distancés dans un mouvement dialectique qui répond à la fois à une synthèse et à besoin de simplification : leur autorité et leur façon d'envisager la création musicale, surtout au moment du néoclassicisme, se croisent dans l'espace avant-gardiste européen. Schloezer parle justement en cette année 1923 d'un « équilibre instable » dans le champ de la musique moderne et d'une « activité » qui est « la résultante de [...] deux forces agissant en sens inverse : Schoenberg-Stravinski³⁸² ». Les deux peuvent être rapportés dans un mouvement antagoniste parce qu'ils résument un style musical et une esthétique autour desquels les partisans se reconnaissent et qu'ils peuvent promouvoir par la suite comme unique façon d'être moderne. Ce qui, tôt ou tard, crée forcément des collusions et finit par une question essentielle eu égard à l'opposition recherchée : est-ce Schoenberg ou Stravinski qui a raison ? 'Pour lequel des deux dois-je opter ?' se disent les acteurs et musiciens. Ou tout simplement pour le contexte de l'entre-deux-guerres : néoclassicisme ou dodécaphonisme pour l'avenir musical ?

³⁸² Schloezer, « La musique », *La Revue contemporaine*, 1923, p. 247.

Chapitre V

Septembre 1925 à Venise et la bataille des héritiers

La différenciation culturelle au centre des relations propre à l'avant-garde musicale révèle la force que prennent à l'époque les luttes pour la domination du champ musical¹, soit le désir de représenter le pôle incontournable. De sorte que l'hégémonie musicale, comme l'a révélé le Schoenberg dodécaphonique enthousiasmé par sa nouvelle découverte, est recherchée comme objectif de stabilité à long terme. L'idée d'établir un courant dominant guide les consciences musicales et se déploie à travers le besoin de marquer des pôles en fonction de la tradition qui les a élevés, exactement comme le fait Milhaud dans ses deux textes de 1923. Cette idée de courant dominant a été avancée entre autres par Joseph Auner² en ce qui concerne l'école de Vienne et son désir de représenter la voie incontournable dans le milieu musical de l'époque, donc de forger un style idéal tout en se présentant comme l'unique héritière du canon austro-allemand. Cela explique pourquoi Schoenberg et ses acolytes sont si vulnérables face aux critiques qui viennent de l'extérieur et qu'ils en arrivent à une agressivité combative pour défendre l'idéal qu'ils croient incarner³. Mais l'idée de courant dominant appliquée aux tendances nationales de l'époque convient tout autant aux autres avant-gardes qui prennent conscience de leur essor historique et de leur nouveau pouvoir d'influence : l'avant-garde parisienne (i.e. les Six), l'avant-garde italienne (i.e. Casella) ou l'avant-garde américaine (i.e. Copland). Le mouvement musical dessiné du côté français dans l'après-guerre se présente avec le néoclassicisme comme une tendance tout autant hégémonique qui en vient, avec la nouvelle génération appuyée par Stravinski, à rejeter la modernité représentée par l'école de Vienne. Si d'autres facteurs viennent jouer dans ce rejet, comme les différences stylistiques produites par le néoclassicisme ou une conception différente du modernisme, à coup sûr le désir de représenter l'avant-garde dominante y joue pour quelque chose et à plus forte raison lorsque l'importance est donnée à l'histoire et à son interprétation en vue de légitimer les choix musicaux contemporains.

Ainsi les acteurs musicaux en arrivent-ils à voir en Vienne et Paris les deux pôles à partir desquels se dégagent deux tendances clairement identifiables pour tous et chacun : Schoenberg d'un côté et Stravinski de l'autre, deux entités propulsées par le désir d'incarner l'ultime

¹ Cette idée renvoie à ce que les anglophones nomment le *mainstream*, soit le courant dominant dans un champ artistique ou culturel donné.

² Joseph Auner, "Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 228-59.

³ Voir Auner, "Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, 2004, pp. 244-48.

conception musicale dans laquelle chaque compositeur se retrouve. Cela ne veut pas dire que d'autres tendances n'ont guère d'influence, mais comme l'indique Casella en novembre 1924 dans *The League of Composers' Review* :

Dans les dernières années, plusieurs influences de base ont façonné la destinée de la musique européenne, de laquelle les deux plus puissantes sont indéniablement les œuvres de Stravinski et de Schoenberg. Tous deux irrésistibles, ils représentent une extrême divergence dans l'origine et dans le développement, mais tellement déterminante est leur énergie qu'il n'y a pas un seul jeune musicien en Europe qui ne se soit pas engagé derrière la bannière de l'un de ces grands contemporains⁴.

C'est à travers de pareils discours, qui situent bien l'enjeu musical derrière la querelle à l'œuvre, que l'on mesure le sens que prend l'antagonisme entre Schoenberg et Stravinski : autour de leur autorité incarnée par leur figure respective peuvent s'arrimer une foule de jugements esthétiques et d'*a priori* conceptuels, tel un clivage insurmontable entre romantisme et classicisme ou une distinction culturelle entre atonalité et polytonalité. Dans les deux cas pourtant, l'histoire musicale est parvenue à une autre réalité : romantisme ou classicisme, l'ère en est bien à un classicisme moderniste et la musique reste post-tonale à n'en point douter. Il faut donc en conclure que cette querelle répond à des aspirations plus profondes, dont celle de faire de la musique moderne un enjeu médiatique pour confronter les opinions dans les revues et journaux de l'époque. Le contexte médiatique joue pour beaucoup dans cette recherche de choc entre les idées musicales et dès 1924, Stravinski en fait la preuve : cela finira par arriver aux oreilles de Schoenberg qui réagira vivement.

5.1 La prétendue agonie schoenbergienne

Cette tension entre le national et l'international à la base du désir de domination oriente l'étude vers une situation d'émancipation nationale où se joue la querelle durant les années 1924-25 : l'Italie avec Casella. Ce dernier, qui fut l'un des principaux exégètes et promoteurs de l'œuvre de Mahler en France avant la guerre et qui en appelait à une meilleure connaissance de Schoenberg, accuse un changement dans sa conception musicale à partir de 1918 par le fait que « la guerre a conféré une importance capitale [...] au nationalisme musical⁵ ». Il expliquera plus tard avoir ressenti l'attrait pour la musique atonale pendant cette période (i.e. la *Sonatine pour*

⁴ "In the last few years several basic influences have been steadily shaping the destiny of musical Europe, of which the two most powerful are undoubtedly the work of Igor Stravinsky and Arnold Schoenberg. Equally compelling, they represent extreme divergence both in origin and in development, but so sweeping is their energy that there is scarcely a young musician in Europe who has not enlisted under the banner of either one of these great contemporaries." - Alfredo Casella, "Schoenberg in Italy", *The League of Composers' Review*, November 1924, p. 7.

⁵ BNF, « Conférence tenue par Alfredo Casella sur l'invitation de l'Union intellectuelle franco-italienne », jeudi 7 février 1918, Paris, Vm. Pièce 25, p. 7.

piano de 1916 entre autres), surtout entre 1914 et 1918, cependant que sa nature latine l'attirait davantage vers l'esthétique représentée par Stravinski⁶. C'est certainement la conférence qu'il donne à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne le 7 février 1918⁷, en pleine guerre, qui donne le ton à sa nouvelle conscience musicale, alors qu'il en appelle dans la musique italienne à un « nouveau classicisme », qu'il oppose aux tendances musicales d'avant-guerre, y compris la « cérébralité » schoenbergienne et la « primitivité⁸ » stravinskienne⁹. Le ton est clairement donné et entre en symbiose avec les idées de la nouvelle génération telles que promues par Cocteau, mais aussi par les préjugés colportés par des musiciens comme Stravinski dont Casella s'était rapproché pendant la guerre avec la création italienne de *Petrouchka*. « La disparition totale de l'influence allemande sur notre génération¹⁰ » est alors décrétée comme mot de ralliement avec le rejet du wagnérisme. L'importance est accordée à l'esprit latin à travers la célébration du génie italien. La priorité est conférée aux qualités classiques que sont la sobriété, la concision et l'équilibre architectural, autant d'éléments qui font croire dans les années d'après-guerre à une véritable alliance franco-italiano-russe. La seule défection dans ce penchant nationaliste d'après-guerre survient après la visite au *Verein* où Casella est allé rejoindre Ravel : « Qu'il me soit permis de formuler le vœu que Paris et Rome ne tardent pas personnellement à connaître ce musicien [Schoenberg]¹¹ » écrit-il dans *Le Monde musical*. Les aspirations nationales vers une « nouvelle sensibilité musicale¹² » que défend Casella annonce des tensions avec ces « manifestations internationales infiniment significatives et réconfortantes¹³ ».

Avec l'entrée en scène de la *Corporazione delle Nuove Musiche* (*Corporazione* désormais) fondée par Casella en 1923, qui succède à la *Società Italiana di Musica Moderna* qui

⁶ Alfredo Casella, *Music in my Time. The Memoirs of Alfredo Casella*, Norman, University of Oklahoma Press, 1955, p. 105-06.

⁷ BNF, « Conférence tenue par Alfredo Casella sur l'invitation de l'Union intellectuelle franco-italienne », jeudi 7 février 1918, pp. 1-13.

⁸ BNF, « Conférence tenue par Alfredo Casella sur l'invitation de l'Union intellectuelle franco-italienne », jeudi 7 février 1918, p. 11.

⁹ La connexion italienne en territoire parisien (voir Lesure) avec la « *Generazione Dell'Ottante* », dont Casella, Malipiero et Pizzetti sont les plus illustres représentants, ressort comme une donnée non négligeable, surtout que Casella, en tant que compositeur, critique, pianiste et chef d'orchestre, fut un acteur musical important de la scène parisienne du début du siècle. Si cette génération se rapproche davantage de celle de Stravinski, Ravel et Schoenberg en terme d'âges, son idéal artistique bâti à travers l'idée d'une musique nationale italienne prend forme en concomitance avec la génération néoclassique française, de sorte que le rapprochement est similaire à celui qu'effectue Stravinski auprès des jeunes. Cf. François Lesure, « La 'Generazione dell'ottanta' vue de Paris », *Alfredo Casella. Negli anni di apprendistato a parigi*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, pp. 7-16.

¹⁰ BNF, « Conférence tenue par Alfredo Casella sur l'invitation de l'Union intellectuelle franco-italienne », jeudi 7 février 1918, p. 10.

¹¹ Alfredo Casella, « Lettres de Vienne », *Le Monde musical*, novembre 1920, p. 322.

¹² Lesure, « La 'Generazione dell'ottanta' vue de Paris », *Alfredo Casella. Negli anni di apprendistato a parigi*, 1994, p. 7.

¹³ Casella, « Lettres de Vienne », *Le Monde musical*, 1920, p. 322.

a vu le jour en 1917, le désir de faire découvrir de nouveaux artistes modernes ou de nouvelles œuvres se joue dans un contexte national qui rappelle celui de Paris par la distance prise face au *Pierrot lunaire* de Schoenberg. À cette différence près que cette fois-ci, la querelle est déjà bel et bien en place en territoire européen et que Casella, en bon néoclassique qui entretient des liens avec Paris, n'est pas indifférent à ce qui se passe et à l'enjeu qui se dessine, comme le montre la connaissance qu'il a des deux pôles à travers ses articles en langue anglaise.

C'est dans ce contexte que Schoenberg se présente pour la tournée officielle organisée par la *Corporazione* et qui le conduit à diriger le *Pierrot lunaire* dans sept villes italiennes entre le 28 mars et le 8 avril 1924 : Rome, Naples, Florence, Venise, Padoue, Milan et Turin – c'est Pro Arte qui exécute l'œuvre en compagnie d'Érika von Wagner¹⁴. Cette série de concerts donne lieu à un déferlement de critiques et de réactions dans la presse écrite des années 1920. Si les critiques italiens accordent de l'importance à Schoenberg, c'est pour mieux en faire un modèle ravageur mais unique : « En somme, il y a en Schoenberg un Brutus viennois, qui souhaite tuer la tyrannie musicale, mais qui ne commet qu'un homicide métaphorique, sans sang, pour nous présenter un bref spectacle illusionniste¹⁵ ». La situation dans laquelle Casella place Schoenberg est plutôt embarrassante et le compositeur italien s'en expliquera avec une légèreté déconcertante :

Je voulais que *Pierrot lunaire* soit accompagné par une œuvre italienne dans l'idée de démontrer à quel point notre sensibilité et la reconnaissance de notre tradition étaient indépendantes de l'art du maître viennois. La tournée était une série de scènes de relais. À chaque soir dans chaque ville émergeait invariablement une réaction publique véhémement, qui rendait la chose difficile pour les interprètes. C'était encore plus difficile d'entendre la musique. Schoenberg, qui ne restait pas calme et était de nature agitée, ne pouvait comprendre pourquoi sa musique soulevait tant d'opposition et voulait rentrer à la maison à Vienne après chaque concert. Par la grâce de Dieu la tournée s'acheva¹⁶.

L'événement se présente comme une grande mise en scène orchestrée de toutes parts par la *Corporazione* – dont Casella est le président – de manière à comparer les deux musiques, c'est-à-dire l'esprit germain ou teuton versus l'esprit latin, l'excès d'expression versus l'équilibre

¹⁴ Voir *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985, pp. 175-236.

¹⁵ « Insomma in Schoenberg c'è un Bruto viennese, che alza il pugnale sulla tirannia musicale, ma si arresta ad un gesto omicida metaforico, senza sangue, per condurci [...] ad un breve spettacolo illusionista (Davanzati dans *L'Idea Nazionale* du 30 mars 1924, « Il 'Pierrot lunaire' di Schönberg »). Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 192.

¹⁶ "I wanted *Pierrot lunaire* to be accompanied by an Italian work in order to demonstrate how much our sensibility and our resurrected tradition were independent of the Viennese master's art. The tour was a series of rowdy scenes. Every evening in every city there broke out invariably a vehement public reaction, which made it difficult for the performers. It was even difficult to hear the music. Schoenberg, who is an of frightfully restless and agitated nature, could not understand why his music should arouse so much opposition and wanted to go home to Vienna after every concert. By the grace of God the tour ended." Cf. Casella, *Music in my Time. The Memoirs of Alfredo Casella*, 1955, p. 163-64.

classique, tout cela au profit d'un public italien qui se voit poussé à adhérer à sa patrie musicale ou à celle du pays opposé et 'ennemi' (i.e. l'Allemagne-Autriche hégémonique). Assiéger le public italien dans une configuration polarisée où il est pris par le sentiment national est digne d'une stratégie culturelle et nationaliste réfléchie. Celle-ci renvoie au contexte de la querelle, surtout que l'œuvre italienne présentée est le *Concerto per due violini, viola e violoncelle* de... Casella¹⁷, œuvre néoclassique à tous les niveaux, surtout par le caractère concertant référant au passé.

Que Schoenberg ait été piqué au vif dans ce contexte se comprend facilement dans la mesure où Casella le confronte et que la musique italienne se substitue au néoclassicisme stravinskien comme pôle répulsif. Le critique de *Il Messagero*, Rensis (« Schönberg e Casella »¹⁸), précise le 30 mars que Schoenberg a certainement mauvais caractère puisqu'il ne remercie pas le public. Cela n'empêche pas Schoenberg de rester ami avec Casella, ce qui montre que le compositeur viennois en cette année 1924 n'a pas totalement conscience de la polarité à l'œuvre dont il est le sujet principal. Après tout, Casella a été un défenseur de Mahler et cela Schoenberg ne peut l'ignorer. Les deux hommes se connaissent bien et à l'occasion du cinquantième anniversaire de naissance de Schoenberg, Casella signe un papier dans le numéro spécial de *Musikblätter des Anbruch* en l'honneur du compositeur, *Arnold Schoenberg zum fünfzigsten Geburtstag*¹⁹ : le texte rappelle sa découverte de Schoenberg et l'émancipation harmonique qu'il a engagée. Et à l'occasion du festival de la SIMC en septembre 1925 à Venise, MA rend la pareille à Casella et à la musique moderne italienne avec un numéro spécial (« Italien ») présenté par ce dernier²⁰, ce qui devait lui faire plaisir avec l'importance accordée à la nouvelle génération italienne.

Ce que Schoenberg et les Viennois savent moins cependant, et qui rappelle à n'en point douter l'hypocrisie des néoclassiques français dans l' 'affaire' *Pierrot lunaire*, est la critique acerbe que fait Casella de son œuvre et de son esthétique à travers ses écrits de l'époque, ce qui confirme l' 'antagonisation' recherchée lors de la tournée du *Pierrot*. Le discours de Casella à l'époque pourrait se résumer à l'adage « faites ce que je dis, non ce que je fais ». Comme il l'expliquera plus tard, son apprentissage néoclassique l'a conduit à se libérer « de la vieille harmonie chromatique-romantique²¹ » dans laquelle sombre l'atonalité schoenbergienne et qui

¹⁷ Voir Paul-Marie Masson, « La vie musicale à Naples », *La Revue musicale*, août 1924, pp. 164-66.

¹⁸ Rapporté dans *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, 1985, p. 193-94.

¹⁹ Alfredo Casella, sans titre, *Musikblätter des Anbruch*, 13 septembre 1924, p. 285.

²⁰ Alfredo Casella, « Agli ospiti della 'Corporazione delle Nuove Musiche' in Venezia », *Musikblätter des Anbruch*, August-September, 1925, p. 345.

²¹ « Ero giunto a liberarmi completamente dalla vecchia armonia cromatico-romantica ». Cf. Alfredo Casella, *21+26*, Roma, Avgvstea, 1931, p. 16.

s'est transformée dans le contexte des années 1920 en « crise 'atonale'²² ». Dans l'esprit de Casella, l'atonalité signifie rien de moins que la « destruction des diverses gammes diatoniques²³ », ce qu'il affirme dès 1924 dans un article de *La Prora* – revue de la *Corporazione*. L'article porte, comme par enchantement, sur l'atonalité et la polytonalité et se veut une réflexion sur les moyens techniques que les deux options représentent, en plus des enjeux qu'elles portent. Le clivage entre atonal et polytonal systématisé par Milhaud se répand et devient un enjeu qui transporte la conscience antagoniste derrière la querelle Schoenberg/Stravinski : l'atonalité venue de Vienne versus la polytonalité venue de Paris, l'une étant d'héritage chromatique, l'autre d'héritage diatonique. Si Casella a été influencé par Milhaud dans sa désapprobation de l'atonalité comme le remarque de Médicis²⁴, il semble que cela soit plus vrai en ce qui concerne la dualité entre atonalité et polytonalité rapportée dans la tradition italienne que dans l'aspiration nationale qui a clairement pris forme au cours de l'année 1918 avec l'affranchissement nationaliste qui ressort de la conférence en Sorbonne. L'année 1924 apparaît alors dans le contexte italien comme le catalyseur d'un désir de se positionner clairement sur la scène internationale à travers une musique nationale et tonale. Il ne s'agit pas seulement de rejeter la tendance moderne que représente Schoenberg, mais d'en prendre acte pour mieux comprendre ce qui distingue l'Italie de l'Allemagne moderne, d'en prendre prétexte pour en arriver à asseoir une actualité de l'esprit latin sur l'esprit german. Le nationalisme musical en Italie, un peu à la manière des Six, ne se manifeste pas par la confrontation avec le monde extérieur : il tend plutôt à s'affirmer dans le cadre des relations internationales qui se trament au sein des avant-gardes musicales.

Le texte signé par Casella suite à la venue de Schoenberg pour la tournée du *Pierrot* est l'un des plus corrosifs de l'époque et fait de Schoenberg l'antithèse du mouvement latin. D'abord publié en italien sous le titre « Arnold Schoenberg e la nuova musica italiana²⁵ » dans *Musica d'Oggi*, il est ensuite repris en anglais sous le titre moins provocateur de « Schoenberg in Italy²⁶ » dans *The League of Composers' Review*. Là où Milhaud avait séparé les deux pôles à travers des traditions divergentes, Casella enfonce le clou en faisant de Schoenberg une chose anormale et délétère : « Son art est si aliénant pour notre tempérament que le schisme ne peut

²² « Crisi 'atonale' ». Cf. Alfredo Casella, 21+26, Roma, Avgvstea, 1931, p. 40.

²³ « Distruzione delle varie gamme diatoniche ». - Alfredo Casella, « Problemi sonori odierni », *La Prora*, Febbraio 1924, p. 6.

²⁴ François de Médicis, "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s", *Music & Letters* 86, 2005, pp. 589-90.

²⁵ Alfredo Casella « Arnold Schoenberg e la nuova musica italiana », *Musica d'Oggi*, ottobre 1924, pp. 300-01.

²⁶ Casella, "Schoenberg in Italy", *The League of Composers' Review*, 1924, p. 7-10.

jamais être surmonté²⁷. » L'idée d'une aliénation profonde de la latinité dans l'œuvre de Schoenberg ouvre la voie vers une condamnation dans laquelle Casella s'embarque : il ne se contente plus seulement de constater ce qui sépare les deux avant-gardes musicales, mais fait littéralement l'apologie de la voie italienne – qui peut se rapporter ici à l'esprit latin et donc, à un recoupement avec la musique française – sur le dos du romantisme allemand et du Schoenberg atonal. Le langage qu'il utilise vise à disqualifier la tradition allemande de manière à en faire un cas pour mieux préparer son cercueil : « Le pessimisme des grands romantiques allemands a généré ici de telle sorte qu'ils affichent une grimace d'insanité et de neurasthénie prononcée. La voie du poète apparaît comme célébrant l'agonie mortelle d'une merveilleuse grandeur musicale²⁸. » En d'autres mots, finie la tradition musicale allemande et vive l'esprit latin qui la remplace, ce qui n'est pas sans rappeler la décadence wagnérienne qu'avait identifiée Nietzsche pour mieux célébrer l'esprit méditerranéen²⁹. Casella a beau jeu de conclure son article en parlant de l'admiration qu'il a pour l'homme et du fait que son œuvre devrait être plus souvent entendue en Italie. Pourtant, le texte accentue la distance entre les deux avant-gardes en en faisant des pôles en concurrence.

Derechef, cette attitude rappelle celle des néoclassiques : Schoenberg mérite d'être joué et le promouvoir fait partie de la conscience de l'avant-garde musicale à laquelle il faut participer, mais à aucun moment son esthétique et son atonalité ne doivent servir de modèles puisque toutes deux appartiennent à un autre temps et à une autre époque. Casella prêche lui aussi par hypocrisie dans ce contexte et ses écrits sur Schoenberg laissent à penser qu'il est plus intéressé à circonscrire la nouvelle musique italienne sur le dos du compositeur viennois que de chercher à comprendre sa contemporanéité. Schoenberg est prétexte à une affirmation nationale et le rejet de son exemple sert à démontrer ce vers quoi les acteurs musicaux dits latins doivent aspirer et ce qu'ils doivent balayer de la main au passage. Avec un texte comme celui-ci, la querelle prend une ampleur plus exacerbée. L'antagonisme se creuse, les discours carburent tranquillement aux invectives, aux dénonciations, voire à une forme de démagogie dans le besoin de décrier l'autre pour mieux s'affirmer. Il ne faut pas alors s'étonner que l'Italie devienne le théâtre de la querelle Schoenberg/Stravinski en septembre 1925 et qu'un différend entre Schoenberg et Casella s'en suive, ce dernier se voyant parfois comme le Stravinski italien à travers ses déclarations et l'autorité qu'il cherche à construire sur la scène internationale.

²⁷ "His art is so alien to our temperament that the chasm can never be bridged." - Casella, "Schoenberg in Italy", *The League of Composers' Review*, November 1924, p. 8.

²⁸ "Pessimism of the great German romanticists have generated here so that they bear the grimace almost of insanity of hyper-acute neurasthenia. The voice of the poet appears to celebrate the death-agonies of a marvellous musical greatness." - Casella, "Schoenberg in Italy", *The League of Composers' Review*, 1924, p. 10.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 19-55.

5.2 Les concepts bannis

La polarisation autour des deux entités explose un peu partout dans les discours et entre dans une intensification. La représentation binaire du milieu musical qui en résulte semble faire sens pour tous et chacun, peu importe les appartenances politiques et musicales. L'idée de querelle fonctionne uniquement sur les plans théorique et réflexif, puisque Schoenberg et Stravinski n'ont pas encore croisé le fer publiquement. De sorte que la polarité à l'œuvre sous-tend la querelle en jouant le rôle de matrice sur laquelle elle pourra s'appuyer pour mener à une véritable confrontation. Toujours est-il que plusieurs acteurs musicaux sentent le besoin en cette année 1924 ou bien de se prononcer sur la polarité, ou bien de prendre position à l'intérieur de celle-ci, ou bien de s'en exclure totalement en tentant de la dépasser. La configuration qu'elle offre quant aux enjeux que porte la musique moderne se dévoile dans ce positionnement des acteurs musicaux. La France est à nouveau le théâtre d'une inflation antagoniste qui s'explique par son contexte national particulier où les acteurs discutent entre eux sur l'avenir de la musique française. Auric par exemple s'enflamme plus que jamais en cette année 1924 et sent le besoin de le crier haut et fort : « Quant à Schoenberg, pour achever la revue de 'nos maîtres', je le déteste résolument et je voudrais que tous les musiciens de mon pays fermassent leurs cœurs à un tel art. *Pierrot lunaire*, c'est le romantisme décadent³⁰. » Il ne s'agit plus seulement de rejeter la voie représentée par Schoenberg mais de le haïr pour éviter que la gangrène ne se répande. Tout cela, bien entendu, non sans avoir fait l'apologie de Stravinski à travers une déclaration plus passionnée que réfléchie :

C'est mon maître, je l'avoue, il m'émeut sans me troubler, m'enchanté sans me diminuer, me passionne sans me briser. Oui, je le sais, c'est un Russe [...]. Mais ce Russe, étudiez son œuvre et vous verrez tout ce qu'un Français peut gagner à la pratiquer et à la chérir³¹.

Il s'agit là d'une déclaration d'amour qui contribue à l'édification de l'autorité stravinskienne et au renforcement d'un Schoenberg à rejeter.

Ainsi, avec l'émergence du néoclassicisme en France, voire son obsession, les acteurs sont poussés à avoir une conscience plus aiguë des deux entités qui se dégagent à l'horizon de la musique moderne, surtout que Stravinski est célébré de part et d'autre depuis l'année 1923 : il est le chef de file de la musique moderne dont la célébrité ne cesse de croître, en France comme à l'étranger, de sorte qu'il est propulsé de part et d'autre comme la voie qui s'oppose à la domination que chercherait l'école de Vienne aux yeux de plusieurs. Le contexte français

³⁰ Georges Auric, « Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 26 avril 1924, p. 7.

³¹ Auric, « Les concerts », *Les Nouvelles littéraires*, 1924, p. 7.

s'adonne parfaitement à cette situation, surtout que les deux noms sont sur toutes les lèvres et qu'ils génèrent une grande attention exégétique. Avant le numéro spécial consacré à Stravinski dans *La Revue musicale* de décembre 1923, la revue a proposé un numéro en mai 1923 qui, sans être voué entièrement à Schoenberg, n'en présente pas moins deux textes sur le compositeur viennois : un extrait de la biographie de Wellesz³² traduit en français sur la période atonale et un texte de Godet³³ se questionnant sur le *Pierrot lunaire*. Plutôt que d'aller vers un numéro spécial, *La Revue musicale* s'en tient à deux articles et attend l'année 1926 pour publier l'ouvrage de Wellesz en quatre extraits (d'avril à novembre) dans une version traduite par Stefan Freund³⁴. Faut-il y voir l'effet de la querelle ? Avec le recul, le numéro spécial sur Stravinski prend une forme de réponse à l'exégèse schoenbergienne : après avoir tenu une grande place dans les pages de *La Revue musicale* en 1921-23, Schoenberg s'efface tranquillement pour revenir en force seulement à partir de l'année 1926. À partir de 1923, la querelle en territoire français semble révéler un trop-plein de Schoenberg, situation qui finit par profiter à Stravinski et aux néoclassiques, même si ces derniers sont la cause la plus directe de cette situation. C'est pourquoi l'idée selon laquelle « aujourd'hui, l'œuvre de Stravinski nous vient apporter son message admirable³⁵ », a dû être ressentie comme une façon de se libérer d'une conception romantique qui s'inscrivait en faux avec les aspirations musicales du milieu.

Le fait que la polarisation de l'avant-garde ne laisse pas la droite scholiste indifférente prouve à quel point la querelle englobe les appréhensions esthétiques de l'époque et amène les acteurs musicaux à prendre position. La droite musicale doit réagir pour une raison fort simple : réitérer ses valeurs musicales et montrer qu'elle existe toujours par rapport aux enjeux qui se déroulent sur le plan international. Dans ce contexte du milieu des années 1920, sa stratégie consiste à récuser le modernisme et l'internationalisme et à réaffirmer la suprématie tonale en réponse au clivage entre atonalité et polytonalité théorisé par Milhaud³⁶. La position dans la querelle se fait au nom d'un nationalisme intransigeant qui attaque l'espace international de la musique moderne. Dans un dialogue publié dans les *Tablettes* de février 1925, Fornerod affirme : « L'art de Schoenberg et celui de Stravinski paraîtra [sic] plus 'avancé' que celui des Français et des Italiens, et l'on suivra le progrès. Cette tendance fera l'affaire des internationaux, car Schoenberg et Stravinski sont des déracinés. Je la nommerai *modernisme cosmopolite*³⁷. » Malgré la tension entre nationalisme et internationalisme, le repli nationaliste observé chez

³² Egon Wellesz, « Arnold Schönberg et son œuvre », *La Revue musicale*, mai 1923, pp. 1-18.

³³ Robert Godet, « Après une audition du *Pierrot lunaire* », *La Revue musicale*, mai 1923, pp. 19-30.

³⁴ L'ouvrage, intitulé *Arnold Schönberg*, est publié en 1921 et traduit en anglais par la suite. Cf. Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, London/Toronto, J. M. Dent & Sons LTD, 1925.

³⁵ Georges Auric, « La musique. Courrier du Languedoc », *Les Nouvelles littéraires*, 4 octobre 1924, p. 7.

³⁶ Voir Guy de Lioncourt, « Polytonie et atonie », *Les Tablettes de la Schola*, janvier 1924, pp. 37-41.

³⁷ A. Fornerod, « Dialogue », *Les Tablettes de la Schola*, février 1925, p. 66.

l'avant-garde néoclassique des années 1920 s'établit dans un rapport dialogique avec l'autre pour ne pas être exclu des échanges et des réseaux internationaux. La droite sait bien que c'est sur ce plan (i.e. le nationalisme) que les néoclassiques sont les plus vulnérables et c'est pourquoi elle les accuse de s'inscrire dans un cadre cosmopolite.

Les attaques virulentes venant de la droite sont nombreuses et les jeunes néoclassiques français en font les frais en 1923-24. D'Indy s'est trouvé un nouveau cheval de bataille du côté des jeunes et de leur 'modèle' allemand qu'ils répandent en France : « Dois-je vous parler maintenant de tentatives faites depuis quelques années par de jeunes amateurs, tentatives tristement rétrogrades [...] ? », pour ajouter ensuite que « l'ignorance de nos jeunes improvisateurs et imitateurs de Schoenberg limite extrêmement leur production³⁸. » Pour l'homme du 'bon sens musical', le rapprochement tombe sous le sens : la décadence qu'il perçoit dans l'art de Schoenberg infiltre l'art des jeunes puisqu'ils en sont les promoteurs. Et dans le *Comoedia* du 28 janvier 1924 (« Matière et forme de l'Art musical moderne »), il parle de « nos jeunes disciples de Schoenberg³⁹ ». Pour les néoclassiques, en pleine querelle Schoenberg/Stravinski et ayant pris le parti du second pour mieux se démarquer du premier, cette association n'est pas sans saper leurs efforts de démarcation en vue d'un positionnement national. Il faut dire que l'attaque de d'Indy concerne également la capacité des Six à proposer une voie musicale originale en s'en prenant à leur habileté technique : « Le procédé musical actuel [...] restera incapable d'enfanter quoi que ce soit et s'abolira par son impuissance même⁴⁰. »

Piqués au vif, les Six chargent Wiéner de rétorquer à d'Indy, les deux se connaissant personnellement. Le conflit générationnel et celui autour de la modernité sont plus clairs que jamais en ce que Wiéner cherche à démontrer que d'Indy n'est plus en phase avec la musique de son temps et que pris dans ses vieux modèles, il est incapable de juger des nouvelles réalités. Le plus intéressant s'avère le positionnement qui s'ensuit au sein de la querelle et qui fait dire à Wiéner (*Comoedia* du 25 février 1924, « Réponse à M. Vincent d'Indy »), comme manière de se distancer de Schoenberg : « Est-ce que parce que Darius et moi avons fait entendre *Pierrot lunaire* [...] qu'il fallait appeler 'Disciples de Schoenberg' de jeunes musiciens qui n'ont eu besoin de personne pour se rendre compte du péril dont la musique, si elle est parfois influencée par Stravinski, est totalement, diamétralement opposée à celle du maître viennois⁴¹ ? » L'option viennoise est clairement présentée comme un modèle repoussant pour mieux édifier l'autre

³⁸ Vincent d'Indy, « L'évolution de la musique moderne », *Les Tablettes de la Schola*, décembre 1923, p. 19.

³⁹ Rapporté dans Jean Wiéner, *Allegro Appassionato*, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 78.

⁴⁰ Rapporté dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 78.

⁴¹ Rapporté dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 78.

modèle lorsque Wiéner affirme, quelques lignes plus tard : « Comprenant que la vérité vient de l'admirable Stravinski [...] et sachant l'importance de la belle ligne, Satie [...], les jeunes musiciens, avec leur horreur des formules, cherchent à délivrer la musique du poison wagnérien et du stupéfiant après-debussysme⁴². » Les thèmes phares de la génération néoclassique sont ainsi réitérés, à l'exception que cette fois-ci, l'adhésion de celle-ci à Stravinski s'avère totale : Wiéner révèle certainement à ce moment-là ce qui est un fait incontournable pour ses collègues et lui. Il en rajoute en parlant du « formidable » *Octuor* et du fait que « nul ne discute plus la place unique de Stravinski⁴³ », ce à quoi d'Indy répond à son tour que le *Sacre* a « considérablement vieilli⁴⁴ », ne cachant pas cependant la difficulté qu'il a à minimiser son influence. Le compositeur russe devient à partir de ce moment un intouchable dans le paysage français parce qu'il rassemble d'une part les espoirs des jeunes en portant une 'vérité', d'autre part parce qu'il a derrière lui un succès qui s'ajoute aux précédents et qui font de son autorité, finalement, un fait incontournable dans l'espace international de la scène musicale moderne.

Il existe cependant des recoupements entre la droite scholiste et le nationalisme ouvert des néoclassiques. Le repli nationaliste de la jeune avant-garde française de l'entre-deux-guerres s'observe à plusieurs niveaux, autant dans l'apologie de la tradition à la Milhaud que dans les valeurs néoclassiques défendues par Auric dans *Les Nouvelles littéraires*. Il n'est pas toujours évident de voir ce qui appartient à l'une et comment l'autre en est influencée, mais il semble que le nationalisme de guerre porté par les belligérants musicaux ait causé des effets à long terme sur les jeunes, qui voient dans la nation une entité salutaire. Il en va de même des valeurs classiques qui sont défendues autant chez les jeunes que chez les plus âgés, cependant que celles-ci ne sont pas appliquées de la même façon au langage musical : la polytonalité, la refondation des règles et le jeu des conventions, voire l'esthétique du plaisir, distinguent les jeunes de leur aînés scholistes. Toujours est-il cependant que dans les discours esthétiques, des concepts sont bannis à la fois chez les jeunes et les plus vieux. Quatre de ceux-ci sont récurrents dans les commentaires de l'époque : impressionnisme, cubisme, futurisme et bolchevisme. Ce bannissement vient du besoin de critiquer l'avant-garde musicale de l'avant-guerre et son excès de modernisme, voire de la nécessité de s'opposer à une politique jugée délétère comme celle du bolchevisme. Certains jugements négatifs ont pris forme pendant la guerre et Cocteau y est pour quelque chose, lui qui pourfendait déjà au temps du *Mot* l'impressionnisme et le cubisme. Ce dernier courant sera associé à la dégradation de l'art 'boche' et c'est l'une des accusations

⁴² Rapporté dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 79.

⁴³ Rapporté dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 79.

⁴⁴ Rapporté dans Wiéner, *Allegro Appassionato*, 1978, p. 80.

portées envers les rideaux de *Parade*⁴⁵. Si le discours de la droite scholiste réussit à infiltrer celui de l'avant-garde néoclassique, c'est bien à ce niveau précis, c'est-à-dire au sujet des étiquettes à pourfendre. Les jeunes répondent positivement en dénigrant, après *Parade* et la guerre, ces tendances jugées rétrogrades. La supposée 'décadence' des Ballet russes est associée par Lioncourt⁴⁶ au cubisme et au futurisme, tout comme un rapprochement est effectué avec la situation politique qui prévaut en Russie pour mieux discréditer Stravinski.

Cette situation a-t-elle forcé Stravinski et les néoclassiques à changer leur stratégie ? Il semble que oui puisque ces accusations dont ils ont été la cible pendant un temps sont maintenant reprises en direction de Schoenberg. L'effet du discours haineux de guerre et les remontrances esthétiques de la droite ne sont pas étrangers à cette situation. Comme l'affirme Schmitt en 1922 dans sa recension du *Pierrot* : « [Après 1914] il ne fut plus question de Schoenberg, dont le seul fait, désormais, de prononcer le nom abhorré vous rendait suspect de défaitisme, sémitisme, cubisme et bolchevisme⁴⁷. » C'est dans ce contexte que le recours à ces concepts demeure la meilleure stratégie des néoclassiques pour se démarquer de Schoenberg. Dans tous les cas, Casella n'hésite pas à traiter l'art de Schoenberg, dans son article de 1924 qui suit la tournée italienne du *Pierrot*, d'art cubiste⁴⁸. Même chose lorsqu'il commente le Festival de Venise de 1925⁴⁹. Chez Auric en revanche, Stravinski est celui qui a sauvé la musique de l'impressionnisme qui rongait de l'intérieur la musique française⁵⁰. L'on en arrive à une situation où ces quatre mots honnis se retournent contre Schoenberg chez les néoclassiques français et italiens. Cela s'explique par la modernité que représente Schoenberg et qui peut tour à tour être discréditée sur le plan politique (l'anarchisme façon bolchevique), générationnel (le cubisme et l'impressionnisme de l'autre génération) et esthétique (la fureur futuriste ou la recherche de nouveauté à tout prix). Stravinski écrit à Ansermet le 9 septembre 1923, donc en pleine querelle :

Quant à moi je ne regrette pas [d'] avoir fait ce voyage à Weimar : 1) Scherchen a bien fait la musique du *Soldat*, 2) Le public allemand a très bien reçu la pièce et m'a fait une ovation, ce qui est toujours profitable pour l'avenir (quand l'Allemagne reprendra sa vie d'autrefois), puis 3) J'ai vu de ce pays et des habitants de la *Mitteleurope* en entier. Le KUBISMUS y est plus fort que jamais et ce qui est le plus ridicule c'est que ça marche bras-dessus bras-dessous avec l'IMPRESSIONISMUS de Schoenberg. J'ai entendu aux concerts des interminables Lieder de Hindemith qui m'ont bien rasé – c'est une espèce de H. Wolf ! Dommage, je m'attendais à autre chose⁵¹.

⁴⁵ Voir Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 181.

⁴⁶ Guy de Lioncourt, « La décadence des Ballets russes », *Les Tablettes de la Schola*, juillet 1922, pp. 107-10.

⁴⁷ Rapporté dans *Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 123.

⁴⁸ Casella, "Schoenberg in Italy", *The League of Composers' Review*, 1924, p. 8.

⁴⁹ Alfredo Casella, "The Festival at Venice", *Modern Music*, November-December 1925, p. 18.

⁵⁰ Georges Auric, « La musique. Du *Sacre du printemps* », *Les Nouvelles littéraires*, 6 janvier 1923, p. 4.

⁵¹ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 86, p. 1230.

Il est plutôt déstabilisant de voir Stravinski, le compositeur qui a été influencé par l'impressionnisme de Debussy et qui a participé à une forme de cubisme musical avec ses œuvres russes, dénoncer à présent ce qu'il considère comme des travers esthétiques et les appliquer à un contexte qui est en soi étranger aux dites formules. Le néoclassicisme récuse l'excès de modernisme qu'il perçoit dans Schoenberg à cette époque, non sans contradiction quant aux termes choisis et par rapport à sa propre histoire.

5.3 Stravinski l'anti-moderne

En 1925, après que la polarité ait pris forme dans les discours et qu'elle force les acteurs musicaux à prendre position, une question se pose d'emblée : quelle connaissance avait Schoenberg de cette querelle émergente qui, après tout, le concerne plus que quiconque ? La querelle, pour le moment, reste confinée au domaine de la critique et aux idées et enjeux qui émanent des réflexions esthétiques. Elle a fait tranquillement son apparition dans les concerts avec les difficultés qu'a rencontrées le *Pierrot* en Italie et ailleurs. Rien cependant dans le vécu de Schoenberg ne laisse transparaître durant les années 1923 et 1924 qu'il a connaissance des attaques des néoclassiques dont il fait l'objet dans la presse internationale. Ce ne sont pas les faits qui manquent et qui auraient pu lui mettre la puce à l'oreille, à commencer par l'attitude de Casella et le discours entourant la réception de son *Pierrot* en Italie. Il en va de même pour la montée en force d'un discours hostile à son égard chez les jeunes et d'un contre pouvoir en la personne de Stravinski, situation qui ressort dans une revue comme MA. Ce n'est pas seulement une question française et italienne, car la propagande anti-schoenbergienne se répand depuis quelque temps et en vient à questionner sa raison d'être et sa pertinence. Dunton-Green par exemple, dans *The Chesterian* de juillet 1925, parle d'un indéniable problème Schoenberg côté critique en le situant ainsi : « Le temps n'est pas venu encore où nous pouvons en arriver à un jugement éclairé sur Schoenberg comme compositeur⁵². » Schoenberg est questionné dans son intégrité d'artiste et cela découle du contexte culturel des dernières années qui en est arrivé à pâlir son aura artistique, comme quoi le discours néoclassique a fonctionné et fait du *Pierrot* en cette année 1925 une chose à exécrer aux dires d'Auric⁵³.

Une telle haine à l'égard de Schoenberg aurait dû conduire à une riposte immédiate. Le fait que cette riposte n'arrive qu'au cours de l'année 1925 s'explique d'une part par l'isolement de Vienne et le fait que la majorité des attaques se déroulent dans d'autres villes (i.e. Paris,

⁵² "The time is not yet when we can arrive at a considered judgment of Schoenberg as a composer." - L. Dunton Green, "Arnold Schönberg", *The Chesterian*, July 1925, p. 271.

⁵³ Georges Auric, « À propos d'un concert de Jean Wiéner », *Les Nouvelles littéraires*, avril 1925, p. 7.

Londres ou Rome), d'autre part par les événements que connaît Schoenberg en ces années 1923-24 et qui font en sorte qu'il a d'autres préoccupations : le peaufinage du nouveau système sériel avec un renouveau de son activité créatrice, la promotion de son œuvre à l'étranger, la mort de sa femme Mathilde en octobre 1923, le mariage avec sa nouvelle conjointe Gertrud Kolisch en août 1924, etc. Mais à la fin de l'année 1924, les attaques fusent et prennent une telle ampleur qu'elles obligent Schoenberg à en tenir compte et à préparer tranquillement une riposte.

Les provocations lancées à droite et à gauche par Stravinski dans les médias y sont pour beaucoup. Comme l'a affirmé Messing⁵⁴, les déclarations publiques de Stravinski font partie intégrante de son positionnement esthétique, voire de la clarification de son néoclassicisme durant les années 1920. Cette attitude lui permet de développer un discours efficient pour l'époque tout en se positionnant comme le *leader* moderne dans le paysage musical. De sorte qu'il en vient à se voir comme le champion d'une position à l'encontre de la musique allemande et donc, de Schoenberg, comme il en a fait part à Antheil ou à Ansermet. De toute manière, les faits rapportés plus haut auront montré que ses jeunes amis néoclassiques lui faisaient part de leur désapprobation de l'esthétique de Schoenberg ; leurs articles qui alimentent la querelle ont été envoyés à Stravinski et peut-être même, vu son amitié avec Auric, Poulenc, Milhaud et Wiéner à l'époque, les a-t-il incités à agir en ce sens.

En cette fin d'année 1924, Stravinski fait de véritables déclarations de guerre en visant personnellement Schoenberg à travers des propos tenus dans les médias. Trois d'entre elles sont significatives et émergent coup sur coup : une entrevue accordée à la *Prager Presse* du 13 novembre 1924, des propos rapportés par Weissmann dans MA en décembre 1924 et des entrevues accordées à la presse new-yorkaise en janvier 1925. Clairement, Stravinski ne cache plus son opposition à la modernité schoenbergienne et aux choix esthétiques qui l'accompagnent. Il affirme haut et fort ce qu'il pense et dans le contexte médiatique qui sévit à l'époque, la nouvelle se répand comme une traînée de poudre. À Prague où il s'est rendu pour diriger un concert, il déclare à la presse qui le questionne au sujet de Schoenberg :

Un grand inventeur, un harmoniste qui propose de nouveaux chemins dans ces domaines ; je respecte tous les achèvements qu'il a accomplis dans la musique d'aujourd'hui, même si j'emprunte une route toute différente. Mais pour moi le rationalisme schoenbergien et ses principes esthétiques sont insupportables. Il me rappelle, en musique contemporaine, un Oscar Wilde ou un romantique allemand...une poupée à la Brahms⁵⁵.

⁵⁴ Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London, UMI Research Press, 1988, pp. 133-35.

⁵⁵ "A great inventor, a harmonist who marks out new paths in that fields; I respect all the achievements he has pioneered in today's music, though I travel an absolutely different route. But for me schoenbergian rationalism and his aesthetic principles are unbearable. He reminds me, in contemporary music, of an Oscar Wilde or a romantic German... a dollied-up Brahms." Rapporté dans Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 397.

En d'autres mots, Schoenberg est quelque chose de dépassé, qui n'a pas su s'adapter à la nouvelle époque en choisissant une esthétique obsolète. Selon Walsh⁵⁶, qui a tiré cet extrait d'une version russe, l'entrevue est également apparue dans le *New York Times* de décembre 1924 et le musicologue y voit l'événement crucial qui conduira à la confrontation entre les deux hommes. Si Schoenberg n'a pas eu vent de cette entrevue, l'article de Weissmann publié dans *Musikblätter des Anbruch* en décembre 1924 a certainement attiré son attention ou celle de son entourage. Stravinski est sans équivoque quant à la façon dont il perçoit son positionnement en musique moderne, ce qui est commenté ainsi :

Paris sait qu'elle a beaucoup à remercier la force magnétique de Stravinski. On ne délivre vraiment pas un secret en remarquant l'attrait de Stravinski pour l'Allemagne. Comme il me l'a dit lui-même, il a parlé l'allemand dès son enfance, il sait aussi ce que son succès signifie chez nous. [...] Pendant que Ravel honore Schoenberg, Stravinski se sent comme son antipode⁵⁷.

Le mouvement antagoniste dans lequel se projette Stravinski se nourrit de la distance à travers laquelle il appréhende son travail par rapport à son homologue viennois. L'entourage schoenbergien sait maintenant à quoi s'en tenir : un lion rugit dans la même cage que Schoenberg et il a des visées sur l'Allemagne musicale. La référence péjorative à Brahms (i.e. l'entrevue à la *Prager Presse*) est l'ultime provocation.

Le troisième événement médiatique est plus sournois en ce qu'il réfère à Schoenberg de manière mesquine. Durant les premiers mois de 1925, Stravinski réalise sa première tournée nord-américaine⁵⁸, qui le mène d'abord à New-York, puis dans des villes comme Boston, Chicago, Cleveland, etc. Il y va pour y présenter ses œuvres pianistiques qu'il interprète lui-même⁵⁹, ce qui attire l'attention autant sur le soliste que le compositeur : la presse américaine s'entiche du compositeur russe qui fait la manchette musicale. C'est dans ce contexte que se succèdent les entrevues qui tournent autour de la même idée reprise par les médias à satiété, à savoir que Stravinski n'aime pas la musique moderne et qu'il compose la musique d'aujourd'hui. Le *New York Times* titre alors « Igor Stravinski not a 'Modernist' » le 6 janvier 1925, le *Musical Courier* « Stravinski Conducts an Interview and a Concert » le 15 janvier 1925

⁵⁶ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 397.

⁵⁷ "Paris weiss, dass es der magnetischen Kraft Strawinskys viel zu danken hat. Man erzählt freilich kein Geheimnis, wenn man auch die Zuneigung Strawinskys zu Deutschland feststellt. Er hat, wie er mir sagt, von Kindheit an deutsch gesprochen, weiss auch, was sein Erfolg bei uns zu bedeuten hat. [...] Während ein Ravel Schönberg verehrt, fühlt sich Strawinsky als dessen Gegenpol." - Adolph Weissmann, "Strawinsky spielt sein Klavier-Konzert", *Musikblätter des Anbruch*, November-Dezember 1924, p. 408.

⁵⁸ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 87-88.

⁵⁹ De là date le rapprochement avec Nadia Boulanger, comme nous le verrons au chapitre suivant.

et enfin, toujours si l'on se fie à Walsh⁶⁰, un article intitulé « Igor Stravinski on his music » de Roerig qui recopie simplement les thèmes des autres entrevues. Ce même article a été repris en allemand dans le *Beilage der Berliner Börsen-Courier* du 5 juillet 1925, mais une version allemande a été retrouvée par Stein⁶¹ dans le fonds Schoenberg : le journal n'est pas identifié et l'article est accompagné de commentaires de la main de Schoenberg qui datent de... 1932. La version proposée par Stein en anglais est une traduction de la version allemande trouvée dans le fonds Schoenberg. Il semble donc essentiel de retourner aux sources originales et voici ce que déclare Stravinski lors de son interview accordée au *Musical Courier* :

'Non, non', protestait Stravinski. 'Ma musique n'est pas moderne pas plus qu'il ne s'agit de musique du futur'. Mais qui sont les modernistes alors ? Stravinski sourit. 'Je me garderai de mentionner des noms', dit-il, 'mais ce sont des messieurs qui travaillent avec des formules plutôt que des idées. Ils l'ont tellement fait qu'ils ont compromis le mot moderne. Je n'aime pas cela. Ils ont commencé par écrire pour choquer le bourgeois et ont fini par faire plaisir aux bolcheviques⁶².

La position anti-moderne de Stravinski, en lien avec ses positions politiques conservatrices qui se sont accentuées⁶³, mais également avec le contexte néoclassique qui le pousse vers des valeurs de stabilité et de hiérarchie, se fait jour ouvertement et se dirige tout droit vers Schoenberg : l'idée ancienne de l'artiste-artisan est défendue comme l'antithèse de l'artiste romantique à la manière de Maritain, dont l'influence du *Antimoderne*⁶⁴ ressort comme une évidence. Ce que dit Antoine Compagnon de Maritain et de Du Bos s'applique aussi à l'attitude de Stravinski vis-à-vis de la modernité : « L'épithète *antimoderne* qualifiait une réaction, une résistance au modernisme, au monde moderne, au culte du progrès [...]. Il désignait le doute, l'ambivalence, la nostalgie, plus qu'un rejet pur et simple⁶⁵. » Chez Stravinski, cette nostalgie pour l'ordre ancien et cette résistance se manifestent autant dans l'évocation d'un passé artistique édifié que dans la position eurasiste qui fait rêver à la Russie des Tsars et à une 'stabilité' aristocratique⁶⁶.

⁶⁰ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 421.

⁶¹ Leonard Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernisky'", *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, pp. 320-21.

⁶² "'No, no', protested Stravinsky. 'My music is not modern music nor is it music of the future. It is the music of today. One can't live in yesterday nor tomorrow'. But who are the modernist then? Stravinsky smiled. 'I shan't mention any names', said he, 'but they are gentlemen who works with formulas instead of ideas. They have done that so much that they have badly compromised that word modern. I don't like it. They started out by trying to write so as to shock the Bourgeoisie and finished up by pleasing the Bolsheviki.'" Cf. H. O. Osgood, "Stravinsky conducts an Interview and a Concert", *Musical Courier*, 15 January 1925, p. 7.

⁶³ Dans cette optique, Stravinski rejoint une longue tradition d'écrivains et de penseurs français qui se sont méfiés de la modernité ou l'ont critiquée pour la transformer. Antoine Compagnon a retracé l'histoire de ce discours et ses transformations au fil des siècles. Cf. Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

⁶⁴ Jacques Maritain, *Antimoderne*, Paris, Éditions de la Revue des jeunes, 1922.

⁶⁵ Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 9.

⁶⁶ Les prochaines lignes et le prochain chapitre en donneront plusieurs exemples.

Dans le contexte où ces paroles sont prononcées, soit après la position antithétique de la fin 1924 qu'ont révélée les autres déclarations, elles résonnent nettement comme une nouvelle attaque en règle à l'endroit de Schoenberg, soit celui qui intellectualise sa poïétique plutôt que de s'en tenir à l'immanence du langage musical, donc qui travaille avec des formules. Cette déclaration laisse à penser que Stravinski a eu vent du nouveau dodécaphonisme, d'autant plus qu'il était de passage en Allemagne durant l'année 1924. La dichotomie créée alors entre ceux qui tentent d'être modernes et ceux qui composent la musique d'aujourd'hui indique la voie qu'entend désormais défendre Stravinski : celui qui est près du public et qui est à son écoute, c'est-à-dire ses acolytes néoclassiques et lui, par opposition à ceux qui composent avec des idées et dont l'idéologie sert de guide plutôt que le plaisir de l'écoute. En ce sens, le texte traduit par Stein⁶⁷ montre à quel point Stravinski avait assimilé les idées néoclassiques en vigueur : importance accordée au jazz et à la musique populaire, charge contre les bolcheviques, importance du modèle que représente Bach, idéal d'objectivité sous-entendu, etc. Il sait également flatter les Américains dans le sens du poil en insistant sur la valeur de la musique populaire américaine. En habile politicien, Stravinski laisse percevoir la ruse dont il est capable : provocations, sous-entendus de toutes sortes, formules choc, flatteries, etc. Il montre à quel point il connaît la valeur qu'on lui accorde et, en bon stratège, sait en tirer profit pour provoquer les situations, voire écraser ses nouveaux ennemis au besoin : les modernistes de tout acabit qui n'auraient pas compris la valeur de la conception classique de l'art. Mais cette conception classique de l'art est assimilée aux valeurs de la société de l'époque et au discours néoclassique. C'est la raison pour laquelle son antimodernisme paraît davantage comme une façon de proclamer sa propre modernité que d'être totalement contre toute forme de modernisme⁶⁸.

Le fait que l'entrevue ait vu le jour en langue allemande dans un journal connu (*Beilage der Berliner Börsen-Courier* du 5 juillet 1925) suggère à nouveau que cette provocation ait été connue dans l'entourage de Schoenberg. Quoi qu'il en soit, ce dernier finit par mettre la main sur l'article – il se peut fort bien qu'il en possède une copie dès cette époque – et y appose des commentaires en 1932. Ceux-ci vont dans le sens d'une moquerie des propos tenus par Stravinski et sont à mettre en lien avec l'article « Der Restaurateur⁶⁹ » publié en 1926⁷⁰, d'où la possibilité, voire la certitude⁷¹, que Schoenberg a possédé l'article dès 1925 ou 1926. Selon

⁶⁷ Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, pp. 320-21.

⁶⁸ Comme le dit à nouveau Compagnon pour la France de cette période : « Le moderne et l'antimodern sont aisément et rapidement réversibles ; les termes semblent interchangeable. On est toujours l'anti-moderne de quelqu'un. » - Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, 2005, p. 215.

⁶⁹ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 378-79.

⁷⁰ La fin de ce chapitre reviendra sur ce texte, puisqu'il s'agit de la réponse réflexive de Schoenberg au moment crucial dans l'histoire que nous reconstituons, soit la rencontre de septembre 1925 à Venise.

⁷¹ Les *Trois Satires* op. 28, avec le renvoi au « Modernski », laissent penser qu'il avait mis la main sur l'entrevue.

Stein⁷², Schoenberg était convaincu que cette référence à la musique moderne s'adressait à lui personnellement : l'année 1925 est bien celle où il prend pleinement conscience de la querelle, c'est-à-dire d'un adversaire en la personne de Stravinski qui dénature son travail artistique et qui le provoque publiquement. Dès lors, à l'arrogance stravinskienne propagée à travers le contexte favorable au néoclassicisme en Occident répond un sentiment de supériorité que prend Schoenberg en tentant de montrer à son cadet qu'il est le maître de la musique et qu'il en connaît plus que lui sur le passé musical. Un des commentaires relevés par Stein se situe dans la postérité des *Trois Satires* op. 28 : « Qu'est-ce que le petit Modernski croit que le contrepoint est⁷³ ? » note Schoenberg. Mais surtout, ce que Schoenberg reproche à Stravinski et qui est à mettre en corrélation avec son travail de réflexion artistique, est la manière dont il fait preuve d'incohérence dans sa carrière artistique : « Si vous lisez cette interview aujourd'hui (i.e. 1932) vous ne pouvez plus désormais en tenir le Stravinski d'aujourd'hui responsable, même s'il a formulé la grande partie de cette conversation. Aujourd'hui il dit quelque chose de totalement différent, quelque chose qui bouge dans une direction totalement différente⁷⁴. » L'accusation de Stravinski se retourne contre lui au regard de l'histoire : n'est-il pas le compositeur des volte-face, celui qui change de propos et qui adopte des formules esthétiques reprochées aux autres ?

Assurément, le musicologue touche ici à l'un des fondements de la querelle du côté de Schoenberg, non seulement en ce que ce texte le provoque, mais en ce qu'il lui permet de formuler ce qui sépare Stravinski de lui, à savoir une conception différente que tous les deux ont de l'art. Cette différence s'accroît tout au long des années 1920, si bien que leurs manières d'envisager le rôle de l'artiste, ses finalités et son rapport avec le public apparaîtront diamétralement opposées en bout de ligne. Cela résulte pour l'école de Vienne en une position où Stravinski est l'homme des modes, Schoenberg celui des idées. S'il est vrai que Schoenberg théorise cette dichotomie esthétique dans son célèbre texte de 1946, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée⁷⁵ », les thèmes qui portent cette défense s'annoncent déjà dans ses théories entourant le système dodécaphonique. Déjà dans son texte sur la « Théorie de la forme⁷⁶ » (daté du 29 juillet 1925), l'on peut y lire : « Plus l'idéal d'un artiste est élevé, plus cet artiste doit pouvoir embrasser de questions, de complexités, d'associations d'idées, de

⁷² Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, pp. 310-11.

⁷³ "What little Modernsky imagines to be counterpoint?" - Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, pp. 324.

⁷⁴ "If you read this interview today you cannot make the Stravinsky of today responsible for it any more, even if he did say the greater part of that conversation. For today it [sic] says already something totally different, something that moves in a totally different direction." Cf. Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, pp. 324.

⁷⁵ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 93-102.

⁷⁶ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 194-97.

problèmes, de sentiments⁷⁷. » Pour lui, les néoclassiques recherchent à tout prix la mode, c'est-à-dire à satisfaire l'attraction du moment présent, là où l'artiste devrait être guidé par une conscience spirituelle à l'épreuve de la facilité culturelle.

En ce sens, Schoenberg offre en cette année 1925 un texte fort intéressant, qui confirme la connaissance qu'il avait de ses détracteurs avant l'événement du mois de septembre. Le texte, intitulé « La tonalité et la forme⁷⁸ » et publié dans le *Christian Science Monitor* du 19 décembre 1925 (même s'il fut écrit en allemand au mois de juillet de la même année), expose la dichotomie qui justifie son travail artistique par rapport à ses détracteurs : il s'agit là d'une réponse directe aux néoclassiques avant les *Trois Satires* op. 28. L'article s'ouvre ainsi, appuyant derechef la thèse d'un contexte médiatique favorisant la querelle :

J'ai lu dans un journal que des compositeurs modernes avaient décrété qu'il fallait restaurer la tonalité, puisque aucune forme ne pouvait exister sans elle. Je ne pense pas que la tonalité doive être restaurée. Mais il est fort possible qu'elle vienne à l'être, car la foi dans la technique et dans tous les tours de métiers qui l'accompagnent est si profondément enracinée chez nos *faiseurs* qu'ils auraient plus vite fait de remuer des montagnes que de se risquer à une quelconque aventure d'ordre plus intellectuel⁷⁹.

Comme le terme « faiseurs » est utilisé en français dans le texte original, il est plus que certain que Schoenberg répondait à ses détracteurs français et italiens, surtout qu'il publie dans la presse anglophone, donc à l'endroit même où les néoclassiques n'hésitent pas à vitupérer contre lui. Les « faiseurs » sont des imitateurs, ceux qui veulent devenir des modèles et qui se contentent, pour le faire, de restaurer le passé, d'abaisser leur imagination aux critères techniques. Le contre-modèle est posé quelques lignes plus tard : « Je peux dire qu'une expression réellement artistique n'est possible que dans le royaume de l'esprit, là où la pensée musicale est richement diversifiée⁸⁰. » Les catégories esthétiques et culturelles de mode et de pensée, voire de style et d'idée, se ramifient tranquillement et s'axent vers les néoclassiques en tant que discours de défense : 'vous les imitateurs, moi l'artiste'.

Entraîné malgré lui dans la querelle, mais l'ayant provoquée d'autre part par son attitude autoritaire et la façon de proclamer un courant dominant, Schoenberg s'arme désormais et se braque sur une position défensive qui consiste à nier l'autre option quant aux concessions qu'elle réalise face au public et au passé. La mode est jugée sévèrement et devient son nouveau cheval de bataille : « L'art moderne peut espérer être un jour à la mode. En revanche, l'art a

⁷⁷ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 195.

⁷⁸ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 196-98.

⁷⁹ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 196.

⁸⁰ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 197.

toujours la mode derrière lui, à côté de lui, et surtout contre lui⁸¹ » dit-il dans un programme de concert en avril 1925. L'adéquation entre la mode et le néoclassicisme se retrouve dans un commentaire bibliographique écrit en 1928 et intitulé « Das Tempo der Entwicklung⁸² », où Schoenberg fait une distinction entre lui et ceux qu'il appelle les « faiseurs de nouvelles modes⁸³ » : Milhaud, Poulenc et Stravinski sont nommés. Schoenberg a trouvé depuis 1925 la base argumentative qui lui permet à son tour de discréditer les néoclassiques, mais *a posteriori*, personne n'est dupe quant à la recherche stylistique qui guide également son travail artistique et qui l'a conduit, comme ses contemporains, à éprouver des modèles du passé, voire à opter pour un classicisme moderniste.

Les néoclassiques ne pataugeront plus seuls bien longtemps dans l'espace médiatique que délimite la réception de la musique moderne en Europe, mais aussi et maintenant en Amérique du nord. Schoenberg n'entend plus les laisser dicter l'agenda du jour et il met maintenant son art musical et sa prose au service d'une disqualification de l'option néoclassique. Si celle-ci n'aboutit pas tout de suite à des résultats concrets, elle finira par gagner les consciences et par fabriquer le discours anti-néoclassique de l'après-seconde-guerre, entre autres par les relayeurs que seront les Adorno et Leibowitz : le néoclassicisme sera alors jugé sévèrement en tant que phénomène de mode et comme un retour au passé contrairement à la modernité de la musique sérielle. Pour l'heure, en cette moitié d'année 1925, Stravinski irrite profondément Schoenberg et il semble qu'il ne soit pas le seul à l'être puisque des voix s'élèvent en France pour dénoncer l'autorité dont il jouit et la manière dont il en abuse. Marnold est l'un de ceux-là, qui parle de lieux communs et de pastiche pour désigner l'art néoclassique de Stravinski, voire d'« impuissance⁸⁴ » pour caractériser son évolution musicale des dernières années. Stravinski a beau se 'péter les bretelles' et ses disciples répéter qu'il est le génie de la musique moderne, reste qu'il en énerve plusieurs et que cela prépare une riposte du camp schoenbergien en territoire français, ce qui arrivera en décembre 1927. La « Grandeur⁸⁵ » de Stravinski est loin de faire l'unanimité.

5.4 Venise 'assiégée'

Dans ce contexte où les esprits s'échauffent, où tant d'énergies sont mises à polariser les deux milieux, il était à prévoir que la confrontation éclate au grand jour, que les hostilités se

⁸¹ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 321.

⁸² Rapporté dans Jean and Jesper Christensen, *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy: A Catalog of Neglected Items*, Michigan, Harmonie Park Press, 1988, p. 26.

⁸³ "Makers of new fashions." Cf. Jean and Jesper Christensen, *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy: A Catalog of Neglected Items*, 1988, p. 26.

⁸⁴ Jean Marnold, « Musique », *Mercure de France*, mai 1925, p. 229.

⁸⁵ Marnold, « Musique », *Mercure de France*, 1925, p. 228.

manifestent ouvertement dans un événement d'envergure. Le Festival de musique de chambre de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC désormais) organisé à Venise du 3 au 8 septembre 1925 prend un caractère de véritable confrontation entre les deux pôles de la musique, moment où la querelle atteint un sommet sur le plan des musiques jouées en concerts. Ceux-ci, depuis les créations française, anglaise et italienne du *Pierrot* et depuis les créations allemande et autrichienne du *Sacre*, jouent un rôle essentiel dans la diffusion des deux pôles, ou bien par la réception négative de l'une des deux entités, ou bien par la confrontation culturelle qui résulte de la différence esthétique entre les différents milieux, comme le romantisme perçu dans le *Pierrot* par opposition aux valeurs classiques de l'époque en France. Une fois la musique rendue devant le public, c'est le moment pour le mélomane d'exprimer son soutien à l'un ou l'autre des deux compositeurs derrière la polarité, au critique de prendre position ouvertement et aux compositeurs de prendre parti et de problématiser les enjeux musicaux. Les acteurs qui prennent part à la formation de la querelle depuis trois ans le font ainsi et les faits et gestes musicaux de Schoenberg et Stravinski délimitent un espace disputationnel dans lequel s'inscrit la réception des deux entités. Cet espace disputationnel, comme le montre ce chapitre depuis le début, se situe dans l'évolution de la musique moderne et des enjeux qui l'accompagnent quant à son devenir.

En cette année où la querelle marque un point de non retour en ce qu'elle devient une réalité vécue pour tous les acteurs de la musique moderne, aucun geste musical n'est innocent et chacun est interprété par la critique, les mélomanes et les compositeurs comme ayant une incidence. Du point de vue historique, à travers le parcours dessiné jusqu'à maintenant et la présence de la querelle dans les activités musicales, c'est-à-dire sa présence dans un espace culturel vivant où les œuvres sont reçues et perçues, celle-ci atteint un sommet quant à sa réception. En ce sens, l'idée d'un *kairos* historique dont parle Carl Dahlhaus⁸⁶ pour théoriser le point de perfection dans la réception historique d'une œuvre ou d'un compositeur, peut également s'appliquer à une réalité historique plus conceptuelle mais vécue de manière pragmatique par les acteurs musicaux. Dans le contexte de la musique moderne d'entre-deux-guerres et du développement parallèle du dodécaphonisme et du néoclassicisme, l'événement de septembre 1925 marque un tournant qui peut être identifié à un *kairos*. La querelle est caractérisée par un schème de progression pour les années antérieures à 1925 et par un schème de stabilité pour les années subséquentes, à ceci près qu'au moment où la querelle s'essouffle,

⁸⁶ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 156-58.

de nouvelles forces viennent la revitaliser⁸⁷. L'idée de *kairos* se justifie d'abord en tenant compte de la situation musicale qu'interpelle la querelle dans l'entre-deux-guerres.

Par ailleurs, la SIMC est la grande organisation musicale internationale de l'entre-deux-guerres, qui parraine un festival par année et qui regroupe des sections nationales à travers un financement privé⁸⁸. Contrairement à ce qu'affirme Dent dans son bilan des activités de la société⁸⁹, lui qui en devient le président après août 1922, la création de celle-ci n'est pas seulement due aux changements politiques et sociaux causés par la Première Guerre mondiale. Les relations fraternelles au sein de l'avant-garde musicale et le besoin de 'réseauter' les différents foyers musicaux sont apparus comme une nécessité dès l'entrée en scène du nouveau siècle et de la conscience avant-gardiste qui a favorisé la diffusion de la musique moderne : les concerts de la SMI en ont donné de bons exemples. Les relations interculturelles dans l'espace de diffusion de la musique moderne ne caractérisent pas uniquement la période d'après-guerre et connaissent plutôt des difficultés dues au nationalisme ambiant à travers l'Europe. Cette tension entre le national et l'international vue précédemment enfante également une situation où des événements à caractère international prennent place, mais circonscrits dans des cadres nationaux précis, tels la SIMC divisée en sections nationales. Là où se trouve la grande nouveauté, comme le souligne Dent⁹⁰, serait plutôt dans la création d'une société vouée exclusivement à la diffusion internationale de la musique moderne. Et dans la lignée du *Verein* et de la SN ou de la SMI, la musique de chambre est mise à l'honneur, accompagnée de concerts orchestraux à l'occasion. La création de la nouvelle entité survient dans un contexte où se fait sentir le besoin de promouvoir la musique de chambre moderne. Prennent place par exemple des rendez-vous de musique de chambre à Donaueschingen en août 1921 et juillet 1922 dirigés par Krenek, Scherchen, Hindemith et Erdmann. En fait, c'est le Festival de musique de chambre à Salzbourg en août 1922, la fameuse circonstance où Poulenc et Wiéner côtoient l'école de Vienne, qui donne l'impulsion à une société musicale fondée sur un encadrement institutionnel de calibre international : il fallait, aux dires de Dent, « une démonstration de la fraternité internationale à travers une co-opération⁹¹ ». La nouvelle société se dote d'une constitution, d'un président, d'un concours, d'un comité représenté par des délégations nationales et tient son premier véritable festival sous sa nouvelle enseigne à Salzbourg à l'été 1923 : les Zemlinsky, Ansermet, Caplet,

⁸⁷ Le renouveau de la querelle survient à la fin des années 1930 avec des acteurs musicaux comme Leibowitz, Schaeffner et Boulanger. Il s'ensuit que les années 1940 connaissent une réactivation de la querelle.

⁸⁸ Cette recherche opte pour une francisation de la société, qui était connue sous le nom de International Society for Contemporary Music (ISCM).

⁸⁹ Edward J. Dent, *Selected essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 272-90.

⁹⁰ Dent, *Selected essays*, 1979, pp. 272-73.

⁹¹ "A demonstration of international friendly co-operation." - Dent, *Selected essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 275.

Scherchen et Wellesz en tant que membres du jury et représentants de délégations nationales sélectionnent les œuvres. L'événement voit le jour pour une seconde fois en 1924 à Salzbourg.

Les relations franco-germaniques tracées depuis le début de la polarité et dont les signes les plus évidents ressortent dans les festivals et sociétés de concert, jouent à nouveau un rôle : les influences comme les tensions sont à l'œuvre ou, pour le dire autrement, le besoin de dominer le champ musical international. Dent quant à lui, avec le recul, n'hésite pas à parler d'une 'clique Schoenberg' et du fait qu'elle est guidée par un « un esprit obtus⁹² ». Comme l'événement s'est tenu en Autriche pendant plus de deux ans – trois ans si l'on tient compte de la réunion d'août 1922, il est normal que la musique autrichienne soit bien représentée, surtout que l'école de Vienne fait souvent des démonstrations de force, comme en août 1922 lorsqu'une rixe prend forme – engagée par Loos – autour de la création du quatuor de Webern⁹³. Vu l'importance de l'événement et les acteurs qui s'y retrouvent, voire des œuvres qui y sont créées, il est à prévoir que des soubresauts surviennent et que des épreuves de force animent les esprits. D'autant plus que l'événement prend un caractère incontournable quant au genre privilégié, à savoir la musique instrumentale de chambre qui est l'une des caractéristiques fondamentales du paysage musical des années 1920, de la consolidation de l'esthétique néoclassique et du rapport au passé. Weissmann⁹⁴ va jusqu'à parler de tyrannie de la musique absolue pour décrire le contexte des années 1920, caractérisé par la recherche de pureté dans le domaine de la musique instrumentale, ce qui explique à ses yeux la primauté accordée au contrepoint et à l'écriture fuguée : Schoenberg et Stravinski en sont des exemples incontournables avec leur inclination classique. La musique de chambre ressort comme un enjeu du paysage musical dessiné par les années 1920 et c'est exactement la situation qui prévaut en septembre 1925 : qui maîtrise le mieux ce genre et qui est animé du sentiment le plus pur ?

Dent raconte, non sans sourciller, comment Casella l'a approché en 1924 pour lui faire part de son mécontentement causé par le fait que l'Italie n'avait pas de section et que la *Corporazione* ne participait guère aux activités de la SIMC : « Casella déclarait que l'Italie avait un droit de toutes sortes seulement parce qu'elle était l'Italie⁹⁵. » Si cela montre à nouveau la prestance des ego nationaux et de la tension qui en résulte au sein des sociétés internationales, ce témoignage de Dent insiste également sur la montée en puissance de l'Italie musicale et sur le fait que Casella cherche à en faire une plaque tournante. C'est dans ce contexte que le grand manitou des mises en scène où est cherchée la fracture esthétique, comme l'aura montré la

⁹² "Narrow-minded." - Dent, *Selected essays*, 1979, p. 274.

⁹³ Voir Dent, *Selected essays*, 1979, p. 275.

⁹⁴ Adolph Weissmann, "Tyranny of the Absolute", *The League of Composers' Review*, April 1925, pp. 17-20.

⁹⁵ "Casella claimed that Italy has a right to all sorts of special privileges just because she was Italy." - Dent, *Selected essays*, 1979, p. 282.

tournée du *Pierrot* en Italie, offre à la SIMC de réaliser son festival de 1925 à Venise en collaboration avec la *Corporazione*, événement où se jouera la confrontation entre Schoenberg et Stravinski. Outre le fait de promouvoir la musique italienne dans des visées nationalistes, Casella dévoile plus tard ce qu'il avait en tête et ce qui l'agaçait au plus haut point à la SIMC :

L'esprit sincèrement révolutionnaire mais généreux de l'internationalisme était remplacé par un certain degré d'intrigue démagogique sur la base de certains intérêts. Ce nouvel esprit résultait de la prépondérance d'un certain nombre d'éléments d'Europe centrale, spécialement la Tchécoslovaquie, qui a commencé à mettre en place une lente mais forte campagne anti-latine à travers le travail de l'assemblée des délégations nationales et à travers le jury⁹⁶.

Les objectifs ne peuvent être plus clairs : promouvoir l'esprit latin et faire contrepoids à une présence de l'Europe centrale jugée trop dominatrice, ce qui vise forcément l'école de Vienne.

Dans ce contexte, une question incontournable se pose : le terrain est-il miné lorsque Schoenberg se présente à Venise en septembre 1925 ? Après la confrontation tacite mise en scène par Casella en 1924 avec la tournée du *Pierrot lunaire* et le désir de promouvoir une musique italienne, voire un néoclassicisme latin comme force nouvelle face au romantisme jugé envahissant et vieilli, il semble que oui. Casella a pleinement conscience de la querelle depuis l'année 1924 et il ne s'est jamais caché pour en parler et faire du *Pierrot* un modèle dépassé et agonique. C'est un habile stratège, centré sur l'organisation d'événements choc, qui orchestre le grand événement de 1925 en lançant une invitation à Stravinski pour clôturer le festival le 8 septembre en interprétant sa *Sonate*, œuvre néoclassique par excellence. Casella est loin d'être neutre dans ce dossier, il va sans dire. Sa relation avec Stravinski se précise depuis la période russe et les deux compositeurs se rejoignent dans la promotion de l'esthétique néoclassique. C'est lui qui a promu Stravinski en Italie pendant la guerre avec *Petrouchka* entre autres. La *Corporazione* fait également une place de choix à Stravinski en donnant les premières italiennes de l'*Histoire du soldat* et de l'*Octuor* en 1924. La correspondance révèle même une situation beaucoup plus promotionnelle. Casella lui écrit, en date du 6 avril 1923 :

Ma deuxième tournée américaine a été un très gros succès. Je suis réengagé pour cinq autres voyages semblables. Vous ai-je dit que j'ai joué cet hiver votre Piano-rag-time – que j'aime énormément – à Vienne, Prague, Berlin, Milan, Rome, Paris, New York et Chicago ? Mais je désire une récompense à cette propagande. Envoyez-moi une photo de vous plus récente que la vieille que j'ai dans mon studio. J'ai maintenant une nouvelle société de musique de chambre. Début mai nous avons plusieurs concerts, auxquels nous donnerons les premières exécutions

⁹⁶ "The truly revolutionary but generous spirit of sincere internationalism was replaced by degrees by a rather demagogic intrigue on the part for certain interests. This new spirit was due to the preponderance of a number of central-Europe elements, especially Czechoslovakian, who began to pursue a slow but tenacious anti-Latin campaign through the work of the assembly of national delegates and through the juries." - Casella, *Music in my Time*, 1955, pp. 166-67.

en Italie des berceuses du chat, et de votre *Concertino*, lequel sera joué par les Pro Arte de Bruxelles⁹⁷.

Le mot est lâché : propagande. L'esthétique néoclassique doit être moussée partout et Stravinski en être le porte étendard. Ce mot dévoile également les luttes esthétiques qui se trament dans le champ musical en vue d'une potentielle domination. Et cela fonctionne plutôt rondement en Italie pour Stravinski, qui reçoit un accueil chaleureux dont Casella rend compte dans *The Christian Science Monitor* le 23 mai 1925 – la même revue dans laquelle Schoenberg publie son article anti-néoclassique – sous le titre « Igor Stravinski in Rome⁹⁸ ». Le présentant comme le compositeur incontournable du mouvement musical présent, Casella déplore que les auditeurs ne soient pas davantage confrontés à ses nouvelles œuvres tout en soulignant la sympathie qu'exprime le public italien à son égard. C'est dire que Stravinski arrive en terrain plus que favorable en septembre 1925 et c'est pourquoi Casella lui lance l'invitation. La connivence sur le plan musical tourne à fond⁹⁹ :

Notre secrétariat général de Venise me fait parvenir votre lettre datée du 17 courant. Je m'empresse de vous dire, au nom de la *Corporazione delle nuove musiche* que je préside (et qui est la section italienne de la SIMC) combien nous sommes heureux de voir assuré [sic] votre participation personnelle au festival que nous organisons cette année dans notre pays, et auquel M. Mussolini a bien voulu accorder son patronage. Je profite de la présente pour vous dire que la section française (dont, aux termes des règlements de la SIMC relèverait cette charge financière) ayant formellement refusé de participer en aucune façon au paiement du cachet de cinq mille (5,000) francs français que vous réclamez pour l'exécution de votre *Sonate* le 8 septembre à Venise, cette somme vous sera réglée par les soins de la section suisse et de celle italienne¹⁰⁰.

La vedette du festival s'appelle Stravinski, point à la ligne. Il est clair que lorsque Casella lui lance l'invitation personnelle en août 1925¹⁰¹, ce dernier connaît la liste des invités et a une bonne idée de la tournure internationale que l'événement peut prendre à travers la juxtaposition du dodécaphonisme et du néoclassicisme. Ce n'est pas pour rien alors que la *Corporazione* invite Schoenberg dans le but de l'inclure dans la programmation¹⁰². À la lumière des récentes déclarations publiques et de ces deux invitations, tout se met en place pour un choc esthétique sur fond d'internationalisme : si Casella et ses collègues voulaient faire l'histoire, ils ne pouvaient trouver meilleur moyen d'y parvenir.

⁹⁷ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Film 92, p. 671.

⁹⁸ Document provenant de la Fondazione Giorgio Cini, fonds Alfredo Casella.

⁹⁹ Également sur le plan politique avec les sentiments favorables pour Mussolini de part et d'autre (voir 6^e chapitre).

¹⁰⁰ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Film 92, p. 676.

¹⁰¹ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 420-21.

¹⁰² C'est Malipiero qui se charge de sa venue en Italie, comme nous en informe Stuckenschmidt. Cf. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 323.

Or, c'est bien ce qui arrive, à ceci près que l'événement prend une tournure plus dramatique quant à l'irritation qu'il provoque chez Schoenberg et qui conduit à l'écriture des *Trois Satires* op. 28 dans les mois qui suivent. Autrement dit, le rapport de forces qui s'est joué apparaît clairement *a posteriori* et les flammèches qui s'y produisent auraient pu mener à une incandescence beaucoup plus intense. Il n'en reste pas moins une situation peu fraternelle et plutôt conflictuelle dans le champ de la musique moderne de l'époque. Dent¹⁰³ souligne que les troubles en ce qui a trait à l'organisation ont commencé dès le début, les ego enflés de certains prenant la place sur le caractère incontournable et coopératif de l'événement. Schoenberg et Stravinski agissent clairement comme des vedettes et leur attitude atteste du fait que ni l'un ni l'autre ne compte s'en faire imposer. Stravinski arrive à Venise le 7 août, soit le jour où est présentée la *Sérénade* op. 24 ; il est peu probable dans ces conditions qu'il ait assisté au concert¹⁰⁴. De toute manière, pourquoi aurait-il à le faire ? N'est-il pas la vedette du festival ? L'attitude de Stravinski confirme l'enflure à travers laquelle il envisage sa propre carrière en cette année 1925.

Schoenberg quant à lui est plus susceptible que jamais. Dent a rapporté la longue conservation qu'il a eue avec lui la veille de la présentation de son œuvre alors qu'il voulait poursuivre les répétitions, la *Sérénade* ne lui semblant pas assez prête. Et lorsque le musicologue anglais insiste, Schoenberg lui fait du chantage et affirme qu'il peut se retirer du festival si les organisateurs ne sont pas prêts à lui accorder le temps dont il a besoin. C'est dans ce contexte qu'il laisse tomber une bombe dont Dent n'a pas hésité à dévoiler la teneur à l'époque. À Dent qui lui dit : « Vous vous devez de montrer quelques considérations pour vos collègues », Schoenberg rétorque : « J'ai toujours compris qu'à tous les festivals je suis le seul compositeur¹⁰⁵. » En d'autres mots, Schoenberg se voit comme le compositeur du festival et c'est pourquoi il se doit d'offrir une interprétation parfaite de la *Sérénade*. Dans ce contexte, est-il besoin d'ajouter que les deux compositeurs ne se sont nullement adressés la parole, leur amitié d'autrefois cédant le pas à la soif de dominer le champ musical et d'entretenir une certaine vanité ? Ils oublient toutefois qu'ils ne sont pas seuls et que d'autres collègues, et non des moindres, sont présents à ce concert et s'attendent peut-être à ce qu'ils se mettent sur le même pied d'égalité qu'autrui : les Hindemith, Honegger, Ibert, Eisler, Malipiero, Rieti, Williams, Schnabel, Szymanowski, Grunberg, Janacek, Villa-Lobos, pour ne nommer que les plus connus, sont également de la partie. Si la confrontation des ego retient l'attention des historiens,

¹⁰³ Dent, *Selected Essays*, 1979, pp. 284-86.

¹⁰⁴ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 420-21.

¹⁰⁵ "You ought to show some consideration for your colleagues". "I have always understood that at all musical festivals I am the only composer". Cf. Dent, *Selected essays*, 1979, p. 289.

Prunières, qui représente la délégation française, parle d'un grand succès pour les *Deux Mouvements* d'Ibert et n'hésite pas à parler d'Hindemith en tant que compositeur le plus important de l'Allemagne des années 1920¹⁰⁶.

5.5 La réception de l'événement

La critique de l'époque a-t-elle perçu la confrontation historique qui se jouait à cet événement et le rôle emblématique que ce dernier allait prendre pour la musique moderne des années 1920 ? Cela apparaît évident pour certains et beaucoup moins pour d'autres ; tous cependant insistent sur l'importance d'une présence conjointe, même si distancée, de Schoenberg et Stravinski. Mangeot dans *Le Monde musical* parle d'un festival où a été « mobilisé en personne ses chefs de corps d'armée les plus audacieux : Stravinski et Schoenberg¹⁰⁷ ». Il ajoute ensuite : « Que l'on se rassure ! La terre n'a pas tremblé¹⁰⁸. » Pour Weissmann, qui rend compte de l'événement dans *Die Musik* de novembre 1925, « les contrastes entre une nouvelle musique et les autres¹⁰⁹ » apparaissent plus clairs que jamais, c'est-à-dire entre ceux qui se dissocient du romantisme et ceux qui y restent attachés. Étonnement, plutôt que de renvoyer dos à dos Schoenberg et Stravinski, le critique allemand préfère rapprocher deux œuvres pour piano en comparant Schnabel et Stravinski de manière à théoriser l'antagonisme entre romantisme et classicisme : « La curiosité [Schnabel] et l'impatience [Stravinski] se tournent l'une vers l'autre¹¹⁰ » se contente-t-il d'ajouter en insistant sur le chef d'école que serait devenu Stravinski. Ce n'est donc pas seulement une joute entre Schoenberg et Stravinski qui se joue, mais aussi entre deux conceptions musicales différentes eu égard à l'héritage musical dans lequel s'inscrivent les acteurs musicaux : romantisme ou classicisme, subjectivité ou objectivité ? Prunières confirme ce constat lorsqu'il parle d'un événement sans révélation et placé sous le signe évident d'un « nouveau classicisme¹¹¹ ». Le critique français ne cache pas sa déception quant au conservatisme qui se dégage de l'événement.

Il semble alors que ce festival marque l'apothéose du néoclassicisme des années 1920 et que dans ce contexte, le dialogue au sein de l'avant-garde musicale soit rompu : chacun défend

¹⁰⁶ Henry Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, octobre 1925, pp. 252-59.

¹⁰⁷ André Mangeot, « Le Festival de musique moderne de Venise », *Le Monde musical*, septembre 1925, p. 319.

¹⁰⁸ Mangeot, « Le Festival de musique moderne de Venise », *Le Monde musical*, 1925, p. 319.

¹⁰⁹ «Die Gegensätze zwischen einer neuen Musik und der anderen [...] können allerdings nicht schärfer sein.» - Adolph Weissmann, «Das internationale Kammermusikfest in Venedig», *Die Musik*, November 1925, p. 131.

¹¹⁰ «Neugier und Gespanntheit wandten sich beiden zu.» - Weissmann, «Das internationale Kammermusikfest in Venedig», *Die Musik*, 1925, p. 131.

¹¹¹ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 253.

ses acquis et la façon dont il interprète le cours de l'histoire. Ce contexte expliquerait également pourquoi Schoenberg se voit comme le seul compositeur du festival, entouré qu'il est de néoclassiques. La situation en vient finalement à favoriser les néoclassiques et permet à Casella d'aboutir à une déclaration vindicative dans de *Modern Music* de novembre 1925 : « Le festival dans son ensemble a montré une majorité décidée et prédisposée à une musique tonale, solide et anti-impressionniste¹¹². » Weissmann, qui se fait critique vis-à-vis des deux entités musicales, parle de Schoenberg en tant que cas isolé vu la voie esthétique dans laquelle il s'est engagé : « Cela lui donne l'apparence d'un isolement brillant, mais c'est en réalité la perte de tout lien avec chacun des sens récepteurs [...] des auditeurs choisis¹¹³. » Si l'on en juge par ces propos, la réception entre Schoenberg et les festivaliers semble aboutir à une discrédance. Casella, qui a bien manigancé la manœuvre, a tout le loisir d'affirmer par la suite que la *Sonate* de Stravinski a montré qu'il était « un grand musicien et une figure qui occupe le poste en chef de la musique internationale¹¹⁴ », alors que Schoenberg est prisonnier d'un système identifié ici à l'atonalité et comparé à nouveau au cubisme. La critique, qui a bien vu l'enjeu du festival, se garde d'approfondir la dichotomie ressentie lors de l'événement alors qu'un partisan comme Casella, duquel le mélomane serait en droit de s'attendre à une certaine neutralité étant donné le rôle qu'il joue dans l'organisation, creuse le différend esthétique en jouant à fond le jeu de la querelle.

Comment les deux œuvres ont-elles été reçues par le public ? Le nombre écrasant de compositeurs néoclassiques et de mélomanes italiens favorables à Stravinski ont certainement gêné Schoenberg et les compositeurs qui l'appuyaient. Mais Stravinski ne l'a pas eu facile pour autant. Avant de présenter sa *Sonate*, Casella affirme que l'œuvre « a déconcerté ceux qui espéraient entendre à nouveau le Stravinski de *Petrouchka*¹¹⁵ », ce qui laisse penser que l'œuvre est loin de faire l'unanimité. Dans le *Mercure de France* d'octobre 1925, Petit parle d'une musique « déconcertante » et « sans moi », d'« une sorte de 'chose' » qui « s'objective en se réfléchissant¹¹⁶ ». Le néoclassicisme typé, c'est-à-dire qui renvoie clairement à un modèle passé

¹¹² “The festival as a whole showed a decided majority predisposed to music that is tonal, solid and anti-impressionistic.” - Casella, “The Festival at Venice”, *Modern Music*, 1925, p. 19.

¹¹³ “Dies dünkt ihn glänzende Vereinsamung; es ist aber in Wirklichkeit der Verlust jeder Beziehung zu den empfangenden Sinnen [...] gewählter Zuhörer.” - Weissmann, “Das internationale Kammermusikfest in Venedig”, *Die Musik*, 1925, p. 135.

¹¹⁴ “A great musician and a figure who still occupies the commander's post in international music.” - Casella, “The Festival at Venice”, *Modern Music*, 1925, p. 18.

¹¹⁵ “Disconcerted those who expected to hear again the Stravinsky of *Petrouchka*” - Casella, “The Festival at Venice”, *Modern Music*, 1925, p. 18.

¹¹⁶ Raymond Petit, « Notes et documents de musique », *Mercure de France*, octobre 1925, p. 248.

identifiable à travers le jeu des références et des codes stylistiques¹¹⁷, est loin de faire l'unanimité. Prunières, qui a exprimé maintes fois son attachement à Schoenberg, rapporte que : « Le public international qui s'étouffait dans la salle de la Fenice, ne comprit pas pourquoi l'auteur du *Sacre* et de *Noces* éprouvait le besoin de donner une suite au *Clavecin bien tempéré*¹¹⁸. » Quant aux impressions laissées par la *Sérénade*, elles abondent dans un sens similaire : œuvre intéressante, mais qui cause problème pour de multiples raisons, dont la « sécheresse qui s'[en] dégage¹¹⁹ » selon Petit. Même si Prunières qualifie l'œuvre de « cérébrale » et qu'elle évoque en lui l'« impression de chimie sonore », ce qui renforce à nouveau l'idée d'un Schoenberg plus motivé par des expériences intellectuelles, il n'en prend pas moins sa défense et parle d'une écriture complexe : « La *Sérénade* me paraît une des œuvres de Schoenberg les plus caractéristiques de sa manière, et qui ont le plus de chances de vivre¹²⁰. »

Si les deux œuvres présentées en 'vedette' au festival par rapport aux enjeux de la musique des années 1920 ont causé maintes déceptions du côté de la critique, il est possible cependant d'extrapoler quant au déroulement des deux concerts par l'entremise de quelques commentaires. L'œuvre de Schoenberg a reçu un accueil glacial. Prunières le déplore en rapportant les propos d'un critique selon lequel « cette musique n'a pas de cœur¹²¹ ». Weissmann ne se fait pas prier pour en dégager un jugement catégorique, tout en soulignant le rôle joué par les partisans de Schoenberg dans la réception de l'œuvre : « À ce sujet, les applaudissements ne peuvent tromper. La phrase qui consiste à dire que tous les genres sont permis à l'exception de ceux qui sont ennuyeux ne semble pas se vérifier ici. Je ne vois aucun avenir dans une telle musique¹²². » Rien ne permet à l'opposé de parler d'un triomphe de Stravinski comme le laissent sous-entendre les commentaires plutôt négligés des critiques. Certains sont toutefois enthousiastes, tel Mangeot qui parle de la *Sonate* comme de « la grande nouveauté du Festival¹²³ ». De plus, Stravinski a un avantage sur son rival : concertiste d'abord, qui clôtura le festival ensuite et qui, enfin, peut compter certainement, par l'entremise de Casella, sur un public pour le moins favorable. Des meneurs de 'clagues' ont-ils fait un triomphe à Stravinski ? L'histoire ne nous le dit pas mais cette possibilité est envisageable du seul fait que

¹¹⁷ Lourié parle justement de « forme-type » pour qualifier l'universalisme auquel renverrait le cadre formel choisi par Stravinski avec la *Sonate*. Cf. Arthur Lourié, « La *Sonate* pour piano de Stravinski », *La Revue musicale*, 1^{er} août 1925, p. 101.

¹¹⁸ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 258.

¹¹⁹ Petit, « Notes et documents de musique », *Mercure de France*, octobre 1925, p. 248.

¹²⁰ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 256.

¹²¹ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 255.

¹²² «Darüber kann der Beifall nicht täuschen. Der Satz, dass alle Gattungen ausser der langweiligen erlaubt sind, scheint hier nicht zu gelten. Ich sehe in solcher Musik keine Zukunft.» - Weissmann, «Das internationale Kammermusikfest in Venedig», *Die Musik*, 1925, p. 135.

¹²³ Mangeot, « Le Festival de musique moderne de Venise », *Le Monde musical*, 1925, p. 320.

Casella a mis tout en œuvre pour faire du compositeur russe la vedette du festival et pour saluer ensuite le néoclassicisme comme l'esthétique de l'heure. Les Italiens étaient prêts à accueillir favorablement les néoclassiques et un triomphe leur était assuré, comme ce sera le cas avec Malipiero¹²⁴. Stravinski ne pouvait en demander plus.

Il y a pourtant un malaise à opposer ainsi deux œuvres qui, à y regarder de plus près, partagent moult similitudes autant sur le plan esthétique que langagier. En effet, la *Sérénade* op. 24 de Schoenberg a beau préciser les nouvelles orientations esthétiques du dodécaphonisme, elle n'en fait pas oublier pour autant son rapport au passé à travers des formes issues des époques baroque et classique : « L'expérimentation est calculée, nous dit Rosen, pour ressusciter l'ambiance sécurisante d'un classicisme défunt : l'aisance qu'affiche l'œuvre en surface est à la mesure de sa réussite¹²⁵. » Cette œuvre proposée par Schoenberg à Venise s'avère la plus classique de son répertoire et est marquée par la recherche de symétrie entre les sept mouvements. La partie centrale qui a recours au sonnet 217 de Pétrarque (la seule chantée) divise l'œuvre dans son milieu. Si la formule 3+1+3 marque le rapport entre les parties, celle-ci infléchit également l'interprétation vers un ensemble en arche, puisque le thème du premier mouvement est repris dans le dernier. L'œuvre poursuit aussi les investigations harmoniques et timbriques du côté de l'orchestre de chambre : à l'alto, au violon, au violoncelle, à la clarinette soprano, à la clarinette basse et à la voix s'ajoutent, en tant qu'instrument emblématique depuis la *Neuvième Symphonie* de Mahler et des *Pièces pour orchestre* op. 6 de Berg, la mandoline et la guitare pour le travail dans les tessitures. Schoenberg développe des lignes mélodiques beaucoup plus souples et qui dépassent parfois la stricte obéissance à la série de douze sons :



Ex. 14 : Schoenberg, *Sérénade* op. 24, « Lied (ohne Worte) », mesures 1-7.

L'unité reste toutefois assurée par la série, bien qu'elle soit renforcée par le travail thématique qui en découle et qui porte l'œuvre vers une stylisation. À la manière de Mahler, le cinquième mouvement joue sur les références populaires dans un cadre majeur, où le travail rythmique accompagne la fluidité recherchée dans le discours et fait du mouvement une danse à travers un découpage ternaire :

¹²⁴ Casella, "The Festival at Venice", *Modern Music*, 1925, p. 19.

¹²⁵ Charles Rosen, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979, p. 80.

Sehr lebhaft $\text{♩} = 152$

The musical score shows six staves. The top staff is for Cl. B. (Bass Clarinet), followed by Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Vln. (Violin), alt. (Alto), and Vc. (Violoncelle). The tempo is 'Sehr lebhaft' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The music is in 3/8 time. Dynamics are marked as *f*, *sf*, *fp*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*.

Ex. 15 : Schoenberg, *Sérénade* op. 24, « Tanzscene », mesures 1-6.

C'est le rôle des phrasés qui conduit à une stylisation de l'œuvre dans la mesure où le conduit mélodique propre aux pièces s'attache à une atmosphère dix-huitiémiste à travers un accompagnement souvent en staccato et beaucoup plus libre harmoniquement (confié aux guitares et mandolines entre autres). Le travail contrapuntique, le jeu d'imitation, les isomorphismes sériels et la variation développante font cependant que l'auditeur est toujours versé dans l'univers schoenbergien, bien que la consonance dans les choix intervalliques frappe les oreilles plus qu'auparavant.

Un critique de l'époque n'hésite pas à rapprocher l'œuvre de l'univers de la musique de chambre des autres participants à Venise : « C'est aussi par une tendance vers une pure construction musicale que se caractérise la *Sérénade* de Schoenberg¹²⁶. » Contrairement à Casella, qui s'entête à voir dans Schoenberg un romantique fini, Petit perçoit bien la forme de stylisation à laquelle il s'adonne et le fait qu'elle participe à une objectivation du travail sériel : l'organisation thématique et le cadre formel renvoient à des procédés du passé où intervient davantage la stylisation du matériau musical qu'une logique expressive le soumettant au moi de l'artiste. Le texte critique écrit par Schoenberg pour dénoncer les néoclassiques à travers leur recherche stylistique se retourne contre lui en cette année 1925 : lui-même prend en charge un passé édifiant pour le phagocyter à son tour et l'actualiser à travers des considérations contemporaines. Whittall explique ainsi la situation musicale qui prévaut dans cette œuvre : « La

¹²⁶ Petit, « Notes et documents de musique », *Mercure de France*, 1925, p. 248.

fixation mahlérienne sur une puissante conjonction de grandeur paraît, dans le cas de Schoenberg, s'être transformée en un besoin, non seulement d'amplifier la simplicité, mais de s'en moquer, de la traiter comme si sa persistance était un affront aux processus mentaux complexes que doit mettre en jeu un compositeur du XX^e siècle pour réussir à s'exprimer authentiquement¹²⁷. » La même justification peut s'appliquer au Stravinski néoclassique de l'*Octuor* et des œuvres pour piano : reprendre les traits du passé pour les transformer et en faire des objets qui se frottent aux réalités nouvelles et qui en perdent, par le fait même, leur substance historique. Si l'un s'en moque pour mieux montrer sa maîtrise technique et l'autre s'en amuse par référence à des codes consacrés, les deux travestissent le passé en s'adonnant à un travail d'intégration dans des réalités harmoniques et timbriques typiquement contemporaines.

D'une œuvre à l'autre, les ressemblances esthétiques sautent aux yeux quant au rapport entretenu au passé édifié à travers un désir de refondation classique. C'est à travers la correspondance qu'ils entretiennent que Boulez et Schaeffner, près de 35 ans plus tard, en viendront à détecter une influence entre l'œuvre de Schoenberg et le Stravinski de l'*Histoire du soldat*. Boulez lui écrit, en novembre 1961 : « Une fois de plus, nous sommes d'accord en ce qui concerne la *Sérénade*... Je trouve que le trio du menuet, surtout à son départ, est, même rythmiquement, très proche du Stravinski parodique ; ainsi que la marche,... ainsi, également, que le divertissement de la scène de danse¹²⁸. » Cette influence est-elle possible et Schoenberg a-t-il seulement entendu une fois l'*Histoire du soldat* de Stravinski ? Il est probable que oui vu la fréquence à laquelle l'œuvre était jouée et reprise dans le monde germanique¹²⁹. Travaillée en grande partie en mars et février 1923, la *Sérénade* montre, selon Stuckenschmidt, une « façon d'écrire [...] étonnamment proche de Stravinski¹³⁰ », ce qui repose entre autres sur le travail rythmique soumis à la répétition et à l'atmosphère des morceaux. Le travail des rythmes dactyliques et des sautes joue également pour beaucoup dans le caractère souple de la grammaire musicale des deux œuvres. Le thème, présenté avec la « Marche » de départ construite sur un plan de forme-sonate, confère une unité organique à l'œuvre. Il est permuté, renversé, rappelé par fractionnements ou travaillé dans de nouvelles tessitures. Sa présence dans le « Finale » le place au centre de l'œuvre à travers un rappel thématique incontestable :

¹²⁷ Arnold Whittall, *La musique de chambre de Schoenberg*, Paris, Actes Sud, 1986, p. 48.

¹²⁸ Pierre Boulez et André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, Paris, Fayard, 1998, p. 48.

¹²⁹ Par exemple au Festival de musique de chambre de Francfort en juin 1923. Cf. Paul Bekker, "Strawinskij: Geschichte vom Soldaten", *Musikblätter des Anbruch*, Juni-Juli 1923, pp.188-90.

¹³⁰ Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 306.

Im Marschtempo des 1. Saltzes $\text{♩} = 100$

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Clarinet in C (Cl.) and Clarinet in B-flat (Cl. B.). The third staff is for Violin (Vln) and the fourth for Alto (alt.). The tempo is marked 'Im Marschtempo des 1. Saltzes' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score shows dynamic markings of *p*, *sf*, and *f*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Ex. 16 : Schoenberg, *Sérénade* op. 24, « Finale », mesures 45-51.

Cela rappelle non seulement le caractère pimpant, mais aussi le rôle récurrent et organique de la « Marche » de l'*Histoire du soldat*. Un critique de l'époque n'hésite pas à souligner cette influence, soit Mangeot qui écrit : « La *Sérénade* débute par une marche très influencée par l'*Histoire du soldat* de Stravinski¹³¹. » Dans les deux cas, les paramètres sont cimentés, comme dans la musique tonale, autour du thème et de sa fluidité mélodique, source d'un classicisme indéniable comparé aux années 1909-14, mais projeté ici dans un contexte post-tonal. La logique imposée à leur poétique respective semble être l'évocation d'un passé défunt sans en respecter les règles d'application.

Avec le recul que permet l'histoire, la querelle qui se joue à la SIMC en septembre 1925 semble perdre de sa teneur lorsque l'on rapproche les deux œuvres et prend en considération la stylisation recherchée au sein de chacune. Les deux révèlent un thématisme évident. Aux thèmes

¹³¹ Mangeot, « Le Festival de musique moderne de Venise », *Le Monde musical*, 1925, p. 319.

dodécaphoniques présentés par Schoenberg le 7 août répondent ceux de Stravinski le lendemain, dans un travail arpégé, séquentiel et d'imitations qui rappelle aussi le XVIII^e siècle, mais davantage typé et respectueux du modèle :

The image shows a musical score for Stravinsky's Sonata, 1st movement, measures 13-21. The score is for Piano and features a 'quasi trillo' in the right hand and 'sempre stacc.' in the left hand. The music is characterized by arpeggiated figures and triplets.

Ex. 17 : Stravinski, *Sonate*, 1^{er} mouvement, mesures 13-21.

Les deux œuvres témoignent également d'un aspect incontournable du néoclassicisme de l'époque quant à sa mise au monde et à son réseau de soutien : l'aristocratie en lien avec l'artiste-artisan. Si Stravinski dédicace sa *Sonate* à la Princesse de Polignac, une parmi d'autres qui entretiennent des liens pécuniaires avec le néoclassicisme français¹³², Schoenberg trouve pour sa part un supporter de choix dans le prince Fürstenberg qui l'invite à venir créer sa *Sérénade* le 20 juillet 1924 à Donaueschingen dans le cadre de son Festival de musique de chambre. La lettre que Schoenberg lui écrit pour l'occasion ne trompe personne : « La belle entreprise de Donaueschingen [...] rappelle les beaux jours de l'art, malheureusement passés, où le prince était le protecteur de l'artiste, en montrant à la plèbe que l'art [...] se dérobe au jugement commun¹³³. » Non seulement l'attachement aux valeurs d'un passé aristocratique où l'artisan trouve en une élite son pourvoyeur est-il évident des deux côtés, mais reflète la montée en force des convictions monarchiques qui se manifestent à travers leur attitude et leur rapport au politique, qui chez l'un découle de l'eurasisme, chez l'autre d'une désillusion d'après-guerre. Les rapprochements pourraient en rester là si un autre fait important n'était pas pris en compte : la *Sonate* de Stravinski est également créée (en public, contrairement à la création privée à

¹³² Voir Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 141-57.

¹³³ Arnold Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 105.

Varsovie le 6 novembre 1924) à Donaueschingen un an après la *Sérénade*, soit le 25 juillet 1925. Schoenberg et Stravinski se font-ils la lutte dans les réseaux de concerts européens ? En tout état de cause, l'importance que leurs œuvres acquièrent dans les festivals voués à la diffusion de la musique moderne crée nécessairement des comparaisons, voire des entrecroisements ou des chassés-croisés motivés par les enjeux esthétiques du moment. Cela conduit nécessairement les deux à avoir conscience de l'adulation dont ils sont l'objet et de l'autorité qui s'en dégage dans le champ de la musique moderne : leur soif de domination se manifeste à travers la conviction qu'ils mettent dans la défense de leurs idées, leur présence accrue au sein des réseaux et l'adoption de valeurs politiques monarchiques. Pareille situation de pouvoir conduit à lutter pour une place et à vouloir disqualifier l'autre pour mieux régner. Une lutte à finir s'est engagée entre les deux grandes icônes de la première moitié du XX^e siècle et divise maintenant l'avant-garde musicale, les deux compositeurs voyant davantage ce qui les différencie de ce qui les rapproche indéniablement. Pourtant, le parallélisme que suit leur destinée s'apparente davantage à la réalité que le mouvement antagoniste favorisé par leurs partisans.

5.6 Seul contre tous

Si Stravinski n'assiste pas à la représentation de la *Sérénade* au Festival, Schoenberg en revanche se présente au concert final où Stravinski interprète sa *Sonate – The Daniel Jazz* de Gruenberg clôt l'événement au même concert. Les données biographiques ne disent pas ce qui a poussé Schoenberg à aller entendre Stravinski, mais le musicologue peut penser qu'un désir de découvrir la nouvelle esthétique de l'heure, voire la nouvelle 'sensation' du milieu, devait le motiver davantage que celui de voir son homologue russe. Ne serait-ce que pour critiquer le néoclassicisme, Schoenberg se devait d'en entendre la réalisation sonore pour mieux en dépecer l'anachronisme esthétique par rapport à sa propre poétique. À nouveau, Dent¹³⁴ a permis aux générations futures de savoir que Schoenberg était présent et qu'il a quitté la salle avant la fin du concert. Dire que Schoenberg est furieux dans les semaines qui suivent l'événement de septembre 1925 serait un euphémisme ; la colère gronde en lui et dès sa rentrée à Vienne le 24 septembre, il en fait part à Webern, qui en parle aussitôt à Berg dans leurs échanges épistolaires : « Il a parlé du désastre de la 'musique moderne', Stravinski inclus, dont il disait qu'il s'était fait couper les cheveux à la garçonne ; il imite Bach¹³⁵. » Le « Stravinski inclus » indique l'étonnement de Webern qui avait exprimé une grande sympathie artistique à l'égard des œuvres entendues au *Verein*. Il sait maintenant que pour l'école de Vienne, dû à la

¹³⁴ Dent, *Selected essays*, 1979, p. 290.

¹³⁵ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 324-25.

solidarité qui prévaut entre les membres et le besoin à un moment pareil de resserrer les rangs, Stravinski n'est plus un exemple à suivre : il est devenu l'ennemi, celui qui « imite Bach » et qui, par le fait même, manifeste la prétention de s'approprier l'autorité du canon austro-allemand. Même chose pour Berg, qui écrit à son tour à Adorno le 3 novembre 1925 : « Schoenberg après le concert de Stravinski à Venise : mais qui tonne donc là ? C'est le Stravinski, il s'est laissé pousser une queue à la garçonne¹³⁶ ! »

Du côté de Schoenberg, l'heure est grave : un « désastre » s'annonce dans la musique moderne si rien n'est fait, ce qui sous-tend qu'un « désastre » attend l'école de Vienne si elle ne réplique pas et laisse les choses aller. Clairement, la nouvelle bataille se joue, comme le cible Auner, dans « le fait de différencier ceux qui étaient et ceux qui n'étaient pas derrière l'école¹³⁷ ». Tous ceux qui ne sont pas avec l'école de Vienne s'opposent à elle et pour Schoenberg, le temps est venu d'affirmer sa suprématie et le fait que l'option qu'elle représente se trouve cautionnée par l'histoire musicale, ici le développement progressif du canon austro-allemand en direction du dodécaphonisme. L'épreuve de force qui s'est jouée timidement à Venise trouve maintenant sa véritable réalisation dans une œuvre musicale, soit les *Trois Satires* op. 28 composées entre novembre et décembre 1925 et publiées l'année suivante. Le moment est à ce point critique que Schoenberg cesse ses activités musicales pour se consacrer uniquement à la composition de cette œuvre. Si l'épreuve de force doit se jouer à ce point, a-t-il peut-être songé, autant aller là où elle peut trouver un réel aboutissement quant à l'enjeu esthétique concerné : le langage musical et donc, la création d'une œuvre comme réplique aux néoclassiques et à Stravinski au premier chef.

Il s'agit là d'un impact direct de la querelle Schoenberg/Stravinski dans l'histoire de la musique : les *Trois Satires* découlent de la querelle et sans elle, elles n'auraient pas vu le jour. Schoenberg, le théoricien, se devait de répliquer non seulement par écrit mais aussi par un geste compositionnel où il mettrait en scène à la fois sa maîtrise technique et sa capacité de synthétiser l'héritage de ses prédécesseurs. Là où Stravinski est le maître du concert et des déclarations publiques, Schoenberg entend mettre à profit ses talents techniques et son travail de théoricien. L'op. 28 se présente certainement comme l'un des meilleurs exemples d'une œuvre créée uniquement à des fins polémiques : elle aura à tout le moins marqué les consciences et attesté de l'impact des querelles musicales sur le vécu des compositeurs et des musiciens. Schoenberg dira de l'œuvre le 13 mai 1949, alors qu'il répond aux questions que lui adresse Filippi à ce sujet : «

¹³⁶ Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, p. 57.

¹³⁷ «Differentiating those who did and did not belong to the school.» - Joseph Auner, «The Second Viennese School as a Historical Concept», *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport, Greenwood Press, 1999, p. 28.

Je les ai composées à une époque où j'étais très irrité par les attaques de certains de mes contemporains plus jeunes ; cette fois, je voulais leur donner un avertissement et leur montrer qu'il n'était pas bon de s'en prendre à moi¹³⁸. » Un avertissement pour mieux réaffirmer son autorité et pour mieux indiquer qu'il ne compte plus s'en laisser imposer¹³⁹.

L'œuvre est suivie d'un appendice dans lequel Schoenberg explique les fondements polémiques qui ont conduit à sa composition, d'où le fait que celle-ci apparaisse comme une œuvre-manifeste et découle de la querelle. Cet appendice, que Leibowitz¹⁴⁰ a traduit en français en long et en large au moment où il s'agissait d'en 'finir' avec les néoclassiques d'entre-deux-guerres, s'apparente à un règlement de compte avec ceux qui s'opposent à lui et le critiquent vertement. Pour être certain que ses adversaires se reconnaissent, Schoenberg tenait à faire accompagner l'œuvre de ce texte, qui est une mise en garde à tous :

Pour ma part, voici le danger que je craindrais davantage : chez tels esprits que ces satires se proposaient pour cible, un doute pourrait subsister : doivent-ils se sentir visés ? Car plus d'un qui a lieu de craindre la lumière croira pouvoir se dissimuler derrière l'obscurité apparente des vers et de la musique ; dissipons donc pour eux par quelques mots moins voilés les derniers brouillards¹⁴¹.

Seul contre tous (l'espace disputationnel s'agrandit ici), il s'agit de faire le point publiquement sur ses propres orientations esthétiques mais aussi sur les faux pas entrepris par ses adversaires du milieu musical, qui portent ombrage au destin de la musique moderne. Après le texte « La tonalité et la forme » qui concrétise une première sortie publique et qui est destiné aux lecteurs anglophones, ce manifeste s'adresse à tous ses contemporains et prend la forme d'un *statement* public, en territoire germanique notamment.

L'idée selon laquelle Schoenberg règle ses comptes avec tout le monde ressort à travers les quatre cibles qu'il choisit : les « pseudo-tonalistes » en premier, les « retour à... » en second, les « folkloriste » en troisième et tous les «...istes », particulièrement les « maniéristes¹⁴² » en quatrième lieu. L'ensemble de la musique moderne de l'époque est visé dans ce papier acerbe, de Stravinski à Bartók, en passant par les jeunes allemands comme Eisler, Hindemith et Krenek. L'explication donnée consolide la virulence de l'attaque : « J'ai voulu atteindre tous ceux qui cherchent leur salut personnel dans la voie du juste milieu. Car elle est le seul chemin qui ne mène pas à Rome¹⁴³. » La dichotomie ne laisse aucun doute entre ceux qui ont osé faire le choix

¹³⁸ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, pp. 279-80.

¹³⁹ Fait à noter, Schoenberg perçoit toujours Stravinski et Casella, ses deux adversaires les plus évidents, comme des jeunes, alors qu'ils appartiennent à la même génération que lui.

¹⁴⁰ René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947, pp. 117-19.

¹⁴¹ Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, p. 117.

¹⁴² Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, pp. 117-18.

¹⁴³ Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, p. 117.

radical qui s'impose (i.e. les dodécaphonistes) par opposition à ceux qui cherchent des compromis en retournant dans le passé musical. L'idée de mode musicale tant décriée par Schoenberg en ces années refait surface : les compromis esthétiques rattachés à la voie du « juste milieu » qui « ne mène pas à Rome », donc à l'avenir de la musique moderne, concèdent au public ce qui le satisfait bêtement plutôt que de l'amener dans le giron de la création contemporaine. C'est pourquoi l'idée d'un « salut personnel » est fondamentale ici, sous-tendu que les néoclassiques et autres « maniéristes » agissent ainsi pour se faire du capital symbolique auprès du public et pour garantir leur succès personnel. Aux yeux de Schoenberg, la pusillanimité les afflige et c'est pourquoi ils reculent, ne voulant pas tenir compte de la voie radicale dans laquelle la musique moderne doit s'engager pour survivre et ne pas se contenter d'être une pâle copie du passé. Schoenberg conclut ce texte par l'idée qu'il ne s'agit pas tant « de se moquer de certains efforts sincères » que de « [s]'être exprimé¹⁴⁴ », la situation de la musique moderne étant à prendre au sérieux pour dénoncer les carences dans lesquelles elle s'empêtre. Interpréter cet appendice comme un manifeste artistique des années 1920 exagèrerait sa portée publique, mais l'œuvre est tout de même rendue publique (éditée) en 1926.

Schoenberg provoque l'adversaire en le renvoyant à un monde enfantin et ludique, plutôt qu'à une prise de conscience sérieuse de l'évolution artistique : « On lui procurerait bien volontiers l'aide d'un billet aller et retour à travers les styles¹⁴⁵. » Est alors mise en doute sa capacité de féconder une œuvre originale et de maîtriser les moyens techniques pour arriver aux exigences de complexité que sous-tend la musique moderne. Or, comme le précise Dominique Jameux : « Le texte est peut-être moins cruel pour eux que pour lui-même, tant il est l'expression des contradictions dans lesquelles il se débat¹⁴⁶ ». Autrement dit, Schoenberg refuse de voir ce qu'il partage avec ses dits 'ennemis', à commencer par une obsession stylistique commune et la présence d'une conscience classique dans la genèse du dodécaphonisme. Cette phrase le concerne tout autant que ceux à qui elle entend faire la leçon : « Du reste quiconque possède science et conscience des formes ne manquera pas de voir qu'un tel procédé n'est pas en mesure de combler leur nostalgie de 'forme' et d' 'architecture', s'ils n'y satisfont pas par ailleurs de quelque autre manière, et plus magistrale, ce qui est sans doute possible¹⁴⁷. » S'il refuse de voir ce rapprochement, cela tient d'une part à l'établissement d'une voie différente de celle de ses contemporains, à savoir que la musique à douze sons évolue en solitaire, d'autre part

¹⁴⁴ Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, p. 118.

¹⁴⁵ Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, p. 118.

¹⁴⁶ Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 510.

¹⁴⁷ Leibowitz, *Schoenberg et son école*, 1947, p. 118.

que la querelle force l'éloignement et oblige les uns et les autres à se voir comme des forces antagonistes.

Schoenberg persiste à croire qu'il doit répondre ainsi à ses adversaires et pour arriver à ses fins, sa critique côté musical se porte vers le choix de la satire musicale, qui consiste à dépeindre l'autre en grossissant ses traits pour mieux s'en moquer, pour mieux exagérer l'impasse qu'il perçoit. Ce caractère s'inscrit dans un héritage mahlérien où le besoin de transformer les traits stylistiques puisés dans la culture populaire se fait par la simplification accolée à un matériau plus complexe¹⁴⁸. C'est une façon de se faire caustique et de mettre en scène son point de vue critique tout en le faisant reposer sur une parodie textuelle (i.e. caractère polémique des textes utilisés) et technique (i.e. maîtrise du langage). La musique relaye la teneur polémique de l'appendice-manifeste.

Ainsi, suite aux 'troubles' rencontrés dans le champ de la musique moderne, Schoenberg se voit dans l'obligation de clarifier les choses et de donner, pense-t-il, l'ultime assaut : l'appendice se charge du premier objectif, alors que la musique concrétise le second. Il s'ensuit que le moment critique de la querelle est arrivé à un point de non retour. L'œuvre entend faire la leçon aux néoclassiques à travers ses trois mouvements : un canon perpétuel a capella à quatre voix, intitulé « À la croisée des chemins (« Am Scheideweg ») » ; un canon rétrograde également a capella à quatre voix, intitulé « Versatilité (« Vielseitigkeit ») » ; une cantate accompagnée de l'alto, du violoncelle et du piano « Le nouveau classicisme (« Der neue Klassizismus ») ». Les trois textes qui accompagnent ces trois pièces ne laissent aucun doute quant à l'objet des attaques et se présentent comme un résumé de la querelle du côté de Schoenberg (voir Annexe I). Le fait que les mots « Tonal ou atonal ? » ouvrent la première pièce indique que le débat se situe entre une musique tonale et une musique fondée sur le chromatisme. Les huit notes qui portent le texte soulignent l'aspect parodique de la chose :

♩ = 112

S
To - nal o - der a to - nal? Nun sagt ein - mal in wel - chem Stall in die - sem

A
To - nal o - der a - to -

T

B

¹⁴⁸ Voir Whittall, *La musique de chambre de Schoenberg*, 1986, p. 48.

Fall die gröss-re Kahl, das man sich hal- - - - -
 nal? Nun sagt ein-mal in wel-chem Stall in die-sem Fall die gröss-re
 To-nal o-der a-to-nal? Nun sagt ein
 To-

Ex. 18 : Schoenberg, *Trois Satires* op. 28, « Am Scheideweg », mesures 1-6.

Cet extrait présente la série de douze sons (avec son rétrograde) que reprend chaque entrée canonique en superposition avec les trois derniers sons (fa#-sol#-la#). L'accord de Do majeur est suivi d'une quinte diminuée ; les intervalles de seconde et sixte mineures prennent également une place importante. Mais la série est constituée de telle façon qu'elle cherche à renforcer l'impression de l'avant (Do majeur) et de l'après (dissonance + chromatisme). Les agrégats harmoniques formés par les entrées canoniques densifient le propos et s'éloignent totalement d'une quelconque allusion tonale. Avant la reprise de la série, chaque voix en prolonge le développement dans un mouvement rétrograde.

Si « À la croisée des chemins » entendait montrer les différentes tendances qui s'entrechoquent et la décision finale qui doit être prise pour l'avenir, le texte de « Versatilité » se fait plus incisif et pointe directement Stravinski à travers le néologisme « Modernski » : cette adéquation de Stravinski et modernisme renvoie certainement aux propos tenus lors de l'entrevue à New York (*Musical Courier*, 15 janvier 1925). Le compositeur est alors dépeint comme un imitateur, un pasticheur qui croit rivaliser avec le passé en se coiffant de perruques anachroniques : « Il s'est fait arranger une coupe au carré ; ça paraît très bien ! Comme de vrais faux cheveux ! Comme une perruque ! (Tout à fait comme se l' imagine le petit Modernsky) tout à fait Papa Bach ! ». Et cette façon dont Schoenberg l'infantilise frappera l'imaginaire pour les années à venir : le petit « Modernski » joue du tambour comme un enfant – il avance de manière insouciant en quelque sorte¹⁴⁹. Schoenberg offre alors aux auditeurs une des formes canoniques les plus complexes qui soient, à savoir un canon rétrograde dont la 'fin est mon commencement'. Ce canon propose un exemple typique de dodécaphonisme intégré au sein

¹⁴⁹ C'est l'une des images qui est la plus ressortie de la querelle et que l'on retrouve dans la grande majorité des écrits qui concernent les deux compositeurs.

d'une forme consacrée : la série de douze sons et ses ramifications forment des agrégats et des couleurs harmoniques très poussées, mais ramenées dans un canevas consacré avec une ponctuation rythmique stable. La pièce révèle tout autant le lien qui unit Schoenberg à la tradition que la voie harmonique à travers laquelle il compte y échapper.

Il reste tout de même un défi de taille : réaliser une œuvre dodécaphonique dans un canon où la fin, en renversant la partition de l'œuvre, donne exactement le même résultat, ce qui demande une précision parfaite dans les quatre voix. La matrice de l'œuvre comporte trois séries : une de 11 sons à l'alto et au ténor ; une de douze sons au soprano et une autre de douze sons à la basse. L'alto et le ténor doivent se compléter pour le renversement souhaité et c'est pourquoi ils partagent la même série reprise deux fois : les intervalles consonants (tierces entre autres) côtoient les intervalles de quinte diminuée et de seconde mineure. La basse et le soprano reposent chacun sur une série de treize sons (le fa est répété) qui se rencontre pour former la continuité recherchée. C'est-à-dire qu'une fois la série présentée, elle reprend celle de l'autre voix sous forme originale et sous forme de rétrograde – ce rétrograde n'est pas respecté parfaitement puisque l'imbrication se fait à travers les quatre notes do#-ré#-la-do substituées aux trois premières notes de la série rétrograde. La suite la-do-mi-sol-fa dans la première série au soprano (du troisième au septième son) présente une nouvelle référence au monde tonal, l'accord de Do majeur septième étant intégré à la série. Seules les entrées canoniques du texte sont respectées : les deux groupes formés par les quatre voix ont chacun un rythme qui leur est propre, tout comme la série. Schoenberg travaille alors sur les contrastes entre extension mélodico-rythmique et compression mélodico-rythmique : le soprano présente les trois premiers vers en cinq mesures alors que l'alto fait de même en six mesures ; le même phénomène s'inverse à la fin. Le contraste rythmique entre valeurs courtes et valeurs longues s'avère important pour respecter le texte tout en différenciant les successions canoniques. Le défi est lancé à Stravinski et ce n'est pas un hasard si ce texte le vise : 'peux-tu en faire autant ?' résume le slogan polémiste derrière l'œuvre.

L'appendice et les deux premiers textes ne laissent aucun doute quant à l'enjeu derrière la querelle aux yeux de Schoenberg : le rapport au passé. Schoenberg oblige ses contemporains à choisir : 'de quel côté vous trouvez-vous et comment interprétez-vous le passé ? Voulez-vous faire du temps présent une imitation du passé ou êtes-vous prêts à vous engager dans le sens téléologique assigné à la tradition musicale ?' Là semble être la question que Schoenberg adresse à ses contemporains.

Le dernier texte qui accompagne le troisième mouvement ne laisse aucun doute quant à la connaissance qu'il a maintenant des tares que certains lui font porter sur les épaules. « Le

nouveau classicisme » réfère aux débats sur la dualité entre romantisme et classicisme, que Schoenberg cherche à dépasser dans une synthèse moderne que suggère le style qu'il a mis en place : « La perfection classique, sévère dans chaque tournure, elle vient d'où elle veut, là n'est pas la question, elle va où elle veut bien : c'est là le nouveau style. » Le romantisme n'est pas une solution, pas plus que ne l'est le classicisme, mais leur inspiration commune féconde l'avenir et offre la possibilité de penser une troisième voie que le paradigme progressif à finalité téléologique réaffirme. Si les deux autres œuvres partaient d'une forme consacrée pour y inclure le dodécaphonisme, c'est maintenant le contraire que recherche Schoenberg, à ceci près que l'écriture reste rattachée aux procédés contrapuntiques et à l'écriture fuguée en inspiration libre. Schoenberg n'est pas à un paradoxe près dans sa relation au passé et encore une fois, il tente d'en mettre plein la vue, d'épater ses contemporains avec une cantate dodécaphonique : le 'tape-à-l'œil' technique ne manque pas ici.

Au côté du texte polémique, ce défi technique semble avoir généré l'œuvre et c'est dans ce contexte que prennent place des doubles canons, des strettes et des doubles fugues. Les superpositions de ces procédés complexifient l'œuvre davantage et les imitations rythmiques surplombent le discours musical. La double fugue à six voix conduit à une densification du discours. En voici les premières mesures :

Fugue $\text{♩} = 69$

S

A

T
Klas - si -
Klas - si - sche Voll - en - dung, streng in je - der

B

alt.
martellato, gestossen
f

Vc.
f

Pno
f

The image shows a musical score for Schoenberg's 'Der neue Klassizismus' from 'Trois Satires op. 28'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in German, a piano accompaniment, and a double bass line. The lyrics are: 'Klas - si - sche Voll - en - dung, streng in je - der Wen - - dung, Wen - dung, in je - der Wen - dung, streng in je - der'. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'sf'.

Ex. 19 : Schoenberg, *Trois Satires* op. 28, « Der neue Klassizismus », mesures 87-90.

Schoenberg suggère par ce ramassis de procédés techniques que l'histoire de la musique à travers l'évolution technique du matériau aboutit à une complexification dont ne peut se passer le compositeur contemporain, auquel cas il sous-estime son travail et les moyens qui s'y accolent : il se contente en quelque sorte d'être d'une autre époque. Schoenberg, pour pouvoir avancer sans que la tradition ne devienne un poids insurmontable, a entretenu un dialogue constant avec elle : il a « construit » son canon « sur des choix personnels » et en a fait quelque chose de « sélectif et d'intéressé¹⁵⁰ ». Autant dire que le canon ici est ramené à des fins promotionnelles puisque Schoenberg le fait évoluer en fonction du contexte sociohistorique dans lequel il est versé tout en l'adoptant à ses intérêts particuliers lorsque nécessaire. Autrement dit, il se sert du passé autant que ses contemporains peuvent l'utiliser comme inspiration ou pour revigorer leur style.

L'œuvre, par ailleurs, est loin de faire l'unanimité et un Adorno, qui en prend connaissance en mars 1927, émet plusieurs réserves, à commencer par le fait qu'un texte publié dans *Musikblätter des Anbruch* aurait pu suffire. La musique des *Trois Satires* souffre à ses yeux

¹⁵⁰ "Schoenberg's canon was in part a construct of personal choices; his understanding of Mozart, Beethoven, Wagner, and Brahms was selective and self-serving." Cf. Christopher Hailey, "Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 171.

d'une soumission à la charge polémique qui les a générées, de sorte que le matériau musical en subit les conséquences en jouant dans les plates-bandes des néoclassiques : l'œuvre se trouve désubstantialisée¹⁵¹. En dehors de la critique d'Adorno, le problème repose surtout sur la manière dont Schoenberg généralise une situation qui lui est propre et qui appartient au contexte viennois : cette situation est difficilement applicable à un compositeur comme Stravinski. De plus, si chacun à l'époque se sert du passé pour promouvoir sa manière d'envisager la musique contemporaine, comment reprocher à l'autre ce que l'un a lui-même recherché en tablant depuis le début de sa carrière sur l'importance de la tradition et le sens à conférer au passé ? L'arme dont use Schoenberg depuis le commencement de sa carrière se retourne contre lui : le passé comme justification circonscrit également les intérêts musicaux de ses contemporains et c'est pourquoi la fracture est si grande, contrairement au temps où tout le monde faisait dans la révolution langagière.

En cette année 1926 où il publie les *Trois Satires*, son interprétation polémique de Stravinski se précise autour d'une formule choc qui vise à le disqualifier à nouveau du côté historique : l'idée de restaurateur, théorisé dans un texte manuscrit écrit le 24 juillet 1926 mais non publié – « Igor Stravinski : le restaurateur¹⁵² ». Comme le précise Stein¹⁵³, malgré les différences étymologiques qui peuvent survenir entre le français et l'allemand (« Restaurateur » pouvant renvoyer à celui qui possède un restaurant), le sens appliqué au mot est bien celui de restauration des œuvres d'art pour leur donner une apparence contemporaine. La signification qui s'y rattache possède également un sens politique, sur lequel Adorno pourra mieux construire sa réflexion dialectique en faisant de Schoenberg un progressiste et de Stravinski un conservateur dans *Philosophie de la nouvelle musique* de 1949¹⁵⁴. Celui qui restaure les œuvres du passé réalise un travail de conservation des œuvres plutôt que d'en créer de nouvelles ; il répond également à la demande du public et est carrément à la merci de ce dernier. L'inspiration ne lui appartient guère, pas plus que le pouvoir de donner une direction à l'art ; il fait preuve de mimétisme. Le Schoenberg courroucé par la querelle qu'ont provoquée les néoclassiques a trouvé là un mot qui synthétise tout ce qu'il pense d'eux tout en les dévalorisant sur les plans artistique et historique. La plaie qu'il a sur le cœur est encore bien vivante en 1926 lorsqu'il écrit ces lignes :

Stravinski tourne en dérision les musiciens qui sont anxieux d'écrire la musique de l'avenir, alors que lui-même se contente d'écrire la musique d'aujourd'hui. S'il m'arrivait d'écrire pareille chose, je donnerais à tout le moins une idée des raisons

¹⁵¹ Adorno et Berg, *Correspondance 1925-1935*, 2004, p. 147.

¹⁵² Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 378-79.

¹⁵³ Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernisky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, p. 310.

¹⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

pour lesquelles une musique, si elle est pleinement et véritablement celle d'aujourd'hui, est nécessairement aussi celle du futur. Je crois plutôt qu'il trouve démodé qu'on puisse regarder une œuvre d'art comme ayant une quelconque signification au-delà de son époque¹⁵⁵.

Et le restaurateur, cela n'étonnera personne, rencontre des objectifs commerciaux : « Mais pour ma part, je n'ai jamais voulu compter parmi ceux dont le talent consiste à bien décorer des vitrines de magasins¹⁵⁶. » Voilà le *credo* qu'emprunteront les défenseurs de Schoenberg jusqu'à la période d'après-deuxième-guerre : un compositeur qui suit ses propres voies pour renouveler le langage musical par opposition à un compositeur qui se 'prostitue' pour mieux attirer l'attention du public. Dans la recherche d'autonomie de la musique moderne et de l'autorité que consolide l'artiste autour de sa poïétique, la première option finira tôt ou tard par disqualifier la seconde, surtout au moment où une nouvelle table rase émergera.

5.7 L'enjeu Bach

« Vous connaissez la formule : elle est à l'ordre du jour¹⁵⁷ » lance Koechlin dans son article sur « Le 'Retour à Bach' » publié dans *La Revue musicale* de novembre 1926. L'enjeu est de taille car, dans le cadre de la poussée anti-romantique que connaît la France des années 1920, ce 'retour à Bach' joue le rôle de rempart classique contre la fièvre romantique qui a sévi pendant plus d'un siècle et demie en Europe. Koechlin se fait catégorique afin de mettre en garde son lectorat face à un éventuel dérapage : « On conteste enfin à quiconque, dit-il en conclusion, et formellement, le droit d'évoquer ce grand nom pour soutenir une 'révolte contre la sensibilité'¹⁵⁸. » Pour le compositeur-théoricien, le débat se situe entre ceux qui veulent ériger une musique pure, dite néoclassique, et les autres que ces mêmes néoclassiques considèrent comme des expressionnistes n'en ayant que pour la sensibilité. Dans ce contexte, le travail pédagogique de Koechlin consiste à réaffirmer que si 'retour à Bach' il y a, cette situation ne saurait être nouvelle considérant l'influence qu'il joue depuis longtemps dans les cercles musicaux français (Franck, Fauré, Gédalge, Debussy, etc.) tout en invitant ses jeunes contemporains à plus de prudence pour ne pas réduire Bach à un scholastique austère. Cet article de 1926, bien que ni Schoenberg ni Stravinski n'y soient interpellés directement, n'en résume pas moins l'enjeu crucial qui se joue autour de la querelle : l'interprétation du passé sous l'impulsion poïétique et esthétique du présent.

¹⁵⁵ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 378-79.

¹⁵⁶ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 379.

¹⁵⁷ Charles Koechlin, *Écrits, vol. I. Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, p. 241.

¹⁵⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 251.

L'ultime enjeu dans le rapport au passé converge finalement vers un désir de s'approprier la figure la plus autoritaire qui soit, c'est-à-dire celle qui a le plus de poids historique et qui se présente comme la référence incontestable : Bach. Ce processus de réappropriation, qui consiste à vouloir s'inscrire dans l'héritage d'une grande figure du passé, découle à ce moment précis de l'histoire du besoin de se constituer une généalogie musicale eu égard au rôle écrasant que joue le passé dans le milieu musical. C'est ainsi que les compositeurs de l'époque sont amenés à revendiquer Bach et son héritage, sachant très bien que le processus de canonisation derrière sa réception historique, qui fait que « Bach devient musique, et la musique devient Bach¹⁵⁹ » au cours du XIX^e siècle¹⁶⁰, est gage d'autorité et d'approbation pour tous et chacun.

Ainsi en est-il d'un Milhaud qui va jusqu'à suggérer, dans son article « Polytonalité et atonalité », une interprétation bitonale du deuxième des quatre *Duetto*s de Bach : « Pourquoi ne pas généraliser et admettre la présence d'une tonalité étrangère¹⁶¹ ? » Ce désir latent d'un contrepoint bitonal chez Bach n'a de sens que dans le contexte des préoccupations contemporaines où le langage passé est soumis à une « lecture déviée¹⁶² ». Si Bach l'anticipe, la justification s'impose d'elle-même dans la mesure où « il devient l'histoire à lui seul » et qu'il prend le « statut de modèle¹⁶³ ». Cette époque éprise de modèles en vient alors à se quereller sur le dos de celui qu'elle transporte dans son espace disputationnel circonscrit autour des enjeux esthétiques de la musique moderne et du besoin d'y assigner des normes : Bach annonce-t-il la pureté musicale ou le travail contrapuntique à la base de la musique à douze sons ? Doit-on poursuivre son contrepoint instrumental ou s'inspirer de sa polyphonie vocale ? Bach se révélant multiple à travers l'exhaustivité de son œuvre et la tradition musicale qu'elle embrasse, le désir d'en faire un trait unique au cours des années 1920 dévoile le mouvement d'appropriation sujet à des intérêts particuliers. Ce mouvement explique pourquoi le milieu en arrive finalement à des 'Bach' différenciés, ceux de Schoenberg et Stravinski qui s'opposent au premier chef et qui recourent ceux de Milhaud, Koechlin, Webern, Honegger, etc.

La réception de Bach devient alors partie intégrante de la querelle Schoenberg/Stravinski et son image en arrive à être 'médiatisée', c'est-à-dire à être prise comme symbole de refus au sein de la querelle : Schoenberg parle bien de Stravinski en tant que « Papa Bach ». De même,

¹⁵⁹ Jöel-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 21.

¹⁶⁰ Voir Dahlhaus pour la réactualisation de Bach avec Mendelssohn et l'importance qu'il prend pour les romantiques. - Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 30-31.

¹⁶¹ Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, Flammarion, 1982, p. 176.

¹⁶² "Misinterpretation". Cf. Straus, *Remaking the Past*, 1990, p. 21.

¹⁶³ Fauquet et Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, 2000, p. 33.

au retour du festival de la SIMC en septembre 1925, Prunières n'hésite pas à dire que « l'on regarde vers le passé [et que] Bach plus que jamais apparaît comme le dieu qui ramènera la paix et la lumière¹⁶⁴ ». Et d'ajouter un peu plus loin, non sans ironie : « Pour se risquer à 'faire du Bach', il faut être un Stravinski, et encore !...¹⁶⁵ » Cette exaspération du directeur de *La Revue musicale* témoigne du malaise qu'il y a à l'époque dans cette idée d'un 'retour à Bach' et de la surenchère esthétique qui en résulte dans le milieu, eu égard bien entendu au projet d'une musique objective. Weissmann dit pour sa part qu'il « serait simple de démontrer que Bach, fondamentalement, n'est pas ascétique¹⁶⁶ », bref qu'il est devenu une formule choc pour mieux servir certains intérêts.

Roman Vlad¹⁶⁷ a indiqué que cette idée d'un 'retour à Bach' a fait son apparition dans le milieu français en 1924 dans le contexte de la réception du *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie* de Stravinski. Or, comme l'a souligné Messing¹⁶⁸, dès 1921 Evans, dans *Musical America*, procède à un rapprochement entre Stravinski et Bach dans le but de faire du premier le successeur du dernier, le tout dans un contexte où le passé est assujéti à une compréhension du contemporain. Cette référence à Bach a joué un rôle indéniable chez Stravinski lorsqu'il s'est orienté du côté de la musique instrumentale avec l'*Octuor*. À travers celle-ci, il ressort de manière évidente que les processus séquentiels, les *patterns* mélodiques et les développements thématiques, voire la façon de travailler le rythme en imitation et en développement progressif, ainsi que le développement contrapuntique des figures, ont été inspirés du Bach des *Inventions à deux voix* et des *Concertos brandebourgeois*¹⁶⁹. Si certains passages ne laissent aucun doute quant à l'intention poétique du compositeur¹⁷⁰, cela 'sonne' toutefois comme du Stravinski : ces réminiscences bachiennes sont refoulées dans les idiomes stravinskiens côté structurel, ne serait-ce que par la juxtaposition des plans sonores ou la transgression des règles d'harmonie qui régissent les références à l'écriture du XVIII^e siècle. Le choix des intervalles (couleur dissonante) et les combinaisons sonores font en sorte que l'auditeur est bel et bien confronté à une œuvre du XX^e siècle. Ce que cherche Stravinski ici réside dans la possibilité de conférer à sa musique instrumentale un nouveau sens qui ne repose pas tant sur une révolution sonore que

¹⁶⁴ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 253.

¹⁶⁵ Prunières, « Le troisième festival de la SIMC à Venise (3-8 septembre 1925) », *La Revue musicale*, 1925, p. 259.

¹⁶⁶ "Would be simple to demonstrate that Bach, fundamentally, is not ascetic." - Weissmann, "The Tyranny of the Absolute", *The League of Composers' Review*, 1925, p. 17.

¹⁶⁷ Roman Vlad, *Stravinsky*, London, Oxford University Press, 1967, pp. 85-86.

¹⁶⁸ Messing, *Neoclassicism in Music*, 1988, pp. 134-35.

¹⁶⁹ Angelo Cantoni a analysé les accointances entre l'écriture de Bach et celle de Stravinski au sein de l'*Octuor* en particulier, mais également pour l'ensemble de la production stravinskienne. Cf. Angelo Cantoni, *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, New York, Georg Olms Verlag, 1998, pp. 59-99.

¹⁷⁰ Voir les exemples musicaux n° 9, 20 et 21.

sur la possibilité d'acquérir une technique approuvée et de l'ajouter aux préoccupations contemporaines. Il énonce lui-même cette idée dans « *Somes Ideas about my Octuor* » :

La forme, dans ma musique, dérive du contrepoint. Je considère le contrepoint comme la seule pensée significative dans laquelle l'attention du compositeur est concentrée sur des questions purement musicales. Ses éléments se prêtent parfaitement à la construction architecturale¹⁷¹.

Stravinski veut se faire le champion du contrepoint, technique susceptible de donner du lustre à son idéal d'objectivité et de purifier sa musique. Apparaît alors dans l'exégèse de Stravinski le nom de Bach et cela, dès 1923 dans l'article que signe Schloezer pour *La Revue musicale* :

Toutes œuvres [*Concertino, Symphonie pour instruments à vent, Octuor*] qui nous apparaissent comme une synthèse organique, naturelle, d'éléments multiples et divers, tels que Bach et les maîtres du XVIII^e siècle, la romance sentimentale ou enjouée du siècle passé et la frénésie rythmique de la musique négro-américaine. Cette synthèse, c'est notre nouveau style classique, autrement dit – objectif¹⁷².

Le fait que Bach soit même associé aux œuvres antérieures à l'*Octuor* révèle non pas tant un projet épistémique aux visées critiques que le désir de justifier les avancées poétiques de Stravinski et de faire de Bach et du classicisme une opposition au romantisme. À partir de ce moment, une autre constante dans le vécu stravinskien s'élève et le suivra jusqu'à la fin de ses jours : la référence à Bach et le désir de se frotter aux œuvres du maître¹⁷³, celui-ci devenant même un culte au quotidien durant sa période sérielle des années 1950-60¹⁷⁴.

Ainsi, Koechlin ne s'y trompe pas lorsqu'il voit dans cette tendance une révolte contre la sensibilité et contre l'expression tout court. Schloezer, qui est devenu entre-temps l'une des voies fortes du néoclassicisme côté réflexif, se charge de répondre à Koechlin dans ses « *Réflexions sur la musique* » de *La Revue musicale* de février 1927¹⁷⁵. Il se fait en quelque sorte le porte-parole de Stravinski, surtout lorsqu'il répond à Koechlin :

Ils [les jeunes] aspirèrent donc à la discipline et aux conventions. Le 'retour à Bach' n'eut pas d'autre signification. Nous savons bien qu'il y a autre chose en Bach, que Bach est un poète, un chrétien, un mystique. [...] Mais c'était du Bach des 'Allegro' [...] dont avaient besoin les musiciens d'après-guerre¹⁷⁶. »

¹⁷¹ "Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means though which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions. Its elements also lend themselves perfectly to an architectural construction." Rapporté dans White, *Stravinsky*, 1984, p. 576.

¹⁷² Boris de Schloezer, « Igor Strawinsky », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1923, p. 132.

¹⁷³ Cantoni, *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, 1998, pp. 44-51.

¹⁷⁴ Dans les entretiens avec Craft, Stravinski revient souvent sur Bach et insiste sur les œuvres pour piano qu'il joue au quotidien pour éprouver sa technique pianistique. Cf. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, London, Faber and Faber, 1968, pp. 123-24.

¹⁷⁵ Rapporté dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 253-55.

¹⁷⁶ Rapporté dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 254.

L'inspiration du Bach instrumental renvoie directement à Stravinski et à son recentrement autour de la musique instrumentale depuis 1923. Koechlin signe une « Réplique sur le 'retour à Bach' », où il affirme que c'est le terme qui est contesté et non le « caractère 'pragmatique' de cette tendance¹⁷⁷ ». Outre la joute intellectuelle qui se joue entre Koechlin et Schloezer¹⁷⁸ sur fond de querelle Schoenberg/Stravinski – il ressort à l'évidence ici que l'un défend un Bach néoclassique que l'autre conteste, cela montre à quel point la question Bach attise les sensibilités et que chacune des chapelles musicales cherche à tirer la couverture de son côté.

Il faut préciser cependant que la dualité qui se joue ici a des précédents historiques. En effet, elle appartient au champ de la réception de Bach et aux conjonctures historiques qui font opposer le pédagogue et praticien à l'homme religieux baigné dans le mysticisme. Comme l'affirme Ludwig Finscher, qui s'est intéressé à la conscience historique découlant de l'héritage de Bach : « L'un créant un Bach à la fois mythologique, cosmique et superhumain [...] [là où] l'autre parle sobrement en termes de métier musical¹⁷⁹. » D'un côté se trouvent Wagner et ses prédécesseurs, de l'autre les Reger, Busoni et Schoenberg. Cette double assignation esthétique à l'héritage de Bach se poursuit dans l'enjeu Bach au sein du champ musical français, Koechlin défendant l'homme de foi et de sensibilité, les néoclassiques s'en remettant plutôt à l'homme de raison, ce qui recoupe nécessairement la polarité de l'époque entre subjectivité et objectivité. Le paradoxe veut cependant que de ce côté, Schoenberg soit plus près des néoclassiques français. Il s'intéresse à Bach dans la mesure où les défis techniques derrière son langage peuvent aboutir à une réactualisation de leurs raisons d'être au sein de son écriture atonale et dodécaphonique, entre autres du côté de l'imbrication entre les développements horizontaux et verticaux¹⁸⁰.

Cet intérêt pour le praticien Bach s'explique par le fait qu'après le romantisme projeté dans son héritage, la fin du XIX^e siècle redécouvre le pédagogue qu'était Bach et centre son intérêt sur sa pensée contrapuntique, si bien que les œuvres instrumentales ont pris une nouvelle importance¹⁸¹. En cela, les Reger, Busoni, Schoenberg, Stravinski et Hindemith ont tous en commun de prendre Bach comme modèle et de l'exemplifier dans une perspective historiciste aux considérations poétiques présentes. Le nom de Bach, symbolisé à travers les notes si bémol-la-do-si, deviendra un motif fétiche que les compositeurs transposeront dans leurs

¹⁷⁷ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 257.

¹⁷⁸ Le musicologue russe lui répond une seconde fois dans *La Revue musicale* du 1^{er} octobre 1927. Rapporté dans Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 260-61.

¹⁷⁹ "One creating an altogether mythological, cosmological, superhuman Bach [...] and the other speaking soberly in terms of musical craft." - Ludwig Finscher, "Bach's Posthumous Role in Music History", *Bach Perspectives*, Vol. 3, "Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith", Lincoln, University of Nebraska Press, 1998, p. 6.

¹⁸⁰ Carl Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, pp. 58-59.

¹⁸¹ Finscher, "Bach's Posthumous Role in Music History", *Bach Perspectives*, 1998, pp. 7-21.

œuvres¹⁸². D'un côté comme de l'autre, Bach inspire : la conscience historique de la modernité musicale se construit sous son regard et le poids de son autorité, processus poïétique que Walter Frisch¹⁸³ interprète sous le signe de l'historicisme, là où le passé et le présent se nourrissent mutuellement.

Si Schoenberg et Stravinski se trouvent rapprochés dans l'intérêt manifesté du point de vue de l'héritage technique de Bach, pourquoi y a-t-il malentendu sur ce point précis ? Les deux manifestent des attitudes fort différentes dans leur façon d'avoir recours à Bach. Là où Stravinski cherche une caution morale vis-à-vis du projet néoclassique qu'il met en place et de la possibilité d'eupéaniser son style, Schoenberg se voit comme l'héritier direct du canon austro-allemand, sa poïétique étant inhérente à l'héritage de Bach en fonction de la tradition dans laquelle elle se situe. Lorsque Schoenberg se fait ironique sur les propos de Stravinski en référence au contrepoint, il s'en remet à son autorité technique et pédagogique : « Qu'est-ce que le petit Modernski croit que le contrepoint est¹⁸⁴ ? » Il lui conteste le droit de se revendiquer de Bach pour l'imiter au sein de formules contemporaines qui sentent l'anachronisme à ses yeux. Bach devient ainsi un enjeu principal dans la dualité qui s'opère au sein de la conscience historique et qui divise le schème progressiste de celui qui fait du passé un modèle à ré-inventer. Pour Schoenberg, comme le précise Dahlhaus : « Le recours à Bach se justifie, dans la seule mesure où il vise à prolonger la pensée de Bach, et non simplement l'adaptation d'un moyen stylistique¹⁸⁵. » La systématisation et la généralisation auxquelles Schoenberg a recours témoignent de cette adéquate d'un Bach à la technique contemporaine. Il s'ensuit que le compositeur allemand est trop sacré par rapport au sort de la musique moderne pour laisser son autorité s'accoler à ce que Schoenberg considère être une restauration. Ceci explique pourquoi dans le contexte difficile qu'il a connu en septembre 1925 à Venise, Schoenberg se devait de répliquer sur l'enjeu de l'heure, celui le plus susceptible d'atteindre les acteurs musicaux du XX^e siècle : l'héritage de Bach revendiqué de parts et d'autre. Ridiculiser Stravinski revient alors à montrer en quoi sa position est insoutenable et sa lecture de Bach fallacieuse pour la technique contemporaine.

5.8 L'enjeu du public

Cette critique prend forme, comme analysée plus haut, dans la postérité de l'audition de la *Sonate*. Celle-ci est-elle véritablement d'essence bachienne ? Si Schoenberg n'a pas entendu

¹⁸² Étienne Barilier, *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*, Genève, Zoé, 1997.

¹⁸³ Walter Frisch, "Bach, Brahms, and the Emergence of Musical Modernism", *Bach Perspectives*, 1998, p. 120.

¹⁸⁴ "What little Modernsky imagines to be counterpoint?" Cf. Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernisky'", *Stravinsky Retrospectives*, 1986, pp. 324.

¹⁸⁵ Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, p. 60.

l'œuvre au complet et qu'il n'en a écouté que les premières minutes, il semble néanmoins que l'association à Bach se concrétise à travers l'impression laissée par celle-ci. Le nom de Bach surplombe l'article de Schloezer écrit pour le compte de la *Revue Pleyel* : « À propos de la *Sonate* de Stravinski¹⁸⁶ » de novembre 1925. Schloezer défend l'œuvre en disant qu'elle « n'a rien d'un pastiche » et que le fait de s'en inspirer provient de son « universalisme », le critique insistant sur le « style continu¹⁸⁷ » de l'écriture de Bach : il devient un modèle métahistorique. Il s'ensuit que chacun peut s'inspirer de ce modèle pour mieux le réinventer, situation qui provient en bonne partie de son impersonnalisme, donc comme garantie pour l'objectivité recherchée. Ici se trouve certainement l'une des choses qui ont brusqué Schoenberg, soit une écriture contrapuntique continue 'remixée' au goût du jour. La fantaisie centrale du premier mouvement, avec son caractère de toccata, lui a peut-être laissé cette mauvaise impression d'un pastiche bachien :

Ex. 20 : Stravinski, *Sonate*, 1^{er} mouvement, mesures 51-58.

Or, le texte de Lourié sur la *Sonate*, signé au mois d'août 1925 dans *La Revue musicale* – « La *Sonate* pour piano de Stravinski¹⁸⁸ », donc un mois avant la prestation de Venise, situe le travail stravinskien dans une lignée beethovénienne en ce qui a trait à la sonate et à la forme néoclassique qu'elle revêt chez Stravinski. Ce choix formel découle de la « forme-type issue des conceptions générales premières » et d'une « méthode dialectique [...] à la base de l'exposition¹⁸⁹ ». Lourié pense ici à la confrontation entre les deux voies arpégées du premier

¹⁸⁶ Boris de Schloezer, « À propos de la Sonate de Stravinsky », *Revue Pleyel*, novembre 1925, pp. 19-20.

¹⁸⁷ Schloezer, « À propos de la Sonate de Stravinsky », *Revue Pleyel*, 1925, p. 19.

¹⁸⁸ Arthur Lourié, « La *Sonate* pour piano de Stravinski », *La Revue musicale*, août 1925, pp. 100-04.

¹⁸⁹ Lourié, « La *Sonate* pour piano de Stravinski », *La Revue musicale*, 1925, p. 101.

mouvement, où l'accent est mis sur les tierces et sixtes. Le deuxième mouvement s'avère beaucoup plus près de Beethoven, voire du clavecin de Carl Philip Emmanuel Bach, tant sur le plan mélodique avec les trilles que dans le chargement rythmique :

Ex. 21 : Stravinski, *Sonate*, 2^e mouvement, mesures 1-2.

Stravinski donne finalement raison à Lourié dans ses *Chroniques* en rappelant qu'à l'époque, il s'était mis à la pratique des sonates de Beethoven pour composer cette œuvre : « Je reconnus en lui le souverain incontestable de l'instrument¹⁹⁰. » Reste qu'il ne peut faire oublier encore une fois le contrepoint issu du modèle de Bach dans les *Inventions à deux voix*. Cela n'a pas échappé à Lourié qui parle d'une écriture « semblable à celle des suites pour piano de Bach¹⁹¹ ». Par ailleurs, comme l'a analysé Charles M. Joseph¹⁹², l'écriture du premier mouvement repose sur un octatonisme indéniable dont résultent des conflits harmoniques à travers les sonorités diminuées, d'où l'idée d'une « méthode dialectique » avancée par Lourié pour décrire ce contrepoint linéaire. Ce n'est pas pour rien que ce dernier table ensuite sur l'« animation de la ligne¹⁹³ » comme qualité prépondérante de l'œuvre, le travail de texture rectiligne de Stravinski atteignant ici une autre dimension stylistique par l'entremise du contrepoint et de la fluidité mélodique.

Schoenberg, à travers sa connaissance du répertoire, perçoit certainement ces caractéristiques et ce qui l'énerve n'est peut-être pas tant la référence à Bach elle-même que le caractère de 'tape-à-l'œil' qu'elle prend chez Stravinski. L'œuvre a été composée dans le but d'être interprétée en public et son caractère gestuel est clairement soumis à des impératifs pragmatiques d'une part, à l'adhésion du public d'autre part. Comme le précise Joseph : « Tout à coup le piano devient pour Stravinski un moyen utile de gagner une meilleure visibilité

¹⁹⁰ Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 142.

¹⁹¹ Lourié, « La Sonate pour piano de Stravinski », *La Revue musicale*, 1925, p. 104.

¹⁹² Charles M. Joseph, *Stravinsky and the Piano*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, pp. 167-70.

¹⁹³ Joseph, *Stravinsky and the Piano*, 1983, p. 103.

personnelle et immédiate¹⁹⁴. » Une telle concession vis-à-vis du public 'pour plaire et jouer la vedette' devait enrager Schoenberg, surtout lorsque le canon austro-allemand est impliqué. Sa connaissance de la revendication à Bach chez les néoclassiques a certainement une provenance allemande avec la valorisation de la musique de chambre du XVIII^e autour d'Hindemith et de la *Gebrauchsmusik*¹⁹⁵. C'est dire que la menace d'un rattachement de Bach aux néoclassiques ne vient pas seulement du côté français pour l'école de Vienne, mais de l'ensemble du mouvement objectiviste qui cherche en Bach sa justification ultime. Si Stravinski devient alors la cible privilégiée de Schoenberg, c'est qu'il l'a attaqué publiquement et qu'il nuit à son autorité en le provoquant par rapport à l'espace occupé dans le champ musical moderne. D'autre part, il joue sur des références au passé qui représentent la sève nourricière de l'école de Vienne dans son besoin de justifier ses avancées langagières vis-à-vis de l'époque : maîtriser cette référence consolide la position recherchée dans le milieu.

Mais l'on peut également penser que Schoenberg, vu l'assurance qui était la sienne en tant que pédagogue et compositeur, ne devait pas voir Stravinski comme une grande concurrence sur le plan de l'interprétation historique. La référence à la 'perruque anachronique' infléchit plutôt l'interprétation vers le caractère de l'œuvre comme opposition à la conception artistique de Schoenberg, soit à nouveau la dualité proposée plus haut entre la mode et l'idéal artistique. Les commentaires de l'époque sur la *Sonate*, plutôt mitigés du côté de la critique, ont insisté sur son maniérisme¹⁹⁶, compris ici à travers la double importance consignée aux formules contrapuntiques continues et au caractère pompeux du jeu instrumental. La façon dont certaines formules sont reprises, comme le contraste rythmique entre les notes arpégées et la ligne mélodique en valeurs longues, ont pu être perçues comme un manque d'imagination. Même chose pour les clichés comme les trilles utilisées au deuxième mouvement et les modèles-séquences du troisième mouvement.

Finalement, les attaques au sujet de la restauration et du petit « Modernski » semblent trouver leur raison d'être dans la 'superficialité' que perçoit Schoenberg à travers ce néoclassicisme. Stravinski lui paraît comme un compositeur qui fait dans les lieux communs et qui manque de profondeur stylistique et harmonique. Mais Schoenberg, à l'inverse, ne tient pas compte d'une donnée importante qui sépare la façon de concevoir l'art à Vienne et à Paris et qui creuse une possible appréciation de chacun des deux milieux. En ces « années Gide¹⁹⁷ », le plus

¹⁹⁴ "Suddenly the piano became for Stravinski a utilitarian vehicle in gaining a more immediate and personal visibility." - Joseph, *Stravinsky and the Piano*, 1983, p. 162.

¹⁹⁵ Sur le 'retour à Bach' chez Hindemith, voir Cantoni. - *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, 1998, pp. 19-27.

¹⁹⁶ Joseph, *Stravinsky and the Piano*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, pp. 165-66.

¹⁹⁷ Voir Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999, pp. 187-484.

classique des littéraires français modernes est l'exemple même d'un dialogue constant avec le public. Ce qu'il annonce au début du siècle dans sa conférence « De l'importance du public » convient autant aux néoclassiques de tout acabit qu'à Stravinski¹⁹⁸ :

Ce fut une dangereuse chose pour l'art de se séparer de la vie ; ce fut une chose dangereuse pour l'art et pour la vie. [...] L'histoire de l'art moderne est inexplicable autrement : l'artiste qui ne sent plus son public est appelé, non pas à ne plus produire, mais à produire des œuvres sans destination¹⁹⁹.

Rien n'est plus étranger à Schoenberg que cette conception de l'art où, pour le dire en empruntant les concepts de Jean-Marie Schaeffer²⁰⁰, le contenu intentionnel de l'œuvre fait consensus avec les signes attentionnels (au contenu intentionnel en fonction de l'objet concerné) exprimés par le public.

Ainsi la phase pianistique de Stravinski, comme sa phase néoclassique de manière générale, est-elle motivée par la création d'œuvres destinées au public eu égard à l'attraction esthétique du moment. Depuis les premières consécration en France jusqu'à la fin de sa carrière, Stravinski est le compositeur du public musical : il ne cherche pas tant son approbation que son attention ; il veut se faire voir et valoir. Schoenberg aussi cherche cette attention, mais les motivations sont bien différentes. Il veut paraître comme le prophète de la musique moderne, sa conception étant à ce niveau-là, comme l'a montré Dahlhaus²⁰¹, plutôt téléologique : la musique se trouve soumise à une foi inconditionnelle à travers son aura sacrée et au chemin mystique que parcourt l'artiste pour parvenir aux fins créatrices recherchées. Schoenberg est bien de son temps lorsqu'il parle de métier, d'importance de la tradition et des acquis techniques nécessaires à la modernité, mais sa conception esthétique s'inscrit dans l'héritage romantique à travers la grandeur qu'elle assigne à l'art en tant que révélation pour le salut de l'Homme. Stravinski ne partage rien d'une telle conception, tant pour lui l'accès à la transcendance se fait dans le truchement de la beauté objective que révèle l'art²⁰², là où Schoenberg voit le geste créateur comme une forme de transcendance avec l'âme de l'artiste comme médiation.

Les deux entités, même si elles n'engagent pas un véritable dialogue sur ce sujet, se discutent incontestablement, à travers leurs faits et gestes musicaux, deux puretés tracées dans des voies différentes et portées dans des desseins distincts, que relève bien l'importance

¹⁹⁸ Cela n'a pas pour autant rallié Gide à la cause des jeunes néoclassiques des années 1920, sa relation à la musique de son temps étant ambivalente étant donné son intérêt pour la pratique du piano romantique. Voir Danick Trotter, « *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide : les traces d'un discours sur la musique », *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 301-36.

¹⁹⁹ André Gide, *Prétextes, suivi de Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 157.

²⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 252-58.

²⁰¹ Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, pp. 255-68.

²⁰² Voir Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 93-106.

accordée à l'artiste dans son rapport au public. Toutefois, la recherche d'autorité de part et d'autre est une réalité commune incontestable qui se croise à travers leur conception musicale parallèle, puisque l'un comme l'autre ont besoin d'émules pour arriver à leurs fins. Le fait d'être appréhendés comme des *leaders*, voire comme des icônes de la musique moderne s'avère un prérequis nécessaire pour arriver aux fins visées par leur musique : rallier une majorité de compositeurs et d'auditeurs à sa conception musicale qui, dans le cas de la querelle Schoenberg/Stravinski, prend la valeur d'une caution pour les deux concernés, d'une idéologie pour leurs thuriféraires.

5.9 Postérité de l'enjeu Bach

Cet enjeu Bach à l'intérieur de la querelle Schoenberg/Stravinski a des conséquences à long terme. Les choses ne se terminent pas pour Schoenberg avec les *Trois Satires* ; d'autres répliques surviennent côté de Vienne. La prochaine sur cet enjeu Bach, en un sens positif cette fois-ci puisqu'il ne s'agit plus de dénoncer les néoclassiques, consiste à intégrer les notes formées par le nom de Bach dans une série dodécaphonique. Cette intégration pourrait paraître anodine au premier abord, voire comme un simple motif-hommage au compositeur tant vénéré. Remis dans le contexte de la querelle cependant, ce motif dévoile plutôt une forme d'appropriation servant à établir la généalogie musicale revendiquée. C'est dans le cadre des *Variations pour orchestre* op. 31, dans lesquelles Leibowitz voit le summum de l'intégration de l'écriture dodécaphonique à la grande forme, donc l'accomplissement de cette écriture dans les années 1920²⁰³, qu'est intégré le motif si bémol-la-do-si (les premier, sixième, onzième et douzième sons de la série) comme référence explicite et partie intégrante des dérivations du matériau de base. D'aucuns ont souligné son apparition au trombone à la mesure 99 de la seconde des neuf variations :

²⁰³ Voir René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris, L'Arche, 1949, pp. 113-219.

Langsam ♩ = 56

Fl. *pp*

Cor an. *sf* *pp dolce*

p. Cl. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *pp*

Bsn. *p*

Cor *sf* *p*

Tbn. *p cantabile*

Vc *poco calando*

Ex. 22 : Schoenberg, *Variations pour orchestre* op. 31, mesure 99.

L'affiliation à Bach ne peut être plus claire à travers l'appui des quatre notes intégrées dans une couleur dodécaphonique. Il en va de même du motif aux mesures 24 et 25 de l'« Introduction », qui dérivent de la série et que Dahlhaus²⁰⁴ a analysés. Pour ce dernier²⁰⁵, cette évocation de Bach souligne le type de variation contrapuntique légué par le maître allemand et retravaillé ici dans des considérations dodécaphoniques, lors des trois premières variations notamment. D'où le fait qu'aux yeux de Leibowitz²⁰⁶, cette œuvre conduit les procédés de l'écriture dodécaphonique à leur point d'aboutissement, notamment en ce qui a trait à la variation au fondement de l'écriture motivique de Schoenberg : l'accomplissement d'un contrepoint rigoureux fait en sorte que la série rencontre une émulation autant mélodique qu'harmonique. Considérant ce que disait Schoenberg, à savoir qu'il aurait appris également de Bach « l'art de bâtir une œuvre entière à partir d'un élément unique et des dessins tirés de cet

²⁰⁴ Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, pp. 79-80.

²⁰⁵ Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, pp. 84-85.

²⁰⁶ Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, 1949, pp. 212-19.

élément par diverses transformations²⁰⁷ », la référence s'explique ici à la lumière de l'économie de moyens et de l'unité soudée derrière la série de base, celle-ci étant soumise à un développement concentré et concentrique au sein de la palette orchestrale.

Sachant également que l'œuvre est une commande passée par Furtwängler en 1926 alors que Schoenberg s'est installé à Berlin (i.e. octobre 1925) pour succéder à Busoni en tant que professeur de composition à la Preussische Staatliche Akademie der Künste, son exécution publique et le signal recherché quant à sa position dans le champ de la musique moderne ont peut-être également joué dans cette recherche d'affiliation à Bach évoquée de manière immanente. Furtwängler cherche alors à combler une lacune dans la présentation de l'œuvre de Schoenberg à Berlin²⁰⁸. Le compositeur viennois se met à l'écriture de l'œuvre dès 1926, donc dans la foulée des événements de l'automne 1925 et de la composition des *Trois Satires* op. 28. La référence positive à Bach de l'op. 31 semble ainsi faire office de contrepoids à la référence négative de l'op. 28 pour parodier les néoclassiques et dénoncer leur récupération de Bach. Il semble justifier de rapprocher ces deux événements musicaux tant ils surviennent l'un après l'autre. De plus, Schoenberg va arranger plusieurs œuvres de Bach dans les prochaines années, dont le *Prélude et fugue en Mi bémol mineur* BWV 552 (1928).

Toujours est-il que les *Variations* sont créées le 2 décembre 1928 et provoquent un nouveau scandale, ce qui renforce la conviction de Schoenberg que l'artiste moderne mène un combat constant et que seule, comme il le dira à Rosbaud, sa « haute morale artistique²⁰⁹ » doit guider ses intérêts. La mauvaise réception de l'œuvre a certainement contribué à nouveau à voir dans les néoclassiques des concurrents qui gagnent l'appui du public. Enfin, c'est dans la postérité de ces événements qu'il débute en 1932 son texte sur Bach²¹⁰, qui ne sera terminé qu'en mars 1950²¹¹. Ce texte, qui est avant tout une réflexion sur l'art du grand compositeur, fait état de ses réflexions personnelles sur sa carrière et son œuvre. Le rapprochement fait pour mieux appuyer sa conception de l'art moderne saute aux yeux à de nombreuses reprises, par exemple ici : « Pour un véritable maître, il n'est point de difficulté et ce qui arrête un profane, un musicien ordinaire, est inexistant à ses yeux. Se jouer des difficultés, c'est, pour un maître, parler sa langue maternelle²¹². » Ce que cherche Schoenberg en fin de vie, c'est montrer aux lecteurs à quel point il a compris la valeur transcendantale de Bach et a porté son héritage dans le contexte du XX^e siècle.

²⁰⁷ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 139.

²⁰⁸ Voir Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, pp. 73-75.

²⁰⁹ Rapporté dans Dahlhaus, *Schoenberg*, 1997, p. 75.

²¹⁰ Voir Stuckenschmidt, *Schoenberg*, 1993, pp. 748-54.

²¹¹ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 300-05.

²¹² Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 303.

Cette réponse à la fois musicale et réflexive à l'enjeu Bach pour asseoir son autorité est secondée par ses disciples qui se transforment en exégètes et qui n'hésitent pas à faire de Schoenberg le Bach du XX^e siècle. Le rapprochement avec Bach fonctionne alors ou bien par homologie pour montrer que les deux compositeurs ont poursuivi des buts similaires, ou bien par rapprochement technique pour faire de l'un l'héritier de l'autre. Berg est certainement l'élève de Schoenberg qui lui a fait le plus grand plaisir lorsqu'il signe en 1930 l'article « Credo²¹³ » pour le numéro spécial consacré à Bach dans *Die Musik*. Invité à parler du compositeur et de son importance actuelle, Berg décide de dresser un parallèle entre Schoenberg et Bach en faisant dans l'homologie historique, c'est-à-dire que chacune des grandes réalisations du compositeur allemand trouve son équivalent dans une réalisation contemporaine de Schoenberg : au système « des tonalités modernes, qui supplante celui des modes liturgiques » on passe à celui « des séries de douze sons, qui supplante celui des tonalités majeures et mineures²¹⁴ ». Berg paraphrase l'article de Bach signé par Riemann dans le *Riemann Musik Lexikon* de 1882. Bach étant présenté comme l'un des grands maîtres de tous les temps par Riemann, celui qui synthétise son époque et qui ouvre une nouvelle ère à travers l'aboutissement de la technique polyphonique qu'il porte, Berg suggère une pareille situation avec la musique à douze sons mise en place par Schoenberg. Jamais le modèle de Bach n'est apparu si contraignant pour la consécration d'un artiste et si émulateur pour son devenir. En procédant ainsi, Berg donne davantage l'impression que Schoenberg a absolument besoin de Bach pour parvenir à ses fins et qu'il a trouvé en lui un tremplin. Ce n'est pas tant le rapprochement qui dérange que l'exagération à faire à tout prix de l'un le miroir de l'autre, processus qui relève finalement de l'hagiographie.

Peut-être en raison du repli stratégique face à la critique du milieu vis-à-vis du 'retour à Bach' et de l'altercation entre Koechlin et Schloezer qui le concerne sans le nommer, Stravinski décide de faire une mise au point publique en décembre 1927 sous le titre « Avertissement », publié dans *The Dominant*²¹⁵. L'article est important puisque Stravinski précise que le néoclassicisme n'équivaut en rien au classicisme et que le seul lien qui les unit est un point de départ commun autour de préoccupations formelles :

Ne s'agit-il pas plutôt, dans les œuvres dignes d'attention [...] d'une recherche plus profonde que la simple imitation du langage soi-disant classique ? [...] La musique classique [...] avait comme substance à sa base la forme musicale, et cette substance, comme je l'ai définie plus haut, ne pouvait jamais être extra-musicale. Si ceux qui marquent du terme néoclassique les œuvres de la dernière tendance

²¹³ Alban Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, pp. 64-65.

²¹⁴ Berg, *Écrits*, 1999, p. 65.

²¹⁵ Rapporté dans White, *Stravinsky*, 1984, p. 577.

musicale y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien²¹⁶.

Un tel exemple est donné par la *Sonate* où, plutôt qu'un simple respect des normes rattachées à la forme, la référence au passé est remaniée dans un son moderne (i.e. l'octatonisme)²¹⁷. Cette quête poétique qui débouche sur des plans architectoniques se généralise au néoclassicisme stravinskien des années 1920. Par ailleurs, ce texte est important car il laisse penser que Stravinski répond non seulement à ses détracteurs français que sont les Koechlin, Prunières, Vuillermoz et Marnold par exemple, mais qu'il a peut-être conscience des attaques dont il est l'objet de l'autre côté de la frontière. A-t-il eu vent des *Trois Satires* op. 28 ? Dans tous les cas, Lourié a bien saisi l'enjeu du débat et dans son texte publié dans *Modern Music* en 1928 sous le titre « Neogothic and Neoclassic²¹⁸ », il situe l'antithèse entre Schoenberg et Stravinski dans les années qui ont suivi le 'retour à Bach', donc dans la mise en place du néoclassicisme instrumental. Bach est ainsi présenté comme l'impulsion qui a permis à Stravinski de forger la beauté de son style et de clouer le bec au mouvement dodécaphonique : « L'ordre de retourner à Bach donné par Stravinski a été suivi et proclamé au nom du néoclassicisme et dans les récentes années il est devenu plus palpable, plus agressif, plus fort et tout cela au sein du contemporain, alors que le mouvement représenté par Schoenberg commençait à décliner²¹⁹. » Walsh²²⁰ insiste sur la connivence qui unit les deux hommes à l'époque quant à la défense de la musique néoclassique et des avancées récentes du style de Stravinski. Sachant qu'il a défendu la *Sonate* et que cette même œuvre se trouve attaquée par les *Trois Satires*, il se peut que son texte dans *Modern Music* soit une réponse à celles-ci. Il est probable également qu'en raison du contexte français l'œuvre n'ait été connue de l'entourage de Stravinski que par ouï-dire. Petit, dans un numéro de décembre 1927²²¹ de *La Revue musicale*, fait état de la publication de l'œuvre chez Universal Edition et l'oppose, comme par hasard, aux chœurs d'*OEdipux Rex*²²². Lourié quant à lui évoque le texte incendiaire des *Trois Satires* seulement dans un article de 1939²²³.

²¹⁶ Rapporté dans White, *Stravinsky*, 1984, p. 577.

²¹⁷ Voir Joseph pour le premier mouvement de la *Sonate*. - Joseph, *Stravinsky and the Piano*, 1983, pp. 171-74.

²¹⁸ Arthur Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, March-April 1928, pp. 3-8.

²¹⁹ "The order to return to Bach given by Stravinski, was taken up and proclaimed in the name of neoclassicism and in recent years it has steadily become more palpable, more aggressive, more powerful and altogether contemporary, while the movement represented by Schoenberg has begun to decline." Cf. Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 1928, p. 7.

²²⁰ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 456-62.

²²¹ Raymond Petit, "Arnold Schoenberg : *Vier Stücke für gemischten Chor; Drei Satiren für gemischten Chor*", *La Revue musicale*, décembre 1927, pp. 173-74.

²²² Petit se contente de dire, après avoir évoqué la préface : « L'on chuchote sous le manteau le nom de personnalités qui seraient plus particulièrement visées. » - Petit, "Arnold Schoenberg : *Vier Stücke für gemischten Chor; Drei Satiren für gemischten Chor*", *La Revue musicale*, 1927, p. 173.

²²³ Arthur Lourié, « Invention pure et matière musicale chez Igor Stravinski », *La Revue musicale*, mai-juin 1939, pp. 100-03.

Par conséquent, l'hypothèse des ouï-dire plutôt qu'une connaissance intégrale de l'œuvre est corroborée pour les années 1926-28 par l'importance mise sur Bach dans le texte de Lourié. De même, la façon dont Stravinski tient à se distancer du public dans « Avertissement », en affirmant que ce dernier « se borne à enregistrer des impressions superficielles de certains procédés techniques de la musique nommée classique²²⁴ », suggère non pas tant une connaissance des attaques de Schoenberg qu'une prise en compte du jugement forgé par le milieu par rapport à la 'simplicité' néoclassique et aux formules lapidaires – Koechlin par exemple. Mais Stravinski se garde bien de citer Bach ou de faire des parallèles entre son œuvre et lui-même : il se contente plutôt d'envoyer ses disciples au front. Bach apparaît très peu dans ses discours publics, contrairement à sa présence dans son œuvre. Stravinski ne daigne nommer son nom dans ses *Chroniques*. C'est plutôt durant l'époque sérielle que Bach fera l'objet de déclarations du genre : « Je suis né sous le *Clavier bien tempéré*²²⁵ ».

Qui est le vrai héritier du passé, symbolisé à travers la figure autoritaire de Bach ? Tel est finalement l'enjeu esthétique ultime – aux considérations poétiques – auquel aboutit la querelle Schoenberg/Stravinski dans sa longue et lente genèse des années d'après-guerre aux années 1926-28²²⁶. La querelle tourne maintenant à fond et elle est une réalité incontournable dont les acteurs musicaux de l'Europe comme de l'Amérique ont conscience. Le différend esthétique se joue bien sur fond d'appropriation du passé en vue de définir la musique moderne, et cela dans l'objectif de mieux représenter l'option qui sera cautionnée par les contemporains et les générations futures (i.e. l'enjeu du *mainstream*).

Du front commun qui se dégageait difficilement mais sûrement de l'avant-garde musicale des années 1909-14 à travers un militantisme pour la musique moderne, la guerre aura finalement eu raison de tous et chacun en repoussant les aspirations avant-gardistes au sein des réalités nationales appréhendées en termes identitaires autour de dualités culturelles et historiques. L'association de l'école de Vienne, voire de l'Allemagne-Autriche à l'héritage romantique versus l'héritage classique comme aboutissement de la culture latine carbure à plein régime tant les positions nationales de chacun fortifient le renouveau musical et l'adhésion recherchée :

²²⁴ White, *Stravinsky*, 1984, p. 577.

²²⁵ "I was born under *Das wohltemperierte Clavier*." Cf. Robert Craft and Vera Stravinsky, *Stravinsky in Pictures and Documents*, 1978, New York, Simon and Schuster, p. 197.

²²⁶ Comme nous le verrons au dernier chapitre, Boulez est le compositeur de la génération 1925 qui a le plus conscience de cet enjeu Bach et qui le théorise afin de dégager ce qui le distancie avec la période néoclassique d'entre-deux-guerres. Ce fait apparaît clairement dans le texte « Moment de Jean-Sébastien Bach » publié dans *Contrepoints* de 1951, où Boulez synthétise l'enjeu Bach en concomitance avec la nouvelle période sérielle. - Pierre Boulez, *Points de repère I. Imaginer*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, pp. 65-79.

Les festivals internationaux, nous dit Schloezer, aident naturellement les musiciens des différents pays à se mieux connaître, à se mieux comprendre ; mais ils les font aussi prendre conscience de ce qui les divise et les distingue les uns des autres. Il semble qu'après ces tournois musicaux où s'affrontent les tendances les plus diverses, chacun rentre chez soi avec le sentiment plus vif de faire partie d'un certain groupe national. Et celui-là même qui se sentait chez lui en opposition avec son milieu, se retrouve après ces rencontres internationales bien plus Français ou Allemand ou Italien qu'il ne l'imaginait²²⁷.

L'intrusion du champ politique dans le domaine musical aura permis cette fracture des deux ordres musicaux qui étaient plus parallèles que véritablement antagonistes. Les amis d'hier deviennent les ennemis d'aujourd'hui et chacun se nourrit de la querelle, du sens combatif qu'elle prend au regard du passé en direction de l'avenir. L'adhésion internationaliste qui surviendra après la Deuxième Guerre mondiale sera une façon de signifier un mécontentement vis-à-vis de ce repli nationaliste mis en place pour consolider les acquis musicaux.

L'autorité recherchée en soi, c'est-à-dire le désir de domination esthétique autant chez Schoenberg que chez Stravinski, invite à penser la querelle en termes d'opposition nourricière : le besoin de se différencier de l'autre et de se définir par rapport à lui. Le combat pour la musique moderne dans les années d'avant-guerre s'est alors substitué en une bataille entre les protagonistes à travers la soif de contrôle et le désir de dégager une voie contraire, les deux pôles apparaissant dans la même configuration, d'où peut-être la raison pour laquelle Stravinski parle de Schoenberg en tant qu'antithèse et que ce dernier adhère finalement à cette idée. L'opposition, plutôt que d'être dépassée à travers la recherche de dialogue, est appréhendée comme une *condition sine qua non* du milieu musical, comme une réalité à laquelle les acteurs ne peuvent échapper. Même les acteurs qui ont cherché à se définir à l'intérieur d'une réalité plurielle sont rattrapés par la lutte qui se joue entre les deux entités, en ce qu'elle oblige tous et chacun à avoir conscience de l'espace disputé qu'elle délimite pour la musique moderne – Milhaud et Koechlin par exemple. La querelle se présente alors comme un fait inexorable et tant qu'à la vivre, autant jouer à fond sa dialectique qui consiste à faire de l'un l'opposition systématique de l'autre.

En termes de croisement historique, si la querelle donnera lieu à d'autres événements et à d'autres altercations verbales et musicales, son intensité en tant que réalité vécue – son *kairos* – chez Schoenberg et Stravinski est atteinte dans les événements musicaux de 1925-26. Ces événements ont permis de faire de la querelle une réalité historique incontournable sur laquelle les générations musicales à venir et les enjeux esthétiques qui s'annoncent pourront ou bien capitaliser, ou bien dissenter. Dans son article « Modernisme et nouveauté » de 1927, Koechlin

²²⁷ Boris de Schloezer, « Réflexions sur la musique », *La Revue musicale*, octobre 1927, pp. 249-50.

indique : « Les moyens d'aujourd'hui – trouvailles des Schoenberg et des Stravinski – gardez qu'ils ne deviennent formule sous votre plume²²⁸. » Ainsi la querelle, qui forge deux entités distinctes, se poursuivra-t-elle dans un mouvement de réverbérations historiques, mais également dans un mouvement de réactualisation lorsqu'il s'agira d'en finir avec le néoclassicisme chez Leibowitz et Adorno, et plus tard chez Boulez, ou le contraire chez Boulanger et Ansermet. Quand Schoenberg arrive à la fin de sa vie et que le National Institute for Arts and Letters lui décerne un prix en 1947, il prononce les paroles suivantes :

Ne prenez pas pour de la fausse modestie ce que je dis : peut-être est-on parvenu à un résultat, mais ce n'est pas à moi qu'en revient le mérite. C'est à mes adversaires qu'il faut en attribuer le mérite. Ce sont eux qui m'ont vraiment aidé²²⁹.

Si Buch a raison de souligner que les adversaires auxquels il devait songer vont dans le sens des critiques et des auteurs qui l'ont attaqué durant toute sa vie²³⁰, il a certainement eu aussi une petite pensée pour les néoclassiques et pour Stravinski en particulier.

²²⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 284.

²²⁹ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 252.

²³⁰ Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 274.

Chapitre VI

Le moment politique de la querelle et sa conjoncture religieuse

La querelle ne s'arrête pas après les événements de 1925-26, qui auront marqué surtout une apothéose dans le croisement historique entre Schoenberg et Stravinski et leurs partisans. Le chemin que trace la querelle dans l'histoire de la musique du XX^e siècle se mute en une réalité musicale ou bien évoquée de manière sous-entendue, ou bien éveillée à travers de nouveaux enjeux. Plusieurs des débats esthétiques jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale se situent à l'intérieur du cadre disputationnel délimité autour de son intrigue. Si Schoenberg et Stravinski ne font référence que très rarement à ce qui les oppose l'un à l'autre contrairement aux années de *kairos* qui s'achèvent, leurs discours, leurs gestes et leurs décisions en sont teintés à plusieurs niveaux. Mais l'une des choses qui circonscrit avant tout la poursuite de la querelle en tant que fait esthétique acquis et représentatif des enjeux intrinsèques au champ de la musique moderne, c'est le moment politique dans lequel elle s'engage : les idéaux politiques et les valeurs extra-musicales infiltrent les milieux musicaux et se réverbèrent dans le mouvement d'opposition recherché entre les deux hommes. L'enjeu politique, mis en relief à travers les relations franco-allemandes en musique, est apparu dès les échanges culturels recherchés au sein de l'avant-garde des années 1909-14. Il est devenu prégnant durant la période de guerre et a eu pour conséquence de cloisonner les deux capitales musicales que sont Vienne et Paris, tant et si bien que dans les années 1920, cet enjeu s'est consolidé autour de la tension entre le national et l'international, dont Schloezer a résumé la contrainte et Casella incarné l'impulsion. Mais le moment politique dont il est question ici se tourne davantage vers les idéologies et les événements sociaux qui conduisent à une politisation de l'antagonisme Schoenberg/Stravinski. Le retour au religieux que connaissent les deux compositeurs fera également partie de cette nouvelle réalité tant il oriente leurs positionnements idéologiques.

6.1 Une invitation politique

La création intégrale du *Pierrot lunaire* en janvier 1922 est souvent présentée comme l'événement marquant de l'intérêt pour Schoenberg au cours des années d'entre-deux-guerres en France. Sa venue en décembre 1927 constitue un événement tout aussi marquant sinon davantage pour la simple et bonne raison qu'il met les pieds à Paris pour la première fois dans le cadre d'un festival en son honneur : un véritable engouement médiatique se crée autour de sa

visite. Les faits rapportés par Marie-Claire Mussat¹ montrent à quel point Schoenberg est accueilli en héros et que ce moment scelle sa réception française en tant que compositeur incontournable du paysage moderne : il est reçu le 11 décembre chez l'ambassadeur d'Autriche et le 13 chez les Prunières ; l'Institut International de Coopération intellectuelle organise un dîner en son honneur avec Heinrich Mann ; il assiste à une soirée de musique française à l'hôtel de la rue Raynouard chez la Duchesse de Clermont Tennerre². Des élèves l'accompagnent, ainsi que son ami Loos, lors de cet événement dont Schoenberg³ se souviendra plus tard dans une lettre à Zillig. Les acteurs musicaux français ont vivement l'impression de vivre une nouvelle relation à l'œuvre de Schoenberg à partir de ce moment et d'en avoir une meilleure connaissance. Hoérée est marqué par le festival qu'il résume ainsi quelques mois plus tard : « Schoenberg garde de l'accueil que lui réserva Paris un souvenir impérissable et je suis assez tenté d'attacher à ce séjour plus d'une vertu. Il permet, en effet, de poser nettement le 'cas Schoenberg' et, sinon de le résoudre, du moins de l'envisager avec moins de prévention, de le réduire, méthodiquement⁴. » Pour expliquer ce fait, Hoérée insiste sur la familiarité que l'événement a provoqué ainsi que sur la prise de conscience de l'atonalité en tant que fait incontournable dans la création musicale.

Cela ne veut pas dire que les Parisiens soient soudainement tombés amoureux de Schoenberg. Le constat tombe toutefois sous le sens pour certains et il est temps d'en finir avec le rejet primaire de Schoenberg : « Ne serait-il pas décent aujourd'hui, écrit Le Flem dans *Comoedia*, qu'on se montrât moins oublieux, moins ingrat envers un créateur dont les tendances peuvent offrir une libre matière à la discussion mais ne doivent pas servir de prétexte à l'ignorance⁵? » Avec sa présence en territoire français, chacun est en mesure de saisir le personnage et de mesurer la profondeur d'esprit qui en ressort, voire de combler les lacunes quant à la connaissance du fait viennois. Pour Hoérée, il ne fait aucun doute que ce qui indispose les Français dans le langage de Schoenberg est l'opposition que chacun voit entre sa conception et le diatonisme. Cette constatation conduit le critique français à vouloir dépasser la querelle pour montrer à quel point il serait vain de devoir choisir entre l'un ou l'autre :

Ce que l'on reproche surtout à Schoenberg c'est son romantisme [...], le choix de certains de ses textes littéraires pour lui opposer le 'style dépouillé', et surtout 'l'objectivisme' que je tiens pour l'une des plus notoires erreurs d'interprétation de la critique contemporaine. Cela ne m'empêche pas de tenir Stravinski pour un

¹ Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie* 87, 2001, pp. 161-63.

² Voir Hoérée qui rapporte l'événement à l'époque. - Arthur Hoérée, « Arnold Schoenberg à Paris », *Musique*, 15 février 1928, p. 219.

³ Arnold Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 266.

⁴ Hoérée, « Arnold Schoenberg à Paris », *Musique*, 1928, p. 220.

⁵ Paul Le Flem, « Un Festival Schoenberg », *Comoedia*, 12 décembre 1927, p. 3.

génie, Ansermet pour un esthéticien d'une clairvoyance rare, mon ami Boris de Schloezer, dont les idées s'étaient toujours sur une science réelle, pour l'une des intelligences les plus persuasives qui soient, afin de saisir tout ce qui sépare Schoenberg de l'autre des *Noces* et de nous⁶.

Une troisième voie, envisagée dans un mouvement de rapprochement qui refuse de faire de la querelle un antagonisme indépassable, se dessine à partir de décembre 1927. À n'en pas douter, cet événement est le seul consacrant Schoenberg en territoire français jusqu'à son décès.

Le « Festival Arnold Schoenberg » est organisé par les responsables de la SMI et il comprend deux événements principaux : un concert le 8 décembre à la salle Pleyel avec l'orchestre Colonne sous la direction de Schoenberg et un concert le 15 décembre en compagnie de Steuermann et Marya Freund, accompagnés de musiciens français pour la partie instrumentale. Le premier concert se place sous le signe des œuvres orchestrales : deux chorals de Bach orchestrés par Schoenberg en 1922 et donnés en première audition (*Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* (BWV 631) et *Schmücke dich, O liebe Seele* (BWV 654)), un extrait des *Gurrelieder* (*Der Waldtaube*), *Pelléas et Mélisande* et *Pierrot lunaire*. Tourné du côté de la musique de chambre – concert de la SMI oblige, le second concert est beaucoup plus audacieux en ce qu'il confronte les auditeurs français aux œuvres écrites durant les dernières années : la *Suite* op. 29 et les *Cinq Pièces piano* op. 23 sont les deux grandes nouveautés du moment ; les *Quatre Mélodies* op. 6 et à nouveau *Pierrot lunaire* viennent compléter ce dernier concert. Il s'agit bel et bien d'un festival Schoenberg tant les œuvres jouées couvrent l'ensemble de sa création artistique avant 1927 et offrent la possibilité de mesurer son postromantisme du début, son émancipation de la dissonance et sa nouvelle poïétique dodécaphonique.

Les activités de Schoenberg ne s'arrêtent pas là. Hoérée l'aperçoit le soir du 18 décembre alors que le Quatuor Roth interprète son *Deuxième Quatuor* op. 10 : il a droit à une longue ovation aux dires du critique⁷. Mais l'événement qui rassemble aussi le milieu français est celui de l'École Normale de musique où Schoenberg est invité à prononcer une conférence le soir du samedi 10 décembre, dont le titre est « Conviction et connaissances ». L'invitation lui fut lancée par André Mangeot, directeur de l'École ; *Le Monde musical* publie un extrait de la communication sous le titre « Tonal ou atonal⁸ » : la référence à son français difficile suggère que Schoenberg s'est adressé au public dans la langue de Molière. La revue *Musique* seconde sa collègue en publiant, le 15 janvier 1928, le texte « Conviction et connaissance⁹ » traduit par

⁶ Hoérée, « Arnold Schoenberg à Paris », *Musique*, 1928, pp. 221-22.

⁷ Voir Arthur Hoérée, « Deuxième séance du quatuor Roth », *Le Ménestrel*, 30 décembre 1927, p. 545.

⁸ Arnold Schoenberg, « Tonal ou atonal », *Le Monde musical*, 31 décembre 1927, pp. 427-29.

⁹ Arnold Schoenberg, « Conviction ou connaissance », *Musique*, 15 janvier 1928, pp. 156-64.

Stefan Freund¹⁰. On comprend alors pourquoi un véritable engouement médiatique se crée autour de Schoenberg : *Le Monde musical* et *Comoedia*, pour ne nommer que deux revues, font de Schoenberg l'événement du mois de décembre en publiant plus de trois textes chacun. Pour reprendre l'expression de Coeuroy, qui rapporte le succès de l'événement aux lecteurs de *Musikblätter des Anbruch* en janvier 1928 : « Schoenberg est à Paris l'homme de ce jour¹¹. »

Jusqu'à quel point cette manœuvre est-elle orchestrée par la SMI pour faire contrepoids au discours anti-schoenbergien qui sévit depuis quelques années ? S'agit-il d'une réplique aux néoclassiques qui ont traîné Schoenberg dans la boue depuis 1923 ? La SMI a d'abord un vide à combler puisque si elle s'est efforcée de promouvoir Schoenberg dans l'avant-guerre, elle n'a jamais réussi à y parvenir et à faire de son œuvre un événement réalisable. La création du *Pierrot lunaire* qu'elle n'a pu porter à terme en 1913-14 lui aura finalement glissé entre les mains et c'est la génération suivante qui aura eu l'audace de la présenter avec Milhaud et Wiéner en tête. En dehors des activités de promotion, aucun événement concret n'associe réellement Schoenberg à la SMI. Mais une fois que les jeunes néoclassiques s'en sont délestés, une fois qu'ils l'ont critiqué vertement, celle-ci peut reprendre le flambeau et porter son œuvre autour d'un événement majeur. Sans insister sur le fait que ce n'est pas Milhaud qui dirige cette fois-ci, mais bien Schoenberg avec Marya Freund, la cantatrice qui avait suivi Milhaud.

Remis dans le contexte de la querelle Schoenberg/Stravinski, cet événement doit être interprété comme une réplique au camp stravinskien. Ce qui a peut-être le plus énervé la génération des Indépendants, outre les formules esthétiques et les poncifs creux, est certainement le retour en force du nationalisme identitaire en musique qui en est venu, dans le cadre du néoclassicisme, à rejeter Schoenberg. Ces concerts se placent sous les auspices de la promotion des valeurs internationalistes en musique. En ce sens, ils s'inscrivent d'abord, comme le rappelle Duchesneau, dans le « caractère cosmopolite¹² » de la SMI. Schoenberg est bien connu en tant que phénomène, mais la connaissance de son œuvre passe par un festival qui lui est entièrement consacré : tel est sûrement le constat auquel en arrivent les vice-président Sachs, Ravel et Schmitt.

À lire tous ces acteurs français qui gravitent autour de la venue de Schoenberg, un constat ressort clairement : la génération de 1909-14, qui l'avait défendu dans le cadre du projet moderniste de l'époque et qui avait cherché à promouvoir son œuvre, est derrière lui à nouveau

¹⁰ Si les deux textes sont issus de la même conférence, ils comportent des différences quant à la traduction, la version de Freund étant plus fidèle à la pensée de Schoenberg que la version du *Monde musical* qui fut retouchée par les dirigeants de la revue afin d'améliorer la qualité du français.

¹¹ "Schoenberg ist in Paris der Mann des Tages". - André Coeuroy, "Schönberg in Paris", *Musikblätter des Anbruch*, Januar 1928, p. 21.

¹² Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, p. 107.

et constitue son réseau français le plus fiable. La génération néoclassique brille par son absence : l'événement n'est souligné ni dans les correspondances des compositeurs néoclassiques, ni dans leurs mémoires. Prunières, par la soirée qu'il organise, atteste du soutien que trouve l'école de Vienne dans *La Revue musicale* et la génération précédente, lui qui vient de refonder la SIM dans le but d'internationaliser la recherche musicale¹³. Si Ravel ne peut assister aux événements pour des raisons de santé précaire comme il l'écrit à Prunières¹⁴, Koechlin quant à lui est enchanté par les deux concerts qui le conduisent à signer l'article « Deux concerts des œuvres d'Arnold Schoenberg sous la direction de l'auteur¹⁵ », publié dans *Le Monde musical* de décembre 1927. Ce festival vient confirmer ses appréhensions de toujours quant à Schoenberg. Le maître français ne cache plus sa jubilation : « L'évolution de Schoenberg, combien à présent elle se montre logique, et comme on saisit nettement qu'elle lui fut *nécessaire*¹⁶! »

Le ravissement des membres de la SMI se comprend à travers leur amour de Schoenberg, du modèle d'affranchissement et de maîtrise du métier qu'il représente (Koechlin notamment), mais peut-être aussi à travers la cause politique investie en lui. Les documents d'époque dévoilent une réalité davantage placée sous le signe de l'événement politique que le musicologue pourrait être porté à le croire *a priori*¹⁷. En effet, l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques met des énergies dans la venue de Schoenberg en France après qu'elle se soit fait expliquer les retombées politiques derrière l'événement. C'est Léo Sachs qui s'occupe de la manœuvre politique : il place la rencontre sous l'auspice des relations franco-allemandes, Schoenberg étant à Berlin à ce moment-là. Il entre surtout en communication avec l'ambassadeur Henry Arsène qui rédige pour sa part, le 3 novembre 1927, une lettre à l'attention de Robert Brussel, directeur de l'Association. Cette lettre évoque « l'exécution des affaires courantes » et présente en deuxième point la recommandation suivante intitulée « Gala Schoenberg donné par la Société Musicale Indépendante » :

J'ai reçu la visite de M. Leo Sachs, l'un des Vice-Présidents de la Société Musicale Indépendante (Le Président étant Gabriel Fauré [sic], et les autres Vices-Présidents sont Maurice Ravel et Florent Schmitt). M. Leo Sachs nous propose de placer ce concert sous nos auspices, pensant que cela nous serait agréable. Bien que discuté par certains partis, SCHOENBERG est actuellement l'un des musiciens les plus réputés d'Autriche, et des plus universellement connus. Son *Pierrot lunaire* a fait une carrière mondiale. Les partis de droite en musique le réprouvent encore ; le centre gauche et la gauche l'ont entièrement adopté depuis longtemps. Nous nous

¹³ Voir Henry Prunières, « Pourquoi a été fondée la Société Internationale de Musique », *Comoedia*, 10 octobre 1927, p. 3.

¹⁴ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 253-54.

¹⁵ Charles Koechlin, *Écrits, vol. 1. Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, pp. 295-300.

¹⁶ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 295.

¹⁷ Certains de ces documents ont été conservés dans le fonds Montpensier du Département de musique de la BNF.

devons, je crois, de ne pas nous montrer fermés aux orientations nouvelles de l'art¹⁸.

Une lettre de Schoenberg¹⁹ à Webern (en date du 31 octobre 1927) nous apprend qu'avant le mois de novembre, l'entente avec la SMI quant à sa venue était déjà conclue.

Sachs et le comité de la SMI décident de faire appel à l'Association pour un appui financier, mais aussi pour placer l'événement sous le signe des relations cordiales entre les deux avant-gardes musicales en lui conférant une envergure politique. La décision à prendre se rend en haut lieu puisque le directeur de l'Association écrit une lettre à l'attention de « Monsieur le Ministre des Affaires Étrangères » afin d'avoir son aval et cela, dès le lendemain :

J'ai l'honneur de vous faire connaître que la Société Musicale Indépendante, l'un de nos plus importants groupements de musique contemporaine nous a demandé de prendre sous nos auspices un concert de gala qu'elle va donner en l'honneur de M. Arnold Schoenberg, le réputé compositeur autrichien dont plusieurs œuvres seront exécutées sous sa direction. Je vous serais très reconnaissant de bien vouloir nous faire savoir si rien ne s'oppose à ce que notre Association accorde le patronage qui lui est demandé²⁰.

La nature pécuniaire de ce patronage est dévoilée par la suite en précisant que les affiches et programmes doivent être produits dans un délai raisonnable. La lettre officielle du Ministère des affaires étrangères arrive le 8 novembre, signée par le « Chef du service des Œuvres françaises à l'étranger », qui donne son aval au projet tout en stipulant : « Je ne vois que des avantages à ce que votre Association accorde son patronage à la SMI²¹ ». Le politique est bel et bien mis à contribution pour cette venue de Schoenberg à Paris et cela, dans le but de mousser les relations internationales et l'expansion des échanges artistiques. L'Association y tire également un avantage en s'associant à une cause juste pour l'époque, soit les « orientations nouvelles de l'art » avec un artiste « universellement » reconnu. La référence au *Pierrot lunaire* n'est pas anodine non plus, tant elle prouve à quel point Schoenberg était associé à cette œuvre dont la notoriété dépasse le champ musical.

Il ressort également que ce réseau d'expansion artistique et d'échange en France est associé à la gauche : ce positionnement politique est servi comme un argument pour appuyer l'événement. Cela rappelle que la SMI a souvent joué la carte politique de la gauche et qu'elle

¹⁸ Lettre d'Arsène Henry du 3 novembre 1927, BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

¹⁹ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 127.

²⁰ Lettre du 4 novembre 1927 de Robert Brussel, BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

²¹ Lettre du 8 novembre 1927 du Ministère des affaires étrangères, BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

l'utilise ici pour convaincre le fonctionnaire rattaché à l'Association²². La droite, comme indiqué dans la lettre, récuse bel et bien Schoenberg et les musiciens rattachés à la SN et à la Schola Cantorum s'en sont montrés les meilleurs exemples au cours des dernières années, dont d'Indy à travers ses conférences et Lioncourt dans *Les Tablettes de la Schola*. Les diverses tendances nationalistes et leurs résonances musicales peuvent aussi être pointées du doigt, ce qui inclut les néoclassiques qui ont, après tout, rejeté Schoenberg depuis quelques années, surtout Auric et Poulenc. Ainsi, le clivage gauche/droite semble délimiter la réception de Schoenberg en France et orienter les jugements émis à son endroit²³. Les réactions politiques à l'événement de décembre 1927 donnent raison à ce positionnement à gauche que favorise la SMI pour concrétiser la venue de Schoenberg et récolter les impacts politiques recherchés. *L'Humanité* publie deux articles sous la plume de Caby, le 10 décembre d'abord²⁴, puis le 27²⁵. Le texte du 27 est l'occasion de dénoncer la bourgeoisie incapable d'écouter Schoenberg et quittant son fauteuil l'air horrifié. Le critique n'en perd pas pour autant son sens critique en tablant sur les longueurs de la *Suite* op. 29 ; mais la sensibilité de l'œuvre compense cette situation et aboutit à quelque chose de grandiose. Le premier texte nous renseigne davantage sur la lutte politique qui se joue derrière l'art contemporain et la musique moderne tout court : « Les Faux-Pontifes de l'art contemporain français ont toujours été rébarbatifs à l'art véritablement vivant du neuf, et plusieurs ont dû baisser la tête devant le succès fait à Schoenberg et à sa remarquable interprète vocale, Marya Freund²⁶. » L'enjeu se situe dans l'ouverture à l'autre pour ce qui est de la polarité gauche/droite, au fait étranger et à la possibilité de faire de l'art une réalité non soumise aux diktats nationalistes. La riposte de la droite musicale viendra au cours de la prochaine année.

6.2 Une tentative de rapprochement

Par ailleurs, le contexte médiatique autour de l'événement et la place accordée aux idées de Schoenberg permettent de mesurer la stratégie esthétique qu'il a adoptée pour sa venue en France. L'évolution de sa pensée se moule au contexte de façon à ne pas heurter les sensibilités françaises, Schoenberg cherchant à se faire rassembleur pour mieux conquérir : son changement d'aptitude se justifie à travers l'accommodement dans lequel le projette la situation française qui

²² Cette gauche découle historiquement d'une position anti-scholiste et d'un esprit de contestation hérité des Apaches. Cf. Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 80-82.

²³ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie*, 2001, pp. 171-73.

²⁴ « La musique », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

²⁵ « Un grand musicien autrichien », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

²⁶ « La musique », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Autriche, liasse Schoenberg.

ouvre vers un compromis²⁷. Cette stratégie peut être résumée en trois étapes : lancer quelques invectives tacites aux néoclassiques ; donner une explication de son cheminement à travers ses convictions artistiques ; favoriser le rapprochement entre les deux avant-gardes. La réponse aux néoclassiques français apparaît d'abord dans le choix de programmer Bach lors du premier concert. Le fait que Bach ouvre le concert éclaire la généalogie recherchée, surtout qu'il est le seul compositeur que Schoenberg joue aux côtés de ses œuvres. Le message à passer est celui d'une continuité d'hier à aujourd'hui comme réponse au 'retour à Bach', et comme pied de nez à Stravinski et ses disciples.

Par ailleurs, la conférence prononcée à l'École Normale de musique décroche des flèches à l'endroit des néoclassiques, notamment autour de l'idée que la tonalité doit être un moyen, non une fin en soi. À travers ce thème de « Tonal ou Atonal », Schoenberg se positionne à l'encontre de « ceux qui aujourd'hui se trouvent satisfaits par quelques consonances tonales²⁸ ». Pour lui, cette polarité harmonique ne saurait se résumer à un choix de parti : « Une question de parti ! Les partis dépendent de leurs partisans, les gagnent par certaines formules. Pourtant, celles-ci ne touchent jamais le noyau même, mais tout au plus l'espace voisin, cet espace qu'il faut réserver aux partisans²⁹. » En d'autres mots, en lien avec le titre « Conviction et connaissances », il y a ceux qui font de la musique par conviction et ceux qui la font par partialité. Stravinski et ses partisans sont clairement visés ! Mais Schoenberg cherche aussi à s'élever au-dessus de la querelle qui le concerne tout en se montrant plus pur et plus noble que ses adversaires néoclassiques. L'argumentation du texte reprend le paradigme évolutionniste du *Traité d'harmonie* en insistant sur la transition harmonique opérée par Wagner, et de Wagner à lui. Le texte, qui retrace le parcours de Schoenberg, annonce en quelque sorte la conférence « Comment j'ai évolué³⁰ » en se centrant sur une auto-justification de son parcours artistique.

Quant à la dernière stratégie, elle ressort clairement lors d'une entrevue accordée à *Comoedia*, qui rappelle à nouveau l'importance des déclarations publiques dans la querelle. Intitulée « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg³¹ », l'entrevue, réalisée par Pierre Maudru, paraît dans les deux premières pages du journal accompagnée d'une photo de Schoenberg : le compositeur viennois fait la manchette. Il est

²⁷ Voir les questions du jugement et de la tolérance développées par Boltanski et Thévenot, qui conviennent au changement d'attitude de Schoenberg dans sa venue à Paris. - Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 435-36.

²⁸ Schoenberg, « Tonal ou atonal », *Le Monde musical*, 1927, p. 427.

²⁹ Schoenberg, « Tonal ou atonal », *Le Monde musical*, 1927, p. 427.

³⁰ Conférence prononcée le 29 novembre 1949 à l'Université de Californie. Cf. Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, pp. 63-75.

³¹ Pierre Maudru, « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg », *Comoedia* 14 décembre 1922, pp. 1-2,

présenté comme « le chef de l'école musicale la plus avancée » avec « des disciples en France³² », la première affirmation renvoyant à l'attrait médiatique pour la musique atonale, la seconde aux membres de la SMI. Le journaliste, en attendant Schoenberg, questionne un passant sur l'impression que lui laisse Schoenberg. Mi-figue mi-raisin, l'homme apprécie la maîtrise technique du compositeur, mais trouve le sujet derrière *Pierrot lunaire* macabre et dépassé. Cet homme est probablement un musicien, puisque la déclaration qu'il fera résume les propos maintes fois entendus sur Schoenberg dans la France des années 1920 : « Arnold Schoenberg est véritablement un homme *unique* et ce n'est pas au hasard que j'emploie ce mot. Je veux dire par là que son école n'a point d'avenir, qu'on ne peut rien fonder là-dessus³³. » Le discours cherchant à faire de Schoenberg un grand maître mais non un modèle à suivre a porté fruit.

Lorsque le compositeur finit par arriver, il avoue parler très difficilement le français. L'entrevue commence autour de ses activités et des allusions de Schoenberg au projet d'un livre sur ses idées musicales et de la composition des *Variations pour orchestre* op. 31. Le journaliste décide alors de s'orienter vers l'épineuse question des relations conflictuelles entre musique française et musique allemande. L'insistance de ses questions atteste de la médiatisation d'une bipolarisation entre Vienne et Paris et du besoin d'en savoir plus, de recueillir ses impressions. Sur la question de l'évolution entre la musique allemande et la musique française, probablement embarrassé par le propos, Schoenberg tergiverse et finit par répondre : « L'évolution de la musique allemande et celle de la musique française sont, à mon sens, absolument parallèles. Toutes deux ont réagi contre le *pathos* qui sévissait il y a quelque vingt ans³⁴. » À l'évocation du *pathos*, le journaliste rétorque par l'idée de romantisme, ce à quoi Schoenberg répond que le romantisme n'existe pas, suggérant qu'il s'agit d'une étiquette. La stratégie apparaîtra claire plus tard : plutôt que de taper encore sur les différences qui séparent les deux avant-gardes, Schoenberg tente un rapprochement en insistant sur une orientation commune dans la période d'après-guerre :

- Nous trouvons ainsi en Allemagne quantité de noms qui peuvent s'accoupler avec ceux de vos musiciens les plus en vue : le style est différent, mais les tendances sont les mêmes : elles se préoccupent surtout de la forme, des problèmes de l'harmonie moderne qui ont un peu interrompu la continuité des formes. Hindemith est une sorte de Darius Milhaud ; Webern, avec ses courts aphorismes musicaux d'un sentiment très doux, rappelle votre Debussy, etc., etc.
- Vous ne croyez pas qu'il s'agisse, au contraire, d'un retour vers le lyrisme, d'une réaction contre vos propres tendances ?
- Je ne le crois pas. Ils bouchent le trou, voilà tout, ils font le pont qui permettra au public entier de venir vers moi³⁵.

³² Maudru, « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg », *Comoedia*, 1922, p. 1.

³³ Maudru, « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg », *Comoedia*, 1922, p. 1.

³⁴ Maudru, « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg », *Comoedia*, 1922, p. 2.

³⁵ Maudru, « Musique allemande et Musique française d'après M. Arnold Schoenberg », *Comoedia*, 1922, p. 2.

La question qui dérange a été posée à la fois avec tact et grossièreté : 'N'est-ce pas contre vous que s'opposent les néoclassiques ?' Le journaliste renchérit en affirmant que sa nomination à Berlin a été faite pour contrer l'influence de la musique française. À cette question, Schoenberg sourit et l'esquive en disant qu'il y réfléchira. Ainsi se termine l'entrevue qui met sous observation Schoenberg quant à son opinion sur la confrontation entre les deux avant-gardes musicales. Une main est alors tendue vers les néoclassiques, surtout qu'il sait à ce moment-là que certains musiciens français lui sont fidèles et qu'il peut compter sur eux pour le défendre, Koechlin par exemple. Donc, Paris n'est pas totalement le pôle antagoniste qu'il avait cru déceler autour des conséquences de septembre 1925. La gêne qu'il éprouve pendant l'entrevue renvoie toutefois au fait que lui-même n'a jamais fait de grands efforts pour se rapprocher de la musique française et qu'au fond il reste persuadé du danger d'une domination musicale du mouvement latin et slave³⁶. La musique à douze sons ne devait-elle pas assouvir un désir hégémonique pour le devenir de la musique allemande ?

Arrivé au bout de cet événement, une question demeure : Schoenberg a-t-il marqué des points ? A-t-il réussi à convaincre ? Il est clair que oui quant à l'option incontournable qu'il représente pour la musique moderne, mais les idées qu'il livre ne sont pas toutes comprises de la même façon. En effet, la visite en France trouvait également appui sur un désir de propager la connaissance du dodécaphonisme. Le milieu musical français sait que l'atonalité relève de Schoenberg, mais personne ne parle encore du dodécaphonisme ou ne joue ses dernières œuvres. En bon prosélyte de son œuvre, Schoenberg arrive en France pour combler ce retard et avant son arrivée, Stephan Freund signe un article sur lui dans *Le Monde musical* de novembre 1927³⁷, où il aborde timidement l'idée d'un « système de la gamme à 12 tons³⁸ ». Bref, il y a encore du chemin à réaliser. En ce sens, les op. 23 et 29 sont programmés et Schoenberg se permet de dire, à la fin de sa conférence : « Je suis parvenu à la composition avec douze sons qui n'ont [...] aucune relation que celle des uns aux autres³⁹. » Or, les acteurs de l'époque n'y comprennent pas grand chose. Lucien Chevaillier, dans un texte qui discute « Les idées de M. A. Schoenberg⁴⁰ », est plutôt d'accord avec les propositions autour de la tonalité et de l'atonalité, voire de la fonction de la dissonance. Mais pour le reste, l'auteur ne cache pas sa déception : « Il est regrettable que M. Schoenberg ait arrêté son exposé à ce moment-là. J'avoue ici que je

³⁶ Voir « Du nationalisme en musique (II) ». - Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 139-40.

³⁷ Stephan Freund, « Arnold Schoenberg », *Le Monde musical*, 30 novembre 1927, pp. 387-88.

³⁸ Freund, « Arnold Schoenberg », *Le Monde musical*, 1927, p. 388.

³⁹ Schoenberg, « Tonal ou atonal », *Le Monde musical*, 1927, p. 429.

⁴⁰ Lucien Chevaillier, « Les idées de M. A. Schönberg », *Le Monde musical*, 30 janvier 1928, p. 5

comprends fort mal⁴¹. » Koechlin parle quant à lui de « vocabulaire atonal⁴² » au sujet de la *Suite* et pour décrire l'ensemble des manifestations musicales. Les œuvres dodécaphoniques se confondent ici aux œuvres atonales et c'est pourquoi il faut en conclure que cette partie du discours de Schoenberg passe mal. Dans la logique d'une polarité entre tonal et atonal, qui est le *ground* réflexif du moment, l'idée d'une musique à douze sons se fraie difficilement un chemin. Il existe toujours une fragilité dans la connaissance de Schoenberg en France et cela perdurera jusqu'à l'arrivée de jeunes acteurs formés par l'école de Vienne, tels Deutsch et Leibowitz.

Ce qui passe plus facilement, c'est l'idée d'un rapprochement souhaité en esquisant une troisième voie qui émerge dans les discours. L'exemple de Hoérée a été évoqué plus haut et l'une des façons d'y parvenir est d'insister sur l'importance de la musique de chambre chez Schoenberg : « Constatons avec étonnement que lui aussi écrit une musique exempte de conflits, d'intentions littéraires [...] et pure, en ce sens qu'elle nie les buts expressifs et constitue une fin en soi⁴³. » Ce constat s'appuie sur l'importance accordée aux procédés techniques, sur l'éloignement du pathos et du texte comme principe structurel, voire sur le retour à des formes baroques, que Le Flem a noté dans sa critique du 19 décembre 1927⁴⁴. Il montre que les deux courants se rejoignent quelque part à travers les enjeux esthétiques de la musique moderne des années 1920. Koechlin, en revenant sur la dichotomie identifiée par Milhaud, en arrive à une conclusion similaire : « Les classifications peuvent se trouver en défaut. L'art des sons offre une telle diversité, il comporte tant d'imprévus, qu'il est dangereux d'affirmer *rigoureusement* que tel moyen ne puisse atteindre qu'à telle sorte d'expression. Et rien ne dit que l'influence d'Arnold Schoenberg, assimilée, ne s'exerce un jour sur des Français⁴⁵. » Le besoin de dépassement se fait sentir chez plusieurs acteurs français, mais tous ne sont pas prêts à embarquer dans l'aventure dodécaphonique, voire l'aventure Schoenberg tout court. Le jeune Schaeffner, dans *La Revue musicale* de janvier 1928⁴⁶, rattache *Pierrot lunaire* à l'impressionnisme, autant dire à une esthétique dépassée et perçue négativement. Les op. 23 et op. 29 lui apparaissent mornes, comme un langage désincarné. Dans des notes qu'il rédige sur une page brouillon deux ans plus tard en vue d'un ouvrage intitulé « Introduction à l'esthétique de la musique moderne⁴⁷ », les trois critères pour déterminer la musique moderne sont « l'invention d'ordre formel », « l'emprunt original au passé » et la « révolution esthétique⁴⁸ »,

⁴¹ Chevaillier, « Les idées de M. A. Schönberg », *Le Monde musical*, 1928, p. 5

⁴² Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 296.

⁴³ Hoérée, « Arnold Schoenberg à Paris », *Musique*, 1928, p. 222.

⁴⁴ Le Flem, « Un concert Schoenberg à la Société Musicale Indépendante », *Comoedia*, 1927, p. 3.

⁴⁵ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 299.

⁴⁶ André Schaeffner, « France », *La Revue musicale*, janvier 1928, pp. 63-64.

⁴⁷ MMM, fonds André Schaeffner, « Introduction à l'esthétique de la musique moderne », 24 août 1930.

⁴⁸ MMM, fonds André Schaeffner, « Introduction à l'esthétique de la musique moderne », 24 août 1930.

les deux noms cités étant Debussy et Stravinski. Autant dire que sa définition du modernisme musical reste exclusivement française.

6.3 L'objectivisme archaïque de Stravinski

Cet événement de décembre 1927 doit être mis en parallèle avec le retour en force de Stravinski dans le paysage musical avec *OEdipus Rex* et cela, même si l'œuvre est créée comme oratorio le 30 mai 1927 sous la direction du compositeur au Théâtre Sarah-Bernhardt. En réalité, sa véritable ascension dans le paysage européen survient avec sa création en tant qu'opéra le 23 février 1928 au Staatsoper de Vienne sous la direction de Schalk et à Berlin avec Klemperer deux jours plus tard. Il est pertinent de positionner l'œuvre dans le cadre de la querelle à ce moment-ci parce qu'elle vient donner un élan sans précédent à Stravinski dans le paysage musical germanique. Schoenberg rend également compte des impressions que lui laisse l'opéra-oratorio sur une page manuscrite, qui fera l'objet d'une attention spéciale plus loin. Son importance se concrétise également du côté de la nouvelle impulsion qu'elle donne à la poétique de Stravinski et des répercussions qui s'ensuivent sur son exégèse. L'opéra-oratorio montre aussi à quel point Stravinski, à ce moment crucial des années 1920, a besoin d'une œuvre majeure pour se repositionner en tant que *leader* et briser le cycle d'œuvres instrumentales qui le contraint au même type de néoclassicisme. Outre la critique dont il est l'objet en France de la part de certains, ce néoclassicisme débouche sur des redondances esthétiques à partir de la *Sérénade en La*⁴⁹.

L'énergie mise dans cette œuvre d'envergure doit se comprendre à travers le changement qu'opère Stravinski en vue de conférer une nouvelle dynamique à sa poétique néoclassique, qui se tourne cette fois du côté du mythe antique réinsufflé dans les paramètres de l'oratorio, mais rendu sous forme d'opéra. La tragédie grecque inspire maintenant Stravinski et c'est du côté de Cocteau qu'il se tourne pour l'argument en deux actes d'après Sophocle – le compositeur a été séduit par son *Antigone*⁵⁰. L'amitié entre les deux hommes se renouvelle autour de ce projet artistique et de l'importance du retour au mythe antique pour les néoclassiques de cette époque⁵¹. Les deux amis tiennent le projet secret en vue de célébrer les 20 ans de carrière de Diaghilev. Dès le départ, Stravinski a en tête de se tourner vers un opéra en langue latine⁵². Le choix de faire traduire le texte en latin par Daniélou, un membre du cercle Maritain, révèle

⁴⁹ L'importance de l'œuvre se révèle aussi au fait que Stravinski passe plus de quinze mois à sa composition, soit de janvier 1926 à mai 1927.

⁵⁰ Voir Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 398.

⁵¹ Voir Maureen A. Carr, *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, pp. 23-64.

⁵² Voir lettre du 2 octobre 1925 qu'il adresse à Cocteau. - PSS, Sammlung Igor Stravinsky, Korrespondenz, Film 92, p. 1618.

l'essence sacrée recherchée à travers l'œuvre par l'entremise d'une objectivation du propos : une chose en soi hors temps et soumise à sa propre temporalité. À travers le thème du destin symbolisé par l'assertion « le roi est le meurtrier du roi », le thème qui porte l'œuvre joue sur la fatalité des personnages et sur une action réduite au minimum à travers un sentiment liturgique, qui confère à chaque personnage un caractère mortifié⁵³. Le *speaker*, idée de Cocteau, annonce l'action et insiste sur le caractère moralisateur qui en ressort, forçant ainsi la mise en retrait réflexive du spectateur comme le note Eric Walter White⁵⁴. Le chœur, représenté par les gens de Thèbes frappés par le choléra, commente l'action et renvoie les personnages à leur propre fatalité. Le dessein derrière l'œuvre ne peut être plus clair : choix de l'oratorio pour ses qualités « impersonnelle » et « effacée⁵⁵ » selon les mots de Lourié dans le texte qu'il signe pour *La Revue musicale*.

La dépersonnalisation est recherchée dans le rapport détaché au spectateur et c'est le choix du latin, pour ses caractéristiques musicales et ses qualités liturgiques associées au passé religieux, qui en offre le meilleur exemple⁵⁶. Le latin est traité en tant que matière musicale, de sorte qu'il s'amalgame au caractère statique recherché dans l'œuvre musicale pour conférer à l'architecture sonore son caractère ascétique, approché ici à travers une conception « mythico-catholique⁵⁷ ». Les ostinati et la métrique stable, voire appuyée sur les temps forts, contribuent à ce résultat plastique. L'objectivité du propos s'accuse également du côté des groupes instrumentaux qui privilégient l'aspect percussif. L'effet immobile de l'harmonie qui apparaît à travers des pôles sonores stabilisés corrobore l'idée d'un rituel religieux. Les déplacements s'effectuent par axes harmoniques et ceux-ci positionnent chaque scène et différencient chaque intervention avec un attrait pour la coloration mineure⁵⁸. La différence avec les œuvres précédentes provient, comme l'a souligné Sessions⁵⁹, du soutien harmonique donné à l'œuvre et de la polyphonie réduite au mouvement rythmique, tel le début de l'« Épilogue » :

⁵³ Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, pp. 398-99.

⁵⁴ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 329-30.

⁵⁵ Arthur Lourié, « OEdipux-Rex », *La Revue musicale*, juin 1927, pp. 240-53.

⁵⁶ Voir Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, pp. 156-57.

⁵⁷ Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, p. 400.

⁵⁸ Voir White, *Stravinsky*, 1984, pp. 332-35.

⁵⁹ Roger Sessions, *Roger Sessions on Music. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 341-42.

The image shows a musical score for two Trumpets (Tpt. Do) in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 66. The music features complex rhythmic patterns with triplets and accents (f). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two staves, both labeled 'Tpt. Do'. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents. The second staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents. The music is characterized by its intricate rhythmic structure and dynamic markings.

Ex. 23 : Stravinski, *OEdipus Rex*, « Épilogue », n° 171, mesures 1-6.

Lourié parle pour sa part de « contrepoint harmonique », c'est-à-dire d'un « contrepoint transformé en un dessin harmonique déterminé⁶⁰ ». C'est pourquoi Schloezer⁶¹ a souligné l'importance de relier l'œuvre à la période russe, puisque son statisme, son déplacement par pôles harmoniques et son travail par tierces rappellent la période phare des années 1909-14. Là où le néoclassicisme prédomine nettement, nonobstant le retour au mythe, c'est dans l'utilisation de formes toutes faites qui appartiennent autant à la tradition polyphonique du XVIII^e siècle qu'à l'opéra et à la musique d'église : air, gloria, chœur, récitatif et rondo structurent le discours musical et l'enchaînement des épisodes menant à la fatalité. De sorte que Lourié, certainement sous l'influence de Stravinski, parle de réalisme pour décrire l'opéra en ce que « sa méthode formelle » à la base de sa technique « se trouve en lutte avec la tragédie⁶² ». Réalisme, ascétisme, statisme, liturgie et rituel : Stravinski entend revaloriser la pureté mythique.

OEdipus Rex connaît une réception difficile et plutôt mitigée en territoire français. White⁶³ souligne à quel point il était présomptueux, voire carrément irresponsable, de présenter l'œuvre en version concert comme oratorio en délaissant son aspect opératique, qui est finalement essentiel à la saisie des intentions esthétiques⁶⁴. Cela contraste avec la réception que lui réserve les publics viennois et berlinois. Le fait que l'œuvre soit ici présentée sous forme opératique, donc avec l'aspect visuel dépouillé qui renforce la compréhension du mythe et la dépersonnalisation recherchée, a contribué largement à son succès. Le public berlinois a applaudi chaleureusement l'œuvre et la critique a été plutôt favorable dans l'ensemble⁶⁵, les opposants aux néoclassiques réagissant défavorablement à nouveau, comme Adorno qui

⁶⁰ Lourié, « OEdipus-Rex », *La Revue musicale*, 1927, p. 245.

⁶¹ Boris de Schloezer, « Chronique musicale », *La Nouvelle Revue française*, septembre 1927, pp. 244-47.

⁶² Lourié, « OEdipus-Rex », *La Revue musicale*, 1927, p. 251.

⁶³ White, *Stravinsky*, 1984, p. 338.

⁶⁴ L'œuvre est créée grâce au soutien de la princesse de Polignac et les moyens financiers ont manqué pour pouvoir la coupler avec son caractère théâtral. De plus, l'œuvre est la cause d'un nouveau froid entre Cocteau et Stravinski. Ce dernier n'a jamais vraiment accepté le rôle du *speaker* et a reproché à son librettiste d'avoir rompu le silence auprès de Diaghilev, lui qui intervient finalement dans la création de l'œuvre dont l'hommage le touche peu. Cf. Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, p. 401.

⁶⁵ Voir Stephen Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 464.

découvre l'œuvre avec 'horreur', selon son propre aveu, en mai 1928⁶⁶. Strobel dans le *Neue Musik-Zeitung* confirme cette réception positive et parle d'une « attitude néoclassiciste⁶⁷ » avec l'association au théâtre, ainsi qu'un « sommet⁶⁸ » comparable au *Sacre* et au *Soldat*. Stravinski fait la manchette dans le monde germanique – comme Schoenberg deux mois plus tôt dans un autre contexte – et cet événement constitue l'apothéose de sa réception en territoire allemand et viennois. Les Korngold, Einstein, Springer et autres critiques importants lui consacrent un compte rendu⁶⁹. Il y a même continuité dans l'exégèse allemande de Stravinski et cela laisse à penser, puisqu'il était en Allemagne pour entendre la version Klemperer⁷⁰, qu'il devait encadrer avec minutie la réception de son œuvre. Ainsi, dans une critique de Mersmann, Schlutze-Ritter, Strobel et Windsperger publiée dans *Melos*⁷¹, il est question de renouvellement du drame, de principes formalistes, de statisme et du tournant que constitue l'œuvre dans le néoclassicisme stravinskien. Enfin, le retour à l'archétype et la réaction contre le romantisme sont exprimés dans un sens qui rappelle Lourié : « Il apparaît [dans l'oeuvre] une forme structurelle impersonnelle qui dompte le geste et le pathos, et coupe tout subjectivisme dans la représentation⁷². »

Schoenberg, qui va certainement écouter l'œuvre à Vienne puisque les notes qu'il prend datent du 24 février 1928, ne l'apprécie guère. La première phrase donne le ton à l'ensemble du propos : « L'orchestre sonne ici à la manière d'un pastiche de Stravinski par Krenek⁷³. » Le traitement mélodique simplifié à travers des traits de gamme et des arpèges, les ostinati et les courbes incantatoires, le caractère de fanfare des cuivres et l'aspect primitif sont autant de qualités de l'œuvre qui ont dû l'agacer fortement. Plus précisément, ce qui dérange Schoenberg réside dans le fait que « l'œuvre est entièrement négative » et que « tout y est 'anti-quelque-chose' sans que rien y soit positivement quelque chose⁷⁴ », entendu ici que l'œuvre se positionne contre le romantisme et l'expression individuelle. Par son retour aux formes du passé et à l'archaïsme, elle recule plutôt que de proposer quelque chose d'original. Après avoir rédigé ces notes, Schoenberg se relit quelques heures plus tard et en arrive à un constat qui surprend :

⁶⁶ Voir Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, p. 174.

⁶⁷ "Einer neoklassizistischen Haltung." - Heinrich Strobel, "Stravinskis Neoklassizismus: *OEdipux Rex* in Berlin", *Neue Musik-Zeitung*, 1928, p. 433.

⁶⁸ "Gipfel." - Strobel, "Stravinskis Neoklassizismus: *OEdipux Rex* in Berlin", *Neue Musik-Zeitung*, 1928, p. 433.

⁶⁹ Voir BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

⁷⁰ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 463-65.

⁷¹ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel und Lothar Windsperger, "Stravinski: *OEdipux Rex*. Zur Frage der Antikenoper", *Melos*, März 1928, pp. 180-83.

⁷² "Es entsteht eine unpersönliche Gestaltungsform, welche Geste und Pathos bündigt, allen Subjektivismus der Darstellung beschneidet." - Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel und Windsperger, "Stravinski: *OEdipux Rex*. Zur Frage der Antikenoper", *Melos*, 1928, p. 180.

⁷³ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

⁷⁴ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

Les remarques que je viens d'écrire sur Stravinski me frappent : non seulement elles me paraissent moins spirituelles [...], mais encore elles me semblent refléter un mauvais tour d'esprit, elles ont un côté philistin. Naturellement, je n'y puis rien, même si l'évidence est contre moi et en faveur de l'œuvre. Je sais bien, après tout, que les œuvres qui provoquent l'antipathie d'une génération sont précisément celles-là dont la génération suivante fera ses délices⁷⁵.

Fatalité de la part de Schoenberg ? Dans tous les cas, il concède dans la suite de sa réflexion que l'œuvre a une importance et que cette « évidence » renvoie peut-être aux aspirations d'une nouvelle génération, au fait que la tendance actuelle va dans le sens d'une objectivation du matériau musical en expérimentant des procédés avérés. Cela ne veut pas dire qu'il aime l'œuvre pour autant, comme il le dit plus loin en ajoutant qu'elle « ne vaut absolument rien⁷⁶ ». Ce qui irrite à nouveau Schoenberg, comme à l'époque de la *Sonate* et du 'retour à Bach', est la soumission à un programme esthétique qui réagit contre quelque chose, contre la tradition immédiate pour mieux aller fouiller dans un passé lointain. Si la simplicité du propos l'a tout autant heurté, l'utilisation de l'oratorio dans un dessein archaïque avec une tragédie remodelée au goût du jour a dû lui paraître prétentieuse.

Pour Schoenberg, cet événement marque une prise de conscience quant à la futilité de la querelle avec Stravinski dans laquelle il a été entraîné. Non pas qu'il apprécie Stravinski pour autant, mais il sait maintenant qu'il doit faire avec et que l'engouement dont le compositeur russe est l'objet en Europe et en Amérique le positionne comme un *leader* incontournable du paysage musical moderne. Ce n'est pas tant une question d'abdication qu'une compromission, selon ce qu'avait laissé sous-entendre l'entrevue accordée à *Comoedia* deux mois plus tôt. Il note, après avoir constaté que critiquer l'œuvre ne ferait que contribuer à sa réception :

Bien plus, il me faut confirmer sur le papier, ne serait-ce que pour moi-même (c'est une chose que j'oublie souvent de faire) que je suis toujours prêt à louer Stravinski lorsque j'aime ce qu'il a écrit ; que je suis toujours heureux quand je puis dire que j'aime quelque chose et que je n'ai aucun plaisir à me montrer méchant, quoique je sois malheureusement aussi stupide que n'importe qui lorsqu'une chose me déplaît. Mais qu'y puis-je ? Je persiste à penser qu'*OEdipus* ne vaut absolument rien, même s'il m'est arrivé d'aimer *Petrouchka*. Car il y a des endroits de *Petrouchka* que j'ai bien aimés, en vérité⁷⁷.

Schoenberg passe aux aveux et cela prouve à quel point il avait en estime Stravinski au moment de leur unique rencontre en décembre 1912 ; ceci explique aussi pourquoi il l'a sollicité dans le cadre des activités du *Verein*. Le problème vient du fait que Schoenberg, même s'il concède des qualités à Stravinski, continue à vouloir l'enfermer dans l'image du compositeur russe des

⁷⁵ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

⁷⁶ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

⁷⁷ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 380.

années d'avant-guerre plutôt que de voir en lui un modèle viable pour la musique de l'entre-deux-guerres. La façon dont il 'paternalise' son ami d'autrefois en en faisant un compositeur juvénile impressionné de venir à sa rencontre explique d'une certaine façon pourquoi Stravinski cherche à s'affranchir de cette image durant les années 1920. À n'en point douter, amplifiée par la guerre, cette réaction de Stravinski est aussi une façon de montrer que lui aussi peut définir les destinées de la musique moderne.

Quoi qu'il en soit, cette position réfléchie de Schoenberg à propos d'*OEdipus Rex* commande son attitude vis-à-vis de Stravinski pour les années à venir, voire jusqu'à la fin de ses jours. Sans l'approuver, il fait avec et ses énergies se concentrent sur d'autres problèmes, dont les jeunes compositeurs qui le désertent, la montée du national-socialisme et la défense de la cause juive. Les séquelles de la querelle se feront toutefois sentir à plusieurs reprises, notamment dans le contexte américain. Mais le fait qu'il n'écrit plus de textes incendiaires exclusivement consacrés à Stravinski confirme qu'il passe à autre chose et que pour lui, la cause est maintenant entendue : il a répliqué avec détermination. Il n'a pas tort puisque les *Trois Satires* sont le témoignage le plus palpable de sa réplique à Stravinski et du refus de tout compromis classique. Sauf à de rares exceptions – sur lesquelles nous reviendrons, la cause est maintenant derrière lui et il laisse le soin à ses disciples de charger et d'attaquer, ce que feront avec vigueur les Leibowitz et Adorno. De plus, il y a une forme de résignation dans la place symbolique qu'occupe Stravinski en musique occidentale, ce qui peut être vu comme une adaptation au contexte internationaliste, mais non comme une abdication : 'le temps fera son œuvre et jugera Stravinski', se dit Schoenberg.

6.4 La pertinence Schoenberg remise en question

L'importance mise sur Schoenberg en décembre 1927, la pertinence de son exemple présenté par certains critiques et compositeurs rattachés à la SMI ravivent des oppositions similaires à celles des années 1922-23 lorsque le clan Stravinski a pris forme. La différence notable cependant tient dans le fait que les énergies mises à discréditer Schoenberg ne sont pas aussi vigoureuses qu'au début de la décennie, le compositeur viennois ayant déjà ses ennemis clairement identifiés en territoire français. Si la valorisation de l'identité française était l'une des causes du rejet de 1922-23, cette tendance connaît une politisation à l'intérieur du champ musical lui-même, c'est-à-dire à travers l'axe gauche/droite et la force des chapelles musicales en lutte quant aux destinées de la musique française. Le Flem, dans sa critique parue dans *Comoedia* du 19 décembre 1927, note avec perspicacité qu'il existe trois types d'attitudes évaluatives par rapport à l'œuvre de Schoenberg en France : la première pour qui il s'agit d'un

« art hermétique », la seconde d'un « art purement intellectuel » et la troisième d'un « art de clarté⁷⁸ ». Cette taxonomie du jugement de l'œuvre de Schoenberg en territoire français trouve un fondement réel dans les discours de l'époque ; elle se remarque dans les cénacles qui défendent, critiquent ou rejettent Schoenberg. Si l'axe de gauche représenté par la SMI avec la promotion d'un esprit cosmopolite et d'un discours de tolérance musicale se trouve associé au jugement positif, l'axe de droite révèle l'autre tendance, celle du rejet qui vise à faire de Schoenberg, par l'entremise d'une défense unilatérale de la musique française, une chose inaudible. L'idée que son art soit purement intellectuel est une position qui s'insère entre les deux autres, d'une médiation entre la reconnaissance des qualités techniques et le rejet des qualités esthétiques de l'œuvre : le musicien qui s'est exprimé ouvertement dans l'entrevue réalisée par Maudru à *Comoedia* en a fourni un exemple. Ces catégories ne doivent pas être appréhendées de manière exclusive et sont étanches en ce qu'elles visent à donner une idée des différentes positions qui se profilent dans le paysage français quant à l'attitude vis-à-vis de Schoenberg. D'autres musiciens se situent plutôt entre le centre et les extrêmes, Milhaud étant certainement l'exemple d'un compositeur qui apprécie l'art de Schoenberg tout en s'en distançant, là où Auric effectue le chemin inverse en partant plutôt de la droite pour aller vers le centre. L'important ici est de constater, depuis la fin de la guerre, comment la connaissance de Schoenberg en territoire français moule une appréhension de la musique moderne et conduit les compositeurs et musiciens à prendre position. En cette année 1928, les gens qui l'attaquent à nouveau, après que certains aient tablé sur sa pertinence, pivotent sur ces positions.

Faut-il s'étonner que Maudru, le journaliste de *Comoedia* qui avait interviewé Schoenberg, lance une forme de consultation où sont interrogés les compositeurs français sur la musique française et sa destinée⁷⁹ ? Après avoir questionné Schoenberg sur l'évolution des musiques française et allemande, Maudru a de la suite dans les idées en interrogeant dès février 1928 les compositeurs sur l'avenir de leur propre musique. La question des musiques française et allemande et de leur différence fait jaser et vendre, ce qui est parfait pour attirer l'attention du public dans un contexte de médiatisation des enjeux musicaux. Schoenberg se retrouve parfois au centre des discussions et cela renvoie directement à l'entité qu'il représente, comme modèle oppositionnel d'une part, mais aussi pour l'énergie et la polémique qu'il canalise autour de l'avenir de la musique moderne. C'est surtout l'occasion pour les Scholistes et les musiciens de droite de clamer haut et fort leur horreur d'une frange de la musique moderne, dont Schoenberg

⁷⁸ Paul Le Flem, « Un concert Schoenberg à la Société Musicale Indépendante », *Comoedia*, 19 décembre 1927, p. 3.

⁷⁹ La série de consultations réalisée par *Comoedia* a été reproduite dans *Le Ménestrel* sous le titre « La musique française » du 24 février 1928 au 15 juin 1928. C'est cette version que nous utilisons ici – l'autre étant inaccessible au moment de réaliser cette recherche.

est l'exemple même. Ainsi d'Indy s'en prend à nouveau à Schoenberg et se lance dans une critique de la musique moderne pour lui opposer un autre modèle : « Un véritable artiste ne se préoccupe jamais des questions matérielles⁸⁰. » La catégorie du génie romantique est à nouveau défendue contre le matérialisme contemporain, appréhendé ici dans la conquête technique du modernisme. Dans les mêmes entrevues, Dukas fait aussi dans les lieux communs conservateurs en déplorant l'individualisme moderne et les influences étrangères⁸¹ : l'hétérogénéité est la chose visée. Par ailleurs, Schoenberg sert pour d'Indy de modèle à une critique amère de la destruction du beau et d'une logique musicale conduite exclusivement sur le plan technique en rupture avec le romantisme. Ce leitmotiv de d'Indy est bien connu et s'inscrit en continuité avec sa défense du 'bon sens' musical comme critique de l'avant-garde d'avant-guerre.

Le plus intéressant du côté de la querelle réside dans la réplique que formule Honegger pour l'occasion et qui consiste à mettre en lumière le développement technique en histoire et l'importance de Schoenberg pour la musique contemporaine. Honegger offre alors un exemple de pivotement entre le centre et la droite :

Schoenberg nous a apporté une libération complète de la tonalité, une possibilité d'architecture nouvelle. [...] Il va logiquement au bout de ses théories. Le défaut de ses dernières œuvres serait d'être celles d'un théoricien plutôt que d'un musicien : le plaisir de l'oreille en est complètement exclu ; cette musique est toute cérébrale. J'avoue que le *Quintette pour instruments à vent* est impossible à suivre pour une oreille très exercée : il s'en dégage un ennui mortel ; mais si on le lit, on s'aperçoit que tout se tient : canons 'à l'écrevisse', thèmes par mouvements contraires⁸².

D'Indy n'en demandait pas autant et se fera un plaisir de dire qu'à travers le fait que cette musique est « destinée à être *lue* et non *entendue*⁸³ » se trouve sa plus grande condamnation. Il ajoute à propos de la musique de Schoenberg : « Je confesse ne pouvoir la juger, car je ne m'y connais pas en bruits⁸⁴. » Pour Honegger, l'idée qu'il défend ici est avant tout un constat quant au résultat esthétique : Schoenberg est là pour rester, même si son projet musical mène à des considérations pour le moins paradoxales, dont celles de devoir passer par la partition pour comprendre sa musique. Jamais le fossé entre deux époques n'est apparu aussi grand : romantisme d'un côté et modernisme de l'autre, voire néoclassicisme pris entre sens de la tradition et évolution culturelle et technique. La précision esthétique amenée par Honegger quant à l'expérience esthétique qui se dégage de l'œuvre de Schoenberg est importante puisqu'elle induit par le fait même le critère de l'écoute que les néoclassiques ont placé au

⁸⁰ Vincent d'Indy, « La musique », *Le Ménestrel*, 24 février 1928, p. 91.

⁸¹ Paul Dukas, « La musique française », *Le Ménestrel*, 16 mars 1928, pp. 127-28.

⁸² Arthur Honegger, « La musique française », *Le Ménestrel*, 2 mars 1928, p. 103.

⁸³ Vincent d'Indy, « Réponse de M. Vincent d'Indy », *Le Ménestrel*, 2 mars 1928, p. 103.

⁸⁴ Vincent d'Indy, « Réponse de M. Vincent d'Indy », *Le Ménestrel*, 2 mars 1928, p. 103.

centre de leur projet. Cet intellectualisme que revêt l'approche poétique de Schoenberg forme le noyau dur de leur critique et les positionne dans cet entre-deux où, à l'image d'Honegger, ils défendent le cheminement historique de Schoenberg mais non les finalités esthétiques de l'œuvre. Le différend porte bien sur le fait que l'oreille n'est pas privilégiée à travers les composantes créatrices. Dans l'entrevue de 1951 « Je suis compositeur » – donc dans un contexte fort différent, Honegger précisera la nature dogmatique qu'il perçoit dans le dodécaphonisme et qu'il associe à un arbitraire sans merci⁸⁵. S'il vise Leibowitz à ce moment précis, il approfondit une idée qu'il défend dès 1928 en reprochant à Schoenberg de faire passer l'intellect avant le plaisir esthétique. Cela rejoint à nouveau les différences perçues entre conception viennoise et conception française dans l'approche du public et du rôle de l'art.

Cette première forme de riposte à la mise en valeur de Schoenberg en décembre 1927 revient à questionner sa pertinence et à le discréditer comme modèle de compositeur, ce qui se fait forcément à l'avantage de son rival Stravinski. En effet, dans la suite de la querelle et du mouvement circulaire qui se trace entre les deux entités, critiquer Schoenberg et le rabaisser aident la cause de Stravinski lorsqu'il s'agit pour ses disciples de le défendre et d'en faire l'antagonisme de Schoenberg. Et dans un contexte où Schoenberg est loin de faire l'unanimité et est sujet à de vives polémiques, mieux vaut se servir de son contre-exemple pour élever Stravinski. Certains événements musicaux ne trompent pas quant à la confrontation recherchée. Les Concerts Straram organisent à leur tour une suite de concerts rassemblés autour de deux festivals en l'honneur de Stravinski⁸⁶. L'événement pourrait paraître sans conséquence à première vue, tant les festivals portant sur l'œuvre de Stravinski se multiplient au cours des années 1920. Or, les différents détails laissent à penser qu'il s'agit là d'une riposte bien calculée puisque l'événement survient un mois après le festival Schoenberg, donc en janvier, dans une direction confiée à... Stravinski : au Schoenberg chef d'orchestre succède le Stravinski dirigeant ses propres œuvres. Mangeot ne peut alors s'empêcher de comparer, ce qui va de soi vu le rapprochement dans le temps :

Il semble au contraire que chacune de ses œuvres soit comme une sorte d'affirmation de son affranchissement. Au lieu de le chercher comme Schoenberg et de se fourvoyer dans un système, le Slave renouvelle et rafraîchit sa pensée dans le contact de l'Occident et, remontant jusqu'au XVIII^e siècle, il va saluer Bach et les vieux maîtres italiens⁸⁷.

Les valeurs classiques sont réaffirmées à travers Stravinski qui est vu comme l'antithèse de Schoenberg en mettant de l'ordre dans le milieu musical : « Il semble que Stravinski ait à cœur

⁸⁵ Arthur Honegger, *Écrits*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, pp. 716-17.

⁸⁶ Voir André Mangeot, « Deux Festivals Igor Strawinsky », *Le Monde musical*, février 1928, p. 59.

⁸⁷ Mangeot, « Deux Festivals Igor Strawinsky », *Le Monde musical*, 1928, p. 59.

d'apporter, dans le débat actuel, de l'ordre et de la saine raison et qu'au lieu de se perdre dans les recherches musicales de la quatrième dimension musicale, les trois dimensions terrestres, mélodie, rythme et harmonie lui suffisent⁸⁸. » L'opposition tient ici autant dans le sens conféré à la tradition que dans les choix poétiques effectués par les deux compositeurs. La stratégie du discours cherchant à rehausser Stravinski et à dénigrer Schoenberg change maintenant de cap, et plutôt que d'opposer le classicisme au romantisme ou l'objectivité à la subjectivité, deux nouvelles idées sont maintenant défendues : le sauveur qu'est Stravinski et le projet universaliste qu'il représente. Ses exégètes s'occuperont dorénavant de propager ce discours.

La venue de Schoenberg en décembre 1927 provoque également de vives réactions chez Lourié. Il écrit une lettre à Stravinski où il dénonce son égocentrisme et le « nouveau noir⁸⁹ » qui le guide. C'est dans ce contexte qu'il décide de publier son texte « Neogothic and Neoclassic⁹⁰ » dans *Modern Music* en mars-avril 1928, que Valérie Dufour a qualifié de « manifeste contre Schoenberg⁹¹ ». L'idée de manifeste tient la route dans la mesure où Lourié peut s'appuyer sur la connaissance qu'il a des polémiques avant-gardistes et de la nécessité à ce moment-là de conférer une argumentation théorique à Stravinski, ce qu'il a débuté depuis la *Sonate*. Il est difficile alors de distinguer ce qui provient de Stravinski et de Lourié, car si le second est en service commandé, son argumentation n'en reflète pas moins ses conceptions et ses visées dialectiques, qu'il reprend d'un texte à l'autre. C'est on ne peut plus clair ici avec Schoenberg dans le rôle de la thèse et Stravinski dans le rôle de son antithèse. Mais cette présentation nuit d'une certaine façon à Stravinski puisqu'elle indique que Schoenberg arrive en premier et que Stravinski se définit de manière négative : il a besoin de lui comme pôle antithétique. Si le texte est complètement injurieux pour Schoenberg et le ramène dans un projet passéiste et néogothique, voire individualiste à l'excès, sa pertinence historique apparaît néanmoins indiscutable, sans laquelle le néoclassicisme n'aurait pu prendre son envol. Ainsi, dans la façon schématique qu'il a d'opposer les deux tendances, Lourié n'en présente pas moins l'une comme la nécessité auto-justificatrice de l'autre, insistant même sur la manière dont Schoenberg a changé son attitude vis-à-vis de la forme.

Partant de ce principe, le dernier recours pour Lourié est de souhaiter un dépassement et c'est exactement ce qu'il fait à la fin de son texte au sujet de l'atonalité et du néoclassicisme : « Ils ne peuvent plus vraiment être considérés comme des forces actives dans la situation

⁸⁸ Mangeot, « Deux Festivals Igor Strawinsky », *Le Monde musical*, 1928, p. 59.

⁸⁹ Rapporté dans Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006, p. 94.

⁹⁰ Arthur Lourié, « Neogothic and Neoclassic », *Modern Music*, March-April 1928, pp. 3-8.

⁹¹ Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, p. 93.

présente » entre autres parce que « le vrai classique n'est pas là⁹² ». La méthode dialectique au fondement de la pensée de Lourié implique une synthèse couplée à un dépassement et cette situation ressort à travers le Stravinski qui se dépasse constamment – « [il] n'est même plus un néoclassique⁹³ », puisque sa force consiste à se détacher des impasses pour aller toujours plus loin dans la recherche de pureté et d'objectivité. Il est celui qui a compris finalement la qualité supérieure du projet artistique : « L'art est la fonction normale et la projection de l'expérience. Le principe affirmé ici est la limitation de l'ego et sa subordination à des valeurs supérieures et éternelles⁹⁴. » Stravinski a le pouvoir de sauver le monde de l'individualisme intransigeant en revenant à une forme de dépassement transcendantal investi dans la musique. La salvation devient alors double : elle refonde le sens spirituel et le sens esthétique, comme dépassement non seulement de Schoenberg, mais de la nuisance que cause le monde moderne en perdition. Schloezer parle alors, dans sa critique d'*OEdipus Rex*, d'« un idéal anti-individualiste d'ordre et de discipline⁹⁵ » qui se rapprocherait de Maurras. Décidément, les valeurs de droite infiltrent plus que jamais le clan Stravinski.

L'autre stratégie consiste à faire de Stravinski, en lien avec son projet musical tourné vers des considérations esthétiques et liturgiques, un modèle d'universalisme. L'arrivée d'*OEdipus Rex* contribue à cet état de fait : en optant pour un ressourcement dans les archétypes chrétiens à travers le mythe grec et l'utilisation du latin, Stravinski passe maintenant pour le champion d'un classicisme à tendance universaliste. Après s'être renouvelé auprès de la jeune génération en jouant la carte des valeurs latines au début de la décennie, la direction prise avec *OEdipus* incline vers l'idée d'un langage musical centré sur la spiritualité comme nécessité commune chez l'homme. La tactique consiste à prôner l'universalisme tout en se détachant du cosmopolitisme versions SMI et école de Vienne et du nationalisme version scholiste. L'idée exprimée dans la *Poétique musicale* quelques années plus tard est en germe dans le discours de l'époque :

Le caprice individuel, l'anarchie intellectuelle qui tendent à régir le monde où nous vivons isolent l'artiste de ses semblables et le condamnent à paraître aux yeux du public en qualité de monstre : un monstre d'originalité, inventeur de sa langue, de son vocabulaire et de l'appareil de son art. [...] Ces temps ont fait place à un nouvel âge qui veut tout uniformiser dans l'ordre de la matière, cependant qu'il tend à briser tout universalisme dans l'ordre de l'esprit au bénéfice d'un individualisme anarchique. C'est ainsi que d'universels, les foyers de culture se

⁹² "They cannot really be considered as active forces in the present situation"; "the truly classic is not there". - Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 1928, pp. 7-8.

⁹³ "Is no longer even a neoclassicist." - Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 1928, p. 8.

⁹⁴ "Art is the normal function and projection of experience. The principle here affirmed is the limitation of the ego and its subordination to superior and eternal values." - Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 1928, p. 6.

⁹⁵ Schloezer, « Chronique musicale », *La Nouvelle Revue française*, 1927, p. 246.

sont faits particuliers. [...] Volontairement ou non, l'artiste contemporain est pris dans cette infernale machination. [...] L'universalisme dont nous sommes en train de perdre les bienfaits est tout autre chose que le cosmopolitisme qui commence à nous gagner. [...] L'universalisme stipule nécessairement la soumission à un ordre établi⁹⁶.

L'argumentation se poursuit en faisant l'apologie du spirituel. Les accointances aux niveaux terminologique et conceptuel avec le discours de Lourié de la fin des années 1920 sautent aux yeux : l'individualisme est dénoncé et il y est question d'anarchie et de la nécessité de passer à un ordre supérieur pour s'orienter vers un héritage plus ancestral. Cet universalisme explique en définitive l'attitude à adopter sur le plan esthétique vis-à-vis de Schoenberg : il est pourfendu par Stravinski et ses disciples pour l'anarchisme dénoté dans son art et pour l'individualisme qui guide sa mise au monde artistique. L'ordre et les valeurs classiques recherchées dans la musique sont mis en danger par le mouvement artistique qu'il porte. Schoenberg devient alors le symbole d'un mouvement, d'une manière de faire en opposition à celle prônée par l'option stravinskienne. C'est pourquoi la 'clique Stravinski', à commencer par Lourié, ne l'attaque pas sur le plan personnel mais par rapport aux valeurs politiques qu'il représente, l'individualisme et l'anarchisme dont il serait l'incarnation en musique.

Cette attitude de Stravinski et ses exégètes sera celle adoptée jusqu'aux années de migration américaine. À la résignation schoenbergienne qui joue sur l'indifférence à l'égard de Stravinski se met en parallèle une attitude qui fait de Schoenberg un repoussoir à l'idéal artistique poursuivi : il est un contre-modèle servant à présenter son contraire, comme Lourié le fait dans son article de 1928. Ainsi, cette année marque bien un changement dans la façon dont les deux entités entrent en lutte et se représentent l'une l'autre : Schoenberg décide de faire avec Stravinski en laissant au temps le soin de juger, tandis que Stravinski (via Lourié) utilise l'exemple de Schoenberg pour mettre en valeur une conception de l'art qui répond à un néoclassicisme dirigé vers un universalisme anthropologique, soit la possibilité pour chaque homme d'entrer en communication avec un ordre supérieur par le truchement du musical. Certains amis de Stravinski perçoivent la manœuvre et s'en distancient, par exemple Casella qui affirme au sujet d'*OEdipus* dans sa revue de l'année 1927-28 : « La métamorphose des huit années passées ont finalement fait de lui un Européen et un impersonnel. [...] J'ai peur qu'en repoussant ses origines slaves et en détruisant sa puissante personnalité, Stravinski ait réussi uniquement à nous ennuyer⁹⁷. » Le jugement est sévère parce que le désaveu que cette situation

⁹⁶ Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, pp. 110-11.

⁹⁷ "The metamorphosis of the past eight years has finally made him European and impersonal. [...] I fear that in the attempt to abjure his Slavic origin and to destroy his powerful personality, Stravinsky has succeeded only in boring us." - Alfredo Casella, "Reflections on the European Season", *Modern Music*, May-June 1928, pp. 17-18.

entraîne du côté de la revendication nationaliste nuit forcément à un compositeur comme Casella. Faire de Stravinski un compositeur universel induit pourtant une négation de son rattachement à la tradition russe. Le clan stravinskien n'est pas à une contradiction près et en vertu des débats esthétiques, l'universalisme peut fonder l'espoir d'une reconnaissance qui s'étend à l'échelle de la planète.

Il est important de souligner que cette association à l'universalisme se confond également avec d'autres concepts, dont le modèle stylistique que représente Stravinski pour tous et chacun et le sens collectif que revêt maintenant son œuvre. L'idée d'un modèle musical viable pour chacun à la base du langage de Stravinski est exposée par Schloezer dans un texte de nature historiographique intitulé « The drift of the century⁹⁸ ». L'intérêt pour comprendre la fracture esthétique survenue au début du siècle se fait sentir et Schloezer propose que l'esprit de changement soit appréhendé à travers les 4 œuvres phares que sont *Pelléas*, *Pierrot*, *le Sacre* et *Prométhée*. Les œuvres de Debussy, Schoenberg et Scriabine sont saisies à travers une façon individuelle de concevoir le langage musical, alors que Stravinski occupe une place différente en raison du formalisme dont ses contemporains peuvent s'inspirer sur le plan stylistique : « Stravinski de l'autre côté a déjà ouvert le chemin pour les successeurs qui seront capables de le mener plus loin⁹⁹. » L'idéologie universaliste se met en place et fait abstraction de l'incontournable influence du cercle Belyayevet et du folklore durant la période russe. À titre d'exemple, l'historiographie musicale française, portée par le livre de Coeuroy en cette année 1928, *Panorama de la musique contemporaine*¹⁰⁰, reprend cette idée à travers l'antagonisme dont elle hérite à la fin des années 1920 :

Schoenberg atonal perd le rythme et parfois le contact avec la réalité sonore. Stravinski tonal, roi du rythme, reprend à chaque expérience une force nouvelle dans la matière musicale. Le premier se complique, l'autre se simplifie. Le premier a envoûté les pays germaniques, le second a ensorcelé l'univers¹⁰¹.

L'individualisme, la cérébralité et l'esprit scholastique rattachés au langage de Schoenberg aux yeux de musicologues comme Schloezer et Coeuroy expliquent pourquoi son langage s'enferme dans des cloisons nationalistes, contrairement à Stravinski qui épouserait un projet universel.

L'universalité de ce style se tourne alors vers sa nature collective à travers ce qui rassemble les différentes communautés nationales. Dans la défense de cette idée, l'historiographie française est secondée par l'historiographie allemande qui joue sur la même

⁹⁸ Boris de Schloezer, "The drift of the century", *Modern Music*, November-December 1928, pp. 2-10.

⁹⁹ "Stravinski on the other hand has already opened a path to followers who will be able to pursue it still farther." - Schloezer, "The drift of the century", *Modern Music*, 1928, p. 10.

¹⁰⁰ André Coeuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Éditions Kra, 1928.

¹⁰¹ Coeuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, 1928, p. 83.

dualité quant aux projets musicaux respectifs de Schoenberg et Stravinski. Mersmann, Schulze-Ritter et Strobel, les trois critiques allemands qui s'intéressent à Stravinski – leur contribution exégétique n'est pas négligeable, affirment dans un article de *Melos* en décembre 1930 :

Stravinski écrit en fin de compte une musique de l'art pour l'art, mais même dans les œuvres au sein desquelles le moment artistique semble seulement dominer, on ressent une vitalité qui traverse toute son œuvre. Et alors une chose ne doit pas être oubliée : pendant que le principe de l'art pour l'art chez Schoenberg se restreint jusqu'à la communauté qui s'y identifie, il s'étend, chez Stravinski, jusqu'au forum des érudits de la société européenne. Une telle étendue de l'effet, comme elle ne peut certainement être acquise en notre temps qu'à partir de Paris, positionne Stravinski comme le représentant de la conscience européenne contemporaine¹⁰².

Stravinski n'en demandait certainement pas autant : le discours esthétique qui le soutient en fait maintenant le compositeur européen par excellence. Il représente un modèle d'émancipation en vertu d'une conscience collective recherchée par l'entremise de la musique, là où Schoenberg resterait implanté dans des visées musicales à portée individuelle et à 'l'art pour l'art'. La stratégie de Stravinski et ses exégètes fonctionne en fin de décennie et réussit à faire oublier les valeurs nationalistes derrière le classicisme de Stravinski et sa relation aux Six. Faire de Schoenberg l'archétype de l'individualisme musical à ce moment précis est démenti par l'ambition stylistique projetée dans la technique dodécaphonique en tant que modèle commun. En fait, les deux compositeurs à partir de ces années sont plutôt influencés par des idéologies conquérantes qui puisent leur fondement dans une nouvelle expérience du religieux.

6.5 La révélation d'un ordre supérieur

Le contexte politique de l'Europe d'entre-deux-guerres, ainsi que son orientation néoclassique, favorise un retour de l'expérience religieuse chez plusieurs compositeurs. Ce phénomène incontournable prend forme à travers un réinvestissement des formes musicales associées au passé chrétien, tels l'oratorio et la messe. Le chant choral reprend aussi de la vigueur dans les œuvres. Ni Stravinski ni Schoenberg n'échappent à ce retour du religieux. Sa caractéristique principale réside dans la dimension spirituelle recherchée dans la musique et dans l'intuition artistique qui en délimite la portée sémantique. *Oedipus Rex* de Stravinski, avec l'héritage latin et les gloria d'une part, mais la présence d'un mythe à saveur moraliste d'autre

¹⁰² "Strawinsky schreibt letzten Endes eine l'art pour l'art-Musik, aber einmal ist selbst in Werken, in denen das artistische Moment ausschliesslich zu dominieren scheint, immer jene Vitalität spürbar, die in seinem gesamten Schaffen wirksam ist. Und dann darf eins nicht vergessen werden : während das l'art pour l'art-Prinzip sich bei Schönberg bis zur Gemeinde der Zugehörigen verengt, weitet es sich bei Strawinsky bis zum Forum der gebildeten europäischen Gesellschaft. Eine solche Breite der Auswirkung, wie sie in unserer Zeit wohl nur von Paris aus gewonnen werden kann, stempelt Strawinsky zum Repräsentanten heutigen europäischen Kulturbewusstseins." Cf. Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, "Musik der Zeit: Strawinsky", *Melos*, Dezember 1930, p. 531.

part, s'inscrit dans cette tendance. S'expliquant en partie par la désillusion causée par les excès des 'années folles', la mise en valeur du sacré opère dans le sens d'une communication religieuse à travers la musique et d'une recherche d'identité en lien avec les valeurs catholiques et l'humanisme chrétien. Dans ce contexte, la montée en force des valeurs de droite concorde parfaitement avec le 'retour à l'ordre' propre au néoclassicisme¹⁰³, tant l'ordre, la hiérarchie et la discipline sont des valeurs privilégiées. Cela conduit aussi sur le plan esthétique à valoriser la catégorie du Beau platonicien comme vecteur de communication donnant un accès direct à Dieu, dans la lignée du néothomisme de Maritain¹⁰⁴. Il s'agit alors de délimiter le terreau nourricier à partir duquel Stravinski et Schoenberg négocieront cette conjoncture spirituelle et la conséquence qui en résulte pour la querelle.

Le contexte idéologique dans lequel Stravinski et ses proches s'abreuvent est double : l'eurasisme d'un côté et le néothomisme de l'autre. Souvtchinski et Maritain, voir Lourié à travers le rassemblement des deux pensées, sont les deux figures influentes qui portent ces mouvements idéologiques. Ceux-ci ont un impact autant sur la façon dont Stravinski envisage son métier que sur le discours exégétique qui influence la réception de son œuvre. Les traits eurasistes dans la pensée de Stravinski ont été soulignés pendant la période de guerre, notamment à travers sa haine des Allemands en tant que nation 'décadente' et la valorisation du patrimoine culturel russe. L'eurasisme devient plus prégnant encore au cours des années 1920 en ce qu'il se rattache à un attachement et à une valorisation politique de la mère patrie chez les nombreux exilés russes d'Europe¹⁰⁵. L'accent est mis alors sur l'identité nationale russe à travers la quête purificatrice des origines slaves, ce qui fait de cette ancienne Russie un modèle pour le monde entier. Les conséquences politiques de la Révolution de 1917 font rêver à une Russie forte portée par la monarchie, d'où l'« idiocrasie réactionnaire¹⁰⁶ » qui ressort du mouvement. L'idéologie a été forgée par le linguistique russe Troubetskoï¹⁰⁷. Le projet consiste en rien de moins qu'à sauver la culture occidentale de sa dégénérescence du monde bourgeois et de la décadence moderne. Souvtchinski porte les destinées de cette idéologie en territoire français et une de ses modalités d'application prend forme dans la valorisation de la foi et de la spiritualité comme condition de salut pour l'homme. Stravinski se retrouve au centre de cette idéologie parce que Souvtchinski, qu'il connaît depuis son passage à Berlin en 1922, en fait le

¹⁰³ Voir Raffaele Pozzi, « L'idéologie néoclassique », *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, pp. 367-71.

¹⁰⁴ Jacques Maritain, *Art et scholastique*, Paris, Louis Rouart et Fils, 1927, pp. 35-62.

¹⁰⁵ Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, pp. 58-62.

¹⁰⁶ "Reactionary 'ideocracy'." Cf. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 394.

¹⁰⁷ Voir Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, p. 59.

symbole de l'idéologie et la preuve historique de l'existence du génie russe¹⁰⁸. Il s'agit alors de s'atteler à l'expérience spirituelle et morale au centre de l'œuvre de Stravinski comme modèle de transcendance pour l'homme, voir de 'régénération' des valeurs. D'où le « messianisme russe¹⁰⁹ » auquel aboutit cette idéologie et qui se reflète dans la dissertation métaphysique sur Stravinski.

Il ne faut pas alors s'étonner qu'apparaissent dans l'exégèse de Stravinski les thèmes de la purification, du sens moral et du spirituel associé au formalisme de l'œuvre. Dans « À propos de l'Apollon d'Igor Stravinski », texte qu'il signe en décembre 1927 et qui annonce *Apollon Musagète* en gestation, Lourié évoque le fait que « le principe esthétique s'élève chez [Stravinski à] une thèse presque morale¹¹⁰ ». Esthétique et morale, par l'entremise du spirituel, se réconcilient pour sauver le monde et le soustraire aux griffes du modernisme individualiste et de la dégradation romantique, d'où la lutte menée contre Schoenberg. Le projet esthétique porté par Stravinski n'a d'égal que la conviction mise dans l'idée d'une salvation messianique représentée par son génie : « Le compositeur revient [dans *OEdipus Rex*] à un langage musical commun à tous, collectif. La perte de ce langage, son oubli constitue le vice fondamental de la musique moderne et est la cause de cette confusion des langues qu'on y constate¹¹¹. » Le messianisme eurasiste ne fait pas oublier cependant son attachement au romantisme à travers la revalorisation du génie créateur.

L'autre grande influence provient de Maritain et du néothomisme, qui consiste à retourner aux idées véhiculées par Saint Thomas d'Aquin et à son influence aristotélicienne. La révélation est réhabilitée à l'intérieur d'une théologie naturelle où le monde sensible est la source de toute connaissance et la raison la voie d'accès aux vérités de la foi. La différence avec le thomisme tient en ce que Maritain adapte ce dogme au contexte du 'retour à l'ordre' des années 1920, du croisement avec les idéologies catholiques de l'Action française et en réaction au matérialisme et au bergsonisme. Ses deux ouvrages de l'époque, *Art et scholastique* de 1920 et *Antimoderne* de 1922, dévoilent surtout un humanisme chrétien tourné vers la célébration de la hiérarchie ecclésiastique et du dévouement à Dieu. Cela conduit à une philosophie de l'être tournée vers la promotion des idées de bien, de vrai et de beau. Son influence dans le milieu artistique français de l'époque est indéniable. C'est lui qui mena à une grande conversion, soit Cocteau qui, à travers Maritain, sort de l'enfer de l'opium et découvre le calme et la douceur que lui apporte la révélation de Dieu, tout cela à travers la fusion de la foi et de l'expérience

¹⁰⁸ Voir Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, p. 61.

¹⁰⁹ "Russian messianism." - Taruskin, *Defining Russia Musically*, 1997, p. 400.

¹¹⁰ Arthur Lourié, « À propos de l'Apollon d'Igor Stravinski », *Musique*, 15 décembre 1927, p. 118.

¹¹¹ Lourié, « OEdipus-Rex », *La Revue musicale*, 1927, p. 251.

poétique¹¹². Si Stravinski ne parcourt pas un cheminement pareil à celui de Cocteau, l'entrée en scène de Maritain dans sa vie n'en est pas moins le moment d'une révélation du fait religieux. Il faut également rappeler que l'influence du discours antimoderne de Maritain dans les déclarations choc visant les compositeurs modernes et Schoenberg est apparue claire au cours des années 1920. *Art et scholastique* fait partie des lectures de Stravinski dès 1921-22 et Walsh¹¹³ souligne les répercussions de ces réflexions sur sa conception artistique et sur ses déclarations publiques : son formalisme et son antiromantisme sont d'inspiration néothomiste. En somme, à la manière de Maritain, la « doctrine thomiste [est] convoquée comme rempart contre l'hérésie moderne¹¹⁴ » et comme revalorisation de la foi dans l'action humaine¹¹⁵.

L'amitié entre les deux hommes prend forme après un repas familial chez Maritain au cours de l'année 1926. Après quoi Stravinski lui souligne son attachement et ajoute le 11 juin : « Priez pour moi¹¹⁶. » Il s'agit d'une conversion qui se vit à travers le sens de la prière et la valorisation des valeurs catholiques dans leur appréhension morale, soit la primauté accordée au spirituel dans la communion et le sens de la hiérarchie. Dans cette optique, l'artiste devient un artisan et c'est à travers son dévouement (i.e. le *faire* de l'œuvre) que se révèle la présence divine sur terre et le sens métaphysique qui peut s'en dégager : l'influence de Maritain est clairement identifiable dans la *Poétique musicale*¹¹⁷, notamment dans l'activité unique qu'est l'art pour la conscience humaine. « Le fait même d'écrire mon œuvre, de mettre, comme on dit, la main à la pâte, est inséparable pour moi du plaisir de la création¹¹⁸ », dit Stravinski avant de citer Maritain sur l'artisan.

C'est Lourié, fervent adepte de Maritain depuis son premier séjour à Paris en 1922, qui fait le pont entre Stravinski et le philosophe : Lourié et Maritain ont en commun d'avoir quitté une religion (protestantisme pour le premier, judaïsme pour l'autre) pour le catholicisme. Selon Dufour¹¹⁹, Stravinski vit une crise spirituelle en 1925 et c'est cet événement qui lui donne, par l'entremise de Lourié, la révélation des écrits de Maritain et l'adoption d'une nouvelle spiritualité (sans conversion toutefois), ce qui ne se vit pas sans difficulté à travers la mise en

¹¹² Voir Arnaud, *Jean Cocteau*, 2003, pp. 342-45.

¹¹³ Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, pp. 377-79.

¹¹⁴ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 245.

¹¹⁵ Cette rencontre avec la doctrine néothomiste le conduit aussi à s'intéresser aux grandes figures mystiques de l'histoire chrétienne, comme il en fait part dans une entrevue de mars 1928. Cf. Igor and Vera Stravinsky, *A Photograph Album 1921 to 1971*, New York, Thames and Hudson, 1982, pp. 17-18.

¹¹⁶ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 98, p. 1283.

¹¹⁷ Myriam Soumagnac, « Préface », Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 47-50.

¹¹⁸ Strawinsky, *Poétique musicale*, 2000, p. 96.

¹¹⁹ Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, p. 100.

valeur de l'église orthodoxe chez les eurasistes¹²⁰. Par ailleurs, les deux idéologies tendent à cohabiter au sein de l'exégèse de Lourié qui connecte ensemble le besoin de spiritualité commun et l'anti-individualisme comme rempart au modernisme. La purification, l'ascèse et la sérénité que prône Lourié, voire le sens de la collectivité réunie autour de la communion, puisent autant dans les idées de l'eurasisme que dans celles du néothomisme. Elles convergent vers l'œuvre de Stravinski et vers la conscience qu'il a de lui-même en tant qu'artisan, tant et si bien qu'il faut parler de « Stravinski selon Lourié selon Maritain¹²¹ ».

La façon dont Lourié présente Stravinski comme un modèle de perfectionnement joue sur cette modalité d'un ordre supérieur à révéler et à célébrer. L'adhésion de Stravinski aux idées de Maritain se fait à travers la symbolique religieuse qu'évoque l'art dans sa substance poétique et c'est par là que s'élève le sentiment de transcendance¹²². On comprend alors pourquoi Lourié associe Schoenberg au désordre et Stravinski à l'ordre, en faisant du second un exemple moral. Il essaie surtout de faire de la querelle un enjeu religieux et théologique en affirmant que leur « expérience esthétique prend la place du religieux, l'art devenant une sorte de substitut à la religion¹²³ ». La tactique est de discréditer Schoenberg comme fétichiste et individualiste : Stravinski est pour sa part soumis à un ordre supérieur. Le manichéisme joue ici sur l'opposition des valeurs morales et néoclassiques de Beau et de Bien versus le caractère obsessionnel d'une religion centrée sur sa seule condition ontologique. Les retombées sur la valeur universaliste appliquée à l'œuvre se comprennent facilement dans ce contexte, puisque l'exemple de Stravinski vaut pour tous et montre à l'humanité entière le chemin spirituel à emprunter. Il s'ensuit que la valeur recherchée dans l'œuvre de Stravinski est opérée dans un but de régénérescence morale.

6.6 L'activisme religieux

Du côté de Schoenberg, le retour au religieux comme soutien dans les moments de crise culturelle et spirituelle a été souligné pour la période d'après-guerre. S'il s'est converti au protestantisme dans sa jeunesse, il revient officiellement au judaïsme en 1933, même si *L'Échelle de Jacob* de 1917 marque le vrai retour à une conscience religieuse marquée par le questionnement et le désir d'une recherche spirituelle personnelle face au questionnement

¹²⁰ Voir Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring*, 1999, p. 433.

¹²¹ Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, p. 96.

¹²² Susanna Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, p. 335.

¹²³ "Aesthetic experience takes the place of the religious, art becomes a kind of substitute for religion." - Lourié, "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 1928, p. 6.

existentiel¹²⁴. L'expérience spirituelle se vit toutefois depuis longtemps dans l'expérience créatrice propre à l'expressionnisme, l'artiste effectuant un recentrement intérieur pour parvenir à libérer sa verve créatrice. Comme le précise Susanna Pasticci : « Cette image de l'artiste revêt une connotation sacrée [...] jusqu'à s'identifier tout court avec la figure du prophète, messager de vérité¹²⁵. » L'artiste portant un projet esthétique émancipateur pour l'homme, la conscience qu'il a de lui-même épouse à la fois des considérations ontologiques et métaphysiques. Son esprit créateur, dans la postérité du génie romantique, a comme projet de dévoiler l'homme et c'est pourquoi il appréhende une énergie esthético-théologique dans le dévoilement de l'œuvre musicale¹²⁶. L'homologie tracée par Schoenberg entre l'expérience mystique et l'expérience musicale trouve sa source dans une influence schopenhauerienne de la musique comme représentation de la volonté¹²⁷. Les desseins mystiques poursuivis à travers son œuvre le suivent, contrairement à Stravinski, depuis le début de sa carrière.

La différence à partir de la guerre repose sur la tournure hébraïque que prend cette expérience religieuse et le caractère éthique qui en ressort face à la protection d'une identité particulière en lien avec les idéologies politiques qui secouent l'Europe : l'épisode de Mattsee le confronte à la haine antisémite pour la première fois en 1921¹²⁸. Dans la foulée de cet incident, Schoenberg s'intéresse au sionisme et se retrouve dans cette idéologie, comme il en fait part dans un texte de 1924 intitulé « Position on Zionism¹²⁹ ». Il y affirme la nécessité de construire un État juif qui s'implantera à travers une communauté d'intérêts. L'adéquation d'une position militante dans la prise de conscience grandissante de ses racines juives se réalise par une situation internationale jugée précaire pour les Juifs dans l'expression de leur religion et de leurs droits politiques. Les symboles, métaphores et allégories bibliques issues du judaïsme servent alors à exprimer ce militantisme et un premier scénario d'œuvre, intitulé *Le Chemin biblique*, prend forme en 1922-23 et est achevé en 1926-27 avec une action qui pivote sur l'établissement d'un État juif visant à réunir les communautés juives. Le protagoniste Max Aruns tente de fonder une nouvelle Palestine qui en vient à échouer sur fond d'intrigue politique quant à la charte à adopter. C'est surtout l'occasion pour Schoenberg de présenter les tensions à l'œuvre au

¹²⁴ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 249-66.

¹²⁵ Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1*, 2003, p. 329.

¹²⁶ Voir Carl Dahlhaus, *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 267.

¹²⁷ Au sujet de l'importance de Schopenhauer dans la réflexion esthétique de Schoenberg, voir Pamela C. White, « Schoenberg and Schopenhauer », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VIII/1, June 1984, pp. 39-57.

¹²⁸ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 22292.

¹²⁹ Reproduit dans Joseph Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 202.

sein du judaïsme tout en affirmant la solidarité juive à mettre en place, dans un esprit à la fois de survivance et d'affirmation¹³⁰.

Cela conduit finalement au scénario de *Moïse et Aaron*, dont l'écriture de l'argument se réalise à partir de l'automne 1928 et la composition entre 1930 et 1932. L'œuvre comporte deux actes et le troisième reste inachevé. Schoenberg puise ses sources dans la Bible, l'Exode et les Nombres notamment. L'œuvre est d'abord envisagée comme oratorio pour ensuite prendre la forme définitive d'un opéra qui expose la tension à l'œuvre entre la pensée et son expression, c'est-à-dire le dialogue conflictuel qui se joue entre *Moïse et Aaron*. Cette mise en scène dualiste s'exprime en musique à travers l'opposition du chœur chanté et du chœur parlé, tout deux manifestant l'idée de Dieu. Si Schoenberg réinterprète cette scène biblique à travers des ajouts comme la scène du Veau d'or et des changements dans l'ordre des événements, les idées de « peuple élu » et de « guide du peuple » sont, comme le précise Alain Poirier, « les dominantes de l'œuvre¹³¹ ». Cette dernière doit prendre à la fois la forme d'un témoignage et d'une révélation tout en mettant l'accent sur les épreuves qu'ont à surmonter les Juifs dans la mise en place de l'état d'Israël.

L'expérience de la religion chez Schoenberg débouche en une quête de l'identité juive renforcée par une expérience qui se confond avec sa propre destinée. Il écrit à Berg le 5 août 1930, à propos de *Moïse et Aaron* : « Aujourd'hui je ne sais vraiment plus ce qui est à moi, mais il me faut laisser une chose [...] : tout ce que j'ai écrit a une certaine ressemblance intérieure avec moi¹³². » Si le projet politique concerne bel et bien un sens de la communauté, c'est bien une manière toute personnelle de vivre cette expérience religieuse, tant et si bien qu'il en arrive dans les années 1930 à prendre carrément le sort des Juifs sur ses épaules. Le 24 juillet 1933, chez un rabbin parisien avec Chagall comme témoin, il se reconvertit officiellement à la religion juive. Il a conscience plus que jamais de la montée de l'antisémitisme, auquel il oppose la force de la conscience historique juive : « Nous Juifs nous appelons nous-mêmes le peuple élu de Dieu et avons le Conventant [...]. Comparé à cela le racisme allemand reste pris dans des slogans et dans la matérialité : dans les apparences¹³³. » Il fonde alors l'espoir de constituer un parti juif unique et esquisse le manuscrit de « Jewish Four Points Program », qu'il complètera en 1938¹³⁴.

¹³⁰ Voir Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, New York, Clarendon Press, 1990, pp. 67-82.

¹³¹ Alain Poirier, « Étude de l'œuvre », *Arnold Schoenberg*, Paris, Fayard, 1993, p. 730.

¹³² Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 143.

¹³³ «We Jews call ourselves the chosen people of God and have the Covenant. [...] Nothing can be compared to this, therefore German racism is stuck in slogans and in the material: in appearances.» Reproduit dans Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 242.

¹³⁴ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 383-84.

L'urgence politique d'agir pour les Juifs apparaît clairement dans une lettre de l'été 1938 et souligne les changements que connaît sa conscience religieuse à ce moment-là dans le but de rassembler le peuple juif. Par cette lettre, Schoenberg cherche à éveiller les consciences de ses compatriotes Toch et Stutschewsky afin d'élaborer un projet fédératif et une action concertée. La Lettre révèle alors la mission qu'il se donne et l'interprétation toute personnelle qu'il a de la lutte à entreprendre : « Il faut pour cela un homme qui soit disposé et apte à lutter [...]. J'ai décidé, faute de mieux, de commencer en attendant. On sait que je me suis heurté à des murs, et l'on voit que je n'en suis pas mort. On peut me suivre jusqu'à ce que quelqu'un de meilleur apparaisse¹³⁵. » La projection de sa propre individualité au sein de la destinée du peuple juif comme éveillé de conscience et prophète marque une continuité avec la vérité esthétique à travers laquelle il appréhendait son travail créateur au temps de l'expressionnisme. L'action politique se poursuit dans plusieurs projets à caractère religieux durant la période américaine, dont *Un Survivant de Varsovie* op. 46 de 1947.

Schoenberg et Stravinski ont en commun de procéder à un retour au religieux alimenté par une crise spirituelle, mais dans des traditions fort différentes et dans un rapport à la foi qui ne se vit pas sur les mêmes modalités d'appréhension. Comme le dit Pasticci :

Contrairement à celle de Schoenberg, la religion de Stravinski est une foi qui ne connaît ni les tourments, ni les doutes ou les interrogations : c'est une foi absolue dans la révélation, capable d'accepter sans réserves les dogmes de l'Église et donc de donner naissance à une œuvre musicale expressément conçue pour le Service divin¹³⁶.

Schoenberg expose ses doutes et les conflits qui tracassent l'identité juive dans une œuvre comme *Moïse et Aaron*, là où un Stravinski compose une *Symphonie de psaumes* (à partir des psaumes 38, 39 et 150 de la Bible) « à la gloire de DIEU » pour le Boston Symphony Orchestra en 1930. La situation de l'un et de l'autre ne se vit pas sur la même modalité religieuse en corrélation avec les événements politiques qui secouent l'Europe. Pourtant, les deux se retrouveront réunis autour d'une même œuvre de 1945, intitulée *Genèse* (rassemblant également Tansman, Milhaud, Castelnuovo-Tedesco, Toch et le chef d'orchestre Shilkret¹³⁷). Schoenberg, dans un langage dodécaphonique accompagné d'une double fugue, se charge du *Prélude*, tandis que Stravinski compose la cantate *Babel*. Il n'est pas surprenant de les voir réunis autour d'un projet religieux. En fait, si l'on pousse le regard plus loin, plusieurs similitudes apparaissent dans la conjonction religieuse qui redéfinit dans les deux cas leur rapport au métier artistique. Les deux compositeurs sont sous la gouverne d'idéologies religieuses qui trouvent des

¹³⁵ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 384.

¹³⁶ Pasticci, « Musique religieuse et spiritualité », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1*, 2003, p. 334.

¹³⁷ C'est ce dernier qui commande ces partitions pour une édition discographique de la Bible.

applications politiques dans une vision précise de l'Occident et conséquemment, de l'action artistique mise au service d'une nouvelle recherche identitaire à travers la spiritualité. L'eurasisme et le néothomisme changent autant la perception qu'a Stravinski de la fonction de son œuvre que le sionisme apporte à Schoenberg le sens d'une nouvelle mission pour fortifier la conscience juive. La conception du musical et sa portée sémantique se retrouvent transformées dans les deux cas sous l'impulsion du caractère urgentiste de ces idéologies. Il ressort de part et d'autres une forme de protectionnisme d'une identité particulière et une forme de purification du monde par le truchement de l'ordre divin. C'est la raison pour laquelle les deux projets tendent également vers un universalisme, leur message religieux s'appliquant à l'humanité entière même si chaque idéologie part d'une conception identitaire du monde pour aboutir à une finalité anthropologique et morale : sauver le monde de la dégénérescence, qu'elle soit politique (i.e. antisémitisme) ou morale (i.e. individualisme). Il s'ensuit que la portée gnoseologique de chaque idéologie convient à tous et chacun pour améliorer le sort de l'homme.

L'attention se tourne alors, au niveau des valeurs promues, vers le conservatisme et le positionnement à droite dans les deux cas, même si la réception de Schoenberg en territoire français s'est jouée sur l'axe gauche/droite et que les deux ont participé à un avant-gardisme de gauche dans la période phare de 1909-14. Il ne s'agit pas d'une droite exclusive puisque chacun peut adhérer au projet idéologique pour réinsuffler le sens spirituel recherché, à l'exception de l'eurasisme qui possède un véritable fond réactionnaire et exclusif en s'adressant uniquement aux émigrés russes. Dans les deux cas, ce retour en force d'une droite religieuse qui prêche la vertu, l'ordre et le sens spirituel entre en parfaite adéquation avec leurs valeurs monarchistes exprimées au cours des années 1920 et qui fait que l'un comme l'autre se voient comme des créateurs uniques avec une autorité musicale à propager. Cette situation est renforcée également par un autre point commun, qui est la valeur assignée à l'héritage d'un savoir-faire spécifique. À partir de la mise en place du système dodécaphonique, Schoenberg conçoit également son travail de créateur en terme de métier. Si une différence apparaît dans la référence historique qu'implique cette conception et dans le rôle artisanal de la chose chez Stravinski, les deux n'en sont pas moins guidés par un sens de la tradition conduisant à envisager la composition sous ses aspects techniques. Mais le rapprochement s'arrête ici, puisque Schoenberg appréhende l'émergence du geste créateur à travers la force de l'idée créatrice, qu'il reproche aux néoclassiques de remplacer par le style.

Il est tentant, au terme de cette réflexion sur le retour du religieux, d'analyser la tension constitutive entre réflexion et parole au sein de *Moïse et Aaron* comme synthèse symbolique des enjeux qui se jouent dans la querelle. Pourquoi devrions-nous nous empêcher de faire ce

rapprochement, surtout que les deux frères « jouent dans l'œuvre et dans la pensée de Schoenberg un rôle de référents obligés¹³⁸ » ? La symbolique que fait intervenir l'œuvre est importante en ce qu'elle interpelle deux thèmes majeurs qui ont obsédé Schoenberg tout au long de sa carrière : l'antinomie entre l'action et la pensée, qui recoupe nécessairement la dualité entre le style et l'idée. Cette symbolique éclaire le questionnement esthétique, voire philosophique derrière la querelle en étant transposée à Schoenberg et Stravinski en tant que frères ennemis. Personne n'a été étonné de constater que Schoenberg a opté, au cours de son opéra, pour une mise en scène du mouvement dialectique à saveur biblique qui se joue entre celui qui pense mais ne sait s'adresser aux foules, et celui qui sait séduire la foule mais reste anémique sur le plan de la réflexion. Cette situation est renforcée par le fait que Moïse soit un rôle parlé et qu'Aaron soit un rôle chanté, ce qui conduit Aaron à séduire le peuple à travers l'enivrement de son chant. Mais les deux sont à la recherche de la carence que possède le rival, d'où leur lutte pour la domination dans la réconciliation. Lorsque Aaron meurt au III^e acte, il serait trop facile de dire qu'il s'agit là d'une victoire de l'esprit puisque Moïse se trouve démuné et que l'inachèvement de l'opéra doit être compris comme un refus de choisir¹³⁹. Le caractère biographique se révèle toutefois dans le fait que lorsque « Moïse s'exclame sur le fondamental *mal-entendu* qui le sépare de son peuple [...], c'est Schoenberg lui-même qui s'exprime¹⁴⁰ ». En concomitance avec la carrière artistique de Schoenberg, les rapprochements sautent aux yeux quant à sa relation à la société et à la façon dont son œuvre fut reçue, voire à sa conception de l'art (i.e. style versus idée).

Cette symbolique devient alors forte de sens à la lumière des intérêts qui ont motivé les deux compositeurs et qui les ont conduits dans des chemins opposés tout en en faisant des entités collectives à travers lesquelles les autres compositeurs se retrouvaient et se situaient. L'artiste doit-il choisir de plaire en fonction d'un style que tous comprendront ou doit-il se laisser guider par son idéal artistique à visée anthropologique ? N'est-ce pas une manière de synthétiser l'origine profonde de la querelle Schoenberg/Stravinski et les dérapages verbaux qui s'en sont suivis ? N'est-ce pas aussi tout le problème que pose la modernité musicale pour un compositeur dans le fait de choisir entre une communication directe avec le public ou l'absence de compromissions ? Certains vont encore plus loin dans l'analyse de ce mouvement dialectique en y percevant une différence au fondement même de la quête esthétique : « Ce que répond ici Moïse, c'est-à-dire aussi Schoenberg, nous dit François Nicolas, est [qu'] il faut se priver de beauté parce qu'il faut vouloir le sublime. [...] Vouloir le sublime [...], c'est refuser l'idolâtrie

¹³⁸ Olivier Revault d'Allones, *Aimer Schoenberg*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 135.

¹³⁹ Poirier, « Étude de l'œuvre », *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 732.

¹⁴⁰ Dominique Jameux, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 545.

de l'œuvre¹⁴¹. » Schoenberg se méfie des idoles et sa critique des néoclassiques tend à montrer que le reproche qui leur est adressé consiste justement à opter pour le compromis pour mieux rayonner dans la sphère musicale : « L'erreur d'Aaron, comme le dit Olivier Revault d'Allonnes, est d'avoir cru utiliser le langage du peuple, celui du passé, pour exprimer tout le contraire de ce passé de paganisme¹⁴². » N'est-ce pas le reproche adressé aux néoclassiques dans leur rapport à l'histoire et au langage musical ? Schoenberg-Moïse pense plutôt que le compositeur doit guider le peuple vers la découverte d'un nouvel ordre sonore. Cette constatation replonge le musicologue au cœur du différend que circonscrit la querelle quant à la musique moderne : choisir la voie du progrès ou des 'retour à', de la stylisation ou de l'idéal, de l'objectivité ou de la subjectivité ?

Si Schoenberg a assurément choisi la voie de Moïse, Aaron l'a toujours hanté en tant que partie de lui-même, surtout comme pédagogue. Et si Stravinski a choisi maintes fois la voie d'Aaron dans son désir de briller sur tous les fronts et d'avoir recours à l'artifice, il a également su s'entourer d'intellectuels : la seconde moitié des années 1920 le conduit, jusqu'à la fin de sa vie, à épouser une sérénité spirituelle. La complexité de la symbolique de *Moïse et Aaron*, en lien avec les décisions que prend l'artiste face au monde extérieur, se retrouve à différents niveaux chez Stravinski et Schoenberg. Un rapprochement entre la thématique de l'opéra et la querelle peut donc être fait, sans toutefois être forcé ou exagéré.

6.7 La répercussion des idéologies politiques

La montée en force du religieux en musique conduit naturellement aux années 1930 et c'est la raison qui explique pourquoi, dans le cadre de cette étude, un pont relie la fin des années 1920 aux années 1930. Les idéologies religieuses qui façonnent la fin des années 1920 se poursuivent dans les débuts des années 1930 et se trouvent finalement secondées ou dépassées par les idéologies politiques. À l'époque des 'années folles' succèdent alors celle des 'années troubles', marquées par la radicalisation des idéologies politiques et sociales et la montée des fascismes politiques en Europe¹⁴³. La particularité de l'époque est de se voir entraînée dans un sentiment d'urgence politique dont témoignent avec singularité la montée en force de l'intellectuel et ses prises de position dans le champ politique à travers le vacillement des régimes. Mounier, l'un des philosophes de cette époque, dira plus tard : « La génération des années 1930 allait être une génération sérieuse, grave, occupée de problèmes, inquiète

¹⁴¹ François Nicolas, *La singularité Schoenberg*, Paris, l'Harmattan/IRCAM, 1997, pp. 192-93.

¹⁴² Olivier Revault d'Allonnes, *Aimer Schoenberg*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 155.

¹⁴³ Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France, de la belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 71-102.

d'avenir¹⁴⁴. » Le personnalisme, dont la manifestation intellectuelle ressort à travers la nouvelle revue *Esprit* (1932), symbolise l'esprit de l'époque en orientant le catholicisme vers l'action sociale et en faisant de l'homme un être spirituel tourné vers un avenir à transformer¹⁴⁵. C'est la raison pour laquelle le début des années 1930, à travers les conséquences du désordre social causé par la crise économique de 1929, va consolider ses énergies autour d'une révolution spirituelle. Celle-ci finit toutefois par être supplantée par la bipolarisation de l'action politique coincée entre fascisme et antifascisme. Les positions fascistes et les positions communistes délimitent également la sphère politique, cependant qu'elles sont parfois perturbées par les questions du libéralisme, du pacifisme et surtout, du nazisme.

Si cette situation s'applique d'abord à la France, surtout à travers l'axe gauche/droite, elle n'en ressort pas moins comme une réalité commune à l'ensemble européen, et les luttes menées au nom du fascisme ou contre lui s'accusent également en Italie, en Espagne, en Allemagne, etc. Le nationalisme n'est donc plus la seule cause des perturbations politiques qui secouent l'Europe ; il se radicalise plutôt au sein de la nouvelle réalité fasciste, comme tendent à le prouver le nazisme en Allemagne et le fascisme en Italie. La tension entre nationalisme et internationalisme dans le champ musical si caractéristique des années 1920 se transforme, et ce à travers l'inclusion de deux nouvelles données politiques : l'entrée des fascismes comme enjeu déterminant d'une part, la radicalisation des positions musicales d'autre part en tant que facteur d'affirmation pour une nouvelle génération musicale. À l'aune du nouveau festival de la SIMC qu'accueille Liège (et Anvers en concomitance avec les séances de la Société internationale de musicologie), *Melos* décide de faire le point sur le « problème de l'entente européenne¹⁴⁶ » en musique. La rédaction y va d'une mise en garde quant aux rapports entre les nations musicales :

Il ne suffit pas d'opposer les œuvres d'art et les discours des autorités des différents pays et de les évaluer ensuite selon une table de valeurs communes. Les questions sont plus compliquées. Elles ne peuvent être séparées [...] de la situation sociale et économique d'un pays. La lecture et l'audition d'une œuvre ne suffisent pas pour saisir véritablement l'esprit d'une musique, parce qu'à présent celle-ci est liée plus étroitement encore qu'autrefois à l'évolution et à la destinée d'un peuple¹⁴⁷.

La soumission des décisions poétiques aux contextes politique, social et économique dans lesquels évolue l'artiste est présentée comme un facteur déterminant et indépassable. Les événements musicaux et les choix esthétiques tendant à donner raison à cette mise en garde, encore qu'il faille avoir à l'esprit comment une nouvelle génération puise dans ce terreau

¹⁴⁴ Rapporté dans Goetschel et Loyer, *Histoire culturelle de la France, de la belle époque à nos jours*, 2005, p. 73.

¹⁴⁵ Voir « Nos positions », *Esprit*, avril 1934, pp. 2-5.

¹⁴⁶ La rédaction, « Avertissement », *Melos*, August/September 1930, p. 337.

¹⁴⁷ La rédaction, « Avertissement », *Melos*, 1930, p. 337.

idéologique pour y trouver de nouvelles motivations artistiques et une nouvelle caution morale afin de briser les barrières de l'autonomie des pratiques musicales¹⁴⁸.

Stuckenschmidt, dans le numéro de *Melos* consacré à la situation musicale européenne, se positionne justement en faveur d'une internationalisation de la musique en affirmant « qu'en matière d'art un isolement national exagéré n'est guère profitable¹⁴⁹ » : Casella (pour son nationalisme) et Schoenberg (pour son rapport au canon austro-allemand) sont pointés du doigt. Mermann, Schultze-Ritter et Strobel, partisans de Stravinski, dénoncent également « la zone dangereuse d'un subjectivisme outré¹⁵⁰ » que représente l'école de Vienne. Au contraire, la simplification musicale leur apparaît comme la meilleure façon de parvenir à l'internationalisme en ce qu'elle rencontre des objectifs pragmatiques : le néoclassicisme trouve une nouvelle caution morale. Enfin, dans ce numéro de *Melos*, le fait que les textes autour de cette question soient simultanément en allemand et en français en dit beaucoup sur le nouvel état d'esprit recherché. Theile en explique la raison dans le fait que l'Allemagne et la France « seront responsables du renouveau intellectuel et moral de l'Europe¹⁵¹ ». La vieille cloison nationale entre monde germanique et monde latin doit maintenant céder le pas à une nouvelle conscience européenne, dictée par la mise en place de forces morales pouvant stopper la misère commune résultant de la crise économique. Avec l'arrivée au pouvoir d'Hitler et les soubresauts fascistes, l'Europe artistique aura grandement besoin de cette éthique de l'action.

Pareille situation de radicalisation des positions politiques n'est pas sans affecter la querelle Schoenberg/Stravinski, non pas tant en lui donnant un second souffle qu'en approfondissant sa polarité ou en la fagotant à des fins idéologiques. La querelle se trouve alors ou bien annexée aux antagonismes politiques en jouant sur la haine déversée sur l'adversaire, ou bien enchâssée à l'intérieur des luttes esthétiques qui prennent forme au sein du champ musical en les redécoupant à l'intérieur de nouvelles prérogatives. En fait, l'époque est plus que jamais confrontée à la lutte des idéologies et à l'horizon des utopies qui en marquent le pouvoir de changements politiques. L'idéologie politique (et sa réverbération musicale) sera définie ici à travers « la légitimation d'un système d'autorité¹⁵² » en vue de la mise en place d'une intégration des sujets politiques à un ordre supérieur, bref à une hiérarchie effective sur le plan de l'action politique. Comme le dit Paul Ricoeur, en se fondant sur les réflexions de Weber : « L'idéologie a toujours pour fonction de préserver une identité, qu'il s'agisse de groupes ou

¹⁴⁸ Eisler, Krenek, Jaubert et plusieurs compositeurs des années 1930 en seront des exemples éloquentes sur lesquels s'arrêteront les prochaines lignes.

¹⁴⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, « La musique entre les nations », *Melos*, August/September 1930, p. 341.

¹⁵⁰ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel, « La situation en Allemagne », *Melos*, August/September 1930, p. 351.

¹⁵¹ Albert Theile, « L'esprit européen », *Melos*, August/September 1930, p. 347.

¹⁵² Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 256.

d'individus. [...] L'utopie a une fonction inverse : ouvrir le possible¹⁵³. » L'idéologie apparaît ainsi, tant sur le plan de la pensée que de l'action politique, comme tout système coercitif qui impose des valeurs normatives et un *ground* symbolique. À l'opposé, l'utopie est la critique de ce système dominant perçu dans le pouvoir politique, de sorte qu'elle s'oriente vers l'avenir pour faire de l'horizon politique une réalité qui rencontre les espérances. En partant de l'idée « que si l'utopie est ce qui ébranle un ordre donné, l'idéologie est ce qui préserve cet ordre¹⁵⁴ », la situation sociopolitique des années 1930 se présente comme un affrontement des deux forces de l'activité politique et symbolique où les uns critiquent l'idéologie au nom de l'utopie, par exemple les communistes contre les fascistes, et les autres font de l'utopie une impasse au nom de l'idéologie à préserver (les fascistes lorsqu'ils ont le pouvoir par exemple). Ce qui permet de distinguer les deux réalités renvoie à une question d'ordre temporel (présent/avenir) et à une question de motivation (la position de l'un versus celle de l'autre), de sorte que les années 1930 sont bel et bien des années de fractures idéologiques entre les systèmes de pensées et les espoirs utopiques pour changer les mentalités et les réalités politiques. La querelle Schoenberg/Stravinski n'est pas épargnée par cette nouvelle réalité dans la mesure où sa fracture esthétique se prête plutôt bien aux antagonismes politiques en tirant Stravinski vers la droite et en poursuivant la critique de Schoenberg au nom d'une simplification du matériau musical.

Pour Schoenberg et Stravinski, les premières années de la décennie 1930 se déroulent plutôt rondement. Outre les œuvres religieuses qui connaissent un succès chez Stravinski et l'activité d'enseignement à Berlin dont Schoenberg se délecte, l'exégèse en territoire voisin se développe dans chacun des cas, ce qui contraste avec les épreuves qui les attendent et leur retrait progressif de la vie européenne jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale – nous y reviendrons. Côté allemand, Stravinski jouit d'une insigne popularité dans l'Allemagne de la fin de la période weimarienne. Les saisons 1929 à 1933, donc jusqu'à l'accès d'Hitler au pouvoir en tant que chancelier, consacrent sa réception allemande avec de nombreux concerts le programmant comme soliste ou chef d'orchestre¹⁵⁵. Cette réception allemande ne se limite pas qu'aux salles de concert berlinoises, Stravinski faisant la tournée des grands centres et passant plus qu'à son tour à la radio de Berlin. Signe que sa réception est plutôt enviable depuis la fin des années 1920, un numéro de *Melos* de 1929 lui est consacré et s'ouvre ainsi : « Parmi les rares individus que l'on peut désigner comme chefs de file de la nouvelle musique, Stravinski est du plus grand

¹⁵³ Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, 1997, p. 243.

¹⁵⁴ Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, 1997, p. 238.

¹⁵⁵ Voir Joan Evans, "Stravinsky's Music in Hitler's Germany", *Journal of the American Musicological Society* 56, 2003, pp. 526-32.

intérêt pour l'historien du temps¹⁵⁶. » C'est Strobel¹⁵⁷, l'un de ses partisans et exégètes allemands les plus en vue, qui se charge de retracer son parcours artistique. Il traite de l'objectivité, approfondit le néoclassicisme stravinskien et précise que Stravinski n'a rien à voir avec l'atonalité. Assurément, Stravinski serait bien mal vu de porter les jugements qu'il a prononcés autrefois sur l'Allemagne et sa culture décadente.

Si la droite remet en question la pertinence de Schoenberg en territoire français, son œuvre rencontre un écho favorable chez quelques représentants de la nouvelle génération, donc en dehors du cercle d'influence de la SMI comme Hoérée l'a démontré plus tôt. Avant qu'il ne fasse les frais du fascisme qui happe les consciences, sa réception en France avance à bon rythme et un jeune musicologue, Armand Machabey, s'intéresse à son parcours artistique et à son langage musical de manière plus approfondie. Les articles de Machabey marquent une nouvelle étape dans la réception française de Schoenberg, car c'est la première fois qu'un musicologue français décide de s'intéresser à son œuvre pour ce qu'elle est et non seulement dans un contexte de réception. Les Koechlin et Hoérée ont fait de Schoenberg un objet d'étude dans le but de comprendre les liens qui unissent Schoenberg au contexte français¹⁵⁸. Le changement apporté par Machabey est significatif. En l'espace d'un an, soit de février 1930 à janvier 1931, il publie sept articles intitulés « Notes sur la musique allemande contemporaine¹⁵⁹ » dans *Le Ménestrel*, dont les sous-titres nous informent sur le contenu privilégié. Il s'agit d'un panorama de la création musicale germanique contemporaine, et si l'école de Vienne se trouve au centre de celle-ci, cela s'explique par la transformation musicale entreprise avec l'affranchissement de la grammaire tonale.

Le musicologue cherche à rétablir les faits historiques dès l'ouverture de son article sur Schoenberg : « C'est une opinion assez répandue dans le public musicien que l'utilisation de la musique atonale, ou polytonale, émancipée des lois classiques, est d'origine française et date d'une quinzaine d'années¹⁶⁰. » Outre l'erreur de l'époque qui consiste à ramener sur le même plan atonalité et polytonalité, Machabey rappelle que Schoenberg est allé beaucoup plus loin que les impressionnistes qui lui sont contemporains : il parle de révolution musicale pour marquer l'émancipation des dissonances durant la période des années 1900. L'influence

¹⁵⁶ «Unter den wenigen, die heute als Führer der neuen Musik bezeichnet werden können, ist Strawinsky auch für den Historiker der Zeit von grösstem Interesse.» Die Schriftleitung, "Zum Inhalt", *Melos*, April 1929, p. 157.

¹⁵⁷ Heinrich Strobel "Strawinkys Weg", *Melos*, April 1929, pp. 158-62.

¹⁵⁸ Les autres articles de fond restent confinés du côté des correspondants germaniques et du cercle de l'école de Vienne : Wellesz, qui fait connaître Schoenberg plus qu'à son tour, est le meilleur exemple de cette réalité.

¹⁵⁹ Armand Machabey, « I. Schönberg », « II. Schönberg » ; « III. Alban Berg » ; « III. Alban Berg (suite) » ; « IV. Schreker, Kurt Weill, Hindemith » ; « V. Webern » ; « Conclusion », *Le Ménestrel*, 21 février 1930, 30 mai 1930, 11 juillet 1930, 18 juillet 1930, 10 octobre 1930, 14 novembre 1930, 16 janvier 1931, pp. 81-82, pp. 245-47, pp. 309-11, pp. 321-23, pp. 417-19, pp. 477-79, pp. 21-23.

¹⁶⁰ Machabey, « Schönberg », *Le Ménestrel*, 1930, p. 81.

brahmsienne, l'autorité mahlérienne, l'apport du *Traité d'harmonie* et du chromatisme wagnérien sont autant de faits biographiques soulignés et expliqués par l'entremise d'exemples musicaux (*Deuxième Quatuor* et *Erwartung* dans le deuxième article par exemple). Quelques-unes des dernières œuvres, dont la *Sérénade* et les *Variations pour orchestre*, sont évoquées et il est question de « composition sur les douze sons¹⁶¹ », à ceci près que la période dodécaphonique est présentée en continuité avec la période atonale et non comme un changement majeur. Par ailleurs, parler de Schoenberg dans le contexte de l'époque, c'est inévitablement émettre un jugement de valeur fondé sur l'opposition suscitée par la querelle :

Ce sont [Schoenberg et ses élèves] des chefs de qualité. Un autre caractère de leur esthétique qui les place à mon point de vue dans l'élite, c'est qu'ils n'empruntent rien au folklore, du moins comme éléments musicaux. On sait l'engouement de nombreux compositeurs, et non des moindres, pour les thèmes populaires, depuis quelque vingt ans ; c'est une de ces erreurs incompréhensibles du point de vue logique¹⁶².

La polarité rattrape Machabey et il formule une critique à peine voilée de Stravinski (et de Bartók) en parlant de Schoenberg, qui peut être résumée en ces mots : l'utilisation du folklore suppose un manque d'originalité. Dans tous les cas, Machabey est l'exemple même d'un changement d'attitude en ce qui concerne la façon d'aborder les relations franco-germaniques en musique chez la nouvelle génération française : « Certes écoutons, suivons, encourageons la musique française, mais ayons l'œil sur la musique germanique dont l'émancipation peut faire surgir quelque nouveau sommet¹⁶³. »

6.8 Une nouvelle génération

Cette nouvelle exégèse française diffère des oppositions que vit Schoenberg à la même époque avec la nouvelle génération germanique, Eisler et Krenek étant les deux exemples les plus représentatifs du renouveau compositionnel en Allemagne, qui prend ses distances de Schoenberg. En fait, Schoenberg perd surtout de l'influence sur la jeunesse à partir de la seconde moitié des années 1920 et cela se vérifie dans les débats de l'époque. La situation contraste avec ce qu'il écrit en 1923 dans « Mes rapports avec la jeune génération » : « Puisque je ne suis plus un fléau pour les compositeurs de la jeune génération, je suis certain d'être l'objet de leur gratitude plus qu'aucun autre maître ne le fut jamais¹⁶⁴. » C'était oublier la transformation du paysage musical européen et la réorientation des intérêts de la jeune

¹⁶¹ Machabey, « Schönberg », *Le Ménestrel*, 1930, p. 83.

¹⁶² Machabey, « Conclusion », *Le Ménestrel*, 1931, p. 21.

¹⁶³ Machabey, « Conclusion », *Le Ménestrel*, 1931, p. 23.

¹⁶⁴ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 77.

génération, dont le *Zeitoper* de Krenek est l'exemple¹⁶⁵. Une situation analogue se dessine du côté de Weill avec l'opéra satirique.

Faut-il alors s'étonner que des accrochages générationnels à valence esthétique éclatent dans les écrits de l'époque sans toutefois voir le jour publiquement ? Dans la conférence que donne Krenek le 19 octobre 1925 sous le titre « Musik in der Gegenwart¹⁶⁶ », Schoenberg se sent visé par quelques déclarations, dont une remarque qui fait allusion à l'incompréhensibilité d'une musique composée uniquement pour ceux qui en maîtrisent les règles. En plus de cette critique visant Schoenberg, Krenek voit dans le théâtre la porte de salut pour la vitalité de la musique et n'hésite pas à se positionner à l'encontre des nécessités artistiques prônées par la tradition musicale. Il poursuit ses réflexions à travers d'autres écrits et finit par pointer du doigt Schoenberg en lien avec l'héritage romantique¹⁶⁷. Schoenberg voit peut-être alors la nouvelle génération lui filer entre les mains et cela explique également pourquoi la querelle avec Stravinski a été si virulente de son côté. Après avoir salué Krenek pour *Sprung über der Schatten* tout en émettant quelques réserves en 1923¹⁶⁸, il prend des notes non publiées le 26 février 1926 sur « Musik in der Gegenwart » où il se moque de Krenek : « Le Petit Krenek fait de la propagande pour la musique légère – les choses vont-elles si mal pour elle que quelqu'un doive l'appuyer seul¹⁶⁹ ? » Il reproche à Krenek de faire dans l'apologie de la musique fonctionnelle et de méconnaître ce qu'est l'inspiration artistique d'une part, l'audition d'autre part : l'utilité de la musique plane au-dessus du différend. Le ton sarcastique des notes rappelle à n'en point douter la critique à l'égard de Stravinski et confirme à nouveau que la querelle emmagasinait en son sein d'autres tensions, dont les *Trois Satires* canalisaient tout le ressentiment. Cette fracture avec la jeunesse est importante puisqu'elle entre en concomitance avec la querelle qui sévit en Europe et explique en partie pourquoi Schoenberg est tant sur la défensive durant cette période. Eisler le met également hors de lui.

Schoenberg a beaucoup donné au jeune Eisler : il l'a pris gratuitement sous son aile, lui a confié des fonctions au sein du *Verein*, l'a recommandé à son éditeur et croyait fortement en lui, tant et si bien qu'au début des années 1920 il apparaît comme le quatrième membre de l'école de Vienne. Sauf que si Schoenberg voit un grand talent en Eisler, celui-ci a une personnalité

¹⁶⁵ *Jonny spielt auf* de Krenek, avec le jazz traité comme fait divers, est l'exemple du succès que connaît le *Zeitoper* en cette année 1927. Cf. Glenn Watkins, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1988, pp. 295-99.

¹⁶⁶ Ernst Krenek, « Musik in der Gegenwart », *25 Jahre neue Musik, Jahrbuch der Universal-Edition*, Wien, Universal Edition, 1926, pp. 43-59.

¹⁶⁷ Voir *Ernst Krenek: a Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1989, p. 377.

¹⁶⁸ Voir Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 275-78.

¹⁶⁹ « Little Krenek is making propaganda for light music – are things going so badly for it that one must help it along? » Rapporté dans Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 194.

diamétralement opposée à la sienne en tant que contestataire de l'ordre établi¹⁷⁰. Cet esprit de contestation s'affiche publiquement dès l'article qu'il signe en 1924 dans le numéro spécial de *Musikblätter des Anbruch* à l'occasion du 50^e anniversaire de Schoenberg, intitulé « Arnold Schoenberg, der musikalische Reaktionär¹⁷¹ ». Eisler fait de Schoenberg un compositeur conservateur, qui a joué sur la subversion pour mieux s'implanter en tant que tradition : « C'est aujourd'hui pour nous une évidence : il s'est créé un matériau nouveau pour composer dans la plénitude et l'achèvement des classiques¹⁷². » Schoenberg ne maugrée pas trop à l'époque, lui qui se voit justement dans la continuité des classiques et non comme un subversif, ce qu'il ne cesse d'affirmer. Dans le cas d'Eisler toutefois, cet article rend hommage à Schoenberg en en faisant un vestige du passé, c'est-à-dire en le reléguant à un conservateur épris de classicisme : sa période innovatrice serait derrière lui. L'op. 5 d'Eisler, *Palmström*, est une œuvre dans laquelle « il acquiert [...] sa propre autonomie [...] par la critique de son maître¹⁷³ ». L'œuvre joue sur les ambivalences burlesques tout en s'en remettant à la technique dodécaphonique et au *sprechstimme*. Déjà s'annoncent les deux procédés poétiques que vise Eisler : la concision dans la technique musicale et la clarté dans les rapports entre musique et texte, ce qui est en soi une critique de Schoenberg, surtout que les rapports intervalliques font référence au monde tonal.

La véritable rupture toutefois survient durant l'année 1926, comme quoi cette année-là signifie beaucoup pour les problèmes que connaît Schoenberg avec ses collègues et ses adversaires musicaux. La biographie de Schoenberg éclaire la raison de la fracture qui tient essentiellement dans une conversation entre Eisler et Zemlinsky rapportée par ce dernier à Schoenberg. Eisler avait déjà noté dans son journal de 1922 : « Schoenberg vit dans l'abstraction la plus incroyable » et d'ajouter : « Schoenberg a un côté commun avec Napoléon : lui aussi, il ne supportait que des imbéciles autour de lui¹⁷⁴. » Ce qu'il reproche à Schoenberg, c'est l'esprit académique qui règne autour de lui et le sentiment de prosternation dans la relation au maître. Schoenberg lui répond justement : « Je ne peux donc qu'approuver que vous ne voulez 'pas apparaître comme un doux agneau', puisque vous ne l'êtes pas¹⁷⁵. » Schoenberg voit le tout comme une trahison et ajoute : « C'est vous-mêmes que vous avez trahi lors d'une 'conversation dans le train'¹⁷⁶ », faisant allusion au fait qu'Eisler n'a pas eu le courage de lui

¹⁷⁰ Voir Albrecht Betz, *Musique et politique. Hanns Eisler. La musique d'un monde en gestation*, Paris, Le Sycomore, 1982, pp. 15-17.

¹⁷¹ L'article a été repris en français sous le titre « Arnold Schoenberg, le réactionnaire musical ». Cf. Hanns Eisler, *Musique et société*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, pp. 23-26.

¹⁷² Eisler, *Musique et société*, 1998, p. 26

¹⁷³ Betz, *Musique et politique*, 1982, p. 29

¹⁷⁴ Rapporté dans Betz, *Musique et politique*, 1982, p. 31.

¹⁷⁵ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 118.

¹⁷⁶ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 118.

dire face à face ce qu'il pensait. Les deux poursuivent l'échange et Schoenberg finit par lui dire, le 12 mars 1926, non sans amertume : « Je vous ai bâti plusieurs passerelles, si ce n'est pas des ponts. Si vous ne pensez pas les emprunter, je devrai croire que vous restez sur l'autre rive. Je puis le regretter mais sans rien y changer¹⁷⁷. »

Cet incident avec Eisler est significatif en ce qu'il se joue sur fond de « désaccords idéologiques¹⁷⁸ ». Eisler réfute plusieurs traits du style et de la conception de l'art de Schoenberg, surtout pendant sa période berlinoise (1925-33) où les divergences deviennent trop importantes pour en faire fi. En voulant faire converger musique et politique, Eisler se positionne contre l'idée de 'l'art pour l'art' et contre le subjectivisme de type schoenbergien. Il en vient très tôt à la réflexion selon laquelle la musique peut jouer une fonction sociale indéniable et être en accord avec les masses ; elle doit converger autour du changement social recherché et en porter l'espoir pour des lendemains enchanteurs anticipés à travers le communisme. Son projet politique musical fait de l'œuvre « une musique argumentative¹⁷⁹ » en vue de l'expansion de l'utopie politique favorisée à travers la force du texte. Avec Eisler, l'intrusion du politique dans le champ musical, ou plutôt la musique en tant qu'acte politique, s'affiche dès la seconde moitié des années 1920 et se consolide avec les événements politiques des années 1930. Si Schoenberg ressent un « choc affectif, professionnel et historique¹⁸⁰ » avec cette rupture, elle est d'autant plus réelle qu'elle se joue sur une conception totalement divergente de l'art : Schoenberg apparaît certainement aux yeux d'Eisler comme un bourgeois insensible aux transformations sociales de son temps. Le malentendu quant à la finalité de l'art est profond et Eisler en a peut-être davantage conscience que Schoenberg¹⁸¹. La façon de faire de la musique un champ autonome et de l'isoler étaient jugées sévèrement par Eisler, qui voyait plutôt dans l'art un moyen de canaliser les énergies sociales et les forces contestataires, lui pour qui musique et vie forment un tout inséparable.

Il est facile dans ce contexte d'imaginer que les *Trois Satires* visent également Eisler et que la critique à l'endroit des néoclassiques par rapport aux concessions faites pour entrer en communication avec le public le concerne tout autant. Sauf que la poïétique de ce dernier se fonde sur une « pensée dialectique¹⁸² » qui cherche à utiliser les procédés nouveaux tout en s'adressant à un large public. En ce sens, le néoclassicisme français ne lui apparaît pas comme une option valide, tant il dénonce les enfantillages qui le fécondent : « Ce style (Satie, Milhaud,

¹⁷⁷ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, p. 120.

¹⁷⁸ Betz, *Musique et politique*, 1982, p. 35.

¹⁷⁹ Albrecht Brecht, « Introduction », Hanns Eisler, *Musique et société*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 9.

¹⁸⁰ Jameux, *L'école de Vienne*, 2002, p. 514.

¹⁸¹ Voir Betz, *Musique et politique*, 1982, p. 48.

¹⁸² Betz, « Introduction », Eisler, *Musique et société*, 1998, p. 15.

Honegger sont donnés en exemple) a dégénéré en une sorte de néoclassicisme froid, en amusettes et en bagatelles qui sont, à la longue, puérides¹⁸³. » Le désengagement de la chose publique et l'accointance avec les milieux aristocratiques devaient également lui déplaire. C'est à travers ce constat qu'Eisler, dans sa conférence prononcée le 1^{er} décembre 1931 à Düsseldorf, « La crise actuelle de la musique bourgeoise¹⁸⁴ », rapporte finalement Schoenberg et Stravinski au même niveau (i.e. une musique confortant le sentiment et la domination bourgeoise) pour en appeler à un dépassement. Eisler aborde d'abord la question de la crise qui secoue la musique moderne et qui se vit par la désaffection du public. En accord avec les responsables de *Melos*, ce problème pour lui trouve son explication à travers une cause sociale. Il tente de comprendre l'histoire de la musique par l'intermédiaire de la constitution du mouvement bourgeois, pour en arriver alors à délimiter une « aile gauche », qui « est la plus sensible à la réalité » et « la plus mouvante et la plus souple¹⁸⁵ ». Se rapportent à cette aile gauche des compositeurs comme Stravinski, Schoenberg, Hindemith et Weill. Le lecteur finit par comprendre que cette situation s'explique par les buts esthétiques que poursuit leur art : leur avant-gardisme est rattaché au progrès, même si Eisler ne l'explique pas ainsi. Le problème pour Eisler provient du fait que cette musique bourgeoise se contemple maintenant dans son isolement, de sorte que les figures musicales en arrivent à être « flottantes¹⁸⁶ », sous-entendu ici qu'elles s'adaptent à la réalité socioéconomique et qu'elles jouent le jeu du système politique plutôt que de chercher à le corriger. Le contraire est rassemblé dans cette formule : « Les méthodes techniques de la musique ne peuvent pas naître d'une révolution du matériau, elles ne peuvent naître que d'un changement social où une nouvelle classe accédera au pouvoir, où l'art aura aussi une nouvelle finalité sociale¹⁸⁷. »

Schoenberg et Stravinski, deux figures emblématiques du pouvoir musical et d'une musique absente de 'finalités sociales', sont rapportés dans le même ordre bourgeois qu'il s'agit maintenant, pour Eisler, de dépasser. En extrapolant, il est permis de dire que pour Eisler la querelle Schoenberg/Stravinski n'a plus sa raison d'être parce qu'elle est l'image de la musique bourgeoise prisonnière de son isolement et de son obsession technique à finalités uniquement esthétiques. Par l'intrusion du politique dans le champ musical, c'est-à-dire une assignation politique à la musique au regard des utopies à mettre en place, la querelle Schoenberg/Stravinski perd de son souffle comme tend à le montrer le cas d'Eisler. Mais cette nouvelle donnée produit une situation où le dépassement recherché ramène les deux compositeurs sur le même plan et en

¹⁸³ Betz, « Introduction », Eisler, *Musique et société*, 1998, p. 15.

¹⁸⁴ Eisler, *Musique et société*, 1998, pp. 43-58.

¹⁸⁵ Eisler, *Musique et société*, 1998, p. 47.

¹⁸⁶ Eisler, *Musique et société*, 1998, p. 50.

¹⁸⁷ Eisler, *Musique et société*, 1998, pp. 51-52.

fait des vecteurs de la complaisance bourgeoise et d'un sentiment musical timoré. Tout se passe comme si la génération montante, dans son besoin d'affirmation politique, contribue à faire de la querelle Schoenberg/Stravinski une réalité appartenant à l'obsession esthétique d'une génération particulière.

Cette idée d'une musique pour le peuple incarnée par le virage politique qu'effectue Eisler dans sa poétique se manifeste également en France sous d'autres traits. Sans être nécessairement communistes mais tout de même à l'affût d'une conscientisation politique, certains compositeurs chantent les vertus d'une musique qui s'adresse à tous et d'une simplification qui conduit à faire l'éloge du médium populaire. C'est le cas de Jaubert, compositeur représentatif de la France des années 1930 de par les idées qu'il exprime, ce qui le conduit à devenir critique musical à *Esprit* et à prôner, notamment dans « Préface à une musique¹⁸⁸ », une musique populaire visant à une adéquation entre création musicale et public contemporain. Faut-il être surpris par le fait que Weill lui serve de modèle ? La chanson populaire est valorisée pour avoir « débarrassé la musique de toute la rhétorique et de tous les oripeaux pseudo-esthétiques qui menacèrent de l'ensevelir¹⁸⁹ ». Contrairement à Eisler cependant, qui cherche à dépasser la querelle, Jaubert se positionne carrément dans les paramètres disputationnels de celle-ci en faisant du romantisme et de sa tendance subjective les responsables des problèmes qui affligent la création musicale, à savoir la coupure entre public et compositeurs. Déjà en 1928, dans une enquête de la revue *Musique* sur la création musicale, Jaubert déplorait l'obsession technique qui assaille le milieu musical et parlait de « triomphe du spécialiste¹⁹⁰ ». Il donne Schoenberg en exemple : le fait qu'il rejette toute référence tonale lui paraît insupportable.

Le maître mot ici est liberté, et il semble en effet que cette nouvelle génération, d'Eisler à Jaubert, reproche à Schoenberg les contraintes qu'il impose au métier de compositeur. C'est pourquoi un Jaubert en vient à se positionner au sein de la querelle en rapportant Stravinski à un modèle, et Schoenberg à un subjectivisme dépassé. Stravinski avait plus de chance de trouver des appuis du côté d'une simplification du matériau musical dirigée vers les musiques populaires, ce qui oriente justement les réflexions des jeunes compositeurs. Cependant, cette génération, lorsqu'elle s'immisce dans la querelle, le fait de manière nuancée. Jaubert par exemple n'opte pas totalement pour l'un ou totalement pour l'autre, mais prend plutôt chacun comme modèle ou rejet pour appuyer sa nouvelle conception musicale. Dans sa critique du

¹⁸⁸ Maurice Jaubert, « Préface à une musique », *Esprit*, octobre 1934, pp. 69-72.

¹⁸⁹ Jaubert, « Préface à une musique », *Esprit*, 1934, p. 71.

¹⁹⁰ Maurice Jaubert, « Notre enquête », *Musique*, 15 novembre 1928, p. 588.

Paradis perdu de Markévitch, dans lequel il perçoit le rythme stravinskien et l'expressionnisme schoenbergien, il clarifie sa position sur Stravinski :

Paradis perdu nous paraît continuer à ignorer le tourment qui est celui de Stravinski depuis *Oedipus Rex* et qui, pour nous, est à la base même de la musique de demain. Nous ne faisons pas allusion à ces tentatives qu'ont s'est trop vite empressé de baptiser l'école du plaisir, le retour à Bach, etc... et qui ont surtout consisté à ériger le pastiche en doctrine esthétique. Nous pensons à certaine acceptation volontaire d'une 'réalité' musicale donnée, qui, cessant d'être la fin même de l'art du compositeur [...], devient la matière même où il trouve les formes, les rythmes correspondant à son génie propre¹⁹¹.

Ce désir d'une musique à l'image de la réalité s'applique à bon nombre de jeunes compositeurs de l'époque dans le refus d'un emprisonnement technique et esthétique. La possibilité de s'adresser aux masses, de traiter ou d'évoquer les enjeux de l'heure par l'entremise de la musique, oriente les intérêts musicaux. Dans ce contexte, la critique peut très vite se retourner contre Stravinski lui-même, comme le fait Jaubert en réfutant sa condamnation de l'expression présentée dans les *Chroniques* : cette attitude est jugée dépassée¹⁹². Cela montre que cette nouvelle génération se fraie un chemin en réinterprétant des données propres à la querelle sans toujours être totalement partisane. Schoenberg et Stravinski se trouvent autant critiqués l'un que l'autre dans le *credo* artistique de l'époque, que Jaubert a résumé ainsi : « Il nous semble urgent que les jeunes musiciens fassent redescendre la musique de ces sommets inaccessibles qui marquent d'ailleurs les extrêmes limites de son domaine¹⁹³. »

L'arrivée d'une nouvelle génération, outre qu'elle redéfinit le paysage musical français et ses orientations esthétiques, s'accompagne aussi de changements dans les sociétés de concert. Comme la génération des Indépendants et comme celle des néoclassiques d'après-guerre, les nouveaux jeunes se dotent de moyens institutionnels pour diffuser leur musique et enchâsser leurs intérêts esthétiques dans des programmes musicaux. La fondation de Triton en 1932, initiative de Ferroud, émerge en réaction au conservatisme de la SN et au fait que la SMI s'empêtrait dans des politiques musicales qui excluaient certains jeunes compositeurs¹⁹⁴. Cette société se consacre au répertoire de musiques de chambre et elle reste perméable aux 'bonzes' de la musique moderne, tels Stravinski et Bartók qui sont régulièrement joués. Bien qu'elle reprenne à son compte l'internationalisme de la SMI et l'idée d'une libre expression musicale, cette société n'en favorise pas moins une musique 'pure' dans la suite du néoclassicisme des années 1920, surtout en ce qui concerne la valorisation de la musique de chambre. Est-ce pour

¹⁹¹ Maurice Jaubert, « La musique », *Esprit*, juin 1936, p. 465.

¹⁹² Voir Maurice Jaubert, « La musique », *Esprit*, juin 1935, pp. 452-53.

¹⁹³ Jaubert, « Préface à une musique », *Esprit*, 1934, p. 70.

¹⁹⁴ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 133-35.

cette raison que l'école de Vienne y est si peu jouée ? Malgré que Schoenberg fasse partie du comité d'honneur et malgré la continuité d'une conscience avant-gardiste portée vers le cosmopolitisme, la situation n'est guère favorable pour lui, tel que l'explique Duchesneau : « L'internationalisme des programmes de Triton n'est certes pas absolu et la faible quantité d'œuvres de Schoenberg et de ses disciples concrétise les tendances esthétiques de la Société, qui privilégie une musique au langage harmonique relativement indépendant des courants d'avant-garde reconnus¹⁹⁵. »

Pourtant, Stravinski est mis à l'honneur, ce qui tend à prouver que les débats esthétiques résultant des combats autour du néoclassicisme contre l'atonalisme, s'ils sont dépassés parfois par la nouvelle génération, ont fini par s'introduire dans certains choix esthétiques. C'est dire que l'implantation d'une nouvelle conscience musicale chez les Jaubert et Ferroud se fait dans une mise à l'écart de Schoenberg comme modèle esthétique et dans une logique d'appropriation des acquis de Stravinski et des néoclassiques. Même si cela finit par conduire à une forme de dépassement, la nouvelle émulation recherchée n'en prend pas moins le néoclassicisme à tendance stravinskienne comme point de départ. Ferroud dira justement de Schoenberg, lorsque questionné par la revue suisse *Dissonances* quant à l'expression : « Les rythmes, chez Schoenberg, se détruisent par leur mélange : Schoenberg m'apparaît ainsi comme le négateur même de ce rythme qui est l'essence de la musique d'aujourd'hui. Schoenberg, c'est de l'art sur place, de l'urbanisme sonore¹⁹⁶. » Le fait que Schoenberg se retrouve au comité d'honneur de Triton s'explique surtout par le capital symbolique qu'il recèle pour l'internationalisme recherché¹⁹⁷.

Le dialogue souhaité par Machabey avec ses articles de 1930-31 du *Ménestrel* ne correspond par entièrement à la sensibilité esthétique de la nouvelle génération. L'attitude de cette dernière vis-à-vis de Schoenberg tend à en faire un vestige du passé, là où Stravinski est réactualisé dans les programmes et où une partie de son esthétique peut servir d'inspiration. Cette génération, autant en France qu'en Allemagne-Autriche, se réapproprie d'une certaine façon la querelle de manière à la dépasser à l'aube des nouvelles réalités sociopolitiques. Elle réactualise également sa tension esthétique à certains moments dans le but de questionner la valeur esthétique de chacun et le modèle d'émulation que les deux peuvent asseoir ou non. Schoenberg est alors davantage pris en compte pour le passé qu'il représente (atonalisme et subjectivisme). De sorte que les tensions entre subjectivisme et objectivisme, romantisme et

¹⁹⁵ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 140.

¹⁹⁶ Pierre-Octave Ferroud, « Un retour à la tonalité et à l'expression ? », *Dissonances*, juin 1930, p. 134.

¹⁹⁷ Dans les faits, seul le *Pierrot lunaire* est programmé entre 1932 et 1939, comme nous le verrons plus tard.

classicisme, musique à programme et musique pure sont loin d'être éteintes et hantent cette génération dans sa recherche d'une complétude entre création musicale et réception socioculturelle. On perçoit en même temps qu'il n'y a pas de front commun et que la pluralité des options favorise plutôt une tendance à l'individualisation des pratiques : la conception de la musique pure chez Ferroud se retrouve difficilement chez Jaubert, comme ce dernier est très éloigné de ce que recherche Eisler en termes d'effets musicaux. Mais leur façon de négocier leurs rapports à Schoenberg et Stravinski est marquée par une nouvelle conscience qui cherche à dépasser la querelle des années 1920 tout en réactualisant certains de ses enjeux, incontournables pour le champ de la création musicale.

6.9 Tonal ou atonale ?

Des relents de la querelle Schoenberg/Stravinski surgissent un peu partout dans les débats musicaux européens et américains des années 1930. Si les États-Unis feront l'objet d'une attention spéciale au prochain chapitre, la Suisse est le théâtre d'agitations esthétiques qui réverbèrent des enjeux de la querelle ou qui font carrément référence à la polarité devenue notoire à l'échelle occidentale. C'est dans le cadre des nouvelles revues que l'on voit la querelle se poursuivre et se manifester dans les idées exprimées par les nouveaux acteurs musicaux. La nouvelle revue *Dissonances* de Genève, qui paraît en janvier 1930 sous la direction de Mooser, fait une place non négligeable à Stravinski, à l'école de Vienne et aux débats qui intéressent la nouvelle génération musicale. Ainsi, en juin 1930, sous le titre « Un retour à la tonalité et à l'expression ? », la revue interroge les jeunes compositeurs français et constate le dépassement souhaité quant à la polarité :

De même qu'ils paraissent désireux de s'affranchir de l'emprise stravinskienne que la musique européenne subit depuis quelques vingt ans, les compositeurs français de la jeune génération montrent aujourd'hui un éloignement de plus en plus marqué à l'endroit d'Arthur [sic] Schoenberg, de qui les théories préoccupèrent, un temps, leurs aînés. Et l'atonalisme, dont le maître viennois a fait la base de sa doctrine, ne laisse pas de leur inspirer une répugnance fort significative¹⁹⁸.

C'est dans ce cadre que Ferroud reproche à Schoenberg de ne point s'occuper du rythme ; Honegger, Roland-Manuel, Jacob et Jaubert sont également sollicités.

À ne s'en tenir qu'à cette interprétation, il y aurait tout lieu de croire qu'il s'agit ici d'une lutte générationnelle alors qu'en réalité, un examen attentif de la revue et de ses thèmes dévoile une position plus favorable à Stravinski qu'à Schoenberg. Se montrant plus sceptique à l'égard

¹⁹⁸ Non signé, « Un retour à la tonalité et à l'expression ? », *Dissonances*, juin 1930, p. 133.

du *Capriccio pour piano et orchestre* créé en décembre 1929 à Paris¹⁹⁹, la revue s'enthousiasme par contre à la découverte de la *Symphonie de Psaumes* et en fait un quatrième moment de l'œuvre du compositeur après le *Sacre*, *Noces* et *Mavra*. Le tournant est ainsi annoncé et c'est ce qui permet de comprendre pourquoi les jeunes apprécient le Stravinski religieux : « Un souffle de grave et ardente religiosité traverse toute cette œuvre qui se libère enfin du parti-pris d'inexpressive 'objectivité' dont Igor Stravinski se réclamait, il y a peu d'années, et dont ses thuriféraires attirés nous vantaient bruyamment les avantages²⁰⁰. » Le néoclassicisme stravinskien à tendance doctrinaire avec ses formules choc est rejeté, alors que celui en quête de spiritualité et de force expressive sert de modèle. Schoenberg pour sa part apparaît comme un modèle périmé puisqu'il s'efface au profit du Stravinski religieux.

Une des raisons de l'intérêt toujours manifeste qu'expriment les Suisses à l'égard de Stravinski s'explique en bonne partie par Ansermet qui n'a de cesse de promouvoir l'œuvre de son ami compositeur. La situation s'est amorcée pendant la Première Guerre et s'est poursuivie tout au long des années 1920 dans la mise en place d'un discours théorique entourant la nouvelle esthétique néoclassique. Ansermet demeure toujours au début des années 1930 un disciple fidèle de Stravinski, qui s'efforce de le faire connaître en le programmant continuellement et en offrant une exégèse qui a pour but d'éclairer sa grandeur artistique. L'article qu'il signe en 1935 dans la revue suisse *Présence*, « À propos du *Concerto de violon* et de la *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinski²⁰¹ », entend justement cibler l'originalité poétique et stylistique de Stravinski depuis son entrée dans les années 1930 avec sa symphonie religieuse. L'œuvre de Stravinski aux yeux d'Ansermet est marquée par une foncière singularité, et celle-ci explique qu'il soit un cas à part dans le paysage contemporain : « Le problème que pose toute l'œuvre de ce compositeur : celui d'une production musicale dans laquelle on ne saurait manquer de reconnaître l'une des plus marquantes de notre époque, et qui procède cependant d'un esprit profondément distinct de celui de toute notre tradition²⁰². » La force de Stravinski aux yeux d'Ansermet réside dans sa facture unique, son unité stylistique, le fait de transformer le banal en quelque chose qui sonne parfaitement (i.e. thèmes populaires). Il est facile de comprendre alors pourquoi Stravinski trouve une terre de prédilection en Suisse romane, surtout qu'à travers cette exégèse, Ansermet ne vise rien de moins qu'une forme de canonisation musicale aux côtés de grandes figures comme Mozart : « Si Stravinski était des nôtres, son œuvre aurait été pur technicisme, ou

¹⁹⁹ Non signé, « Le *Capriccio* d'Igor Stravinski », *Dissonances*, octobre 1930, pp. 266-71.

²⁰⁰ Non signé, « La *Symphonie de psaumes* de Stravinski », *Dissonances*, avril 1931, p. 97.

²⁰¹ Ernest Ansermet, « À propos du *Concerto de violon* et de la *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinski », *Présence*, février 1935, pp. 18-21.

²⁰² Ansermet, « À propos du *Concerto de violon* et de la *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinski », *Présence*, 1935, p. 18.

formalisme, ou académisme. Et cependant elle n'est rien de tout cela. C'est qu'il est d'un autre monde²⁰³. »

Quelques mois après Ansermet, toujours dans *Présence* mais en octobre 1935 cette fois-ci, Poulenc publie un article 'manifeste' intitulé « Éloge de la banalité²⁰⁴ ». Deux parmi les compositeurs dont Poulenc fait l'éloge sont Mozart et Stravinski. Pur hasard ? Il est intéressant de constater que les admirateurs de Stravinski ont de la suite dans les idées et que Mozart est maintenant un modèle de beauté et de pureté sonore. Poulenc aborde succinctement Stravinski, mais en des termes pour le moins flatteurs : « En musique, Igor Stravinski, comme toujours le plus grand, laissant à d'autres le culte du bizarre, issu inopinément d'une partie de son œuvre, atteint à la perfection toute blanche, toute pure, celle d'un Racine, dans sa dernière œuvre : *Perséphone*²⁰⁵. » L'intrusion dans la querelle Schoenberg/Stravinski est directe en faisant de l'un l'idée musicale des temps présents et de l'autre, un 'culte du bizarre' que les lignes précédentes éclairent en juxtaposition avec celles sur Schoenberg :

On a rendu nos oreilles tonales ou atonales, rythmiques ou eurythmiques, à tel point qu'on entend une musique à l'exclusion d'une autre. Schoenberg est le grand responsable de cette manière de schisme – je l'admire mais redoute ses sorcelleries²⁰⁶.

Cela rappelle à s'y méprendre les propos tenus par les jeunes néoclassiques des années 1920 : Schoenberg est important, mais il ne doit en aucune façon servir de modèle.

Poulenc va toutefois plus loin ici, puisqu'échoit sur les épaules de Schoenberg une responsabilité dans la façon de diviser la création musicale entre son clan et ceux qui en sont exclus. Le fait que Schoenberg soit redouté pour « ses sorcelleries » en fait un personnage obscur. Quant au *credo* esthétique défendu par Poulenc, il tourne autour de cette idée : « Je hais également la cuisine synthétique, le parfum synthétique, l'art synthétique. [...] Je loue la banalité, eh 'oui pourquoi pas', si elle est voulue, sentie, truculente, et non pas une preuve de déficience²⁰⁷. » Selon Duchesneau²⁰⁸, cette banalité défendue par Poulenc s'inscrit dans le cadre esthétique de la programmation de la société musicale Sérénade, fondée en 1931 par Yvonne de Casa Fuerte et dont Poulenc est l'un des plus joués. Cette nouvelle société se démarque à la fois pour l'aristocratie musicale qui la soutient et le conservatisme qui se dégage de sa nostalgie des

²⁰³ Ansermet, « À propos du *Concerto de violon* et de la *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinski », *Présence*, 1935, p. 21.

²⁰⁴ Francis Poulenc, « Éloge de la banalité », *Présence*, octobre 1935, pp. 24-25.

²⁰⁵ Poulenc, « Éloge de la banalité », *Présence*, 1935, p. 24.

²⁰⁶ Poulenc, « Éloge de la banalité », *Présence*, 1935, p. 24.

²⁰⁷ Poulenc, « Éloge de la banalité », *Présence*, 1935, p. 25.

²⁰⁸ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, pp. 131-33.

salons parisiens de jadis. On y prône les divertissements mondains et le plaisir esthétique désinvolte, dont témoigne *Le Bal masqué* de Poulenc (créé à la Sérénade le 13 juin 1932).

Krenek se charge de répliquer à Poulenc dans la revue *Présence* deux mois plus tard, soit en décembre 1935 avec l'article « À propos de 'Banalité'²⁰⁹ ». L'article vise à rejeter la thèse principale de Poulenc en insistant sur le fait que la banalité n'a jamais fait partie de l'art des sons, même historiquement et que « la vie commode, exigence juste et légitime dans le domaine matériel, me paraîtrait ignoble dans le domaine de l'esprit²¹⁰. » Krenek use ici d'un argument cher à Schoenberg : la grandeur de la musique, qui ne doit pas être mélangée avec la mode et dont l'autonomie doit être protégée des assauts venant de l'extérieur. En fait, Krenek, qui avait opté pour une musique à caractère social dans le *Zeitoper* et qui avait critiqué Schoenberg de manière sous-entendue, se rallie maintenant à l'école de Vienne. Le dodécaphonisme lui apparaît comme le nouvel ordre susceptible de remplacer la tonalité et de permettre aux compositeurs d'atteindre une nouvelle émulation créatrice. Après une période de remises en question et de doutes au début des années 1930, Krenek se met à étudier la technique de douze sons chez Schoenberg et Berg, et en fait finalement son nouveau cheval de bataille. Cette conversion esthétique le conduit à une nouvelle relation entre texte et musique et à une nouvelle manière de concevoir la structure musicale irriguée par des tensions expressives²¹¹. Krenek a alors beau jeu de rappeler aux lecteurs qu'il a lui-même opté autrefois pour « une position analogue²¹² » à celle de Poulenc. Il est à même de constater l'impasse, ce qui explique qu'il ait changé d'avis. La situation historique est définie à travers le schème progressiste et est présentée comme inéluctable, toute autre option étant inopérante ou caduque. Autrement dit, la simplification peut orienter le compositeur vers une solution facile mais le juste chemin se trouve ailleurs :

Quant au 'système' introduit dans la musique moderne par Schoenberg et son école, cela me mènerait trop loin de m'expliquer ici sur son caractère essentiel ; je tiens à affirmer cependant qu'il me paraît contenir nombre d'éléments fort bien conciliables avec les incontestables besoins logiques de l'esprit latin. Une discussion sur la contrainte imposée au compositeur par la technique des 'douze tons' d'Arnold Schoenberg, ne peut avoir lieu qu'entre musiciens pratiquant une écriture atonale. Qui reste dans les limites de la tonalité [...] a choisi un 'système' aux exigences au moins aussi sévères que celles du nouveau système²¹³.

²⁰⁹ Krenek, « À propos de 'Banalité' », *Présence*, décembre 1935, pp. 34-35.

²¹⁰ Krenek, « À propos de 'Banalité' », *Présence*, 1935, p. 35.

²¹¹ John L. Stewart, *Ernst Krenek. The Man and his Music*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 142-49.

²¹² Krenek, « À propos de 'Banalité' », *Présence*, 1935, p. 34.

²¹³ Krenek, « À propos de 'Banalité' », *Présence*, 1935, p. 36.

Une perche est tendue en direction des compositeurs français avec cette idée d'« esprit latin », pour être aussitôt refoulée par l'injonction selon laquelle seuls les compositeurs dodécaphoniques ont les outils pour comprendre les « contraintes » derrière le système.

La querelle Schoenberg/Stravinski se trouve réinvestie ici par deux compositeurs représentatifs de leur milieu qui transposent dans un nouvel espace disputatif (i.e. l'autonomie du champ musical et la technique musicale à privilégier) une conception viennoise et une conception française : atonalité et tonalité. Les deux cherchent à parler au nom de leur génération, comme Schoenberg pour le dodécaphonisme et Stravinski pour le néoclassicisme. Krenek cherche autant à convaincre la nouvelle génération qu'il vise à rabaisser le modèle stravinskien :

L'esthétique blafarde qui se trouve parfois dans la musique 'fin de siècle' et que Poulenc a pris en horreur n'est en rien essentielle à l'ordre qu'une jeune génération de musiciens cherche à établir. De même cet ordre n'a rien à faire avec la morne pédanterie et monotonie rythmique d'un certain motorisme superficiellement polyphonique²¹⁴.

Koechlin ressent le besoin une nouvelle fois de s'immiscer dans un débat qui recoupe en aval la querelle Schoenberg/Stravinski. À Poulenc, il écrit le 15 mars 1936 : « Je compte dans mon étude pour *Le Ménestrel* soutenir une fois de plus cette thèse qui m'est chère, à savoir qu'avec de vieux moyens on peut faire des choses nouvelles²¹⁵. » Son article, publié en deux temps dans *Le Ménestrel* des 10 et 17 avril 1936 sous le titre « Tonal ou atonal ?²¹⁶ », n'est pas tant l'occasion de se porter à la défense de Poulenc – son élève d'autrefois – que de rappeler certains principes fondamentaux quant aux règles qui devraient guider le compositeur. Trois thèmes variés plusieurs fois, dans une rhétorique typiquement koechlienne, fondent l'article : 1) la liberté doit guider le créateur et ne pas être obstruée par l'esprit de système ; 2) la tonalité ne saurait être morte et enterrée en tant que principe compositionnel ; 3) peu importe ce que fait l'artiste, seule son individualité lui permettra de trouver sa voie. Si Koechlin a répété ces trois thèmes à satiété durant les dernières années, il semble prendre conscience cette fois-ci de la manière dont ceux-ci l'éloignent de l'école de Vienne et de Schoenberg. Ce qui fait problème dans l'argumentation de Krenek pour Koechlin, c'est le fait de présenter le système tonal comme totalement dépassé et de faire de la musique à douze sons le seul système de composition valide pour le monde contemporain. L'opposition entre tonal et atonal, faite selon lui par Krenek, est non fondée, tant les deux systèmes peuvent inspirer les compositeurs. Pourquoi devrait-on les opposer pense Koechlin ? La précision ne peut être plus claire et la mise

²¹⁴ Krenek, « À propos de 'Banalité' », *Présence*, 1935, p. 36.

²¹⁵ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1994, p. 411.

²¹⁶ Koechlin, *Écrits I*, 2006, pp. 441-54.

en garde qu'il énonce orientera sa conduite esthétique à l'égard du dodécaphonisme dans les années à venir : « L'atonal a droit à notre respect. Mais je m'élèverai formellement contre sa tyrannie. Il est à sa place pour certains goûts, certains sujets, certains sentiments²¹⁷. » Cet appel anticipe l'apparition de Leibowitz en territoire français. Quant à l'éloignement vis-à-vis de Schoenberg, il se fait sentir plus loin dans le texte, notamment lorsqu'il affirme au sujet de la musique à douze sons : « Ils ont le droit absolu de la préférer : qu'ils soient libres ! Elle convient à leurs besoins, à l'expression qu'ils veulent rendre : elle n'en est pas moins artificielle²¹⁸. » Outre le fait que le dodécaphonisme fait clairement son apparition en tant que système musical dans la pensée de Koechlin, la tonalité lui apparaît forcément plus naturelle comparée à l'« artifice » de l'autre.

La tension entre les deux systèmes musicaux au fondement de la querelle Schoenberg/Stravinski, à savoir l'atonalité et sa hiérarchisation dans le système dodécaphonique ou la tonalité de type néoclassique, fait toujours l'objet de débats musclés et circonscrit derechef l'enjeu esthétique autour des orientations langagières à donner à la création moderne. Ce qui frappe par contre cette fois-ci, en lien certainement avec les forces politiques qui se trament dans le paysage européen, c'est le durcissement du débat esthétique et le langage politique utilisé pour appuyer ses idées. À Krenek qui accuse Poulenc de faire dans la commodité facile, Koechlin répond par la métaphore politique : « Quant aux vocabulaires nouveaux, que ceux-ci ne visent pas au monopole, nous interdisant l'usage des autres. La Liberté, celle que je ne cesse de réclamer, est intégrale et concerne autant le Passé que le Futur²¹⁹. » Si cette question de liberté est présentée par Koechlin comme le grand enjeu, c'est bien parce qu'il perçoit un arbitraire musical et politique dans la position défendue par Krenek, la contrainte se radicalisant autour d'une seule option à imposer. Ainsi, l'opposition entre tonal et atonal élevée au cours de l'entre-deux-guerres et édifiée à travers les deux entités que forment Schoenberg et Stravinski, fonctionne toujours en délimitant un espace disputationnel propre aux réalités musicales des années 1930.

Dans ce contexte où fonctionnent toujours les deux pôles que représentent Schoenberg et Stravinski, ce n'est pas un hasard si Koechlin, après avoir signé son article en 1936, expose les deux tendances dans son *Livre de la Jungle* (créé dans son intégralité le 13 décembre 1946) composé en cinq parties : celle qui nous intéresse ici est regroupée sous le titre *Les Bandar-Log* op. 176 et est composée au mois d'août 1939. Ce « Scherzo des Singes », qui forme la deuxième partie du *Livre*, s'amuse à dépeindre et à parodier plusieurs maniérismes incontournables de

²¹⁷ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 445.

²¹⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 448.

²¹⁹ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 450.

l'avant-garde française et européenne des dernières années. Trois formules esthétiques sont visées l'une après l'autre et cherchent à dénoncer l'esprit de système et le pastiche auxquels elles peuvent conduire : « mouvements parallèles », « atonal » et « (prétendu) retour à Bach ». La portée de l'œuvre s'explique à travers les idées défendues par Koechlin durant cette période d'entre-deux-guerre : « *Les Bandar-Log* m'apparaissent comme un manifeste de ce que Koechlin a proclamé toute sa vie durant : son horreur des catégories et étiquetages divers, sa dénonciation de l'emploi hypocrite de formules toutes faites [...] dans la mesure où elles ne sont qu'apparence et non reflet intime de la sensibilité du compositeur²²⁰. » Il faut cependant remarquer que les épigones de l'impressionnisme et de l'atonalisme sont visés, alors que le 'retour à Bach' est réfuté en soi à travers l'adjectif « prétendu », ce qui est conforme avec les idées de Koechlin exprimées au cours des années 1920. Mis côte à côte, l'atonalité apparaît plus intéressante que le 'retour à Bach', mais aussi plus schématique :

Décidé

²²⁰ Laurence Dejussieu, *Charles Koechlin & Le Livre de la Jungle*. Thèse de doctorat préservée à la MMM, p. 84.

Musical score for Ex. 24, measures 109-113. The score consists of seven staves. The top two staves are treble clef, the middle two are treble clef, the fifth is bass clef, and the bottom is treble clef. Dynamics include *mf* 3 and *f*. There are trills and triplets indicated.

Ex. 24 : Koechlin, *Les Bandar-Log* op. 176, « 'L' Atonal' », mesures 109-113.

Allegro

Musical score for Ex. 24, measures 109-113, showing the orchestration. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto (alt.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked *Allegro*. The bottom two staves (VI. II and alt.) start with a forte (*f*) dynamic.

Ex. 25 : Koechlin, *Les Bandar-Log* op. 176, « Le (prétendu) 'Retour à Bach' », mesures 166-69.

Le caractère pompeux de la réminiscence bachienne souligne la difficulté que pose ce slogan pour Koechlin. La portée esthétique qu'il a cherché à assigner à ces étiquettes de la musique moderne se situe entre une critique de leur usage et une reconnaissance de leur valeur incontournable. Koechlin se sert surtout ici de la métaphore des singes pour critiquer une situation plus générale, comme le fait remarquer Robert Orledge : « *Les Bandar-Log* est fondé sur une lecture plus philosophique que littéraire de Kipling ; les singes représentent le style sans idée ; l'activité sans direction ; le rire sans émotion ; en fait, tout ce que Koechlin trouvait néfaste dans la musique et la société²²¹. » Les singes, soit les mauvais compositeurs, s'enferment dans des systèmes sans issue. Voici la notice qu'il rédige à l'occasion de la première parisienne de l'œuvre le 15 avril 1948 :

Comme vous le savez d'après Kipling, ces Singes sont à la fois les plus vaniteux et les plus insignifiants des animaux. Se croyant des génies créateurs, ils ne sont en réalité que de vulgaires copistes, dont le seul but est de se mettre à la mode du jour [...]. Ils vont parler, chanter, clamer leurs secrets prétentieux. Pour cela, ils utilisent (sans en rien faire de bon) les divers procédés de l'harmonie moderne : d'abord, des quintes consécutives, – puis des neuvièmes, à la manière de Claude Debussy : tout entremêlé de gambades qui, elles restent harmonieuses et musicales. – Puis ils abordent la musique atonale, avides d'obéir à la Loi de douze sons de Schoenberg et de ses disciples. Ce sont alors des sauts brusques et brutaux (comme d'ailleurs on en rencontre chez certains atonalistes). – Mais voici que la Forêt entière se met à chanter avec eux ; elle fait en sorte que cette atonalité devient musicale, et presque lyrique. – Or, cette évolution déplaît aux Singes (Ils veulent 'rester classiques', par

²²¹ "Les *Bandar-Log* is based on a 'philosophical' rather than a 'literary' reading of Kipling: the monkeys represent style without ideas; activity without direction; laughter without feeling; in fact, all that Koechlin found worst in contemporary music and society." - Robert Orledge, *Charles Koechlin (1867-1950). His Life and Works*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1989, p. 191.

un artificiel et ridicule pseudo-retour à Bach... Et c'est alors (sur le thème de J'ai du bon tabac) une polytonalité dure et factice, – à quoi succède une Fugue chromatique dont le sujet et le contresujet rivalisent de bêtise. [...] – Fuite éperdue des Singes. Et la jungle retrouve enfin le calme lumineux par quoi débutait ce poème symphonique où l'on peut voir tour à tour une satire des artistes qui veulent être à la mode, – et, lorsque la Forêt chante, un hommage réel au langage polytonal et atonal²²².

Cette description semble s'inspirer directement de la querelle Schoenberg/Stravinski, à ceci près qu'elle appartient en propre à la pensée de Koechlin et à son besoin de dénoncer les modes musicales. Elle n'en résume pas moins les enjeux poétiques de la querelle Schoenberg/Stravinski qui se sont concrétisés autour du langage musical à choisir, pris entre l'affranchissement tonal et la mise en place d'un système qui ordonne la gamme chromatique et la manifestation de la polytonalité et la recherche d'un retour au XVIII^e siècle. Les *Bandar-Log* de Koechlin, en pastichant les deux options élevées à titre d'entités durant l'entre-deux-guerres, participent à l'espace disputationnel propre à la querelle en parodiant à leur façon l'enjeu poétique et l' 'épigonisme' qu'il peut engendrer. Ils montrent aussi à quel point certains acteurs, dont Koechlin, tentent à partir des années 1930 de dépasser la querelle et de se placer au-dessus de celle-ci pour mieux en délimiter le caractère passé et en dénoncer l'impasse doctrinaire.

6.10 L'influence du fascisme

Les rapports entre musique et fascisme²²³ occupent une place incontournable dans la musique européenne des années 1930. En lien avec les convergences entre musique et politique et la radicalisation des idées politiques, le fascisme infiltre le champ musical, provoque des adhésions et des rejets ou dicte certains jugements esthétiques. Les idéologies fascistes évoquées ici concernent au premier chef deux pays qui ont partie liée avec la présente étude : l'Italie avec l'essor du fascisme où Mussolini accède au pouvoir en avril 1922 et impose la dictature en 1925 ; l'Allemagne avec la recrudescence du nazisme et l'accession de Hitler au pouvoir en janvier 1933. Ces deux systèmes politiques sont regroupés ici autour du fascisme parce qu'ils conduisent à des régimes contraignants où les individus se voient privés de leurs libertés fondamentales. Pour la querelle Schoenberg/Stravinski, la nouveauté réside dans le réinvestissement de l'antagonisme à partir de la radicalisation des idéologies et la force d'influence que peuvent avoir ces régimes contraignants chez ses protagonistes.

L'un des changements majeurs observés avec la montée en force des régimes fascistes réside dans le contrôle exercé sur les institutions musicales et les musiques diffusées. Avec le

²²² MMM, fonds Charles Koechlin, Boîte n° 2, « Notices sur des œuvres exécutées en public ».

²²³ Le terme fascisme est utilisé ici dans un sens générique, c'est-à-dire comme un modèle politique qui s'est exporté dans l'Europe d'entre-deux-guerres en favorisant un état autoritaire à travers un nationalisme intransigeant.

régime nazi par exemple, la musique devient une arme au service de l'idéologie dominante, c'est-à-dire pour boycotter tout ce qui se rattache aux Juifs et pour promouvoir l'identité allemande²²⁴. Des modèles sont alors élevés par le parti nazi, dont Wagner, Beethoven et Bruckner, et forcent la séparation entre musique acceptable pour la construction identitaire et musique à rejeter parce que jugée nuisible par l'idéologie officielle. La musique se retrouve ainsi au service de la propagande. C'est dans l'aboutissement de cette logique que la musique moderne et ses grandes figures en viennent à être stigmatisées et ostracisées à travers l'association à la dégénérescence morale, dont l'exemple le plus caractéristique est l'exposition « Musique dégénérée » (« Entartete Musik ») qui prend place à Düsseldorf à l'été 1938. Cet événement connaît des précédents, dont l'exposition « Art dégénéré » (« Entartete Kunst ») tenue à Munich en 1937. Il est finement orchestré par le régime et par l'alliance d'acteurs musicaux (Ziegler, Nobbe, etc.), qui mettent en place un discours musicologique pour dénoncer la 'dégénérescence' qui marquerait l'avant-garde musicale²²⁵. En faisant de la musique moderne une forme de dégénérescence, le régime nazi prône une musique postromantique conservatrice. Les compositeurs juifs d'avant-garde sont directement visés et accusés de 'conspiration juive'. Nombre d'entre eux, dont Schoenberg, sont associés au bolchevisme²²⁶. Ce qui cause problème réside dans la modernité de leur langage, jugée nuisible, et leur supposée opposition à la culture musicale du passé. En plus de marquer une 'dégénérescence' sonore, l'atonalité est mise sur la sellette puisqu'elle provient du 'juif' Schoenberg.

L'art devient ainsi une arme idéologique et toute l'avant-garde musicale se trouve combattue. Si Krenek a droit au troisième stand de l'exposition et Schoenberg et Hindemith aux sixièmes et septièmes stands (sur huit) consacrés respectivement à l'enseignement et à la théorie, le cinquième stand est voué à Stravinski, dont la revue *Dissonances* nous apprend qu'un exemple de *Petrouchka* a été collé au mur. L'article non signé précise : « Toute une série d'inscriptions combattent et tournent en ridicule certains jugements prononcés par le compositeur russe²²⁷. » C'est l'ensemble de l'avant-garde musicale qui se trouve ridiculisée ici : Schoenberg et Stravinski se retrouvent au même niveau. La propagande nazie ne fait qu'une bouchée de la querelle en présentant, à travers le *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Schoenberg et

²²⁴ Voir Olivier Rathkolb, « La musique, arme miracle du régime nazi », *Le Troisième Reich et la musique*, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2004, pp. 147-56.

²²⁵ Voir Albrecht Dümling, « Les journées musicales du Reich et l'exposition 'Musique dégénérée' », *Le Troisième Reich et la musique*, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2004, pp. 115-21.

²²⁶ Voir Laure Schnapper, « La musique 'dégénérée' sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques* 14, 2004, pp. 168-71.

²²⁷ Non signé, « L'exposition nazie de la 'Musique dégénérée' », *Dissonances*, octobre 1938, p. 272.

Stravinski comme les deux représentants de la 'décadence bolchevique' dans l'art contemporain²²⁸.

Les apparences sont trompeuses toutefois, car à y regarder de plus près, le statut de Stravinski durant le III^e Reich est beaucoup plus ambigu et tend à démontrer une troublante affinité musicale, qu'Evans²²⁹ a mise en lumière. Pour l'exposition sur la « Musique dégénérée », c'est Stravinski période russe qui est pointé du doigt et qui sert de modèle au rejet de l'internationalisme en art. Le Stravinski néoclassique, s'il est toujours rejeté par les plus orthodoxes du régime nazi, continue d'être joué et présenté sous le III^e Reich : une œuvre comme *Jeu de cartes* voit sa première européenne se dérouler à Dresde le 13 octobre 1937. L'histoire de la réception de Stravinski depuis l'avènement d'Hitler au pouvoir se joue entre déni et réhabilitation, entre succès d'audience et rejet par la propagande officielle. Cette situation explique le soutien de certains acteurs musicaux allemands, à commencer par Rosbaud et son éditeur Strecker chez Schott, même si par ailleurs il doit faire face à une opposition anti-moderniste alimentée par les plus ardents défenseurs du régime²³⁰. S'il ne s'agit pas complètement d'une lune de miel, Stravinski trouve tout de même dans cette Allemagne dictatoriale une place qu'il ne refuse pas, lui qui se présente par exemple au festival de Baden-Baden le 4 avril 1936 pour jouer, en compagnie de son fils Soulima, son *Concerto pour deux pianos*.

Cette présence physique se révèle être fidèle à sa pensée politique du moment et au prolongement de l'eurasisme dans une conception fasciste²³¹. Car le problème du côté stravinskien ne réside pas uniquement dans l'Allemagne nazie, mais concerne tout autant le régime de Mussolini dont il vante les mérites. Ce régime lui facilite la tâche en ce sens, puisqu'il est le compositeur étranger le plus célébré et le plus mis en valeur durant le règne de Mussolini²³². Au début des années 1930, il déclare à *La Tribuna* : « Je ne pense pas que personne ne vénère Mussolini plus que moi. Pour moi, il est l'homme qui compte plus que jamais dans le monde entier. [...] Il est le sauveur de l'Italie et – espérons le – de l'Europe²³³. » Aux yeux de Taruskin, l'affinité idéologique est totale à ce moment précis de l'histoire de la

²²⁸ Robert Craft et Vera Stravinsky, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 554.

²²⁹ Evans, "Stravinsky's Music in Hitler's Germany", *Journal of the American Musicological Society*, 2003, pp. 525-94.

²³⁰ Evans, "Stravinsky's Music in Hitler's Germany", *Journal of the American Musicological Society*, 2003, pp. 584-85.

²³¹ Voir Taruskin, *Defining Russia Musically*, 1997, pp. 448-53.

²³² Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, New York, Norton, 1988, p. 167.

²³³ "I don't believe that anyone venerates Mussolini more than I. To me, he is the one man who counts nowadays in the whole world. [...] He is the saviour of Italy and – let us hope – of Europe." Rapporté par Sachs, *Music in Fascist Italy*, 1988, p. 168.

musique entre néoclassicisme et fascisme²³⁴ : « Stravinski s'est consciemment pris pour le Mussolini de la musique, qui voulait faire pour la musique moderne ce que le Duce avait promis de faire pour l'Europe moderne. C'était le sous-texte et la motivation pour son néoclassicisme²³⁵. » L'ami Casella est également un fidèle *supporter* du régime mussolinien et il ne se cache pas à plusieurs reprises pour présenter ce régime comme salvateur et dresser des liens entre ordre néoclassique et ordre fasciste, tombant ainsi dans une homologie douteuse et stratégique²³⁶. À n'en pas douter toutefois, plusieurs des idéologies politiques qui sévissent chez Stravinski et son entourage partagent moult similitudes avec le fascisme, à commencer par la tendance monarchiste et la purification recherchées dans l'eurasisme. Stravinski n'a jamais éprouvé beaucoup de sympathies pour la démocratie et il a plus souvent qu'autrement adhéré à une moralité restrictive et à un culte de la personnalité, ce qui en fait un bon candidat pour le fascisme²³⁷. Il peut alors déclarer, dans une entrevue accordée à *Il Piccolo* le 27 mai 1935 : « Sauf si mes oreilles me trompent, la voix de Rome est la voix du Duce. Je lui ai dit que je me sentais un fasciste moi-même. Aujourd'hui, les fascistes sont partout en Europe²³⁸. »

Ce détour dans le vécu de Stravinski est nécessaire parce qu'il rappelle que Schoenberg et lui n'ont pas eu le même statut dans l'Europe fasciste des années 1930 et que l'un a parfois profité de la ferveur des régimes fascistes qui torpillaient l'autre. Cela tend à donner raison à Schoenberg qui déplorait chez Stravinski le rapport aux modes et les positions changeantes dans sa manière de concevoir sa musique et de se positionner dans le milieu musical. La querelle trouve une origine indéniable dans la volte-face stravinskienne qui apparaît insupportable aux yeux de Schoenberg, ce qu'il dénonce vivement dans ses textes sur Stravinski au cours des années 1920.

²³⁴ Le néoclassicisme comme esthétique musicale du régime fascisme proviendrait pour le musicologue américain de la corrélation entre le style dénudé et dépouillé et sa purification, voire sa déshumanisation. Le néoclassicisme version italienne a également vu s'étendre son champ d'activité sous l'impulsion du fascisme. Cf. Taruskin, *Defining Russia Musically*, 1997, pp. 448-53; Richard Taruskin, "The Dark Side of Modern Music", *The New Republic* 199, 1988, pp. 28-34.

²³⁵ "Stravinski has consciously cast himself as the Mussolini of music, who wanted to do for modern music what the Duce promised to do for modern Europe. This was the subtext and the motivation for his neoclassicism." - Taruskin, *Defining Russia Musically*, 1997, p. 452.

²³⁶ Sachs, *Music in Fascist Italy*, 1988, pp. 135-36.

²³⁷ À cette adhésion fasciste s'ajoute un profond antisémitisme qui lui vient de son éducation culturelle et qui fut relayé par sa culture musicale. Il rapporte à plusieurs occasions au cours de sa carrière qu'il ne doit pas être confondu avec les Juifs. Aux Juifs qui lui demandent de l'aide pour se libérer du joug nazi, Stravinski montre une indifférence totale. C'est que, dans l'Allemagne nazie de l'époque, son œuvre passe avant toute chose, ce qui éclaire à nouveau l'importance d'une recherche de statut privilégié chez Stravinski et le conduit régulièrement à des volte-face ou à des adhésions opportunistes. Cf. Taruskin, *Defining Russia Musically*, 1997, p. 454; Evans, "Stravinsky's Music in Hitler's Germany", *Journal of the American Musicological Society*, 2003, p. 534.

²³⁸ "Unless my ears deceive me, the voice of Rome is the voice of Il Duce. I told him that I felt like a fascist myself. Today, fascists are everywhere in Europe." Cf. Craft et Stravinsky, *Stravinsky in Pictures and Documents*, 1978, p. 551.

Quoi qu'il en soit, avec le départ de Schoenberg vers les États-Unis pour fuir l'antisémitisme à partir de 1933, Stravinski règne en roi et maître dans l'Europe des années 1930 et cela éclaire également sa personnalité dominante qui, à l'instar de Mussolini, veut être célébrée de tous côtés. Peu importe le régime, pour autant qu'il soit joué ! Du reste, il n'est pas le seul à profiter du régime nazi et Bartók sait également en tirer avantage²³⁹. Mais en lien avec la querelle, il était à prévoir que tôt ou tard, le fascisme finisse par l'avantager sur son rival. C'est un fait indéniable en ce qui concerne le concert, puisque Schoenberg est très peu joué dans l'Europe des années 1930, surtout en Allemagne, en Italie et en France, trois pays au coeur de la querelle, ce qui contraste avec Stravinski qui semble y faire la pluie et le beau temps.

Il y a des moments où le fascisme favorise clairement Stravinski dans les discours de l'époque. Pareille situation survient dans la foulée du concert de Triton qui programme conjointement, sous la direction de Scherchen, le *Pierrot lunaire* et *L'Histoire du soldat* (la version « Grande suite ») le 27 janvier 1934. C'est une période durant laquelle l'extrême-droite se trouve galvanisée, entre autres avec les événements du 6 février 1934 où elle cherche à faire tomber le gouvernement par un coup d'État avec la montée en force de l'antiparlementarisme²⁴⁰. Avec le vent dans les voiles, la droite répand son venin et Rebatet est l'un de ses plus fidèles partisans dans la critique artistique. Son « itinéraire fasciste²⁴¹ », dans la lignée des Brasillach et autres intellectuels fascistes, le conduit à être critique de cinéma et de musique à *L'Action française* et *Je suis partout*. Il prend son métier de critique très au sérieux et n'hésite pas à défendre les vertus du septième art et la valeur esthétique de l'image²⁴². Dans tous les cas, il propage à son tour l'idéologie nationaliste à valence xénophobe et antisémite.

Si la France est un cas plus délicat, dans la mesure où elle ne connaît aucun régime totalitaire, elle est néanmoins hantée depuis longtemps par une forme de fascisme véhiculée par le nationalisme xénophobe de l'extrême-droite, dont Maurras et l'Action française auront été les plus actifs représentants. Le vieux fond antisémite rejaillit avec beaucoup plus de vigueur au cours des années 1930, et comme le précise Winock : « Tout se passe comme si, en France, un courant fasciste devait nécessairement se jeter à un moment ou à un autre dans les marécages de l'antisémitisme²⁴³. » Rebatet incarne cette situation dans la critique artistique. C'est lui qui rapporte au début du mois de décembre 1933 que Schmitt aurait causé tout un émoi en déclarant, lors d'un concert consacré à Weill : « Vive Hitler » suivi d'un « l'on avait assez de mauvais

²³⁹ Evans, "Stravinsky's Music in Hitler's Germany", *Journal of the American Musicological Society*, 2003, p. 587-89.

²⁴⁰ Michel Winock, *La fièvre hexagonale*, Paris, Seuil, 2001, pp. 129-238.

²⁴¹ Expression de Belot. Cf. Robert Belot, *Lucien Rebatet. Un itinéraire fasciste*, Paris, Seuil, 1994.

²⁴² Belot, *Lucien Rebatet. Un itinéraire fasciste*, 1994, pp. 111-24.

²⁴³ Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, p. 225.

musiciens en France sans héberger tous les Juifs de l'Allemagne²⁴⁴. » Rebatet l'appuie tout en précisant :

L'on abandonne donc sans regret Kurt Weill, en gros et en détails, à la véhémence de M. Florent Schmitt. Remarquons toutefois que M. Florent Schmitt, vers 1924, prenait publiquement fait et cause pour M. Schoenberg, le musicien du *Pierrot lunaire*, autre Juif mieux élevé, beaucoup plus savant et casuiste que M. Kurt Weill, mais aboutissant par les voies de l'atonalité aux mêmes fins anarchiques, et plus dangereux parce que plus sérieux²⁴⁵.

L'adéquation entre atonalité et judaïcité, voire le « danger » que représente la démarche « anarchique » de Schoenberg, est annoncée dès 1933 par Rebatet. Puise-t-il cette argumentation chez les figures musicales de l'Allemagne nazie ? Rien ne permet de le confirmer, même si Schoenberg est d'abord rejeté pour son appartenance ethnique. La xénophobie chez Rebatet carbure au complot juif : « Neuf fois sur dix, le virtuose d'exportation, plaie de nos concerts par son astucieuse vulgarité, est un Juif²⁴⁶. »

L'année 1934 est décisive quant à la diffusion des idées de Rebatet dans le champ musical français²⁴⁷ ; c'est également celle où il s'introduit dans la querelle Schoenberg/Stravinski. Il faut dire que le concert de Triton se prêtait plutôt bien à un rapprochement des deux œuvres musicales et le critique décide de leur consacrer chacun un article : sa chronique du 3 février 1934 s'intitule « *Pierrot lunaire*²⁴⁸ » et celle du 12 février, « *Histoire du soldat*²⁴⁹ ». Il s'agit de rabaisser l'une pour mieux louer l'autre, même si les deux sont présentées comme des œuvres incontournables du répertoire. Le critique joue à fond la querelle et dit de Stravinski qu'il « est à l'opposé de Schoenberg²⁵⁰ ». Schoenberg pose d'abord problème pour son parcours historique qui l'a fait aboutir à l'atonalité. Rebatet s'énerve sur ce point précis : « Il n'est pas de système plus dangereux que le sien, plus facilement générateur d'anarchie, de monotonie, derrière lequel il soit plus malaisé de discriminer l'art et le hasard²⁵¹. » Peu original, Rebatet revient sur l'idée d'un Schoenberg faisant des expériences de laboratoire éloignées de la sensibilité artistique. Il démontre toutefois une connaissance de la genèse de l'œuvre, de ses paramètres et de son parcours artistique, voire une sensibilité à son égard : « Schoenberg n'a jamais cessé d'être un musicien 'ayant quelque chose à dire'. » Mais il ne peut s'empêcher de

²⁴⁴ Lucien Rebatet, « Une apostrophe de M. Florent Schmitt », *L'Action française*, 2 décembre 1933, p. 4.

²⁴⁵ Rebatet, « Une apostrophe de M. Florent Schmitt », *L'Action française*, 1933, p. 4.

²⁴⁶ Rebatet, « Une apostrophe de M. Florent Schmitt », *L'Action française*, 1933, p. 4.

²⁴⁷ Belot, *Lucien Rebatet. Un itinéraire fasciste*, Paris, Seuil, 1994, pp. 143-54.

²⁴⁸ Lucien Rebatet, « *Pierrot lunaire* », *L'Action française*, 3 février 1934, p. 4.

²⁴⁹ Lucien Rebatet, « *Histoire du soldat* », *L'Action française*, 12 février 1934, p. 4.

²⁵⁰ Rebatet, « *Histoire du soldat* », *L'Action française*, 1934, p. 4.

²⁵¹ Rebatet, « *Pierrot lunaire* », *L'Action française*, 1934, p. 4.

revenir à la fin sur la « déliquescence d'Israël », où Schoenberg apparaît comme un « vieux rabbin » à côté de Weill l'« agitateur juif²⁵² ».

Si Stravinski est à l'opposé de Schoenberg, c'est qu'il parle le langage de l'époque, alors que son homologue est qualifié de romantique visant l'hermétisme. Rebatet idéalise l'œuvre de Stravinski et, s'il en saisit le travail harmonique et l'individualisation des timbres, son interprétation débouche sur une vision toute personnelle :

Cette même amertume, ces mêmes sarcasmes forment le fond de *L'Histoire du soldat*, mais transposés sur le plan viril. Surtout, sans programme, sans souci puéril d'évocation imitative [...], c'est la musique de notre époque, cherchant à travers les massacres et idéologies une métaphore perdue²⁵³.

Le fait que Stravinski soit vanté pour sa « sobriété » et que sa « force créatrice » provienne de la « main du magnifique ouvrier²⁵⁴ » montre comment Rebatet enlignait son travail créateur sur le populisme. Mais Rebatet, contrairement aux *leaders* nazis ou aux orthodoxes fascistes, n'en rejette pas pour autant la modernité musicale et se trouve même sensible vis-à-vis de celle-ci, surtout que Stravinski lui apparaît comme un modèle viable. Et s'il vitupère contre Schoenberg, c'est pour son attachement au XIX^e siècle et l'hermétisme de son nouveau système beaucoup plus que pour son travail poétique, qu'il semble apprécier de par la poésie qui s'en dégage.

Le discours fasciste trouve un dénouement dans la querelle au profit de Stravinski et peu importe la sensibilisation à Schoenberg, l'antisémitisme le défavorise dès le départ et fait de lui, en plus d'un compositeur 'anarchiste', un compositeur à l'appartenance ethnique ciblée. Les positions fascistes de Stravinski l'ont-elles favorisé ? Si rien ne permet de l'affirmer, son adhésion au fascisme, en lien avec le contexte médiatique de l'époque, a dû finir par être connue en France. Dans tous les cas, la tournure politique fasciste se fait beaucoup plus à son avantage qu'à celle de Schoenberg. Rebatet ne se gêne pas pour exporter le discours fasciste en musique et cela finit par raviver la querelle Schoenberg/Stravinski, l'espace d'un moment, sous la loupe fasciste, Stravinski répondant alors aux aspirations de la contrainte idéologique. Schoenberg pour sa part ne se prive pas pour dénoncer ce qu'il voit de l'autre côté de l'Atlantique. Mais ce n'est pas à Stravinski qu'il s'en prend, mais bien au modèle même du compositeur moderne qui vante les vertus du système fasciste : Casella.

Le compositeur italien fut un acteur clef dans la querelle et a opposé plus qu'à son tour les deux entités en faisant de Schoenberg un modèle dépassé et de Stravinski un modèle du

²⁵² Rebatet, « *Pierrot lunaire* », *L'Action française*, 1934, p. 4.

²⁵³ Rebatet, « *Histoire du soldat* », *L'Action française*, 1934, p. 4.

²⁵⁴ Rebatet, « *Histoire du soldat* », *L'Action française*, 1934, p. 4.

présent. Schoenberg a conscience des attaques dont il est l'objet de la part de Casella au tournant des années 1925-26 : il se contente de prendre des notes à côté de l'un de ses articles plutôt que de lui répondre publiquement²⁵⁵. Il reproche à Casella, tout comme à Stravinski, son manque de cohérence. Il ajoute : « Casella adopte un comportement à l'égard de l'art qui correspond à celui des gens superficiels à l'égard de la mode. Dès l'arrivée de la nouvelle mode, l'ancienne mode devient ridicule²⁵⁶. » Il y a une continuité dans la critique de Schoenberg à l'égard des néoclassiques : vouloir plaire absolument au prix de ne plus avoir de convictions profondes.

Toujours est-il que lorsque Schoenberg découvre l'article de Casella dans *Modern Music* en 1934, « Modern Music in Modern Italy²⁵⁷ », il prend des notes qui conduisent à l'écriture du texte « Fascism is no Article for Exportation²⁵⁸ » de 1935, non publié de son vivant. Si Schoenberg ne croise pas le fer publiquement avec ses adversaires néoclassiques, c'est peut-être parce que la situation n'en vaut pas la peine et que l'endoctrinement de certains mènerait à un dialogue de sourds. Dans tous les cas, il a pleinement conscience à ce moment-là des rapports qui unissent musique et fascisme du côté italien. Le titre du texte non publié reprend une citation de Mussolini pour mieux parodier ce qu'il pense de la situation de l'Italie musicale contemporaine. Et il ajoute plus loin, après avoir abordé les passages chromatiques et atonaux de la *Sérénade* de Casella : « Plus la musique de Casella semble aujourd'hui s'être 'mise au pas' selon quelques principes politiques, plus cette musique paraîtra aux générations futures 'mise au pas' par mon style, si bien que la capacité créatrice seule nous départagera²⁵⁹. » Schoenberg critique Casella pour son manque d'originalité créatrice, lui qui, à ses yeux, est toujours à l'affût de modèles. Il dénonce par le fait même l'attitude de Casella à son égard et le manque de cohérence derrière son évolution stylistique. L'autre facteur est politique, car Casella s'est aussi 'mis au pas' du système dictatorial dans lequel il évolue. Il qualifie sa vision culturelle de fasciste et voit en lui un exemple de soumission politique plutôt qu'un modèle de liberté artistique²⁶⁰. Il n'a pas tort, car pour Casella le nouveau souffle musical que connaît l'Italie des années 1920 est directement attribuable à l'arrivée de Mussolini, qui incarne carrément à ses yeux une forme de salut artistique²⁶¹. Il n'en demeure pas moins que Casella se trouve empêtré dans un discours nationaliste à tendance cosmopolite, comme en fait foi sa promotion de Stravinski.

²⁵⁵ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 413-14.

²⁵⁶ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 415.

²⁵⁷ Alfredo Casella, "Modern Music in modern Italy", *Modern Music*, November-December 1934, pp. 19-32.

²⁵⁸ Jean and Jasper Christensen, *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy: A Catalog of Neglected Items*, Michigan, Harmonie Park Press, 1988, p. 50.

²⁵⁹ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 417.

²⁶⁰ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 416-18.

²⁶¹ Sachs, *Music in Fascist Italy*, 1988, pp. 71-72.

Dans tous les cas, en agissant ainsi, Stravinski et Casella donnent à leurs adversaires de nombreuses munitions, qui finiront par leur sauter en pleine figure une fois ces régimes déchus. Déjà en 1929 dans un article intitulé « Atonales Intermezzo ?²⁶² », Adorno laisse entendre une possible concomitance entre néoclassicisme et fascisme à partir de l'exemple de Casella. C'est l'ensemble du néoclassicisme qui finira par en payer le prix. Conséquemment, le système dodécaphonique ressortira plus 'pur' de cette turpitude politique que connaît l'Europe, lui qui a été banni et qui peut devenir, dans cette optique, une arme de liberté. La montée en force des idéologies réactionnaires et de l'intolérance révèle surtout un milieu musical fragilisé et vacillant, d'où l'adjonction de causes musicales à une ferveur politique. Ceux qui ont grandi dans cette époque en restent marqués et leur rapport à la querelle Schoenberg/Stravinski en est teinté. Cela montre également que la querelle Schoenberg/Stravinski est toujours présente dans les consciences, se faufilant dans les positions politiques ou dans les disputes sur l'avenir de la musique moderne. Cette présence souterraine affaiblit sa portée esthétique au cours du début des années 1930, mais en fait une poudrière prête à exploser à tout moment. C'est exactement ce qui arrive avec sa recrudescence à la fin des années 1930 sous l'impulsion de nouveaux acteurs.

²⁶² Theodor W. Adorno, "Atonales Intermezzo ?", *Anbruch*, November 1929, pp. 187-93.

Chapitre VII

La réactivation de la querelle et sa conjoncture philosophique

La querelle se trouve réinsufflée d'un nouveau sens à la fin des années 1930 et épouse un nouvel ordre du jour sous l'impulsion des soubresauts politiques. C'est au cours des années 1940 toutefois que cette réalité apparaît comme indéniable : la querelle est réinvestie par de nouveaux acteurs qui cherchent à en faire un nouveau *modus operandi* en provoquant l'autre camp de manière à mettre en doute la légitimité de sa conception musicale. Mais pour en arriver à ce moment, il faut d'abord tenir compte d'un facteur politique incontournable qui se met en place au cours des années 1930, soit les États-Unis. Ce pays offre un terrain favorable à un renouveau de la querelle avec le transfert de capital symbolique découlant de l'amplification des problèmes politiques que vit l'Europe. Avec l'arrivée de Schoenberg en 1933 et la présence fréquente de Stravinski jusqu'à son arrivée en 1939, les acteurs musicaux qui évoluent en Amérique du Nord opposent également les deux pôles et cherchent à faire de la querelle une chose efficiente dans la compréhension de la musique moderne. Les deux principaux concernés se laissent eux-mêmes séduire par la possibilité de critiquer l'autre et de reprendre le combat. Or, l'énergie mise à leur service vient plutôt de nouveaux thuriféraires ou de plus anciens, dont l'activisme musical cherche à faire du maître un combat de tous les instants. Cela se produit également sur fond de conjoncture philosophique pour enchâsser l'espace disputationnel dans de nouvelles considérations argumentatives et herméneutiques.

Ce changement de garde, entamé entre autres par des acteurs comme Leibowitz, Boulanger, Adorno et Schaeffner, influence non seulement les destinées de la querelle, mais lui confère une forme de prérogative durant les années 1940 en occupant un terrain symbolique important : elle devient l'enjeu emblématique pour comprendre où se dirige la musique moderne après la Deuxième Guerre mondiale. Il faut préciser toutefois que ce renouveau s'inscrit d'une certaine façon dans le moment politique des années 1930 puisqu'il en part. Le changement provient du fait que cette réactivation transporte le moment politique dans des questions plus essentialistes et surtout, plus urgentes quant à la condition de la musique moderne. Le discours politique n'en reste pas moins toujours présent, notamment du côté de la 'clique dodécaphonique' avec le militantisme d'un Leibowitz. Au bout de ce chapitre, il apparaîtra clairement que la querelle portait en elle-même la sève de sa réactivation, ce qui s'explique en partie par la représentation synthétique qu'elle offre, mais surtout par le pouvoir de rallier des énergies pour la cause à défendre. En d'autres mots, elle comprime à sa façon les enjeux de la

musique moderne se transportant d'un moment à l'autre par l'entremise des deux figures musicales les plus en vue.

7.1 Conquérir les États-Unis

Les années 1920 auront montré, tant dans l'étude de la querelle que des mises en réseaux de l'avant-garde musicale, l'entrée en force d'un nouveau joueur devenu incontournable pour la musique moderne : les États-Unis et leurs nouvelles sociétés d'avant-garde. Avec les années 1930, non seulement cette situation se confirme, mais avec la forte immigration de musiciens et compositeurs qui fuient les exactions fascistes et autres, les États-Unis deviennent la plaque tournante de la création musicale, surtout avec la période trouble qu'amorce la Deuxième Guerre mondiale. Les intérêts se déplacent ainsi des grands centres européens vers les grands centres américains qui attirent les icônes de la musique moderne tant sur le plan de l'enseignement que de la création. Il s'ensuit un transfert culturel considérable et l'écriture d'une nouvelle histoire croisée, celle de l'Europe musicale avant-gardiste resituée au sein d'un nouveau contexte et de nouvelles réalités culturelles et institutionnelles, voire géopolitiques. La rencontre à laquelle donne lieu ce transfert d'énergies musicales ouvre de nouvelles confluences (Schoenberg qui enseigne aux jeunes Américains par exemple) et crée de nouvelles situations (les sociétés musicales américaines) où les influences autant que les adaptations cohabitent ou entrent en collision. L'intersection ouverte par cette conjonction socioculturelle favorise d'autres rencontres et repositionne nécessairement les acteurs musicaux dans une adaptation culturelle mais aussi dans leur évolution stylistique. C'est exactement ce qui se produit chez Schoenberg et Stravinski avec leur arrivée en sol nord-américain. Les deux auront senti au cours des années 1930 que le vent se déplaçait vers les États-Unis et qu'il était peut-être préférable, non seulement pour des raisons politiques, mais également pour la poursuite de leur carrière, de migrer vers le nouveau continent. Avec eux, ils apportent nécessairement l'histoire qui les aura portés en tant qu'entités de la musique moderne.

Déjà au cours des années 1920, les États-Unis sont le théâtre d'invectives et de tensions qui émanent directement de la querelle. Les compositeurs et musiciens américains sont exposés à elle de différentes façons et ils en ont une bonne connaissance, dictée entre autres par deux phénomènes : les Européens qui en parlent dans les revues musicales et les compositeurs qui reviennent de l'Europe où ils ont été formés. La première réalité s'observe au cours des années 1920. L'attrance pour la populaire et médiatique revue *Modern Music* fait en sorte que bon nombre de musiciens et musicologues s'y expriment et n'hésitent pas à opposer Stravinski à Schoenberg. C'est dans cette revue que Lourié a publié son texte de 1928 sur Schoenberg et

Stravinski. Les Vuillermoz, Schloezer, Weissmann, Wellesz, Stefan, Prunières et plusieurs autres y publient aussi des articles et font connaître les thèmes phares de l'avant-garde musicale à travers sa réalité européenne (i.e. la question du nationalisme par exemple). Cet intérêt atteste d'une nouvelle conscience quant à la place que prennent les États-Unis eu égard à la montée en force de la musique moderne à New York avec la fondation en 1921 de la International Composers' Guild (*Guild* désormais), qui devient plus tard la société Pro Musica. Celle-ci présente des concerts en Europe (Paris notamment) et dans plusieurs villes américaines. La League of Composers quant à elle voit le jour en 1923 suite à des dissensions au sein de la *Guild* et c'est elle qui met sur pied en 1924 la revue *The League of Composers' Review* qui change de nom en novembre 1925 pour *Modern Music*¹. *Le Pierrot lunaire* est présenté à la *Guild* lors de l'ouverture de la saison 1923 et la *Sérénade* voit le jour en sol américain en mars 1925, ce qui montre le désir d'être au diapason avec l'avant-garde européenne. Les acteurs européens comprennent alors qu'un nouveau joueur clef a fait son apparition.

Quant aux Américains qui sont allés en Europe pour recevoir une formation musicale, ils exportent une conscience marquée par l'expérience européenne. Dans un contexte médiatique favorable à la querelle et à l'opposition de forces créatrices à travers deux pôles en répulsion, il est clair que les étrangers sont aussi attirés par les manchettes musicales de l'heure, voire la façon dont évolue cette prise de bec entre deux grands noms. Copland, qui étudie à Paris de 1921 à 1924 auprès de Boulanger à Fontainebleau, illustre parfaitement cette situation comme il en fera part dans son autobiographie consacrée à la première partie de sa carrière :

Il semblait y avoir de nouvelles voix émues de partout en Europe, du nord et du sud de l'Amérique. Parmi elles il y avait deux personnalités musicales dominantes qui allaient influencer profondément la pensée musicale du XX^e siècle : Stravinski et Schoenberg, ou, si vous préférez, Schoenberg et Stravinski. Chacun représentait une esthétique distincte, une différente façon de composer, et une façon vraiment différente de penser l'ensemble du problème de l'art du compositeur².

Copland possède le regard d'un étranger à la querelle mais qui s'y retrouve forcément étant donné son implication dans la musique moderne et le rôle qu'il est appelé à y jouer en tant que néoclassique américain. La querelle fait sens pour lui dans la mesure où elle positionne deux pôles d'attraction qui délimitent le champ d'action de la musique moderne. En tant qu'étranger à

¹ Voir Rita Mead, *Henry Cowell's New Music 1925-1936. The Society, the Music Editions, and the Recordings*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, pp. 11-13.

² "There seemed a wealth of new voices from all parts of Europe, North and South America. Among them were two dominant musical personalities who would profoundly influence twentieth-century musical thinking: Stravinski and Schoenberg, or, if you prefer, Schoenberg and Stravinski. Each represented a distinct aesthetic, a different manner of composing, and a quite different way of thinking about the whole problem of the composer's art." - Aaron Copland, *Copland: 1900 through 1942*, New York, St. Martin's Press, 1984, p. 56.

la culture européenne, cette situation s'illumine sous ses yeux assez rapidement. L'idée de 'domination' est sous-entendue ici et renforce à nouveau le caractère d'entité que prend chaque position eu égard aux énergies musicales qu'elle rassemble. La querelle est alors expliquée en fonction de la différence que chacun porte et qui en vient à opposer les deux protagonistes. La vision qu'a Copland de la querelle s'arrête à sa fonction pragmatique, qui est celle de résumer les enjeux de la musique moderne et les forces attractives que le contemporain y perçoit. De retour aux États-Unis, l'historien peut facilement s'imaginer ce que Copland raconte à ses collègues : ils n'insistent pas tant sur la querelle, dont du reste ils ont certainement eu vent dans les journaux, que sur la force attractive de deux options auxquelles réagissent ou adhèrent leurs contemporains.

Cette position qui consiste à reconnaître les deux clans comme des pôles dominants, est également présentée par Sessions. Sessions et Copland ont en commun d'avoir étudié en Europe et d'avoir été marqués par l'influence de Stravinski : les deux subissent la forte attraction du néoclassicisme des années 1920, mais dans des voies différentes, chez l'un vers l'intégration du jazz, chez l'autre vers un caractère expressif. Sessions rattache son travail créateur à une activité réflexive qui prend forme dans les revues de l'époque. Là où Copland fait davantage métier de critique musical, à *Modern Music* par exemple, Sessions s'intéresse à l'évolution de la musique moderne et à ses enjeux, de même qu'il n'hésite pas à prendre position et à être critique vis-à-vis des écueils qu'il rencontre. Lors d'*OEdipus Rex* par exemple, sa position consiste à défendre l'œuvre tout en critiquant les émules de Stravinski qui font dans les slogans creux et s'empêchent ainsi de saisir véritablement l'essence de l'œuvre³. En 1933, toujours dans *Modern Music*, il signe un article intitulé « Music in Crisis. Some Notes on Recent Musical History⁴ », où il disserte sur la tendance réactionnaire qu'il observe dans la musique depuis la fin de la Guerre : « Peut-être le symptôme le plus évident de la présente crise est-il la 'confusion des langues' [...]. Ce qui s'est mis en place durant cette période [Grande Guerre] fut une dissociation graduelle de la conscience musicale de l'Europe [...] en une multitude de divers éléments⁵. » Cet éclatement du milieu et la diversité de tendances qui en résulte sont présentés comme une insurmontable difficulté pour rassembler les énergies autour d'un projet musical commun. Dans tous les cas, deux pôles ressortent inévitablement pour synthétiser le problème : le néoclassicisme, terme qu'il faut abandonner parce qu'il est imprécis aux yeux de Sessions et

³ Voir Roger Sessions, *Roger Sessions on Music. Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 339-40.

⁴ Sessions, *Roger Sessions on Music*. 1979, pp. 27-44.

⁵ "Perhaps the most obvious symptom of the present crisis is its 'confusion of tongues' [...]. What took place during this period [Great War] was a gradual dissociation of the musical consciousness of Europe [...] into a multitude of various components." - Sessions, *Roger Sessions on Music*, 1979, p. 28.

porte à confusion ; la tendance de l'Europe centrale représentée par Schoenberg et la composition à douze sons⁶. Toutefois, il préfère décrire le néoclassicisme comme une poétique qui se fonde sur l'immanence musicale et la sobriété du matériau. La musique à douze sons, pour sa part, possède la particularité d'organiser la matière musicale autour d'un nouveau langage, mais est tributaire d'un *leader*. Pour Sessions, le fait que les deux pôles aient été comparés n'est pas le fruit du hasard :

Un curieux parallèle avec le début du soi-disant 'néoclassicisme' peut être vu dans la formulation définitive par Schoenberg des principes constructifs de son école [...]. Le besoin d'un nouveau principe formel en musique contemporaine fut senti, en d'autres mots, exactement au même moment par les grands du monde de la musique et par des compositeurs de sentiments et de traditions différents. L'âge de l'expérimentation était clairement terminé⁷.

Outre le regret exprimé à l'égard d'une période fondée sur le cloisonnement des tendances, Sessions reproche surtout à la musique dodécaphonique de découler d'une seule et même personne et de s'en remettre à une justification théorique parfois 'ésotérique'. Il exprime surtout des doutes quant à la façon dont la musique dodécaphonique prend forme : « Tout cela tend à indiquer la présence d'un simple élément spéculatif [...] et de produire ce qui est aussi fondamentalement un jeu d'esprit inessentiel, parfois de grandes proportions⁸. » C'est ainsi qu'en dissertant sur les deux pôles, certains en viennent tranquillement à se positionner.

Il faut dire également que Stravinski a de nombreux partisans dans la création musicale nord-américaine. Un de ceux-là est indéniablement Antheil, qui l'a rencontré en 1922 à Berlin où séjournait Stravinski pour accueillir sa mère⁹. Comme on l'a vu plus tôt, Antheil est confronté à des propos de Stravinski qui se distancient de Schoenberg et qui expriment du rejet à l'égard de Berlin. Pour Antheil, Stravinski n'est pas seulement un modèle à suivre : il s'agit surtout d'un héros. De sorte que lorsque Stravinski effectue les transformations stylistiques qui le conduisent vers le néoclassicisme, Antheil, après une période d'expérimentations sonores et de déferlement rythmique, opère un changement similaire à celui de Stravinski : cela le mène

⁶ Une nouvelle attitude envers le public et le 'retour à l'expression' sont également présentés comme des forces majeures de la musique moderne du début des années 1930.

⁷ "A curious parallel with the beginnings of so-called 'neoclassicism' may be seen in the definite formulation by Schoenberg of the constructive principles of his school [...]. The need for a fresh formal principle in contemporary music was felt, in other words, at very much the same moment by the leading spirits in the musical world and by composers of widely different feeling and background. The age of experiment was clearly over." - Sessions, *Roger Sessions on Music*, 1979, pp. 35-36.

⁸ "All of this goes to indicate the presence of a merely speculative element [...] and to produce what is either a fundamentally inessential *jeu d'esprit* of sometimes amazing proportions." - Sessions, *Roger Sessions on Music*, 1979, p. 38.

⁹ Voir George Antheil, *Bad Boy of Music*, New York, Da Capo Press, 1981, pp. 30-40.

vers une orchestration plus classique fondue dans un style américain¹⁰. Lui aussi tend à minimiser la valeur esthétique et la portée poétique du concept de néoclassicisme. La période d'entre-deux-guerres de Stravinski renverrait plutôt à une cohabitation du primitivisme et du romantisme¹¹. Surtout, il représente à ses yeux tout ce que la musique moderne peut accomplir de grand.

L'antithèse d'Antheil sur fond de querelle Schoenberg/Stravinski se trouve dans la personne de Cowell, pour qui Schoenberg représente le modèle de la composition musicale contemporaine. Le problème de Stravinski, aux yeux de Cowell¹², provient du désistement qu'a entamé son néoclassicisme vis-à-vis du projet avant-gardiste en s'orientant vers une esthétique qui fait de la musique moderne quelque chose de superficiel et d'amusant. Quant au reproche qu'il adresse à Antheil, il s'apparente à celui que Schoenberg formule à l'endroit de Stravinski : « Il a sensationnalisé chacun des nouveaux développements parisiens, incluant Stravinski, [et son] *Ballet mécanique* consiste dans l'assemblage littéral de fragments de Stravinski¹³. » La préférence qu'éprouve Cowell pour l'école de Vienne se fait clairement sentir dans les choix qu'il effectue à travers la nouvelle société musicale qu'il fonde à l'été 1925 : The New Music Society of California. Il s'agit d'une version côte ouest de ce qui se fait à New York autour de Pro Musica. La nouvelle société, vouée à la diffusion, à la propagation et à l'enregistrement de la musique moderne, revendique une affiliation institutionnelle à la *Guild*¹⁴. S'il est clairement indiqué dans le prospectus de départ que la société jouera les « tendances ultra-modernes comme Stravinski, Schoenberg, Ruggles, Rudhyar¹⁵ », très tôt la place qui est laissée à Schoenberg surplombe celle de Stravinski, dont le néoclassicisme est carrément rejeté au profit des œuvres de la période russe. La société présente en création californienne le *Pierrot lunaire* le 15 octobre 1930 sous la direction de Pedro Sanjuán, concert qui, au grand plaisir de Cowell, fut un succès¹⁶. Dans ce contexte favorable à Schoenberg, Cowell signe un texte hagiographique le 7 janvier 1933 dans le *Northwest Musical Herald*, « Who is the Greatest Living Composer¹⁷ ? ». Posant d'emblée la question, il procède par élimination pour arriver à ses fins. Le plus grand compositeur ne peut être un pasticheur et « nous devons à présent chercher parmi

¹⁰ Voir Linda Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, pp. 115-30.

¹¹ Antheil, *Bad Boy of Music*, 1981, p. 103.

¹² Henry Cowell, *American composers on American Music. A Symposium*, New York, F. Ungar, 1962, pp. 3-8.

¹³ "He has sensationalized each new Parisian development, including Stravinski, [and his] 'Ballet Mécanique' consists of a mixture of literal fragments from Stravinski." - Cowell, *American composers on American Music*, 1962, p. 6

¹⁴ Voir Mead, *Henry Cowell's New Music 1925-1936*, 1981, pp. 31-49.

¹⁵ "Ultra-modern tendencies, such as Stravinski, Schoenberg, Ruggles, Rudhyar, etc." Rapporté dans Mead, *Henry Cowell's New Music 1925-1936*, 1981, p. 31.

¹⁶ Voir Mead, *Henry Cowell's New Music 1925-1936*, 1981, pp. 147-50.

¹⁷ Rapporté dans *Schoenberg and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 315-17.

ceux qui disent quelque chose qui leur est propre¹⁸ ». Deux candidats appartiennent à cette catégorie : Ives et Schoenberg. Mais si Schoenberg est finalement le « candidat pour le poste du compositeur le plus significatif au monde¹⁹ », cela s'explique par le fait qu'il a conduit le style moderne vers son émancipation à travers une nouvelle organisation sonore. Contrairement à tous les autres, il représente *le* modèle d'émulation musicale, celui qui n'a fait aucune concession.

Les États-Unis redessinent ainsi à leur façon la polarité entre Stravinski et Schoenberg, situation qui n'est pas tant une immersion dans la querelle – puisqu'il n'y a pas de confrontation directe – qu'une prise de conscience du rôle que peut exercer la dualité lorsqu'il s'agit de comprendre le cheminement de la musique moderne et les tendances qu'elle porte. À cet effet, il faut souligner que la mise en relief de la polarité chez ces acteurs musicaux se fait souvent a posteriori, donc comme vecteur de compréhension des tensions qui animaient la musique moderne²⁰. Cowell n'en prend pas moins position en favorisant Schoenberg ; Sessions n'en critique pas moins, timidement il est vrai, le caractère arbitraire et le résultat austère de la technique dodécaphonique. En fait, les acteurs sont véritablement confrontés à la querelle Schoenberg/Stravinski lorsqu'ils gravitent dans les sociétés de concert et qu'ils décident de jouer les œuvres de l'un au détriment de l'autre. Ils pourraient bien choisir de jouer les deux, mais Cowell atteste d'un choix, tout comme Varèse qui, à New York, favorise amplement Schoenberg, même s'il n'est pas en accord avec son esprit de système comme il le déclare dans une entrevue de mai 1934 accordée à *Trend*²¹ : « Stravinski est mort²² » dit-il au même moment, lui qui dénonce vertement le néoclassicisme quelques années plus tard²³. Il voit dans cette option esthétique un « principe dangereux et pernicieux », qui témoigne d'un recul en arrière en tant que « menace au progrès de l'art²⁴ ». Si Varèse fera la douloureuse expérience d'encaisser un refus de la part de Schoenberg lorsqu'il l'approche pour adhérer à la *Guild* et qu'il lui fait part d'une audition du *Pierrot lunaire* – programmé sans son consentement²⁵, la place faite à Schoenberg témoigne néanmoins de l'enthousiasme de Varèse pour son œuvre. Autant à la *Guild* qu'à la New Music Society of California, Schoenberg trouve une place de choix et cela s'explique en partie par les positions avant-gardistes préconisées au sein de ces sociétés. La

¹⁸ "We must therefore look for him among those who say something of their own." Cf. *Schoenberg and his World*, 1999, p. 316.

¹⁹ "Candidate for the post of the world's most significant composer." Cf. *Schoenberg and his World*, 1999, p. 317.

²⁰ La querelle pour la période des années 1920 en sol états-unien est souvent évoquée dans les mémoires des compositeurs. Antheil et Copland en sont de bons exemples. Sessions et Cowell par contre offrent davantage un ancrage dans le moment présent, avec l'écrit pour l'un et les choix institutionnels pour l'autre.

²¹ "Varèse and Contemporary Music". Cf. Edgard Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1983, pp. 81-84.

²² Varèse, *Écrits*, 1983, p. 83.

²³ Voir "Music in the future" du 25 juillet 1948. Cf. Varèse, *Écrits*, 1983, pp. 121-23.

²⁴ Varèse, *Écrits*, 1983, p. 121.

²⁵ Voir Hans Heinz Struckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 300-01.

conquête du public et l'adhésion à un mouvement commun recherchées par ces sociétés rappellent l'avant-garde européenne dans sa période d'avant-guerre. Les reflux découlant de la querelle sont causés par les choix esthétiques à faire lorsqu'il s'agit de deux compositeurs incontournables et dont la présence en sol américain vient renforcer l'impression d'une tension inhérente à leur cheminement stylistique et à leur déplacement temporel.

7.2 Occuper le terrain musical

L'arrivée de Schoenberg à New York se fait le 31 octobre 1933. Il finit par obtenir un maigre poste au Malkin Conservatory de Boston et de New York pour l'année scolaire en cours. Son arrivée ne passe pas inaperçue et la League of Composers décide de souligner l'événement en organisant un concert en son honneur le 11 novembre 1933 : le *Troisième Quatuor* et le *Quatrième* son joués, ainsi que les op. 6, 11 et 33. Le concert a lieu au Town Hall et la League invite Schoenberg à prononcer un discours qui sera intitulé « For New York²⁶ ». Fidèle à lui-même, Schoenberg ressort le *credo* artistique qui fut le sien durant les dernières années et qui consiste à redire une autre fois que l'art ne doit pas être confondu avec une marchandise. En concomitance avec le bonheur qu'il exprime quant à l'accueil dont il est l'objet, cette déclaration donne le ton à la mission morale dans laquelle il projette son arrivée aux États-Unis : défendre la musique pour ce qu'elle est et en faire une vertu. Pour cela, il n'hésite pas à insister sur l'importance de grandes figures inspirantes, tel qu'il l'exprime à la First American Radio Broadcast le 19 novembre 1933 : « Je crois que ce dont nous avons besoin en musique aujourd'hui n'est pas tant de nouvelles méthodes que d'hommes de caractère. Pas des talents. Les talents sont ici. Ce dont nous avons besoin sont des hommes qui auront le courage d'exprimer ce qu'ils ressentent et ce qu'ils pensent²⁷. » En lien avec la querelle des années 1920, la figure de Stravinski n'est jamais loin dans ce genre de déclaration, Schoenberg lui ayant reproché maintes fois de jouer la girouette esthétique. Très vite, à travers l'expérience de l'enseignement, Schoenberg se rend compte à quel point le conservatisme frappe les pratiques musicales américaines et à quel point le niveau musical doit être relevé²⁸. Sa mission prend tout son sens à la lumière du rôle que sont appelés à jouer les États-Unis dans le devenir musical : « Schoenberg [...] est allé jusqu'au point de prétendre publiquement que le *leadership* mondial en musique devait inévitablement retomber sur les Américains ; sa mission, il va sans dire, était

²⁶ Rapporté dans *Schoenberg and his World*, 1999, pp. 292-93.

²⁷ "I think what we need in music today is not so much new methods of music, as men of character. Not talents. Talents are here. What we need are men who will have the courage to express what they feel and think." Rapporté dans *Schoenberg and his World*, 1999, p. 296.

²⁸ Voir Alan Lessem, "The Émigré Experience: Schoenberg in America", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 58-59.

de les aider à se préparer pour ce futur rôle²⁹. » C'est alors qu'entre en fonction ce que Sessions nomme le 'troisième Schoenberg'³⁰, c'est-à-dire la transformation de son *background* culturel et musical au sein d'un nouveau lieu musical qui prend conscience de sa montée en puissance. Cette nouvelle expérience se fait à travers un type d'enseignement qu'il n'avait jamais connu auparavant : les classes universitaires.

Il travaille d'abord à l'University of Southern California en 1935, à la suite de quoi il obtient en 1936 un poste de professeur à la University of California de Los Angeles (UCLA désormais). Imitant ses confrères de New York, mais réagissant plus tard à l'arrivée de Schoenberg, Cowell organise un concert à la New Music Society le 7 mars 1935 où Schoenberg dirige sa *Symphonie de chambre* et son *Pierrot lunaire*. Plusieurs personnes assistent à l'événement et certains, comme Harrison, ne cachent par leur enthousiasme³¹. Schoenberg n'est pourtant pas parfaitement à l'aise avec sa situation en Amérique. Il exprime plusieurs regrets dont celui de n'être pas fréquemment joué. En novembre 1934, installé en Californie depuis l'été, il fait un bilan de sa première année aux États-Unis dans une lettre qu'il écrit à l'attention de ses amis : « Lettre collective à mes amis pour mon soixantième anniversaire³² ». Il se plaint, avec raison, du peu d'élèves qu'il a et des conditions difficiles dans lesquelles il enseigne : l'enthousiasme de départ a cédé la place à une dure réalité qui a fini par engendrer une désillusion. Schoenberg ajoute qu'il est joué, mais qu'il y a beaucoup trop de « charlatans³³ » à ses yeux, évoquant Koussevitzky qui refuse d'interpréter sa musique à cette époque. Il exprime surtout son amertume et sa colère face au peu de cas que les Américains font de sa musique dans les grandes sociétés orchestrales. Il constate alors le terrain occupé par ses adversaires musicaux. Le témoignage de Schoenberg indique clairement comment se reconfigure l'antagonisme dans les sociétés de concert :

En revanche, on donne constamment Stravinski, Ravel, Respighi et bien d'autres. C'est tout à fait comme en Europe ; ici aussi j'ai un grand nombre de... – ma foi, comment pourrais-je les appeler ? – je ne peux vraiment les appeler des partisans. [...] Je puis tout de même dire qu'on a fini par me porter intérêt. Les jeunes gens sont franchement avec moi et l'opinion générale est que je suis 'dans le vent'. Mais tel n'est pas l'avis de personnages comme Bruno Walter ou Otto Klemperer. Il va sans dire qu'ici Klemperer dirige Stravinski et Hindemith, mais il n'est pas question qu'il donne une note de moi, mes arrangements de Bach exceptés³⁴.

²⁹ "Schoenberg [...] went so far as to assert publicly that world leadership in music must inevitably fall to the Americans; his mission, it goes without saying, was to help prepare them for their future role." - Alan P. Lessem, "Teaching Americans Music: Some Émigré Composer Viewpoints, ca. 1930-55", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* XI, 1988, p. 6.

³⁰ Sessions, *Roger Sessions on Music*, 1979, pp. 367-69.

³¹ Voir Mead, *Henry Cowell's New Music 1925-1936*, 1981, pp. 311-15.

³² Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, Paris, Buchet/Chastel, pp. 13-17.

³³ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 14.

³⁴ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, p. 15.

Car si Schoenberg attire vers lui le regard des jeunes compositeurs et les énergies musicales mises dans les sociétés d'avant-garde, la situation est différente auprès du grand public. Stravinski domine ce terrain et cela est dû à tous les efforts qu'il a mis depuis les années 1920 pour implanter sa musique dans les sociétés orchestrales ; il est devenu célèbre non seulement en tant que chef d'orchestre et pianiste mais en tant que représentant de la musique moderne aux yeux du grand public et de par l'attention médiatique qui lui fut donnée.

Slonimsky suggère que la carrière de Stravinski est en partie liée à sa diffusion aux États-Unis, surtout dans le cadre de la promotion du néoclassicisme :

Tôt en 1925 Stravinski a fait sa première tournée américaine. Sa première apparition en Amérique était à titre de chef d'orchestre de ses propres œuvres avec le l'Orchestre philharmonique de New York, et sa première apparition américaine en tant que pianiste a pris place avec l'Orchestre symphonique de Boston le 23 janvier 1925, quand Stravinski joua la partie de piano de son *Concerto*³⁵.

Depuis maintenant près de 10 ans, le réseau stravinskien s'active en sol américain, et s'il bute sur certaines résistances dans les sociétés avant-gardistes, il n'éprouve aucun problème ailleurs : les Casella, Ansermet et Boulanger ont souvent joué sa musique. Des compositeurs incontournables du paysage musical américain de l'époque, tels Piston et Shapero, sont acquis à sa cause de par la connivence néoclassique³⁶. Schoenberg au contraire s'était très peu occupé de ce réseau et il constate peut-être amèrement maintenant qu'un intérêt outre-atlantique n'aurait pas été négligeable. L'enthousiasme pour Stravinski au cours de cette période n'est pas seulement dû au fait qu'il est joué. Il reçoit également de lucratives commandes, dont le *Apollon Musagète* qu'il finit en 1928 pour la Library Congress de Washington sous l'initiative de la mécène Elizabeth Sprague Coolidge. La *Symphonie de psaumes*, terminée en 1930, a été commandée par la Koussevitzky Music Foundation pour le cinquantième anniversaire de l'Orchestre symphonique de Boston. L'histoire ne s'arrête pas là et au moment où Schoenberg séjourne en Californie, le Metropolitan Opera House de New York crée le 27 avril 1937 le ballet *Jeu de cartes* sous la direction de Stravinski. Schoenberg n'est donc pas au bout de ses peines s'il regarde du côté des sociétés musicales à diffusion plus large. Ce qui était surtout au départ une stratégie mercantile en tant que chef d'orchestre et pianiste, devenue lucrative comme l'a décrit Antheil³⁷ – critère important pour Stravinski, a fini par le mettre dans une position

³⁵ "Early in 1925 Stravinski went on his first American tour. His first appearance in America was in the capacity of conductor of his own works with the New York Philharmonic Orchestra, and his first American appearance as pianist took place with the Boston Symphony Orchestra on Jan 23, 1925, when Stravinski played the piano part of his Concerto." - Nicolas Slonimsky, *Writings on Music. Volume Two, Russians and Soviet Music and Composers*, New York, Routledge, 2004, p. 77.

³⁶ Voir Gilbert Chase, *America's music. From the Pilgrims to the present*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1955, pp. 564-68.

³⁷ Antheil, *Bad Boy of Music*, 1981, pp. 34-36.

favorable aux États-Unis avec un réseau de diffusion efficace entretenu par des chefs d'orchestre.

Schoenberg n'en reste pas là et, comme il l'a fait tout au long de sa carrière, il contre-attaque. Le ton est donné lorsqu'il écrit à Klemperer le 8 novembre 1934 qu'il ne viendra pas à la réception donnée en son honneur car, dit-il, « ces gens qui ont étouffé mes œuvres dans cette région pendant vingt-cinq ans veulent m'utiliser maintenant comme un figurant³⁸ ». Ainsi, si Schoenberg s'est résigné quant à l'option que représente Stravinski et l'importance qu'il prend dans le milieu, il n'entend pas pour autant laisser tout le terrain à son grand adversaire, qui lui fait assez d'ombre depuis les années 1920. L'attitude qu'il a face à Stravinski dans son enseignement universitaire témoigne de l'énervement que lui inspire son homologue russe. Au cours de tâche de professeur à UCLA, il a plusieurs propos condescendants à son égard qui seraient restés de l'ordre de la sphère privée n'eût été de la vigilance de Dika Newlin³⁹ qui les a notés dans son journal intime. Cette situation tendrait à confirmer que si Schoenberg ne compte plus attaquer ou répondre à Stravinski sur la place publique, il en va différemment dans le privé : les lettres qu'il écrit à ses amis, comme celle de novembre 1934, de même que son enseignement suggèrent qu'il ne se prive pas pour émettre des propos virulents à l'endroit de Stravinski. Ainsi, si l'historien se fie à Newlin, Schoenberg, en date du 10 avril 1939, a apporté les *Trois Satires* et a ajouté, au bénéfice de ses étudiants : « 'Bien entendu [...] aucun grand homme ne m'attaquerait ; seulement les gens sans importance comme Stravinski'⁴⁰. » Schoenberg précise dans ce cadre-là que les attaques étaient adressées à Stravinski, Casella et les « autres⁴¹ », autant dire à l'ensemble des néoclassiques. Ce propos éclaire encore une fois la position de Schoenberg qui consiste à dire que Stravinski ne fait pas partie des grands, puisque son attitude enfantine le pousse à attaquer ses collègues. Les étudiants comprennent alors ce qui sépare les deux hommes et un mois plus tard, soit le 26 mai 1939, une discussion prend forme autour de Stravinski et Hindemith. Comme par hasard, Leonard Stein sort une copie de la *Sonate* de Stravinski : Schoenberg n'en pense pas grand-chose selon Newlin⁴². Des événements de cette nature contribuent au mythe derrière la querelle en la réactivant de génération en génération et en jouant sur des mises en scène qui frappent l'imaginaire. Les étudiants savent à partir de ce moment-là qu'une lutte a opposé les deux hommes et qu'il suffit, pour la réactiver, de remettre

³⁸ Arnold Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 194.

³⁹ Dika Newlin, *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938-76)*, New York, Pendragon Press, 1980.

⁴⁰ “Of course [...] none of the great men would attack me; only the unimportant people like Stravinski’.” Rapporté dans Newlin, *Schoenberg Remembered*, 1980, p. 56.

⁴¹ “Others.” Rapporté dans Newlin, *Schoenberg Remembered*, 1980, p. 56.

⁴² Newlin, *Schoenberg Remembered*, 1980, pp. 77-78.

l'un d'eux devant l'œuvre qui l'avait provoqué jadis : Schoenberg semble avoir gardé son calme malgré tout.

Le compositeur viennois a peut-être d'autres raisons d'en vouloir à Stravinski à la fin des années 1930. Une lettre signée par Godowski et Schoenberg lui fut adressée le 23 juin 1938 au nom de The Musicians' Committee of Mailamm : il s'agit d'un appel pour contribuer au projet de l'American-Palestine Music Association en vue d'établir un conservatoire de musique à Jérusalem⁴³. Selon toute vraisemblance, Stravinski n'a jamais répondu à l'association, ce qui a dû mettre Schoenberg en furie. Pourtant, Schoenberg n'en délaisse pas pour autant Stravinski et lui confère une place non négligeable dans sa pédagogie. Dans un projet de livre pour l'enseignement de l'orchestration qu'il ébauche au cours des années 1940, 36 exemples proviennent de Stravinski (8% du total), soit l'exact équivalent qu'il accorde à ses propres œuvres⁴⁴. Aurait-il accepté au cours de ces années que Stravinski représente son équivalent russe ? À tout le moins, il reconnaît ses talents d'orchestrateur.

Ce 'troisième Schoenberg' dont parlait Sessions plus haut n'est pas sans vivre des difficultés d'adaptation au contexte musical américain. Schoenberg prend plus que jamais la mesure du gouffre qui le sépare de l'ancien monde, resitué qu'il est dans une nouvelle réalité musicale bien loin de la réalité germanique. Le fait qu'il avance en âge contribue également à lui faire prendre conscience de la séparation de deux mondes et des nouveaux défis qu'il doit surmonter. Il écrit le 8 août 1936, dans la suite du 25^e anniversaire de la mort de Mahler : « Ensemble avec quelques autres, avec Kandinsky, Kokoschka, Webern, je suis le seul à rester à gauche de l'ancienne garde. Des anciens, je suis actuellement le seul [...]. Les plus jeunes au temps de Stravinski et Hindemith étaient toujours des recrues non fiables. Ils flirtaient avec tout ce qui était contraire à l'idée pure : avec le folklore, la popularité, l'objectivité, et l'utilité convenable⁴⁵. » Cette constatation repose à la fois sur le caractère de bilan que prend la lettre et sur le fait qu'il prend conscience d'appartenir à une génération qui arrive à son terme et qui s'éloigne du temps présent. L'expérience américaine le pousse à un questionnement et à une réévaluation de ses acquis musicaux. De sorte que plongées dans un nouveau contexte, les valeurs culturelles viennoises au fondement de la conscience musicale de Schoenberg perdent de leur intensité. Hailey explique ainsi la situation par rapport au canon austro-allemand dont l'autorité s'essouffle : « En l'absence d'un contexte, le canon ne peut plus longtemps servir

⁴³ Voir PSS, Sammlung Igor Strawinsky 1993, Korrespondenz, Film 103, pp. 238-40.

⁴⁴ Voir Joseph Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 292-94.

⁴⁵ "Together with a few others, with Kandinsky, Kokoschka, Webern, I alone am left of the old guard. Of the older ones, I am actually the only one. [...] The younger ones from the time of Stravinski and Hindemith were always unreliable recruits. They flirted with everything that is contrary to the pure idea: with folklore, popularity, objectivity, and suitability for use." Rapporté dans Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 279.

d'ancrage à l'identité comme c'était le cas à Vienne. [...] Le résultat en est que le canon de Schoenberg fut davantage relativisé par la présence de plusieurs canons à confronter⁴⁶. » La conséquence de cette diversité culturelle qui l'amène à relativiser ses acquis se répercute à plusieurs niveaux. Ses œuvres, notamment, se transforment sous une impulsion plus individualiste et plus éclectique : elles ne sont plus tributaires uniquement d'une conscience progressive du matériau musical. Le *Trio à cordes* op. 45 de 1946 par exemple résulte d'une expérience individuelle où Schoenberg aura confronté la mort suite à un malaise cardiaque. Surtout, Schoenberg ne s'empêche plus de revenir à une violence expressive que les œuvres atonales avaient sublimée⁴⁷. Auner⁴⁸ interprète ces changements comme une perte de vitesse de l'énergie mise dans la recherche d'un courant dominant, d'où peut-être l'inclusion de Stravinski dans l'enseignement de l'orchestration : la pluralité musicale fait maintenant partie de la conscience musicale schoenbergienne.

L'autre difficulté à ne pas oublier durant cette période est celle qui resitue tout immigré dans sa culture d'adoption. Dans le cas précis de Schoenberg, ce n'est pas une mince affaire. En plus de la déception que lui font vivre les chefs d'orchestre et les sociétés musicales à grande diffusion, il y a celle qui repose sur l'enseignement universitaire lui-même. Non seulement Schoenberg doit-il s'adapter à une nouvelle réalité qui le pousse à enseigner à des groupes, mais la qualité est loin d'être au rendez-vous et les étudiants cherchent surtout à acquérir un minimum de métier afin de travailler dans l'industrie musicale, Hollywood au premier chef. L'éducation de masse, en lien avec son aspect mercantile dans le but de former des compositeurs soumis à un rendement économique, le secoue profondément et le pousse à voir dans l'industrie musicale un de ses ennemis de l'époque. C'est la raison pour laquelle les thèmes de l'éthique, de la vérité artistique et de l'éducation morale occupent ses énergies à cette époque⁴⁹. L'historien mesure alors l'étau dans lequel est pris Schoenberg entre son héritage musical viennois et la réalité socioculturelle américaine. À cela s'ajoute une autre difficulté, soit le nationalisme musical qui gagne du terrain à mesure que les États-Unis prennent conscience de leur force artistique et

⁴⁶ "In the absence of a context, the canon could no longer serve as an anchor of identity as it had in Vienna. [...] The result was that Schoenberg's canon was further relativized by the presence of several contending canons." - Christopher Hailey, "Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 168.

⁴⁷ Voir Arnold Whittall, *La musique de chambre de Schoenberg*, Paris, Actes Sud, 1986, pp. 75-76.

⁴⁸ Joseph Auner, "Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern", *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 256.

⁴⁹ Lessem, "Teaching Americans Music: Some Émigré Composer Viewpoints, ca. 1930-55", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* XI, 1988, pp. 12-14.

politique⁵⁰. Selon Lessem⁵¹, les Américains de l'époque vivent une position ambivalente face aux émigrés allemands et autrichiens : leur arrivée est saluée, mais est vue comme une tentative de domination musicale. En ce sens, la musique atonale est jugée comme dominatrice et cela rappelle la peur de plusieurs néoclassiques français quant à une possible hégémonie de l'école de Vienne. Ce fait est important pour la querelle puisqu'il indique le doute qui plane chez les Américains quant aux réelles intentions de Schoenberg, contrairement au prestige dont jouit Stravinski en sol américain. Pour l'heure l'attention se porte davantage sur son homologue russe : les Américains l'aiment et son réseau outre-atlantique moussine sa carrière⁵². De plus, il jouit du fait d'être une vedette musicale qui n'a pas à expliquer pourquoi il enseigne telle chose plutôt que telle autre, contrairement à l'anathème qui est jeté sur Schoenberg à travers une conscience historique qui fait de la musique allemande une domination contraignante. C'est pourquoi l'expérience d'émigré est au cœur de la compréhension du Schoenberg de l'époque, des décisions qu'il prend et des réactions qu'il adopte face à ses adversaires.

Cela donne une bonne idée de la conjoncture à laquelle Schoenberg doit s'attaquer pour assurer ses arrières et imposer son autorité musicale en territoire américain. Son éthique compositionnelle bute sur trois obstacles : l'influence néoclassique, la montée en force du nationalisme américain et la nuisance causée par l'industrie musicale. Cette conjoncture qui se vit comme une triple injonction que lui renvoient ses contemporains se résume en quelque sorte dans la figure de Stravinski comme antithèse de sa conception musicale : le marché musical s'en est fait l'allié inconditionnel avec le public qui a répondu favorablement. Réalités politiques et différences culturelles et institutionnelles exclues, la situation musicale qui se vit en France et en Italie se transpose à l'Amérique quant au courant dominant qui imbrique néoclassicisme et nationalisme. Il s'ensuit que l'opposition esthétique que Schoenberg connaît depuis le début des années 1920 se poursuit sous de nouveaux auspices. La querelle Schoenberg/Stravinski, avant d'être reconduite par de nouveaux acteurs musicaux, reste toujours d'actualité et plane au-dessus des activités musicales et des décisions prises par les acteurs ; elle est un fait acquis qui rejaillit selon les circonstances musicales, les nouveaux enjeux poétiques ou l'évocation du passé

⁵⁰ Ce mouvement est surtout identifié aux 'américanistes' (voir Chase), ces compositeurs, comme Copland et Harris, dont le but est d'enligner la création musicale américaine sur des prérogatives identitaires afin de lui conférer une couleur locale. Cf. Chase, *America's Music*, 1955, pp. 488-515.

⁵¹ Lessem, "The Émigré Experience: Schoenberg in America", *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, 1997, p. 61.

⁵² Par exemple, la fin de l'année 1936 est l'occasion d'une troisième tournée en Amérique du nord, dont l'événement majeur est la création de *Jeu de cartes* le 27 avril 1937 au MET. Cette tournée le conduit dans les plus grands centres nord-américains, de New York à Los Angeles en passant par Toronto, Cleveland, etc. : il interprète plusieurs de ses œuvres dont le *Concerto en ré* avec Dushkin.

musical. Elle est alimentée par le déplacement de Schoenberg en sol américain et par Stravinski qui s'apprête à en faire autant.

Par conséquent, l'évolution de la querelle à partir des années 1930 se divise en deux mouvements concomitants qui ou bien se retouchent, ou bien se distancient : l'Amérique du Nord d'un côté, l'Europe de l'autre. La querelle épouse à partir de ce moment-là deux ordres culturels distincts qui s'insèrent dans son histoire, mais l'assoient dans des réalités institutionnelles, sociales et culturelles bien différentes. La rencontre entre l'Allemagne-Autriche et la France au sein de la querelle donnait lieu à une histoire croisée : celle-ci était unitaire en raison des faits et événements à la base de la querelle. Dans la postérité des années 1920, la nouvelle histoire qui se dessine avec l'entrée en jeu des États-Unis s'inscrit également dans l'histoire croisée de la querelle, mais dans une logique qui dissémine les énergies entre continents. De même, les enjeux ne sont plus les mêmes, et certains qui appartiennent à la réalité américaine reconfigurent la querelle : la recherche d'identité américaine n'est pas celle de la France ou de l'Allemagne, tout comme la *business* américaine amène de nouvelles prérogatives qui touchent moins l'Europe pour le moment. Ce contexte différent a également des répercussions dans les attitudes musicales vis-à-vis de l'antagonisme : les acteurs n'y répondent pas de la même manière. Lorsque Stravinski vient diriger ses œuvres, Newlin, même si elle étudie avec Schoenberg, ne s'empêche pas d'aimer sa musique et d'aller l'écouter. La querelle se vit comme une réalité mythique, parfois sur un ton ludique et ironique : « Dieu, que mon esprit raisonne mal aujourd'hui ! Je suppose que c'est la revanche de Dieu sur moi pour avoir 'séché' la classe d'Oncle Arnold pour aller écouter Stravinski⁵³. » Newlin n'a pas osé en parler à Schoenberg par peur de sa réaction, même si au fond elle a trouvé que Stravinski dirigeait très mal, ce qui ne l'empêche pas d'aimer son œuvre.

7.3 La cause schoenbergienne

Si les États-Unis constatent l'attraction qu'exerce le différend qui oppose les deux hommes, la France de la fin des années 1930, et l'Europe par extension, voient se réanimer la querelle Schoenberg/Stravinski autour de nouveaux discours et de nouvelles figures musicales. La querelle a connu un ralentissement dans les premières années de 1930, bien qu'elle ait été réinvestie à l'occasion par les discours politiques et par la haine fasciste qui s'en est emparée. Dans cette optique, elle est devenue une réalité héritée des années 1920 faisant sens à certains moments pour prendre position ou expliquer les enjeux de la musique moderne. La différence

⁵³ "Lord, how the reason did poor today! I suppose it was God's revenge on me for cutting Uncle Arnold's class to go and hear Stravinsky." - Newlin, *Schoenberg Remembered*, 1980, p. 301.

vient du fait qu'à la fin des années 1930, certains en font une cause et la reconduisent dans une nouvelle tension à travers un discours plus agressif. Avec l'infiltration des idéologies politiques dans le champ musical depuis les années 1930, les positions et les discours se radicalisent, de sorte que ce combat esthétique prend des proportions politiques et idéologiques à bien des égards. Le radicalisme dans lequel le combat s'engage parfois tend à prouver que la querelle n'a pas dit son dernier mot et que l'opposition fait sens plus que jamais dans le désir de voir une option triompher sur l'autre. La querelle devient ainsi la cause schoenbergienne chez les uns, la cause stravinskienne chez les autres, et cette situation perdure tout au long des années 1940. Cette nouvelle situation où certains musiciens et compositeurs épousent totalement une cause musicale découle de l'entrée en scène de nouveaux acteurs qui ont assimilé les préceptes de leurs devanciers et qui entendent les faire rayonner et respecter : Leibowitz marque cette période et il est l'instigateur du renouveau de la querelle dans le paysage musical français. Même si Schaeffner a exprimé depuis les années 1925-26 sa sympathie à l'égard de Stravinski et ses doutes à l'égard de Schoenberg, sa présence la plus marquée dans la querelle se fait durant cette période alors qu'il répond à Leibowitz. Des acteurs moins virulents, tels Nadia Boulanger, s'inscrivent dans la même logique en faisant d'une cause musicale la 'vérité' à propager. Ce qui fait sens ici, c'est la stature d'école que prend chacune des deux entités dans le désir d'attirer de nouveaux adeptes en période de transformations musicales et sociales.

Leibowitz, après être venu à Paris quelques fois depuis 1925, s'y installe définitivement avec sa famille en 1936. Rien ne permet de confirmer qu'il ait été l'élève de Webern de 1930 à 1932 à Vienne, et de Schoenberg en 1933 à Berlin, comme il l'a lui-même affirmé⁵⁴. Il n'en reste pas moins bien implanté dans un réseau musical propre à l'école de Vienne et à la propagation du dodécaphonisme. Né en 1913, il grandit dans un héritage viennois placé sous la défensive à travers le combat que l'école mène pour dominer le champ musical : la situation est réciproque pour Kahn, Deutsch et Adorno. C'est surtout le contexte artistique, entre autres à travers le surréalisme, qui l'attire dans le Paris des années 1930⁵⁵. Cette donnée est importante pour la querelle puisqu'elle indique dans quelle mesure l'art est une activité inséparable de la vie sociale pour Leibowitz. Sa participation à des revues majeures dans le renouveau philosophique et moderne de l'époque, dont *Esprit* – et *Les Temps modernes* qui seront créés en 1945, donne un nouveau souffle au discours schoenbergien et l'assoit sur des bases argumentatives à la fois philosophiques, politiques et musicales. La contribution de Leibowitz à l'école de Vienne est

⁵⁴ Voir Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*, Augsburg, Wissner-Verlag, 2000, pp. 40-41.

⁵⁵ Il se lie très tôt d'amitié avec des écrivains comme Bataille, Leiris et Masson, qui feront partie de son réseau artistique et qui tendent à prouver que Leibowitz oriente son regard du côté de la réflexion philosophique en lien avec sa production artistique. Cf. Meine, *Ein Zwölftöner in Paris*, 2000, pp. 50-52.

d'en faire une cause et de la promouvoir sans relâche. Ce faisant, il identifie très vite les adversaires qui nuisent à sa présence, les néoclassiques en somme. Il s'assure ainsi de faire de Schoenberg un enjeu incontournable dans le paysage musical français en transmettant son enseignement.

L'activité exégétique de Leibowitz prend son essor à la fin de 1937 avec *Esprit*, dont il devient le rédacteur musical à partir de 1938, et cela jusqu'en 1940. Prenant ainsi la fonction que Jaubert avait occupée précédemment, il cible dès ses premiers articles ce qui lui apparaît une réalité regrettable à laquelle il entend remédier, soit le fait que la technique de douze sons soit « ignorée ou faussement interprétée chez nous en France⁵⁶ ». Il n'hésite pas non plus à aller à contre-courant en affirmant que la « nouvelle musique [...] trouve la justification de sa vérité dans le fait même de son isolement⁵⁷ ». Cette idée d'une coupure entre le monde social et la création musicale est l'un des credo artistiques viennois dans la défense de l'autonomie du champ musical, sujet tabou en France puisque les compositeurs, depuis les années 1920, cherchent à réduire cet écart. Une fois la cause entendue, les ennemis sont clairement identifiés et lors de la première française de *Jeu de cartes*, donné le 6 décembre 1937 à l'Orchestre national sous la direction de l'auteur, Leibowitz se lance dans une démolition esthétique et poïétique de Stravinski, qui sera son sujet de combat pour les années à venir.

Leibowitz s'en prend au Stravinski néoclassique en l'accusant d'avoir délaissé l'audace de sa période russe, manière comme une autre d'éviter de se mettre tout le monde à dos. Le reproche fait à Stravinski est le manque d'inspiration dont témoigne sa technique de collage : « Petits bouts de musique empruntés ça et là, souvent aux compositions des plus insignifiantes, le tout agencé avec une habileté diabolique, [...] voilà de quoi est faite cette dernière œuvre de quelqu'un qui fut un grand musicien⁵⁸. » Cette faiblesse de cohésion architectonique que dévoile cet assemblage doit être dénoncée aux yeux de Leibowitz comme un manque d'unité poïétique. Mais Leibowitz critique surtout l'aspect mercantile de l'œuvre dont l'existence est symptomatique pour lui du désir chez Stravinski de gaver son auditoire. La notoriété de Stravinski et la façon dont il l'entretient sont visées : « Aussi tandis que le véritable artiste est voué de nos jours à une lutte solitaire et incertaine, l'auteur de *Jeu de Cartes* jouit d'une puissance quasi-dictatoriale sur le goût de ses 'sujets'⁵⁹. » Le combat est entamé et dans un article écrit plus tard, les ennemis sont comparés au dépassement poïétique que représente le compositeur-sauveur :

⁵⁶ René Leibowitz, « La musique », *Esprit*, février 1938, p. 779.

⁵⁷ Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1938, pp. 779-80.

⁵⁸ René Leibowitz, « La musique », *Esprit*, avril 1938, p. 139.

⁵⁹ Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1938, p. 140.

Milhaud, Bartók, Hindemith (on connaît l'impuissance actuelle de Stravinski), pour ne citer que les plus grands, tous témoignent à des degrés divers d'une même incertitude, du même désarroi. En face d'un tel état de choses la figure d'Arnold Schoenberg prend encore plus d'importance⁶⁰.

Si Leibowitz n'avait pas idée du terrain miné sur lequel il s'aventurait, les répliques à sa critique de *Jeu de cartes* ne tardent pas à lui rappeler l'importance que recèle toujours l'autorité stravinskienne, même si elle n'a plus la force d'attraction qu'elle a exercée au cours des années 1920. Du reste, Leibowitz peut observer la place qui est faite dans le milieu français à celui qu'Auric nomme en ces années « l'admirable Stravinski⁶¹ ». Il est entre autres l'objet d'un festival en l'honneur de son œuvre à la *Sérénade* le 8 juin 1938 : *Dumbarton Oaks Concerto*, *Histoire du soldat*, *Concerto* et l'*Octuor* sont programmés⁶². À l'occasion de ce festival, dans sa chronique intitulée « Jeunesse d'Igor Stravinski⁶³ », Auric se charge le premier de répondre à Leibowitz de manière indirecte. L'article est aussi apologétique que peut l'être Leibowitz à l'endroit de Schoenberg et insiste sur le renouvellement constant de Stravinski. Auric semble avoir identifié de nouveaux adversaires, qu'il présente comme des 'juges' et dont Leibowitz semble la caricature : « Ce succès importunait les meilleurs d'entre deux, dérangeant l'ordre des périodes déjà toutes tracées de leurs futurs commentaires d'un maître qui n'a que faire de cette rhétorique⁶⁴. » Avec cette chronique, Auric reprend le bâton du pèlerin et n'entend pas s'en laisser imposer : « Mais ce qu'il faut dire, c'est la fraîcheur, la jeunesse de ce *Concerto* où l'académisme, le formalisme, le conformisme menaçants ne trouvent jamais place. Sa révélation, l'autre soir, a été l'événement capital d'une saison à laquelle il demeurera désormais attaché⁶⁵. »

Jaubert suit Auric dans la défense de Stravinski, à ceci près qu'il marche sur des œufs étant donné qu'il s'apprête à critiquer son collègue d'*Esprit*, d'où peut-être l'importance du sous-titre donné à son intervention : « Dialogue sur Stravinski⁶⁶ », ce qui ouvre la voie à une réflexion constructive. Jaubert n'en cache pas moins le malaise qu'il a à lire les propos de Leibowitz : « Mais j'ai peur qu'il dissimule aussi une tendance à réintroduire dans les arts un intellectualisme qui, comme l'expressionnisme et le sensualisme, mais par un autre chemin, risque fort de les tirer à nouveau hors de leur propre domaine⁶⁷. » La poétique stravinskienne

⁶⁰ René Leibowitz, « La musique », *Esprit*, avril 1939, p. 142.

⁶¹ Georges Auric, « La leçon d'un concert », *Marianne*, 6 avril 1938, p. 16.

⁶² Voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997, pp. 130-31.

⁶³ Georges Auric, « Jeunesse d'Igor Strawinsky », *Marianne*, 15 juin 1938, p. 16.

⁶⁴ Auric, « Jeunesse d'Igor Stravinsky », *Marianne*, 1938, p. 16.

⁶⁵ Auric, « Jeunesse d'Igor Stravinsky », *Marianne*, 1938, p. 16.

⁶⁶ Maurice Jaubert, « Dialogue sur Strawinsky », *Esprit*, juillet 1938, pp. 583-85.

⁶⁷ Jaubert, « Dialogue sur Strawinsky », *Esprit*, 1938, p. 583.

est alors défendue pour sa force créatrice et sa construction formelle, de sorte que Stravinski retire une nouvelle forme des éléments disparates qu'il a choisis. Jaubert y voit même une forme de surréalisme à travers la confrontation des éléments. La réplique de Leibowitz⁶⁸, juxtaposée au texte précédent, cherche davantage à détruire son adversaire qu'à entamer un véritable dialogue, surtout qu'il se lance dans une leçon sur ce qu'est une pensée musicale et sur la façon dont elle se construit pour parvenir à une unité formelle. Le compositeur d'origine polonaise va même jusqu'à servir à Jaubert une réponse sur son propre terrain philosophique : « Et le paradoxe inhumain de cet art vidé de toute substance spirituelle me semble un des phénomènes les plus monstrueux, un des grands péchés de notre époque⁶⁹. » Pour Leibowitz, l'accusation adressée à l'endroit de Schoenberg en ce qui concerne son intellectualisme se revire contre Stravinski, qui s'amuse à intellectualiser son matériau en l'assemblant et en évitant de faire des choix. Il ne se gêne pas au passage pour frapper sur le festival Stravinski et durcir le ton quant à l'ensemble de son œuvre : « Dégout pour [...] les œuvres anciennes du même auteur [...] que l'on aimait autrefois mais dans lesquelles l'on perçoit aujourd'hui les tendances qui devaient amener Stravinski à son stade actuel⁷⁰. » La hache de guerre est solidement brandie.

Le discours prosélyte d'Auric et celui plus politique de Jaubert manquent toutefois d'assise théorique pour envoyer un message clair à Leibowitz susceptible de combattre sur le même terrain que lui. C'est Schaeffner qui s'en charge et il identifie celui à qui est destiné son article. Dans le numéro spécial que consacre *La Revue musicale* à Stravinski, il signe l'article d'ouverture intitulé « Critique et thématisme⁷¹ ». C'est surtout au rôle de critique que Leibowitz s'assigne auquel s'en prend Schaeffner. Du reste, il ne devait pas connaître grand-chose du compositeur. La critique de Leibowitz tend selon Schaeffner au jugement autoritaire : « Un procès, du reste, n'a de sens que si l'on sait à qui exactement on le fait. [...] Placer telle œuvre au-dessous d'une autre, jeter le discrédit sur n'importe quel auteur, uniquement parce que certaines valeurs ont cours aujourd'hui et non pas d'autres, c'est s'attendre le surlendemain à voir énoncer des jugements exactement contraires⁷². » La légitimité de Leibowitz critique musical est mise en cause et Schaeffner entend tabler sur l'unité stylistique qu'il n'a pas su saisir derrière l'œuvre. Il ne faut pas oublier la place que prend Schaeffner dans l'exégèse de Stravinski durant les années 1930 suite à la publication de son *Strawinsky*⁷³ en 1931.

⁶⁸ René Leibowitz, « La musique », *Esprit*, juillet 1938, pp. 585-87.

⁶⁹ Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1938, p. 587.

⁷⁰ Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1938, p. 587.

⁷¹ André Schaeffner, « Critique et thématisme », *La Revue musicale*, mai-juin 1939, pp. 241-54.

⁷² Schaeffner, « Critique et thématisme », *La Revue musicale*, 1939, p. 241.

⁷³ André Schaeffner, *Strawinsky*, Paris, Rieder, 1931.

En ce sens, Schaeffner poursuit dans cet article l'une des bases argumentatives de sa biographie consacrée à Stravinski : l'unité stylistique que dévoile l'œuvre et son évolution dans le temps. Ainsi répond-il à Leibowitz, au sujet du *Dumbarton Oaks Concerto* : « Parler d'emprunt thématique ou d'assemblage hétéroclite est instituer une querelle sur des apparences, alors que toute l'œuvre [...] est dominée par un style rythmique et instrumental extrêmement persuasif et fort particulier à l'auteur⁷⁴. » Peu importe le matériau auquel a recours Stravinski nous dit Schaeffner, ce qui compte c'est le résultat sonore qui découle d'un agencement typique à Stravinski. Comme le souligne Dufour, « Schaeffner a écrit sur Stravinski, avec Stravinski et pour Stravinski⁷⁵ », ce qui en fait un exégète au service de l'œuvre et de sa légitimation historique. Schaeffner entend alors disqualifier Leibowitz sur le plan technique en énonçant les manquements derrière son analyse musicale provenant d'un jugement partial : « À force de poursuivre, un bâton à la main, d'œuvre en œuvre Stravinski, il peut arriver que l'on s'inflige soi-même quelque coup⁷⁶. » La réponse à Leibowitz concerne surtout le *Dumbarton Oaks Concerto* qui fut attaqué pour un emprunt à Bach, auquel cas Schaeffner répond que la notion de thème chez Leibowitz est plutôt imprécise et ne tient pas compte de ces multiples agencements.

Leibowitz a cependant un atout de taille dans le milieu musical français, qui est devenu son ami entre-temps : Schloezer, dont l'article sur la mort de Berg dans *Vendredi*⁷⁷ a fini par les mettre en contact par l'intermédiaire de l'hommage rendu au défunt⁷⁸. Cette amitié n'est pas anodine et se transforme en appui de taille dans les luttes esthétiques de l'époque. Schloezer non plus ne cache pas son impatience esthétique devant le Stravinski dernière mouture et affirme des *Chroniques de ma vie* : « C'est le ton péremptoire, provocant, même, dont sont proclamés ces lieux communs. [...] Certains furent étonnés d'apprendre que Stravinski posait sa candidature à l'Académie : mais il y serait tout à fait à sa place⁷⁹. » Celui qui avait été derrière Stravinski autrefois et qui avait théorisé le tournant esthétique que constituait le néoclassicisme s'en est détourné depuis, entre autres en raison de malentendus autour de la biographie⁸⁰ consacrée au compositeur en 1929⁸¹. Quoi qu'il en soit, le libre esprit de Schloezer dérange dans l'entourage de Stravinski, là où un Schaeffner se fait plus conciliant et se met au service de la justification historique et technique de l'œuvre en y développant une historiographie appropriée.

⁷⁴ Schaeffner, « Critique et thématisme », *La Revue musicale*, 1939, p. 253.

⁷⁵ Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006, p. 171.

⁷⁶ Schaeffner, « Critique et thématisme », *La Revue musicale*, 1939, p. 250.

⁷⁷ Boris de Schloezer, « La musique », *Vendredi*, 10 janvier 1936, p. 6.

⁷⁸ Voir la lettre de Schloezer à Leibowitz en date du 23 août 1936. Cf. PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 90, pp. 1384-85.

⁷⁹ Boris de Schloezer, « La musique », *Vendredi*, 24 janvier 1936, p. 6.

⁸⁰ Boris de Schloezer, *Igor Stravinsky*, Paris, Claude Aveline, 1929.

⁸¹ Voir Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, pp. 122-29.

Après la création de *Jeu de cartes*, Schloezer ne cache pas sa déception. Sous le titre « Ravel et Stravinski », sa critique se fait aussi cinglante que celle de Leibowitz : « Il faut donc croire qu'il l'aime, qu'elle correspond à une certaine nécessité intérieure, qu'elle est conforme à la conception qu'il se fait de l'art. Certes, c'est du 'bel ouvrage', c'est merveilleusement figolé. Mais ne sommes-nous pas en droit d'attendre autre chose de la musique que du travail bien fait⁸² ? » La critique qui s'en prend à la conception stravinskienne de la musique à cette époque s'oriente souvent sur un même problème : le manque d'audace de Stravinski et le désir de séduire le public avec des œuvres qui n'ont rien d'autre à offrir que leur beauté. Au sujet de *Dumbarton Oaks*, Schloezer ira encore plus loin en dénonçant en langue russe la conception arbitraire derrière l'art de Stravinski, ce qui enclenche une réplique immédiate de Souvtchinski⁸³. Par ailleurs, les lettres envoyées par Schloezer à Leibowitz tournent autour du terrain musical qu'occupe Stravinski en 1939. Il lui écrit le 25 juillet 1939 :

J'ai lu et relu attentivement le numéro de *La Revue musicale* consacrée à Stravinski, puisque c'est là-dessus que je dois écrire dans la NRF. En somme, il n'y a qu'un seul article digne d'être discuté : celui de Schaeffner. Vous savez qu'il vous prend à partie. Je vous laisse le soin de relever cette attaque plus tard dans *Esprit*. En ce qui me concerne je ne parle que de deux problèmes soulevés par Schaeffner : la critique et les emprunts. Souvtchinski dans un article fort mal écrit – pensé sans doute en russe – touche à des questions fort importantes, mais remplace les analyses nécessaires par des affirmations massives⁸⁴.

Leibowitz sait alors qu'il fait l'objet d'une réplique. La réponse à celle-ci ne viendra jamais, à moins qu'il faille la trouver dans l'un des derniers articles qu'il écrit avant l'occupation de Paris. Cet article, intitulé « Propos sur le musicien⁸⁵ » et publié dans *Esprit*, annonce le caractère philosophique qu'il donnera maintenant à son argumentation en l'enlignant sur des préoccupations ontologiques, métaphysiques et téléologiques. L'article doit cependant beaucoup à la crise politique et spirituelle engendrée par l'arrivée de la guerre et son argumentation se dessine sous fond de discours apocalyptique, la persécution des Juifs trouvant un écho dans l'anticipation du rejet de Schoenberg. Les thèmes explorés par rapport à Schoenberg sont ceux de l'eschatologie que dévoile son œuvre et du visionnaire, de sorte que la parole schoenbergienne devient parabole. Cet article de Leibowitz éclaire sa conception philosophique de la musique en tant que partie intégrante de l'avenir de l'humanité et du déroulement du monde. Le début de la guerre semble signifier – par la crise spirituelle qu'elle engendre – qu'un

⁸² Boris de Schloezer, « Ravel et Stravinsky », *Vendredi*, 11 mars 1938, p. 4.

⁸³ Voir Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, pp. 68-69.

⁸⁴ PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 90, pp. 1437-40.

⁸⁵ René Leibowitz, « Propos sur le musicien », *Esprit*, février 1940, pp. 247-52.

compositeur (i.e. Schoenberg) avait lu dans le désarroi de l'humanité, alors que les autres faisaient preuve de futilité en ne tenant pas compte du rôle annonciateur que jouait sa musique.

7.4 Pour en finir avec la modernité schoenbergienne

Un autre événement sera aussi l'occasion de mesurer l'implication de Leibowitz à la cause schoenbergienne et l'argumentation qu'il met en place pour faire valoir la légitimité de l'école de Vienne. La Société nationale – du jamais vu – décide le 17 février 1939 de programmer le *Quatrième Quatuor* op. 37 de Schoenberg et la *Suite lyrique* de Berg, ce qui fait suite à un concert un an plus tôt consacré entièrement à la musique autrichienne avec Rêti, Berg et Wellesz au programme⁸⁶. Le Quatuor Kolisch, avec lequel Leibowitz entretient des liens amicaux⁸⁷, est invité pour ce concert de février 1939. Le musicologue mesure alors la fracture entre le clan schoenbergien et le clan stravinskien à travers les comptes rendus d'Auric et de Leibowitz, qui semblent se donner la réplique virtuellement. Auric dans *Marianne* ne peut s'empêcher de souligner l'ironie de la situation et d'ajouter que d'Indy « serait vraisemblablement mort une seconde fois s'il avait pu [...] entendre et juger ainsi la nouvelle activité d'un groupement jadis aussi orthodoxe⁸⁸ ». La différence dans la critique d'Auric, contrairement au mépris qu'il déchargeait sur Schoenberg au cours des années 1920 lorsqu'il défendait Stravinski, vient du fait que le compositeur viennois est considéré maintenant comme un maître de la musique moderne. N'est pas tant critiqué la légitimité musicale de Schoenberg que ses orientations esthétiques. En ce sens, Auric parle de « l'extraordinaire *Pierrot lunaire* dont la révélation demeure un des grands moments de notre existence musicale⁸⁹ ». L'hermétisme ressort encore une fois comme une dénonciation à l'audition du *Quatrième Quatuor*, de même que l'intellectualisme appliqué au travail poétique de Schoenberg. Son jugement résume alors la réception schoenbergienne dans la France de l'entre-deux-guerres : « Enfermé dans son laboratoire, toutes fenêtres closes, il poursuit une sorte d'esthétique chimérique et vaine où la raison seule dirige et organise la matière sonore. Le résultat est péniblement sec et ingrat⁹⁰. »

Tout au contraire, l'importance pour Leibowitz n'est pas tant le plaisir esthétique qui se dégage de l'œuvre que sa signification historique quant au devenir de la musique moderne. Dans sa recension du concert⁹¹, la cause schoenbergienne se marie avec des considérations

⁸⁶ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, p. 52.

⁸⁷ Voir Meine *Ein Zwölftöner in Paris*, 2000, pp. 43-45.

⁸⁸ Georges Auric, « Schoenberg et Berg à la 'Nationale' », *Marianne*, 8 mars 1939, p. 20.

⁸⁹ Auric, « Schoenberg et Berg à la 'Nationale' », *Marianne*, 1939, p. 20.

⁹⁰ Auric, « Schoenberg et Berg à la 'Nationale' », *Marianne*, 1939, p. 20.

⁹¹ René Leibowitz, « La musique », *Esprit*, avril 1939, pp. 140-43.

téléologiques qui justifient sa présence à travers l'actualisation de la tradition qu'elle porte : « Il est clair maintenant que jamais chaos ne fut mieux organisé, et, ce qui plus est, les liens qui unissent Schoenberg à ses plus illustres prédécesseurs sont devenus évidents⁹². » Le schème évolutionniste qui découle du canon austro-allemand est repris par Leibowitz et lui fait voir Schoenberg comme le plus légitime héritier de Bach, ce qui aboutira plus tard à l'ouvrage *L'évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*⁹³. L'enjeu est reformulé par Leibowitz mais prend appui dans une argumentation que Schoenberg utilise lui-même depuis bien longtemps. Le tour de force de Leibowitz dans cet ouvrage en lien avec l'argumentation de 1939 est d'innover cette conception d'une nouvelle considération, qui consiste à faire de la poïétique du dernier Schoenberg un mouvement dialectique (tonal versus dodécaphonisme) dont l'aboutissement constitue la synthèse du passé musical. La cause schoenbergienne, autour des années 1938-39, devient révélation pour Leibowitz : elle porte la tradition musicale issue du développement historique de la polyphonie et fait devoir de lucidité face aux transformations qu'exige cette tradition en direction d'une nouvelle écriture condensant les acquis de l'ancienne⁹⁴.

Comment expliquer l'ampleur qui est donnée à cette cause et les voies militantes dans lesquelles la cause schoenbergienne s'engage ? Leibowitz réagit avec véhémence au sort qui est réservé à Schoenberg dans le milieu musical français, situation précaire à ses yeux et qui témoigne d'une incompréhension totale envers l'homme et la signification que dégage son œuvre. Il affirme, après le concert à la SN :

Le modeste concert où fut exécuté le *Quatrième Quatuor* constituait un événement considérable pour nombre d'entre eux. Et pourtant la plupart des musiciens présents, tous ceux qui forment la soi-disant élite parisienne, non contents d'avoir systématiquement ignoré Schoenberg depuis un quart de siècle, refusent encore aujourd'hui de reconnaître ce message de la plus haute importance⁹⁵.

Le ton accusateur est conduit au nom de la supposée ignorance face à Schoenberg et du mépris dans lequel est tenue sa réception. Le constat lui apparaissant accablant, une riposte en profondeur se justifie. Celui qui venait poursuivre sa carrière à Paris dans le but d'enseigner la technique de douze sons, se voit alors transporté sur le front d'attaque pour expliquer les fondements théoriques et historiques de l'école de Vienne : lui incombe de conférer à Schoenberg un autre rayonnement dans le paysage musical français. Son positionnement de critique à travers sa connaissance du langage musical lui permet de gagner en autorité, mais

⁹² Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1939, p. 141.

⁹³ René Leibowitz, *L'évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*, Paris, Éditions Corrèa, 1951.

⁹⁴ Voir René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris, L'Arche, 1949, pp. 25-52.

⁹⁵ Leibowitz, « La musique », *Esprit*, 1939, p. 143.

aussi de se servir de son statut médiatique pour mettre sa plume au service de la cause à laquelle il croit plus que tout.

Pour l'heure toutefois, certains événements semblent donner raison au militantisme de Leibowitz. Dans *La Revue internationale de musique* de juillet-août 1938, Collaer signe un virulent article intitulé « Le cas Schoenberg⁹⁶ ». Ce dernier, l'ami belge des néoclassiques français qui a fait jouer le *Pierrot lunaire* aux concerts Pro Arte à Bruxelles le 28 février 1923 et qui a dénoncé jadis les 'épigones' de Schoenberg⁹⁷, se distancie de l'œuvre schoenbergienne au cours des années 1930 et exprime carrément son impatience quant à la situation de la création musicale : « C'est vers 1910 que l'on aperçoit les signes précurseurs de la déroute des idées que l'on se faisait du monde en général et de l'art en particulier. [...] Les rares tentatives de construction que l'on entreprend sont balayées par des avalanches de décombres provenant de la démolition de l'ordre existant. La confusion est à son comble⁹⁸. » La barbarie et la dégradation sociale qui s'annoncent autour de la guerre sont corrélées à la situation musicale et à son évolution des 40 dernières années. Une génération est tenue responsable pour avoir 'mis le feu' à la tradition musicale : celle de Schoenberg et Stravinski jusqu'aux Six. Collaer décide alors de poser la question ultime, que personne à ses yeux n'ose vraiment formuler :

Seul Schoenberg n'a jamais été admis par le public. Le cas de ce compositeur est étrange : il est jugé le plus grand musicien contemporain par un cercle très restreint d'admirateurs qui sont tous eux-mêmes des compositeurs ou des instrumentistes de talent [...]. D'autre part, Schoenberg est le musicien le plus discuté. [...] En somme, Schoenberg fait figure d'un être mystérieux, que l'on n'ose approcher, que l'on craint, et qui jouit d'un respect universellement consenti. – On évite de se poser la seule question vraiment importante : faut-il adopter ou rejeter la musique de Schoenberg ? Et, du fait de cette carence de l'opinion générale, la situation de toute la musique contemporaine reste troublée ; car il manque une décision sur cette valeur de comparaison : l'atonalité et le système de douze tons, qui sont la base de l'art schoenbergien⁹⁹.

De ce constat Collaer en vient à hypostasier le 'cas Schoenberg' en temps que symptôme de tous les problèmes que vit la musique actuelle et de la dégradation de la musique en tant qu'objet de communication : l'art des sons se replierait maintenant dans les limbes de l'indifférence. Le compositeur belge rejoint ainsi le temple de ceux qui font du 'cas Schoenberg' l'enjeu de l'avenir de la musique moderne¹⁰⁰. Son argumentation se développe autour de la question du système et de la polarité entre tonal et atonal, le premier ayant fait sa preuve en démontrant qu'il peut servir la communication musicale à travers la mélodie, là où l'autre ferait preuve de 'chaos'

⁹⁶ Paul Collaer, « Le cas Schoenberg », *La Revue internationale de musique*, juillet-août 1938, pp. 432-40.

⁹⁷ Voir Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, Hayen, Mardaga, 1996, pp. 218-19.

⁹⁸ Collaer, « Le cas Schoenberg », *La Revue internationale de musique*, 1938, p. 433.

⁹⁹ Collaer, « Le cas Schoenberg », *La Revue internationale de musique*, 1938, p. 434.

¹⁰⁰ Voir Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 5-11.

et conduirait à l' 'inertie'. Tout comme ses collègues néoclassiques, Collaer admet l'importance de Schoenberg, mais pour rejeter aussitôt tout ce qui se rattache à son art du fait qu'il engendre une « monotonie », une « vanité », et qu'« une chose y manque [...] : l'humanité¹⁰¹ ». Pour lui, la tonalité et la polytonalité, à travers l'adhésion du public, ont prouvé leur raison d'être et Schoenberg s'est épuisé dans un système incohérent que rejetterait le public.

Bien que Stravinski soit peu discuté, il s'en sort à bon compte dans l'argumentation de Collaer en étant associé aux polytonaux. L'article se veut pédagogique en insistant sur le sens que revêt la musique : « Les jeux de l'intelligence pure ont assez duré. La mission de la musique est simple : transmettre aux hommes le fond des aspirations humaines, celles qui ne trouvent pas leur expression par des mots¹⁰². » Collaer finit son article en faisant de Berg un modèle contraire à Schoenberg ; l'auteur de *Wozzeck* aurait mieux dépeint la détresse de son époque et su humaniser son langage musical. Cet article donne assurément de l'eau au moulin de la cause schoenbergienne qu'entend défendre Leibowitz. Les hostilités sont bien enclenchées et Koechlin écrit à Collaer en date du 8 janvier 1939 : « Il est certain, néanmoins, que l'atonalité peut être musicale et expressive [...], mais ce qui est odieux c'est l'outrecuidance de tous ces gens qui n'admettent ni accords parfaits, ni mélodies librement conçues, naïves et chantantes¹⁰³. » Pressé d'en finir avec le 'cas Schoenberg' et le type de modernité qu'il représente, Collaer oublie toutefois qu'en tablant ainsi sur une figure aussi incontournable, cela venait lui donner une vitrine de choix en en faisant un compositeur dont la modernité continue de déranger. En repositionnant ainsi Schoenberg et Stravinski au centre des enjeux musicaux de la fin des années 1930, les acteurs musicaux relancent de plus bel les invectives à la base de la querelle Schoenberg/Stravinski et en font le nouvel enjeu de la réception des deux compositeurs.

7.5 La cause stravinskienne

La cause schoenbergienne trouve sa contrepartie dans la cause stravinskienne qui croît également en importance au cours de la seconde moitié des années 1930. Schaeffner, qui défend Stravinski énergiquement du côté exégétique à travers une justification théorique de l'œuvre, a prouvé en répondant à Leibowitz qu'il entendait défendre le compositeur russe et ne pas laisser le compositeur dodécaphonique imposer ses diktats esthétiques à l'ensemble du milieu. Auric crie également sur tous les toits que Stravinski est le compositeur des temps présents et que son génie doit servir de modèle. Mais il y a une autre figure musicale qui épouse la cause stravinskienne tout aussi énergiquement : Nadia Boulanger. À travers son activité musicale,

¹⁰¹ Collaer, « Le cas Schoenberg », *La Revue internationale de musique*, 1938, p. 436.

¹⁰² Collaer, « Le cas Schoenberg », *La Revue internationale de musique*, 1938, p. 440.

¹⁰³ Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, 1996, p. 352.

qu'elle prolonge de la France à l'Amérique, elle fait la promotion constante de Stravinski, en qui elle voit le summum de la musique moderne. Si Ansermet fut pendant longtemps le chef d'orchestre programmant Stravinski et véhiculant son œuvre à travers les concerts et des analyses musicales, la relation entre les deux hommes se détériore au cours des années 1930 en raison de désaccords techniques¹⁰⁴. Ce n'est pas un hasard si au même moment Boulanger occupe une place de plus en plus importante dans le vécu stravinskien et que les deux se retrouvent autour d'activités communes. Avant le rôle que Craft prendra dans la période d'après-guerre pour répandre l'œuvre de Stravinski, c'est Boulanger qui véhicule celle-ci à travers son activité d'enseignement et de concert. Stravinski apparaît chez elle comme une cause à part entière au même titre que l'est Schoenberg pour Leibowitz, à l'exception du fait que là où Leibowitz attaque publiquement, le travail de Boulanger se fait de façon plus souterraine, mais s'avère en bout de ligne tout aussi énergique et efficace. Tandis que l'un combat farouchement l'ennemi publiquement, l'autre se fait plus discret et agit en plaçant Stravinski au cœur de son activité musicale tout en ignorant Schoenberg. À la longue, surtout aux États-Unis, la promotion qu'elle fait du néoclassicisme stravinskien finit par porter fruit : elle est l'objet d'attaques ciblées durant les années 1940.

Pour Boulanger, deux grands artistes représentent le génie du XX^e siècle : Stravinski et Valéry, qu'elle compare souvent, même si les deux hommes sont fort différents¹⁰⁵. Les traits associés par Boulanger à Stravinski témoignent de la grandeur que prend à ses yeux cette œuvre comme 'signature' unique. La force de Stravinski réside dans le fait que son style contient une unité et une cohérence : « Le péremptoire de la personnalité est tel que quand il prend un objet, vous ne voyez pas tant l'objet que la main qui le prend¹⁰⁶. » Dû à plusieurs facteurs, dont une inclination naturelle vers la Russie en tant que pays d'appartenance côté maternel, Boulanger a toujours porté son regard vers Stravinski. Son appartenance à la même génération que lui (née en 1887) lui a permis de suivre son évolution stylistique en France. Elle tombe amoureuse de l'œuvre durant la consécration stravinskienne et assiste à la création du *Sacre*¹⁰⁷. En délaissant la composition pour mieux s'engager dans l'enseignement musical au tournant des années 1920, Boulanger donne le véritable coup d'envoi à sa carrière. Tout comme les gens de sa génération, elle est marquée par la guerre et c'est après celle-ci qu'elle fonde, en compagnie de sa sœur Lili, le Comité d'action franco-américain, qui vient en aide aux musiciens victimes de la guerre et qui

¹⁰⁴ Voir Christian Goubault, *Igor Stravinsky*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, pp. 312-13.

¹⁰⁵ Voir Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, Éditions Van de Velde, 1980, pp. 84-90.

¹⁰⁶ Rapporté dans Monsaingeon, *Mademoiselle*, 1980, p. 89.

¹⁰⁷ Voir Léonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger. A Life in Music*, New York, W.W. Norton & Company, 1998, pp. 109-10.

est également mis au service de la promotion de la culture française¹⁰⁸. Dans la foulée de cette organisation, elle crée en compagnie du chef d'orchestre américain Damrosch le Conservatoire américain de Fontainebleau en 1921. Dès ces années, Boulanger a une influence considérable et forme les jeunes compositeurs destinés à écrire la musique moderne ; son enseignement se réverbère aux États-Unis à travers les générations successives qu'elle éduque. Cela n'est pas sans conséquence pour la querelle Schoenberg/Stravinski. Copland¹⁰⁹ par exemple se voit comme l'héritier de Boulanger et les trois années scolaires qu'il passe en sa compagnie le marquent profondément. Le fait qu'il adhère à la cause du néoclassicisme et qu'il en fasse la promotion tout en étant un ardent défenseur de Stravinski n'est pas un hasard.

Cette raison tient au fait que Stravinski est placé au cœur de l'enseignement de Boulanger lorsqu'elle adopte une perspective historique en direction de son époque¹¹⁰. Dans cette perspective diachronique où le passé éclaire les orientations du présent, elle porte un regard intéressé sur la musique française moderne, en vient à étudier Stravinski et à proposer une exégèse de son œuvre¹¹¹. Ses « Lectures sur la musique moderne », données en février 1925 au Rice Institute de Houston¹¹², nous en offrent un exemple en s'adressant à un large public dans le cadre des *Lectureship in Music*. Divisées en trois parties, les conférences partent de l'influence wagnérienne sur les compositeurs français de la fin du XIX^e siècle pour aboutir au néoclassicisme stravinskien et à la révélation de l'*Octuor*. Le mouvement français moderne se voit attribuer une partie du texte, alors que les deux autres sont consacrées respectivement aux *Préludes* de Debussy et à l'évolution stylistique de Stravinski. Ce dernier est présenté comme un compositeur universel et classique, de sorte que son œuvre emmagasine la complexité et les défis de la musique moderne : « Deux choses sont certaines : un, que la musique de Stravinski a résolu plusieurs et divers problèmes extraordinaires ; et deux, que l'homme a montré une grande versatilité en adaptant sa personnalité à une grande variété de sujets. D'un point de vue historique, la musique de Stravinski représente une réaction aiguë contre les subtiles et vaporeuses sonorités de l'impressionnisme de Debussy et un pouvoir impétueux dans la

¹⁰⁸ Voir Doda Conrad, *Grandeur et mystère d'un mythe. Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris, Buchet/Chastel, 1995, p. 53.

¹⁰⁹ Copland, *Copland: 1900 through 1942*, 1984, pp. 55-92.

¹¹⁰ Elle aura la chance d'en faire la preuve à plusieurs occasions, notamment à travers son activité d'enseignement à l'École Normale de Musique, où elle est devenue professeur à partir de 1920 en répartissant sa tâche entre l'harmonie, le contrepoint, l'analyse, l'orgue, la composition et l'histoire.

¹¹¹ Si celle-ci n'est pas toujours diffusée à grande échelle, elle a néanmoins des répercussions sur ses étudiants qui évoluent dans le milieu. À cet effet, il est regrettable que Boulanger ne soit pas toujours présentée comme une exégète de Stravinski car après tout, même si elle n'a pas écrit de biographie consacrée à Stravinski, la promotion de son œuvre est accompagnée d'un discours l'explicitant.

¹¹² Elles ont été éditées en anglais par Campbell. - Don G. Campbell, *Master Teacher. Nadia Boulanger*, Washington, The Pastoral Press, 1989, pp. 99-147.

direction du retour aux traditions classiques¹¹³. » Le néoclassicisme stravinskien, en tant que fusion stylistique et modèle de beauté objective, représente l'idéal des temps présents en création musicale. La force de Stravinski réside à la fois dans sa personnalité musicale et dans le choix du classicisme qui se manifeste à travers son travail poétique. L'originalité de la démarche de Boulanger n'est pas tant de chercher du côté de l'analyse poétique de l'œuvre, à laquelle elle adhère spontanément, que de celui de la légitimité historique recentrée dans un cadre évolutionniste français. Sa pensée trouve également un écho plus large en France dans *Le Monde musical*. En février 1926 par exemple, elle publie « La musique moderne¹¹⁴ », qui retrace sa perspective évolutionniste où Stravinski sert d'exemple pour le rythme moderne et la superposition des voix. Voulant donner un aperçu plus global de son enseignement, la revue confie à Maurice Boucher le soin de relater son cours dans un article de juin 1926¹¹⁵. Stravinski a droit à une présentation biographique fondée sur son évolution stylistique.

Boulanger n'en écarte pas pour autant Schoenberg de son enseignement. Elle s'intéresse à son évolution stylistique au début des années 1920 et porte son regard sur le développement de la musique à douze sons, de sorte que, pour la querelle, « les étudiants de Boulanger avaient la rare possibilité d'entendre les deux côtés de la question¹¹⁶ ». Les choses sont appelées à changer rapidement toutefois, surtout qu'elle fait la connaissance de Stravinski durant ces années et que l'*Octuor* se présente comme la 'révélation néoclassique' de l'heure. La première tournée américaine de Boulanger, à la fois en tant que soliste et conférencière, a lieu au cours de la saison 1924-25 et c'est durant cette période que se produit la rupture avec l'œuvre de Schoenberg : les destinées de Boulanger et Stravinski, comme ce sera le cas à la fin des années 1930, se croisent aux États-Unis alors que Stravinski s'y produit en tant que pianiste pour la première fois. Le hasard fait en sorte qu'ils se lient d'amitié aux États-Unis et que bien des années plus tard, c'est elle qui sera la principale thuriféraire de l'œuvre stravinskienne dans l'enseignement américain. Pour l'heure, selon l'hypothèse de Rosenstiel, la rupture avec l'œuvre schonbergienne s'explique par le fait que « Stravinski demande une loyauté totale à ses disciples¹¹⁷ ». La biographe appuie ses dires sur le fait qu'en début de tournée, questionnée sur

¹¹³ "Two things are certain: first, that Stravinsky's music has solved many and extraordinarily diverse problems; and secondly, that the man has shown marvellous versatility in adapting his personality to so great a variety subjects. From the historical point of view, Stravinsky's music represents a sharp reaction against the subtle and vaporous sonorities of Debussy's impressionism and a powerful impetus in the direction of a return to classic traditions." Cf. Campbell, *Master Teacher. Nadia Boulanger*, 1989, p. 146.

¹¹⁴ Nadia Boulanger « La musique moderne », *Le Monde musical*, 28 février 1926, pp. 59-61.

¹¹⁵ Maurice Boucher, « Les cours de musique moderne de Nadia Boulanger », *Le Monde musical*, 30 juin 1926, pp. 242-49.

¹¹⁶ "Boulanger's students have the rare opportunity to hear both sides of the question." - Rosenstiel, *Nadia Boulanger*, 1998, p. 170.

¹¹⁷ "Total loyalty Stravinsky demanded of his supporters." - Rosenstiel, *Nadia Boulanger*, 1998, p. 186.

la musique moderne, Boulanger évoquait le nom de Schoenberg et de l'atonalité, alors qu'à partir du moment où elle rencontre Stravinski en janvier 1925, Schoenberg est carrément évité lors de ses entrevues aux États-Unis. Il s'agit là d'une preuve supplémentaire de l'implication de Stravinski dans la querelle et du choix qu'il imposait à son entourage. Avant, il y avait l'atonalité et la polytonalité qui évoluaient côte à côte pour Boulanger ; maintenant, seul le néoclassicisme prévaut. Selon Conrad, l'un de ses élèves : « À son retour de Paris [...], elle continuait son engagement total au service d'Igor Stravinski. Quand Arnold Schoenberg vient se faire fêter à Paris, en 1927, elle s'abstient de s'associer à l'hommage qui lui était rendu par l'ensemble des musiciens français. Par contre, elle assistait, cette même année, à toutes les répétitions pour *OEdipus Rex*¹¹⁸. » Elle dira à la fin de sa vie, questionnée sur la « démarche intellectuelle d'un Schoenberg » :

Il est des périodes qui s'occupent de musique ou d'art de manière intellectuelle, de manière explicative, et d'autres qui laissent plus de place à la liberté. Les conventions sont des points de repère qui donnent une certaine forme d'évolution, et quand on a été longtemps dans l'ordre intellectuel, on va dans l'ordre intuitif, mais s'il n'y a pas du tout d'ordre intellectuel dans l'ordre intuitif, d'intuitif dans l'intellectuel, quelque chose manque¹¹⁹.

Boulanger se distancie de l'école de Vienne pour la même raison que les néoclassiques des années 1920, avec lesquels du reste elle partage moult affinités : la musique de douze sons qui est interprétée comme une contrainte et comme une privation de la liberté créatrice. Faire le choix d'écarter Schoenberg à cette époque est lourd de significations et personne n'est dupe devant pareille décision ; les jeunes étudiants de Boulanger qui ont conscience de la confrontation devaient faire les connexions qui s'imposaient¹²⁰.

La fin des années 1920 va montrer une inflexion encore plus nette vers l'œuvre stravinskienne et une détermination quant à son rayonnement. L'amitié se consolide, faut-il s'en étonner, autour de la dévotion religieuse à laquelle s'en remet Stravinski. La correspondance qui les rapproche durant les années 1930 ne laisse aucun doute à cet effet. C'est elle qui revoie et qui corrige la *Symphonie de psaumes* en vue de sa publication aux Éditions Koussevitzky¹²¹. En 1932, la relation se transforme en dévotion pure et simple comme le laisse entendre cette lettre : « Vous êtes pour nous une si grande lumière que nous vous devons des joies qui se renouvellent chaque jour – et vous voulez bien m'honorer d'une amitié, d'une confiance qui me sont

¹¹⁸ Conrad, *Grandeur et mystère d'un mythe*, 1995, p. 55.

¹¹⁹ Rapporté dans Monsaingeon, *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*, 1980, p. 113.

¹²⁰ C'est seulement après la guerre qu'elle reviendra vers l'école de Vienne en s'intéressant, à travers les concerts du Domaine musical, à Berg et Webern. Cf. Conrad, *Grandeur et mystère d'un mythe*, 1995, pp. 244-47.

¹²¹ Voir lettre du 5 septembre 1931. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2079.

précieuses entre toutes¹²². » Il faut noter ce passage vers un engagement total de type religieux, dont le but est de propager la révélation à l'ensemble des communiants que compte la musique moderne. À partir de ce moment-là, Boulanger s'active énergiquement pour la cause stravinskienne et chaque fois qu'elle peut positionner favorablement Stravinski, elle n'hésite pas à le faire. Plusieurs exemples jalonnent ici et là durant les années 1930, tant et si bien qu'elle apparaît comme son principal soutien, voire sa fidèle alliée.

L'autre moment important est lorsqu'elle confie des responsabilités à Stravinski en s'appuyant sur sa position institutionnelle. Ainsi lui écrit-elle en 1934 (sans date précise) : « Pour vous laisser toute liberté j'ai spécifié à l'École de Fontainebleau que vous ne verriez les élèves et ne leur feriez un cours que si le nombre des étudiants est suffisant. Restez donc sur cette question ouverte – mais laissez entendre clairement que vous comptez les voir en Juin et Juillet : c'est essentiel pour la réalisation de projets concernant Vos œuvres et vous¹²³. » La dernière phrase spécifie bien le contexte de propagande derrière les décisions prises. Stravinski est également invité par Cortot en septembre 1925 à 'inspecter', toujours sous l'initiative de Boulanger, le cours de composition et d'analyse des œuvres à l'École Normale de musique. Comme l'explique Walsh¹²⁴, Boulanger remplaçait feu Dukas et comme elle n'était guère compositrice, l'École exigeait qu'elle se fasse assister. En tout cas, c'est elle qui semble commander les ordres et non Stravinski. Cela explique peut-être aussi pourquoi Stravinski est à la recherche d'une position institutionnelle qui se situe dans la lignée de Dukas¹²⁵.

Les projets de ce genre, qui débutent avec Boulanger, ont tendance à se multiplier au cours des années suivantes. Et ceux-ci arrivent dans un contexte favorable pour la cause stravinskienne car, comme le prouve son statut à l'École Normale de musique, Boulanger gagne en autorité : Stravinski ne pouvait trouver meilleure promotion. Lors des tournées américaines qu'elle effectue durant cette période, Boulanger transporte toujours des œuvres de Stravinski. Elle est à l'origine de plusieurs projets musicaux en sol américain, dont la commande du *Dumbarton Oaks* qu'elle dirige en privé à Washington chez Robert Woods Bliss le 8 mai 1938. Elle lui demande de consentir à la laisser diriger l'œuvre tout en faisant un aveu qui en dit beaucoup sur la mission qu'elle s'est assignée : « Mais, il me semble avoir tout associé ma vie à

¹²² Lettre du 17 juin 1932. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2093.

¹²³ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2108.

¹²⁴ Voir Stephen Walsh, *Stravinsky. The Second Exile. France and America, 1934-1971*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, p. 32.

¹²⁵ Suite à la mort de Dukas en 1935, un poste se libère à l'Académie des Beaux-Arts et Stravinski pose sa candidature, lui qui vient d'être naturalisé français un an plus tôt. L'élection a finalement lieu en janvier 1936 et Stravinski la perd au profit de Schmitt. Clairement à la recherche d'un statut institutionnel plus visible, Stravinski dit avoir posé sa candidature pour la prestance de l'institution, mais l'échec est manifeste. Voir Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, pp. 35-37.

vosre œuvre cette année que je donnerais je ne sais quoi pour, si vous ne venez pas, avoir l'indigne privilège de faire connaître le *Concerto* ici¹²⁶. » Elle évoque aussi ce qu'elle fait pour le *Sacre*, *Mavra*, le *Duo concertant*, etc. C'est qu'entre-temps, Boulanger est devenue une chef d'orchestre reconnue et respectée aux États-Unis. C'est pourquoi son activité, lorsqu'elle s'y retrouve, est triple : enseignement, concert et lectures publiques, surtout durant la grande année américaine que sera 1939¹²⁷. Les grandes capitales sont visitées et au centre de cette activité ressort un nom, une icône à célébrer : Stravinski.

Il n'est pas étonnant alors que, dans la migration de Stravinski vers les États-Unis et dans la décision de s'y installer à partir de 1939, année où il demande sa citoyenneté, Boulanger ait joué un rôle important en persuadant Stravinski de demeurer aux États-Unis. Surtout, elle s'active à Cambridge et à Boston pour le faire venir et lui conférer des fonctions méritoires. Pressentant certainement les événements tragiques qui se préparent à l'horizon, elle lui écrit le 3 janvier 1939 : « L'on attend doucement votre venue l'an prochain – parce que l'on a besoin de vous, Igor Stravinski¹²⁸. » Or la venue va se concrétiser autour d'un événement dont « encore une fois, Nadia est le catalyseur¹²⁹ » en ce qu'elle y a mis toute son autorité : Forbes arrête son choix sur Stravinski et l'invite à venir donner une série de conférences dans le cadre de la Edward Eliot Norton Chair of Poetry de la Harvard University à Cambridge. Ainsi naît à l'automne 1939 la *Poétique musicale*¹³⁰. Boulanger, comme le précise sa biographe¹³¹, a également joué un rôle déterminant dans les ressemblances à l'œuvre entre les réflexions stravinskiennes et les réflexions poétiques de Valéry¹³². Toujours est-il que les conférences prennent la forme de six leçons et qu'elles débutent en octobre 1939. Cette *Poétique musicale*, dont la première version sera publiée en langue française en 1942, apparaît *a posteriori* comme un ouvrage écrit avec l'apport essentiel de deux personnes influentes, soit Souvtchinski et Roland-Manuel, le premier y ayant carrément exposé ses thèses, notamment ce qui concerne le phénomène musical et les questions du temps en musique¹³³. Dans tous les cas, Boulanger jubile¹³⁴. Pendant les années de guerre, les deux se côtoient régulièrement et partout où elle le peut, elle fait la promotion de la cause indispensable que représente Stravinski.

¹²⁶ Lettre du 19 avril 1938. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2133.

¹²⁷ Voir Rosenstiel, *Nadia Boulanger*. 1998, p. 307-30.

¹²⁸ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2163.

¹²⁹ "Once again, Nadia was the catalyst." - Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, p. 91.

¹³⁰ Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000.

¹³¹ Voir Rosenstiel, *Nadia Boulanger*. 1998, pp. 313-14.

¹³² Valéry a confirmé cette conjoncture dans *Poétique*, où Boulanger apparaît comme celle qui a révisé les épreuves. Cf. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 1044.

¹³³ Voir Dufour, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, 2006, pp. 219-22.

¹³⁴ Voir lettre écrite à l'été 1939 (sans date précise). Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 87, p. 2196.

Dire que Boulanger finit par déranger le clan schoenbergien serait un euphémisme : elle est littéralement l'objet d'attaques au cours des années 1940. Cela s'explique par l'énergie qu'elle déploie pour diffuser l'œuvre de Stravinski et faire adhérer les gens à la grandeur qu'elle perçoit chez l'homme. C'est surtout dans la période qui suit la Deuxième Guerre que l'irritation devient palpable et que le nom de Boulanger jaillit sous la plume de Schoenberg. Les attaques montrent que pour Schoenberg et ses collègues, Boulanger représente le néoclassicisme militant au sein de l'enseignement américain : elle est perçue comme une disciple de Stravinski. Trois entrées dans les écrits de Schoenberg sont devenues significatives à cet effet et montrent à quel point la dévotion de Boulanger a fini par porter fruit. Dans la controverse autour du *Doctor Faustus* de Mann, qui sévit en 1948 alors que l'écrivain allemand a inventé un personnage qui compose dans un nouveau système sans toutefois créditer Schoenberg de la découverte – ce dernier s'est senti offusqué¹³⁵, Schoenberg envoie à l'écrivain un texte 'prophétique' où il tourne en ridicule son personnage en s'imaginant une scène future sous la plume d'un historien qu'il nomme Hugo Triebtsamen. L'important pour la querelle n'est pas tant la controverse elle-même, quelque peu exagérée avec le recul, que l'attaque faite à l'endroit de Boulanger et son cercle d'admirateurs : « Ainsi la grande musique américaine en arrivait au point d'être capable de tirer profit de l'invention théorique de Mann, et cela conduisait tout le progrès de la musique américaine dans la fusion avec le modèle de 'Budia Nalanger' et sa méthode de produire du vieux avec de la nouvelle musique¹³⁶. »

L'autre attaque s'avère plus sournoise en ce qu'elle évoque Boulanger sur la base de son appartenance ethnique et sexuelle. Le texte « De l'utilité des sauces¹³⁷ », rédigé en 1948 dans la suite de la controverse avec Mann, mais publié seulement dans *Le Style et l'Idée*, revient sur la façon dont Schoenberg aborde son activité d'enseignement. Un passage ne laisse aucun doute quant à l' 'autre' méthode d'enseignement jugée sévèrement :

Autre est la façon de faire d'une femme, qui se préoccupe bien des conséquences les plus immédiates d'un problème, mais ne sait pas prévoir à long terme. [...] C'est encore ainsi qu'agissent certaines cuisinières, qui préparent une salade sans se demander si ce qu'elles mettent dedans est bien ce qu'il faut et si le tout formera un ensemble qu'on pourra mélanger sans désastre ; on ajoutera par-dessus du *French dressing* ou peut-être du *French-Russian dressing* et cela mettra le tout en place. Composer dans un pareil esprit ne peut aboutir qu'à écrire dans un certain style¹³⁸.

¹³⁵ Voir Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, pp. 517-20.

¹³⁶ "So the great American music came into the position of being able to profit from Mann's theoretical invention, and this led to all the progress in American music from the fusion of this with Budia Nalanger's model methods of producing real old which works like new music." Rapporté dans Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 323.

¹³⁷ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 293-97.

¹³⁸ Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, 2002, pp. 295-96.

Outre la mesquinerie et le sexisme du propos, le fondement de la critique est fidèle aux reproches adressés depuis plus de vingt ans au néoclassicisme : mélange de styles, recherche du résultat plutôt que la bonne méthode pour y parvenir, manque de cohérence et pensée soumise aux diktats du temps présent. Enfin, une lettre du 12 avril 1949 écrite à l'attention de Kolisch ne peut être plus claire quant à la convergence entre Boulanger et la cause stravinskienne aux yeux de Schoenberg :

C'est un fait, le public se laisse exploiter par des meneurs et ne fait rien pour leur ôter cette mainmise et les contraindre à organiser leurs activités suivant d'autres principes. Mais face à cette léthargie il y a une grande activité chez les compositeurs américains, les élèves de Boulanger, les imitateurs de Stravinski, Hindemith et maintenant Bartók. Ceux-ci considèrent la vie musicale comme un marché qu'ils cherchent à conquérir et ils sont sûrs d'y parvenir facilement dans ce qui pour eux est la colonie américaine. Ils ont pris en main toute la vie musicale américaine, du moins dans les établissements d'enseignement¹³⁹.

En 1949, Schoenberg ne peut être aussi clair sur l'enjeu du néoclassicisme dans l'enseignement musical : cette méthode d'enseignement s'avère exempte de fondements moraux en donnant l'illusion aux jeunes compositeurs d'être des créateurs alors qu'en vérité, ils seraient formés pour répondre aux lois du marché.

Des années 1930 à la fin des années 1940, la critique schoenbergienne adressée à Stravinski et aux néoclassiques est la même : manquer d'éthique et composer pour plaire au public. Mais à la fin de sa vie, l'enjeu se déplace vers l'enseignement musical et est symbolisé par le prosélytisme d'une personne : Boulanger, qui lui fait compétition dans l'autorité déployée en direction de la jeunesse. Ainsi, dans la période d'après-guerre, Honegger, qui intervient dans la *Revue de l'alliance française* en mars 1947, explique le gouffre qui s'est creusé entre deux écoles de pensée, dont la fracture refait de Schoenberg et Stravinski deux pôles en opposition :

Chez les plus jeunes, une double orientation se dessine. D'une part les disciples de Stravinski, mais surtout de Stravinski dernière manière, dont Nadia Boulanger répand le culte avec ferveur. Ceux-ci retournent à la simplicité et à l'humilité des moyens. 'Heureux les pauvres en esprit car le royaume des cieux est à eux.' D'autre part, le groupe dit des 'Dodécaphonistes' qui oeuvrent sur le principe de douze sons et descendent de Schoenberg, qu'ils considèrent comme un lointain ancêtre et dont le prophète actuel s'appelle Leibowitz¹⁴⁰.

Les propos de Honegger révèlent que la situation bipolarisée au sein de la musique moderne en agaçait plusieurs, qui cherchaient à l'éviter en prenant d'autres voies : cela annonce les luttes à venir autour de nouvelles réalités musicales avec la période qui suit la Deuxième Guerre mondiale. Pour l'heure, Leibowitz et Boulanger partagent au moins une chose commune : une

¹³⁹ Schoenberg, *Correspondance 1910-1951*, 1983, pp. 277-78.

¹⁴⁰ Arthur Honegger, *Écrits*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 337.

cause qu'ils ont épousée et qui prend la forme d'une dévotion religieuse, d'un 'culte à répandre' au nom d'une vérité musicale à laquelle tous et chacun devraient adhérer. L'énergie mise dans la cause musicale est telle qu'il était à prévoir que, tôt ou tard, la polarité réapparaisse sous de nouveaux cieux en opposant une école dodécaphonique à une école néoclassique.

7.6 La 'résistance' dodécaphonique

Cette réactivation de la querelle que connaît la fin des années 1930 se prolonge dans les années 1940 et rencontre un sommet autour de l'année 1945. Sauf que cette nouvelle tension découlant de la querelle oppose avant tout l'*establishment* néoclassique français à la propagation du discours sur le dodécaphonisme. En somme, l'activisme de Leibowitz commencé autour d'*Esprit* gagne en popularité et rivalise d'audace au cours des années 1940, surtout lorsque la guerre tire à sa fin. Cela a pour conséquence de mettre le milieu musical français, néoclassique surtout, sur la défensive : celui-ci cherche à protéger les bastions érigés au cours de la période d'entre-deux-guerres. Il s'agit ici de la dernière véritable fracture entre classicisme et dodécaphonisme avant l'arrivée du sérialisme intégral et l'imposition d'un calendrier du jour axé sur des prérogatives plus internationales. La rupture favorisée par la génération sérielle apparaîtra nécessaire pour mettre un terme à ce débat incessant qui s'articule autour de la dualité entre musique française et musique germanique, entre tonal et atonal. L'interprétation historique circonscrit plus que jamais l'espace disputationnel en faisant débattre les acteurs musicaux sur les questions de la généalogie musicale et du sens à conférer à l'histoire musicale. Cette situation est attribuable au militantisme de Leibowitz et surtout, au rayonnement qu'il prend avec la guerre et à l'énergie qu'il déploie pour imposer Schoenberg en territoire français. À l'autre bout du spectre, les néoclassiques s'obstinent à rejeter le dodécaphonisme en n'y voyant qu'un système néfaste, au pire une carence historique. Le duel entre Leibowitz et Schaeffner annoncé avant la guerre mais interrompu par elle, aura bel et bien lieu dans l'après-guerre et entraîne le milieu dans une spirale argumentative sans fin entre défenseurs de la modernité française et défenseurs de la modernité autrichienne. Les débats connus à la fin des années 1930 reviennent durant les années 1944-48, mais avec une nouvelle acuité. En ce sens, comme le suggère Donin¹⁴¹, la période de guerre et l'incertitude qu'elle porte ne marquent pas totalement une rupture avec la fin des hostilités, de sorte que la nouvelle période prend appui sur des débats essaimés en bonne partie avant et durant les années de guerre.

¹⁴¹ Nicolas Donin, « Les années 1940-45 : notes sur une périodisation usuelle de l'histoire de la musique », *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 60-63.

La nouvelle conscience politique portée par les tenants du dodécaphonisme en offre un excellent exemple en s'orientant sur une forme de militantisme qui doit beaucoup à l'idée d'un art de résistance forgé durant les hostilités. La situation critique de guerre a conduit les artistes à prendre conscience de leurs actions et à envisager leur travail créateur dans le sens d'une plus-value pour la cause humaine à défendre. En musique, cela se concrétise autour de la figure de Leibowitz, dont les transformations avec la période de guerre permettent de comprendre le rayonnement dont il jouit à partir de 1945. Dû d'une part à ses lectures sous l'occupation et aux fréquentations d'écrivains amis près de la résistance – Bataille et Leiris par exemple¹⁴², dû d'autre part à la sommation culturelle nazie interdisant toute musique moderne et l'atonalité 'juive' en particulier, Leibowitz se voit très vite comme appartenant à une forme de résistance en faisant de l'école de Vienne un sujet d'actualité. La lettre que lui écrit Schloezer le 21 octobre 1939 laisse à penser qu'il lui a fait part d'une appréhension de son travail de musicien en tant que résistance culturelle face à la barbarie qui s'annonce. Schloezer lui fait alors la leçon en insistant sur le danger qu'il court :

Si vous étiez chez Hitler ou chez Staline vous sentiriez en votre propre chair que 'l'idée' de liberté ou celle de l'égalité des races humaines n'est pas une grise et neutre abstraction. Vous êtes prêt dites-vous, à vous hacher pour certaines œuvres / en pratique je ne vois pas très bien comment pourrait se présenter la nécessité d'un tel sacrifice /, mais les œuvres engagent des idées, toute une *Weltanschauung* plus ou moins consciente. Quant à votre disposition à combattre pour votre vie privée et votre travail, c'est là un sentiment naturel, élémentaire, que partage certainement l'épicier du coin¹⁴³.

Du reste, même si Schloezer lui déconseille de rester en France et que Leibowitz fuit Paris pour un temps en direction de Cannes et Saint-Tropez entre autres, il finit par rentrer en 1943 sous un nom emprunté et se voit appuyé par Bataille dans sa démarche¹⁴⁴. Ses carnets de l'époque le montrent boulimique de lectures¹⁴⁵, ce qui favorise un rapprochement avec le monde littéraire autour d'une action conduite au nom de la résistance à l'envahisseur.

La concrétisation de ce projet s'effectue entre autres autour d'un concert intitulé « Festival Debussy-Schoenberg », présenté le 18 novembre 1944 à la salle du Conservatoire (donc après la libération de Paris)¹⁴⁶. Leibowitz décide alors de signer un article dans *Combat-magazine* le jour même de manière à présenter la raison d'être du concert. Il dit au sujet de

¹⁴² Voir Meine, *Ein Zwölfötöner in Paris*, 2000, pp. 55-63.

¹⁴³ PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, pp. 1448-49.

¹⁴⁴ Voir Meine, *Ein Zwölfötöner in Paris*, 2000, pp. 48-49.

¹⁴⁵ Carnets rassemblés sous le titre *Errances – Confessions d'un insomniaque*. Voir Meine, *Ein Zwölfötöner in Paris*, 2000, pp. 265-66.

¹⁴⁶ Ce concert nous est révélé par deux articles trouvés dans le fonds André Schaeffner de la MMM. « La musique. Un festival Debussy-Schoenberg » par Leibowitz dans *Combat-magazine* le 18 novembre 1944 et « La musique. Schoenberg et Hindemith. Une grande pianiste : Monique Haas. Madame Suzanne Peignot » par Roland-Manuel dans *Combat-magazine* le 25 novembre 1944.

Schoenberg, afin de marquer sa valeur et de donner un nouveau souffle à sa réception française : « Il est compréhensif qu'un renouveau aussi radical du langage musical [...] ait davantage effrayé que séduit. Cependant, et ce n'est pas le moindre mérite de Schoenberg, son exemple a su, dans une certaine mesure, faire école et c'est ainsi que nous assistons présentement à la naissance d'un nouveau style musical¹⁴⁷. » Leibowitz annonce la tâche à laquelle il s'attellera dans les années à venir. Mais surtout, le public français est montré du doigt et Leibowitz se sert de la conjoncture politique pour frapper fort dans les consciences de l'époque : « C'est dire que, bien avant l'interdiction imposée par l'occupation allemande, le public parisien avait accepté une sorte de conspiration du silence autour de ce qui nous paraît être l'œuvre musicale la plus importante de notre époque¹⁴⁸. » Il justifie surtout le concert en parlant d'un « acte qui engage notre existence de musicien¹⁴⁹ ». La réunion de Debussy et Schoenberg est expliquée par le fait qu'il s'agit d'un festival de musiques contemporaines et que le premier est celui qui ouvre la voie à la modernité musicale française.

Défenseur acharné du néoclassicisme en ces années, Roland-Manuel s'empresse de lui répondre la semaine après, dans les mêmes pages, en tentant de faire du dodécaphonisme un système appartenant à un autre temps : « Cet intérêt ne peut être aujourd'hui que rétrospectif et M. Leibowitz s'abuse étrangement quand il croit découvrir dans la 'composition sérielle' et le système des douze sons les prolégomènes de toute l'esthétique musicale de l'avenir¹⁵⁰. » Roland-Manuel se fait alors un plaisir de rappeler à Leibowitz qui sont ses ennemis en territoire français et quelle voie le milieu français a adopté pour l'avenir : « 'Le seul langage musical qu'il sied de parler à l'heure actuelle' a été assimilé et délibérément rejeté depuis vingt-cinq ans et davantage, non seulement par Stravinski et Ravel [...] mais encore par ses disciples immédiats. Il n'en reste qu'un et M. Leibowitz a choisi noblement d'être celui-là¹⁵¹. » La querelle Schoenberg/Stravinski devient à ce stade-ci une forme de légitimation historique à laquelle s'en remettre pour montrer que le bon choix a déjà été fait. Roland-Manuel cherche surtout à faire de Leibowitz un homme seul qui distille ses énergies à droite et à gauche. Le critique français se fait plus circonspect lorsqu'il table sur un des thèmes repris dans les années à venir contre Leibowitz pour noircir son activisme :

Qu'une religion soit vraie ou fausse, ses confesseurs et ses martyrs se reconnaissent à ce signe qu'ils se tiennent pour des serviteurs inutiles. On ne surprendra donc

¹⁴⁷ « La musique. Un festival Debussy-Schoenberg », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

¹⁴⁸ « La musique. Un festival Debussy-Schoenberg », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

¹⁴⁹ « La musique. Un festival Debussy-Schoenberg », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

¹⁵⁰ « La musique. Schoenberg et Hindemith. », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

¹⁵¹ « La musique. Schoenberg et Hindemith. », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

[sic] M. Leibowitz en lui déclarant qu'on le tient pour tel et que sa foi, dans sa sincérité, transporte des montagnes d'erreur¹⁵².

Le ton est donné à la querelle dans sa réactivation d'après-guerre : le dodécaphonisme est-il un modèle d'émulation musicale ou une religion qui forme des fanatiques mus par un désir de conquête ? La continuité avec les années 1920 revient à poser encore une fois la question de la légitimité du modèle schoenbergien et l'hégémonie perçue en lui.

Les bribes d'informations retrouvées ici et là permettent d'en savoir un peu plus sur ce concert du 18 novembre 1944. Deux œuvres de Schoenberg sont au moins programmées : les *Cinq Pièces pour piano* op. 23 et le *Quintette pour instruments à vent* op. 26. Roland-Manuel n'est pas le seul représentant de l'élite française 'officielle' à assister à l'événement. Les *Éphémérides*¹⁵³ de Koechlin nous apprennent que l'activité de Leibowitz ne consiste pas seulement à faire jouer Schoenberg, mais aussi à tenter de rallier les compositeurs du milieu à la cause dodécaphonique en les 'convertissant'. Cela est réalisé dans un contexte où peu de musique est jouée. L'historien apprend ainsi dans une lettre de Koechlin qu'un concert Schoenberg a également eu lieu le 10 novembre chez Madame G. Halphen. Toutefois, Koechlin n'a jamais envoyé la lettre en question datée du 14 novembre 1944, même si elle est adressée à Leibowitz¹⁵⁴. La teneur critique de celle-ci nous explique rapidement pourquoi Koechlin a cru bon de vouloir éviter une polémique avec un personnage qu'il appréciait peu. La lettre nous apprend que Koechlin s'est rendu à ce concert sous l'invitation de Leibowitz et qu'il a fort apprécié la « *Suite* de Schoenberg » : laquelle ? Koechlin reste muet à ce sujet. La pièce de Webern, non précisée, l'a laissé froid. Mais c'est surtout aux mélodies de Leibowitz qu'il s'en prend : il n'a pas « entendu un mot des paroles » et n'a pas « saisi non plus le développement [de] la composition ». Il s'agit des *Trois Mélodies* op. 9 pour soprano et piano sur des poèmes de Pablo Picasso¹⁵⁵. Le pédagogue ne peut s'empêcher d'ajouter : « Je souhaite qu'un jour à venir, vous écriviez tranquillement une phrase monodique de 8 à 10 mesures, qui aurait du charme et se développerait vocalement, dans la sérénité des modes anciens. » Autrement dit, Koechlin reproche à Leibowitz un manque de métier. Le mot de la fin va dans le sens de l'objection de Roland-Manuel : « Cela dit, traitez-moi de vieille baderne, ou de critique téméraire [...]. Mais, erronée ou non, je ne devais pas vous cacher mon opinion [...]. J'aurais fort à dire, aussi, sur les *systemes*, et leurs dangers¹⁵⁶. » Koechlin recule et garde finalement son opinion pour lui-même.

¹⁵² « La musique. Schoenberg et Hindemith. », MMM, fonds André Schaeffner, enveloppe Schoenberg.

¹⁵³ MMM, fonds Charles Koechlin, *Éphémérides*, Boîtes d'archives Journal Charles Koechlin, 1940-1950, pp. 1981-82.

¹⁵⁴ MMM, fonds Charles Koechlin, Correspondance 2^e série, Boîte n° 8.

¹⁵⁵ Voir « René Leibowitz », Françoise Leibowitz, *Polyphonie*, 4 e cahier, 1949, p. 82.

¹⁵⁶ MMM, fonds Charles Koechlin, Correspondance 2^e série, Boîte n° 8.

Il reviendra à la charge plus loin. Mais un jugement pointe à l'horizon pour les générations françaises issues des décennies précédentes : l'esprit sectaire de Leibowitz ne convient pas au milieu musical français. Ces acteurs musicaux voient le danger qui guette le thème de la liberté, si cher à la génération des Indépendants et à Koechlin. Cela fait en sorte que ces acteurs se rallient pour ferrailer contre Leibowitz, comme ultime façon de sauver la maison mise en péril par une vision dogmatique.

Cela ne freine pas Leibowitz dans sa 'croisade schoenbergienne', surtout qu'il gagne en confiance et qu'il réalise l'« acte hautement symbolique¹⁵⁷ » d'enregistrer clandestinement le *Quintette pour instruments à vent* de Schoenberg en cette année 1944, alors que la radio française est sous l'autorité de l'occupant. Le crédit symbolique qui lui revient pour cet engagement musical en période d'occupation est attesté par le fait que son nom est sur toutes les lèvres après la guerre, en plus de la mobilisation qui s'ensuit autour de lui. Cette mission que s'est donnée Leibowitz en période trouble est un tremplin incontournable pour la cause qu'il défend. De sorte que les gens gravitant autour de lui en sortent carrément regaillardis, comme en fait foi Deutsch dans une lettre du 31 décembre 1944 :

Je viens de trouver dans mes bagages les 'George-Lieder' avec la traduction de Jean Cassou. Quel bonheur ! Je m'empresse de vous annoncer cette bonne nouvelle sur laquelle se ferme 1944. Et en 1945 nous allons faire, vous et moi, des choses étonnantes, j'en suis certain. Je suis décidé de réserver toutes mes forces à nos entreprises en commun. Nous sommes dans la vérité et qui dit vrai, dit juste. Il nous reste de conférer à ces vérités l'éclat qu'elles réclament et sans lequel elles seraient lettre morte. C'est donc une action de combat qui nous unit et que nous miserons avec la joie propre à la jeunesse, mais aussi avec l'impitoyable ardeur de ceux qui ont souffert¹⁵⁸.

Tout est dit ici concernant le nouveau sens à conférer à l'expansion de l'école de Vienne en territoire français. La conjoncture politique est propice à un nouveau *momentum* : il faut agir au plus vite pour transformer la victoire militaire en victoire de la musique moderne version schoenbergienne. D'où le sens de l'engagement chez Leibowitz en faveur d'une cause juste et équitable, Schoenberg ayant été victime d'une injustice culturelle à ses yeux. Dans tous les cas, Deutsch ne cache pas son enthousiasme pour Leibowitz et signe dans les années à venir deux articles dans *Europe* : un sur le dodécaphonisme avec Berg comme point de départ¹⁵⁹ et un autre qui dresse le portrait récent de Leibowitz¹⁶⁰. Ces deux articles en disent long sur le nouvel espoir que donne Leibowitz aux dodécaphonistes français, lui qui a décidé en période trouble de

¹⁵⁷ "Highly symbolic act." Cf. Reinhard Kapp, "Shades of the Double's Original. René Leibowitz's dispute with Boulez", *Tempo* 165, 1988, pp. 4-5.

¹⁵⁸ PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, pp. 1137-38.

¹⁵⁹ Max Deutsch, « *Le Concerto de chambre d'Alban Berg* », *Europe*, novembre 1946, pp. 14-23.

¹⁶⁰ Max Deutsch, « La musique. *Douze Bagatelles* de René Leibowitz », *Europe*, juin 1947, pp. 130-35.

combattre « sur le terrain exclusivement spirituel, défendant et continuant ainsi la vie de l'esprit¹⁶¹ ». Il est présenté par Deutsch comme un maître au service de la musique. La métaphore religieuse est utilisée pour transporter son combat sur le plan spirituel, de sorte qu'il lutte au nom d'un idéal qui trouve ses racines dans une foi indestructible. En cela, l'époque répond positivement du côté de ceux qui cherchent à 'croire', négativement du côté des sceptiques qui ont vu où peut mener le fait de cautionner une foi musicale.

7.7 Pour en finir avec le néoclassicisme

Ce n'est pas un hasard alors qu'en cette année 1945 où Leibowitz ne cesse d'occuper une place grandissante dans le milieu musical français, éclate une nouvelle confrontation sur fond de querelle Schoenberg/Stravinski. La situation se renverse en ce que ce n'est plus un concert Schoenberg qui est derrière l'activation de la querelle en territoire français, mais bien un festival consacré à la production de Stravinski, dirigé par Manuel Rosenthal. Sous le titre « Festival Igor Stravinski », le premier concert débute le 11 janvier 1945 au Théâtre des Champs-Élysées avec le *Scherzo fantastique*, *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du printemps*. Un sens de la commémoration historique est conféré à l'événement en retraçant la production de Stravinski. Diffusé sur les ondes de la radio française à l'initiative de Barraud (devenu entre-temps le nouveau directeur des programmes musicaux à la R.T.F.), ce festival est surtout l'occasion de renouer avec Stravinski en milieu français et de signifier l'attachement au compositeur, dont les années de guerre ont fait perdre la trace¹⁶². Les concerts s'enchaînent pendant les cinq premiers mois de l'année et finissent forcément par faire de Stravinski la 'sensation de l'heure' au moment où la guerre tire à sa fin. Les fidèles alliés de Stravinski en profitent alors pour retomber dans les dithyrambes et saluer sa grandeur musicale. Auric, maintenant critique dans *Les Lettres françaises*, jubile devant cet événement et salue autant qu'il le peut l'initiative et sa diffusion à grande échelle. La libération pour lui concorde avec un renouveau de l'intérêt manifesté à l'égard de Stravinski. Il clame haut et fort le 17 février 1945 : « Célébrons maintenant le génie pleinement retrouvé de Stravinski dont nous avons senti, jeudi, l'œuvre splendide plus proche que jamais de notre cœur¹⁶³. » Le déficit à combler est énorme pour Auric, comme si la France avait chassé Stravinski et avait une dette envers lui.

Dans une autre chronique, sous le titre révélateur de « Stravinski ou l'éternel renouvellement », il exprime son attachement indéfectible dans des adjectifs qui rappellent sa verve des années 1920 :

¹⁶¹ Deutsch, « La musique. Douze Bagatelles de René Leibowitz », *Europe*, 1947, p. 132.

¹⁶² Voir Henri Hill, « L'activité d'Igor Stravinski », *La Revue musicale*, mai 1946, p. 188.

¹⁶³ Georges Auric, « Le cycle Stravinski », *Les Lettres françaises*, 17 février 1945, p. 5.

Un musicien non prévenu peut-il encore conserver je ne sais quelle méfiance, en face d'une composition [*Symphonie de psaumes*] d'une importance aussi manifeste ? Tant de grandeur, de noblesse, de pureté, il faudrait être étrangement insensible pour s'y refuser !... La foi de Stravinski ne s'embarrasse jamais, ici, de préoccupations esthétiques et mystiques¹⁶⁴.

Tout cela n'est pas sans faire de l'ombre à la direction dodécaphonique que Leibowitz cherche à imposer au milieu de la création musicale. Stravinski, qui reste aux États-Unis, est célébré sous les formes d'une commémoration qui prend davantage le sens d'un rappel de son héritage et de sa valeur canonique que d'une manifestation significative pour les temps nouveaux. C'est ainsi que les dodécaphonistes devaient interpréter l'événement, surtout qu'il s'agit de l'occasion pour plusieurs de chanter les louanges du néoclassicisme.

Il était fatal, alors, que le moindre incident pouvait venir mettre un terme à cette belle unanimité et signifier par le fait même que le milieu musical français est loin d'être parfaitement solidaire à la cause stravinskienne. L'incident en question, qui vient donner un message clair à l'*establishment* néoclassique quant à la nouvelle conjoncture musicale, se produit lors du troisième concert du 15 mars 1945, où sont programmées *Jeu de cartes*, *Le Faune et la Bergère*, *Quatre Impressions norvégiennes* et *Symphonie de psaumes*. Le Stravinski des années 1930 est mis à l'honneur, plus particulièrement celui du néoclassicisme pompeux et déclamatif. Les esprits s'échauffent lors de l'événement, puisque de jeunes musiciens sifflent les *Quatre Impressions norvégiennes* et perturbent ainsi la manifestation musicale. Une nouvelle donnée historique fait son apparition : la jeune génération montante entre dans la querelle en rejetant le néoclassicisme stravinskien. La classe d'harmonie de Messiaen au Conservatoire National de Musique est tenue responsable de cette 'fronde'. Nigg expliquera plus tard à Jean Boivin :

Nous pensions, à la classe, que le grand Stravinski, c'était celui du *Sacre*, des *Noces*, des œuvres de ce genre, jusqu'à la *Symphonie de psaumes* et *L'Histoire du soldat*, pas du tout celui des *Danses norvégiennes* [sic] ! Nous allions donc à ce cycle Stravinski avec des sifflets que nous utilisions. Ces sifflets exaspéraient Rosenthal et Désormière. Francis Poulenc était lui aussi très en colère. 'Le vrai Stravinski, criait-il, c'est celui-là, c'est l'*Apollon musagète*, ce n'est pas vraiment le *Sacre*'¹⁶⁵.

L'événement est devenu célèbre et est souvent présenté comme la marque de l'entrée en scène de la génération 1925. Sur le plan historiographique, c'est Antoine Goléa, dans *Rencontres avec Pierre Boulez* de 1958, qui en a fait un événement historique majeur pour introniser la période qui s'ouvre avec la fin de la guerre. Il décrit ainsi la scène :

¹⁶⁴ Georges Auric, « Stravinski ou l'éternel renouvellement », *Les Lettres françaises*, 24 mars 1945, p. 5.

¹⁶⁵ Rapporté dans Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1995, pp. 64-65.

Un soir [...] pendant l'exécution de la *Suite norvégienne* de Stravinski, tout d'un coup, du haut de la galerie du théâtre, éclatent des cris, des huées. Des fauteuils, des loges de corbeille, on lève la tête pour identifier les perturbateurs. Ce sont de tout jeunes gens qui s'agitent ainsi. Ils ne sont pas très nombreux, mais ils remplacent le nombre par la constance et l'énergie. Au concert suivant, ils recommencent à manifester de la même virulente façon, pendant l'exécution des *Danses concertantes*¹⁶⁶.

Cet événement sert de matrice à Goléa pour présenter le nouvel état d'esprit autour de Boulez en tant qu'opposition au néoclassicisme, de sorte que la logique de rupture avec la période d'entre-deux-guerres émanant du nouveau sérialisme s'en trouve renforcée. Il y a cependant de la confusion dans les événements rapportés, les *Danses concertantes* n'étant pas présentées lors de ce troisième concert du 15 mars 1945¹⁶⁷. Ainsi, des précautions s'imposent, surtout que les *Danses* voient le jour à Paris à la fin février ou au début du mois de mars comme le laisse entendre une chronique musicale d'Auric¹⁶⁸. Rien dans la critique musicale d'Auric, élogieuse au demeurant¹⁶⁹, ne permet de penser que ce concert a été sifflé. Pourtant, le doute persiste parce que Poulenc écrit à Milhaud, en date du 27 mars 1945 :

L'ascension de Messiaen est l'événement musical le plus important. Tu retrouveras en effet une secte fanatique autour de ce musicien d'ailleurs remarquable en dépit d'un jargon littéraire impossible. Les Messiaenistes sont très 'against Stravinsky last period'. Pour eux la musique d'Igor Stravinski s'arrête au *Sacre*. Ils ont sifflé les *Danses Concertantes* que j'adore. Cela crée de la vie. C'est déjà cela¹⁷⁰.

Lorsqu'Auric recense à son tour le concert du 15 mars¹⁷¹, il traite des *Danses concertantes* dans la version Désormières sans faire allusion aux 'sifflets'. L'explication est à trouver ailleurs et c'est Poulenc qui en donne la clef dans un texte publié au *Figaro* le 7 avril 1945, intitulé « Vive Stravinski¹⁷² ! » : « Il est un fait certain que ses disciples [de Messiaen] ont sifflé d'une façon timide les *Danses concertantes* et d'une façon préméditée les *Impressions Norvégiennes*¹⁷³. » Ainsi, les *Danses* auraient permis de manifester une première désapprobation lors de leur création parisienne, mais « timidement », ce qui explique qu'un Auric ait passé sous silence cette conduite esthétique 'sans grande importance'. Gonflés à bloc toutefois, les jeunes

¹⁶⁶ Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, Genève, Slatkine ressources, 1982, p. 10.

¹⁶⁷ Le programme du concert « Troisième festival Igor Stravinski » se trouve dans le fonds André Schaeffner. - MMM, fonds André Schaeffner, Écrits, Boîte n° 6.

¹⁶⁸ La date de l'événement n'est pas précisée. On y append que Désormières dirigeait l'œuvre salle Gaveau dans un programme du deuxième concert de la Société privée de musique de chambre. Cf. Georges Auric, « Tibor Harsanyi », *Les Lettres françaises*, 3 mars 1945, p. 5.

¹⁶⁹ « Un témoignage extraordinaire de l'infailible autorité d'un langage et d'un art parvenus à un point surprenant de perfection. » - Auric, « Tibor Harsanyi », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

¹⁷⁰ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1994, p. 585.

¹⁷¹ Auric, « Stravinski ou l'éternel renouvellement », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

¹⁷² « Vive Stravinsky ! ». BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

¹⁷³ « Vive Stravinsky ! ». BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

récidivent au concert d'après. À ce moment-là, il est impossible pour l'ensemble du réseau stravinskien de laisser faire cette désapprobation tapageuse.

Quoi qu'il en soit, cette confusion historiographique montre qu'il faut se méfier de l'amplification du mythe *a posteriori* et du rôle qu'il joue comme incident fondateur, surtout que les jeunes sont étiquetés comme « messiaeniques¹⁷⁴ ». Parmi ceux-ci ressortent les noms de Boulez, Nigg, Martinet et Grimaud. Nigg dira plus tard que les sifflements venaient de Boulez ce soir-là¹⁷⁵, ce qui donne encore une fois une dimension mythique à l'événement. Ce dernier est plutôt à inscrire dans la continuité de la querelle Schoenberg/Stravinski en ce que le néoclassicisme est rejeté au nom d'une autre conception de la modernité musicale, viennoise en somme. Très vite au cours du débat, il apparaît clairement que cette nouvelle confrontation se joue sur la question de la modernité et du langage musical à choisir. Les néoclassiques se sentent directement visés et reprennent du service dans la querelle en rappelant l'effort mis 'contre l'autre camp' :

Plus de vingt ans nous ont été nécessaires pour cela, mais nous nous sommes débarrassés d'une absurde conception du 'modernisme' qui me semble aujourd'hui tout à fait périmée. Je n'avais pas voulu être cruel jusqu'à présent, lorsque j'avais à juger quelques nouveaux venus auxquels j'étais volontiers disposé à faire confiance. Qu'ils y prennent garde : jeudi soir, le 'jeune musicien' était Stravinski. Il le sera dans vingt ans, dans un siècle, à ce moment, nous ne serons plus là. Pas plus que beaucoup des compositions médiocres bâclées ou artificielles sur lesquelles j'aurais souhaité avoir la chance de me taire¹⁷⁶.

Faut-il y voir une allusion à l'activité de Leibowitz et au modernisme viennois ? Sans aucun doute, puisque le combat des dernières années est rappelé par l'un des plus importants acteurs de la querelle. Si rien ne permet de penser que Leibowitz était au concert du 15 mars¹⁷⁷, il prend néanmoins la défense des jeunes « siffleurs » en légitimant leur geste comme un droit à exprimer leur désaccord face à une situation jugée aliénante :

Que nos jeunes musiciens 'galants' s'attaquent à Schoenberg, tout va bien ; le contraire serait inquiétant ; que ces mêmes musiciens s'abritent derrière les dernières œuvres de Stravinski et d'Hindemith, tout va bien encore, puisque l'impuissance des uns justifie la stérilité des autres ; que ces mêmes musiciens encore s'attaquent comme une meute furieuse à de 'jeunes imbéciles' qui osent siffler leurs idoles, jeunes imbéciles qui ne disposent pratiquement d'aucun moyen de défense et qui ne sont autres que ceux qui précisément refusent la médiocrité de leur milieu et cherchent à saisir les lois profondes et constantes de leur art, tout cela est encore dans l'ordre des choses, puisqu'il n'y a rien d'aussi inquiétant que la jeunesse pour ceux qui se sentent menacés de sénilité¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, 1982, p. 10.

¹⁷⁵ Dans Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, p. 65.

¹⁷⁶ Auric, « Stravinski ou l'éternel renouvellement », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

¹⁷⁷ Il reçoit cependant une invitation de Max Deutsch (lettre sans date) pour assister au premier concert du 11 janvier 1945. Cf. PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, p. 1340.

¹⁷⁸ René Leibowitz, « La musique », *L'Arche*, août 1945, p. 118.

Comme les néoclassiques contrôlent le milieu musical français, cette agitation est le seul moyen qu'ont les jeunes pour éviter d'être muselés et d'avoir à subir cette esthétique.

Leibowitz répond aux néoclassiques parce qu'entre-temps, le débat a bifurqué de ce côté. En effet, le jeune Nigg, qui étudie maintenant avec Leibowitz, répond aux défenseurs de Stravinski nouvelle manière dans *Combat-magazine*. Auric rapporte les propos de Nigg dans son article du 21 avril 1945, intitulé « Génie et sifflets à roulette¹⁷⁹ ». Nigg vise expressément Auric, qui rappelait le scandale du *Sacre* dans sa chronique du 24 mars : « 'On nous cite les vieilles dames qui ont sifflé le *Sacre*' dit Nigg ; ici la mystification touche à son comble, car enfin le *Sacre* était défendu par les jeunes et il se trouve que ce sont des jeunes qui sont accusés d'académisme [...]. Vivons-nous dans une époque où la jeunesse regarde vers le passé pendant que les quinquagénaires reverdissent¹⁸⁰ ? » Nigg conteste à la génération néoclassique le droit de se présenter comme l'avant-garde, elle qui ferait plutôt dans l'académisme. Le clivage entre académisme et avant-gardisme fait son entrée dans le débat en l'axant sur la question de la nouveauté plutôt que du métier acquis. Nigg étant devenu entre-temps un partisan du dodécaphonisme, Auric n'hésite pas à s'en prendre ouvertement à Schoenberg et à sa conception de la modernité musicale :

Je sais parfaitement que, par bonheur, toute la jeunesse musicale, en effet, ne regarde pas vers le 'passé', vers ce passé qui est et demeurera définitivement, nous en sommes sûrs, l'esthétique laborieusement issue de quelques pages, d'ailleurs magnifiques, du *Sacre* et aussi hélas ! du laboratoire où M. Schoenberg combinait jadis, avec une adresse diabolique, ses magnifiques poisons. [...] En 1945, comment se refuser à le comprendre : une odeur de cadavre se dégage d'un art imposteur dont nous ne sommes pas dupes. *Décadentes*, les récentes œuvres de Stravinski ! M. Nigg, nous connaissons de meilleures plaisanteries¹⁸¹ !

L'affaire est entendue pour Auric, et Schoenberg doit rester dans les tiroirs de l'histoire musicale : il a perdu la bataille de la modernité.

Mais les échanges sont loin d'en rester là. Poulenc, qui avait répondu aux jeunes lors du concert du 15 mars 1945, et qui fait part à Milhaud du tumulte, décide de répondre aux jeunes et à Jolivet en particulier. Dans un article intitulé « Assez de Stravinski », Jolivet attaque sévèrement Stravinski en remettant en cause sa modernité et ses apports langagiers à la culture musicale française. Sa réflexion, tributaire des tensions en cours, en vient à proclamer que « les divers éléments de la composition musicale, les musiciens français les trouvent sous leur forme

¹⁷⁹ Georges Auric, « Génie et sifflets à roulette », *Les Lettres françaises*, 21 avril 1945, p. 5.

¹⁸⁰ Auric, « Génie et sifflets à roulette », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

¹⁸¹ Auric, « Génie et sifflets à roulette », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

la plus achevée dans notre propre tradition¹⁸² ». Il dépouille ainsi Stravinski des attributions historiques que le milieu français lui rattache à l'habitude, comme la nouveauté rythmique du *Sacre*. Une telle situation est insoutenable aux yeux de Poulenc, fidèle défenseur de Stravinski, qui lui répond le 7 avril 1945 dans les pages du *Figaro* avec le « Vive Stravinski¹⁸³ ! ». L'ancien membre des Six est stupéfait du sort réservé à Stravinski dans un milieu auquel ce dernier a contribué : « Aussi incroyable que cela puisse paraître, il me faut, en 1945, prendre la plume pour défendre Igor Stravinski, car il y a, actuellement, comme aux plus beaux jours du *Sacre du printemps*, un scandale Stravinski¹⁸⁴. » Ce n'est pas tant un « scandale Stravinski » qu'une esclandre esthétique autour de deux rivalités historiques qui se croisent à nouveau au tournant d'une nouvelle époque. Les moments de transitions historiques et de questionnements esthétiques sont surtout l'occasion de débattre de l'avenir de la musique et de rapporter à l'avant-scène les valeurs de grandeur projetées dans les deux icônes de la modernité musicale. Poulenc adresse le même message aux jeunes que le fait Auric à la même époque, et qui consiste à dire que Stravinski participe entièrement au combat de la nouvelle avant-garde musicale. Il ne faut surtout pas tirer à boulet rouge sur un modèle de modernité, que Poulenc résume ainsi : « Je n'ai qu'à évoquer la silhouette prodigieuse de Stravinski pour y puiser le réconfort et le sens de la probité musicale¹⁸⁵. »

Poulenc récidive avec un nouvel article le 5 mai 1945 dans *Les Lettres françaises*, intitulé « Le musicien et le sorcier¹⁸⁶ ». Cette fois-ci, peut-être sous l'influence des écrits d'Auric et des ouï-dire, un nouveau facteur lui paraît clair, soit la responsabilité de la modernité viennoise dans ces 'sifflets' et l'homme qu'il faut maintenant pointer du doigt : Leibowitz qui, « en 1945 [...] nous parle à nouveau de l'esthétique des douze sons comme de la seule planche de salut de la musique contemporaine¹⁸⁷ ». Ce qu'il donne d'une main à l'école de Vienne, il lui retire de l'autre : « Schoenberg a ouvert une porte magique dont seul Berg a eu la clef. » C'est également l'occasion de rappeler les rencontres avec Schoenberg. Poulenc montre à ce moment-là que les préjugés vis-à-vis du compositeur viennois ont la vie longue en territoire français : « L'atmosphère de son cabinet de travail était celle d'un laboratoire. » Si « l'affaire Schoenberg est classée » maintenant, c'est entre autres parce que les auditeurs y sont incapables d'y comprendre quoi que ce soit. Surtout, l'arrivée de Messiaen, dont « la montée en flèche est

¹⁸² André Jolivet, « Assez de Strawinsky », *Noir et Blanc*, mai 1945, p. 114.

¹⁸³ « Vive Stravinsky ! ». BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

¹⁸⁴ « Vive Stravinsky ! ». BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

¹⁸⁵ « Vive Stravinsky ! ». BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, liasse Stravinski.

¹⁸⁶ Francis Poulenc, « Le musicien et le sorcier », *Les Lettres françaises*, 5 mai 1945, p. 5.

¹⁸⁷ Poulenc, « Le musicien et le sorcier », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

véritablement l'événement capital de la musique française durant ces quatre dernières années¹⁸⁸ », est présentée comme l'autre facteur éclipsant Schoenberg.

Si cette réanimation de l'espace disputatif propre à l'opposition entre néoclassicisme et dodécaphonisme donne l'occasion aux acteurs de croiser à nouveau le fer et d'opposer la grandeur de l'un à la modernité de l'autre, il faut surtout constater les nouveaux éléments injectés dans le débat avec l'entrée en scène d'une autre réalité historique, à commencer par la montée en force de Messiaen dans le paysage musical français, la jeune génération qui gravite autour de lui et Leibowitz qui est devenu le centre des attaques des néoclassiques. Que Leibowitz soit pointé du doigt dans ce débat, cela devait arriver tôt ou tard, surtout que son activité se concentre précisément sur la promotion de Schoenberg en vue de la disqualification du néoclassicisme et de Stravinski. Les néoclassiques n'ont pas fini de voir sapé leur consensus mou des dernières décennies et verront Leibowitz durcir le ton après 1945. Quelle responsabilité tient-il dans les agissements de la jeune génération pour perturber la belle 'unanimité' du festival Stravinski ? Ce n'est pas le fruit du hasard si les événements de mars 1945 se sont produits un mois après que Boulez ait fait la rencontre de Leibowitz¹⁸⁹. Le 'coup de foudre' a donc lieu en février et il s'agit pour Boulez d'une manière de s'évader des sentiers battus de la conception strictement française de la musique. Voici en quels termes il décrit à Goléa la séance de musique sérielle à laquelle il était convié dans le salon de Claude Halphen :

On y donnait des mélodies de Max Deutsch, une œuvre d'André Casanova, un élève de Leibowitz et, sous la direction de celui-ci, le *Quintette pour instruments à vent* de Schoenberg. Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait. J'étais encore à la classe de Messiaen. Avec plusieurs de mes camarades, j'ai constitué un groupe et nous avons demandé à Leibowitz des leçons d'initiation¹⁹⁰.

Selon Boivin¹⁹¹, Nigg, qui a fait la connaissance de Leibowitz par l'entremise de Casanova, a mis en contact Leibowitz et les élèves de Messiaen. L'urgence se fait sentir chez ces jeunes de l'époque de se procurer les partitions de l'école de Vienne et de connaître les rouages du système dodécaphonique ; ils veulent se familiariser avec le langage nouveau, sorte d'espéranto pour contester la mainmise des néoclassiques dans le milieu. La responsabilité de Leibowitz dans le 'nouveau scandale Stravinski', si elle ne peut être appuyée par des preuves irréfutables, semble tout de même concorder avec un contexte où il se retrouve auprès de jeunes gens ayant

¹⁸⁸ Poulenc, « Le musicien et le sorcier », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 5.

¹⁸⁹ Voir Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, pp. 29-30.

¹⁹⁰ Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, 1982, p. 27.

¹⁹¹ Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, pp. 56-57.

soif d'une nouvelle liberté créatrice. L'engouement pour le dodécaphonisme prôné par Leibowitz est la meilleure façon de contester l'ordre néoclassique établi.

Il est donc permis de penser que, ou bien Leibowitz a guidé les jeunes pour prendre le flambeau de la contestation, ou bien ceux-ci ont identifié l'ennemi à 'foudroyer' en le côtoyant. Était-il au concert avec les jeunes ? Si personne ne rapporte ce fait, certains indices laissent à penser que oui, comme l'intérêt qu'il porte au « Cycle Stravinski » (cf. lettre de Deutsch). La justification qu'il donne dans *L'Arche* donne également à penser qu'il a orchestré la manœuvre. L'on peut très bien s'imaginer un scénario où Leibowitz, enseignant en privé aux étudiants de Messiaen, tire sur Stravinski pour mieux rehausser Schoenberg et finit par faire des parallèles avec la 'surenchère' autour de Stravinski. Les jeux sont alors faits : exprimer son 'mécontentement' en concert revient à dire haut et fort que le dodécaphonisme est l'option de l'heure et que « tout musicien qui n'a pas ressenti [...] la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE [...], [car] son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque¹⁹² » comme le professera Boulez en 1952. Mais sur quelle autorité Leibowitz aurait-il pu convaincre ces jeunes et une personnalité comme Boulez ? Si leur relation de maître à élève dure jusqu'à la fin de 1945 tout au plus, la fidélité de Boulez à Leibowitz en cette année nous est confirmée par au moins une lettre, non datée et qui débute par « cher maître » :

Excusez ce griffonnage à la hâte. Mais je veux répondre sans trop tarder à la lettre que j'ai reçue l'autre jour. Je vous porterai votre *Concerto* mardi 5 vers 3h l'après-midi. Je vous remercie de l'avoir prêté. Il m'a beaucoup appris. Pourrais-je vous demander si vous avez écrit votre article sur le *Concerto de violon* de Berg et me prêter une seconde fois la partition d'orchestre ? Si vous le pouvez, j'en serais extrêmement content. Je ne pourrai pas vous dire comme vos articles dans *Les Temps modernes* m'ont passionné. C'est la première analyse lucide que je lis et je ne m'étais jamais douté de l'évidence avec laquelle vous décrivez l'évolution de la musique depuis le moyen âge. Enfin, quelque chose qui n'est pas empirique¹⁹³ !

L'autorité qu'a Leibowitz sur le jeune Boulez vient du nouvel espoir que sa conception musicale apporte pour se détacher d'une forme de tutelle française dans un contexte d'après-guerre où le néoclassicisme est roi et maître.

Messiaen est l'autre facteur non négligeable dans ce débat. Très vite, comme l'a montré Poulenc dans ses interventions de l'époque, Messiaen est présenté comme la grande nouveauté musicale des dernières années dans la culture française. Cette façon d'opposer Messiaen au nouveau souffle que tente de donner Leibowitz au dodécaphonisme en France peut sembler bizarre *a posteriori*, mais reste compréhensible si l'on saisit l'enjeu derrière ce débat : l'opposition entre conception viennoise et conception française à travers la question du langage

¹⁹² Pierre Boulez, *Points de repère. Tome I Imaginer*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, p. 265.

¹⁹³ PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, pp. 442-43.

musical et de sa modernité. Dans ce contexte, Messiaen est pris comme symbole de la nouvelle lutte à mener contre l' 'agressivité' perçue dans le nouveau militantisme dodécaphonique et cela, parce qu'il s'inscrit dans une tradition française qu'il synthétise en partie dans son œuvre. Le nationalisme qui se rattachait jadis au groupe Jeune France s'assimile parfaitement à la bataille d'un art français à l'abri du dodécaphonisme. Non seulement Poulenc salue-t-il Messiaen en des termes laudatifs, mais Auric évoque « sa position exceptionnelle » et insiste sur le « pèlerin émouvant d'un Absolu musical qu'il est seul capable de parvenir [...] à nous imposer¹⁹⁴ ». Auric ne manque pas d'exprimer certaines réserves à l'égard des *Vingt regards* – il y questionne entre autres la forme, mais reste convaincu que Messiaen est le nouvel apôtre de la musique française.

Deux faits nous apprennent que les néoclassiques n'ont pas eu tort de projeter cette image en Messiaen. Dans les *Entretiens avec Olivier Messiaen* réalisés par Claude Samuel, Messiaen confirmera qu'« à l'époque où j'étais en classe de composition, ceux que vous appelez les 'Viennois' étaient totalement ignorés en France sauf Schoenberg¹⁹⁵ ». Dès lors, comme l'explique Boivin : « C'est ainsi que les cours de Messiaen furent délaissés par plusieurs sans que la rupture soit toutefois [...] complète. Le transfert vers Leibowitz se fit tout naturellement, justifié en quelque sorte par le fait que Messiaen, comme le dit Boulez, 'n'analysait pas ces œuvres-là'¹⁹⁶. » Seul le *Pierrot lunaire* est connu du professeur du Conservatoire à l'époque. Du reste, Messiaen n'a jamais exprimé un grand attachement au maître viennois¹⁹⁷. En faisant de Messiaen le nouveau moderne, les néoclassiques le rattachent à une conception française à laquelle il appartient assurément et l'opposent à une musique qu'il n'enseigne pas vraiment. Ainsi, leur stratégie consiste à utiliser le membre influent de cette génération contre Leibowitz et contre le 'péché' dodécaphonique. Il s'ensuit que Messiaen apparaît pour plusieurs comme une voie plus juste que celle prônée par Leibowitz, surtout que son enseignement se vit de manière moins sectaire et évite les écueils dogmatiques¹⁹⁸. Boulez reproche à Leibowitz son « analyse comptable » et son « raisonnement pseudo-marxiste¹⁹⁹ ». Or si plusieurs jeunes retournent auprès de Messiaen, dont Boulez, cela ne veut pas dire qu'ils adoptent pour autant le néoclassicisme. Le dodécaphonisme est plutôt le tremplin sur lequel ils prennent appui pour dégager une voie qui leur soit propre, ce qui veut dire que Leibowitz a gagné son pari l'espace d'un moment, avant d'être entraîné lui aussi dans la spirale de la table rase.

¹⁹⁴ Georges Auric, « Vingt regards sur l'enfant Jésus », *Les Lettres françaises*, 7 avril 1945, p. 5.

¹⁹⁵ Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967, p. 126.

¹⁹⁶ Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, p. 58.

¹⁹⁷ Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, 1967, p. 203.

¹⁹⁸ Voir Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, pp. 58-62.

¹⁹⁹ Rapporté dans Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, pp. 58-59.

7.8 Le choix de la misère musicale

Leibowitz poursuit sa croisade contre Stravinski afin que le dodécaphonisme rayonne en maître et roi sur la musique moderne. Il ne se doute pas toutefois des obstacles qu'il aura à franchir et des gens qui lui tourneront le dos en critiquant son académisme et en voyant dans son dodécaphonisme un dogme érigé en vertu salutaire pour les consciences contemporaines. Il est véritablement l'acteur qui fait de la querelle Schoenberg/Stravinski un enjeu esthétique incontournable dans l'après-guerre, au-delà des contingences du moment qui font que Schoenberg et Stravinski sont opposés à nouveau le temps d'un festival ou d'un questionnement sur le sens de la modernité musicale. Parce qu'il en fait un cheval de bataille de tous les instants et une lutte à finir pour la préservation d'une option qu'il sent menacée, Leibowitz relance la querelle Schoenberg/Stravinski. Mais le dodécaphonisme connaît véritablement un nouveau souffle dans l'après-guerre, et cela partout en Occident. Sessions, dont les sympathies ont toujours été du côté du néoclassicisme version stravinskienne, signe la première version de son article « Schoenberg in the United States²⁰⁰ » dans *Tempo* en décembre 1944. Il place la venue de Schoenberg en territoire américain sous le signe d'une influence indéniable et canonise son modèle de compositeur : « Dans n'importe lequel des survols de l'œuvre de Schoenberg un fait doit être appuyé par-dessus tout : qu'aucun jeune compositeur n'écrit la musique qu'il aurait écrit si Schoenberg n'avait pas existé²⁰¹. » Comme l'explique Kyle Gann pour la situation américaine : « Si les années 1930 furent une décennie d'avant-gardisme insouciant [...], les années d'après-guerre furent une période d'absorption de l'esthétique continentale. [...] En premier, cette absorption a à voir avec le néoclassicisme stravinskien. Mais très vite le seul important enjeu deviendra le dodécaphonisme²⁰². » La situation du dodécaphonisme se porte plutôt bien en Europe et aux États-Unis, comme le montrent la jeune avant-garde française et les transformations 'viennoises' que subissent des compositeurs comme Copland et Sessions.

Leibowitz pour sa part se concentre sur trois activités principales pour alimenter la nouvelle flamme : les concerts, l'enseignement et la critique. L'année 1945 est exemplaire à ce sujet. Les jeunes se tournent vers lui pour connaître le langage dodécaphonique, comme on l'a souligné plus haut. Nigg décrit ainsi sa contribution sur le plan pédagogique : « Leibowitz a joué un rôle historique de premier plan [...] en ce sens qu'il a introduit de jeunes musiciens [...] à

²⁰⁰ Rapporté dans *Schoenberg and his World*, 1999, pp. 327-36.

²⁰¹ "In any survey of Schoenberg's work one fact must be emphasized above all: that no younger composer writes quite the same music as he would have written, has Schoenberg's music not existed." Rapporté dans *Schoenberg and his World*, 1999, p. 327.

²⁰² "If the twenties were a decade of carefree avant-gardism [...], the postwar years were a period of absorption of Continental aesthetics. [...] At first, that absorption had to do with Stravinsky's neoclassicism. But soon the only important issue would be twelve-tone technique." - Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century*, New York, Schirmer Books, 1997, p. 103.

toute cette école considérée à l'époque comme quelque chose de complètement mort²⁰³ ». Les concerts à la 'sauce Leibowitz' tendent aussi à se multiplier et l'un de ceux-ci est devenu historique puisqu'il présente dans la salle du Conservatoire la *Symphonie op. 21* de Webern – création française, la *Symphonie de chambre op. 9* et la mélodie *Herzgewächse* de Schoenberg. Boulez se rappelle y avoir tenu l'harmonium et y avoir découvert Webern sous la baguette de Leibowitz²⁰⁴. Ce genre de concert rassemble les nouveaux jeunes et laisse encore perplexes les critiques. Robert Caby dans *Les Lettres françaises*²⁰⁵, contrairement à son collègue Auric, reste plus nuancé quant à la pertinence de jouer Schoenberg. Il ne peut s'empêcher par ailleurs d'affirmer que la musique française a fait ses preuves et il reproche à Leibowitz « de chercher à la musique française moderne une mauvaise querelle et de la traiter comme une nullité²⁰⁶ ». Il ne s'agit pas tant d'un renouveau du patriotisme découlant de la victoire armée, comme le propose Alten²⁰⁷, que d'une énième défense de la musique française à tendance néoclassique pour en faire l'option dominante face à l'option viennoise. Le nationalisme français exprimé ici entre en continuité avec sa manifestation dans la querelle Schoenberg/Stravinski tout au long de l'entre-deux-guerres. Le reproche adressé par Caby à Leibowitz s'inscrit dans l'espace disputationnel de la querelle en ce que Leibowitz refuse de tenir compte d'une certaine musique française, la néoclassique en l'occurrence. Ce leitmotiv sera bientôt secondé par Schaeffner et Koechlin. Pour l'heure, à défaut d'opposer un jugement définitif à ces concerts ou de les critiquer avec une argumentation solide, le milieu s'enferme ou bien dans une position de victime (i.e. la musique française est niée), ou bien dans le jugement de l'histoire comme Caby le formule en laissant à la postérité le soin de juger Schoenberg.

L'un des déplacements importants dans la nouvelle période pour Leibowitz consiste à devenir critique musical aux *Temps modernes*, la revue de Sartre lancée en grandes pompes en octobre 1945. La « Présentation²⁰⁸ » de Sartre s'axe sur la théorie de l'artiste engagé où l'accent est mis sur sa responsabilité sociale : il a le devoir de combattre pour la liberté et contre les tromperies bourgeoises. La justification sociale vient de la nécessité de l'histoire récente, mais aussi d'une conscience des débâcles de l'histoire de la littérature et de ce qu'écrire signifie : « Cet héritage d'irresponsabilité [l'Art pour l'Art] a mis le trouble dans beaucoup d'esprits. [...] Nous ne voulons pas avoir honte d'écrire et nous n'avons pas envie de parler pour ne rien

²⁰³ Rapporté dans Boivin, *La classe de Messiaen*, 1995, p. 62.

²⁰⁴ Rapporté dans Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, 1982, pp. 27-28.

²⁰⁵ Robert Caby, « Musiques vivantes des siècles méconnus », *Les Lettres françaises*, 14 décembre 1945, p. 7.

²⁰⁶ Caby, « Musiques vivantes des siècles méconnus », *Les Lettres françaises*, 1945, p. 7.

²⁰⁷ Michèle Alten, *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 35.

²⁰⁸ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, octobre 1945, pp. 1-21.

dire²⁰⁹. » Prendre la parole et écrire sont des gestes devant conduire à la liberté, afin que l'homme prenne à la fois conscience de l'aliénation dans laquelle l'enferme la société bourgeoise et accède à une justice sociale en transformant l'appareil d'état pour le mettre en accord avec l'utopie politique. Sartre élabore ainsi une théorie de l'agir politique en adéquation avec la libération²¹⁰. Il oriente également l'époque vers une philosophie existentialiste où l'activité humaine est pensée comme un tout et implique que l'homme ait conscience des « conditions conjoncturelles²¹¹ » dans lesquelles se meut son expérience sociale. Dès lors, la notion clef en vue de la délimitation du champ d'action de l'art et de l'agir humain est celle de la responsabilité qui incombe autant à l'artiste qu'à l'homme social²¹².

C'est dans ce contexte où Sartre devient la figure emblématique de l'époque²¹³ que Leibowitz non seulement entre aux *Temps modernes* en tant que principal critique musical, mais se lie aussi d'amitié avec le philosophe et le mouvement existentialiste en général. Il ne s'agit pas seulement de trouver une caution morale autour d'un groupe d'intellectuels en pleine ascension, ce que Leibowitz a déjà réalisé par le passé (cf. *Esprit*). Les articles qu'il signe sur la musique montrent des préoccupations philosophiques tournées vers un double questionnement : le sens téléologique de l'histoire musicale et la nature ontologique de la musique dans sa manifestation présente. Ces préoccupations ressortent dans ses deux premiers articles des *Temps modernes* : « Prolégomènes à la musique contemporaine (1)²¹⁴ » et « Prolégomènes à la musique contemporaine (2)²¹⁵ », dont l'objectif est « d'explicitier et de fonder les tendances musicales actuelles (...) dans un esprit scientifique²¹⁶ ». L'accent est mis sur le développement de la polyphonie et le frein qu'a constitué le développement parallèle du monde tonal, duquel il fallait que les compositeurs sortent tôt ou tard. L'histoire musicale est ainsi retracée par développements diachroniques uniquement appréhendés en termes de contraintes d'écriture et de libérations techniques. Le paradigme progressif à valence téléologique est rappelé pour les bénéfiques des lecteurs de la revue et finalise son chemin au XIX^e siècle avec un grand moment fondateur pour penser la modernité musicale : le chromatisme wagnérien. La tonalité contenait

²⁰⁹ Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, 1945, pp. 2-3.

²¹⁰ Voir Anna Boschetti, *Sartre et « les Temps modernes »*. Une entreprise intellectuelle, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 17-22.

²¹¹ Boschetti, *Sartre et « les Temps modernes »*, 1985, p. 137.

²¹² Sartre finit par réunir ses principaux écrits sur la littérature dans les *Temps modernes* autour d'un essai de 1948 intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* La matrice de l'œuvre porte sur la fonction sociale de la littérature et sur la façon dont l'écrivain devrait envisager son travail artistique. - Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

²¹³ Voir Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999, pp. 485-704.

²¹⁴ René Leibowitz, « Prolégomènes à la musique contemporaine (1) », *Les Temps modernes*, novembre 1945, pp. 269-90.

²¹⁵ René Leibowitz, « Prolégomènes à la musique contemporaine (2) », *Les Temps modernes*, décembre 1945, pp. 420-41.

²¹⁶ Leibowitz, « Prolégomènes à la musique contemporaine (1) », *Les Temps modernes*, 1945, p. 269.

sa propre instabilité et l'éclatement wagnérien signifiait l'arrivée d'un monde nouveau. À ce stade-ci, Leibowitz trouve dans *Les Temps modernes* une revue de choix pour propager son discours et l'orienter en direction des contingences historiques que porte la tradition musicale : l'histoire vécue au présent, comme dans le cas de Sartre, est une caution morale et une responsabilité qui échoit à l'artiste pour l'avenir de son art. Le cercle artistique autour de la revue et la liberté de pensée qu'il y perçoit lui offrent une attache intellectuelle : il s'allie à une élite artistique en dehors des cercles musicaux officiels²¹⁷.

À travers ce cheminement réflexif qu'a traversé Leibowitz dans les dernières années, il ressort pour lui que la bataille qu'il mène en faveur du dodécaphonisme est du même ordre que la bataille menée par Sartre pour la liberté et l'engagement artistique. Il y a homologie dans son discours entre révolution sociale et révolution dodécaphonique, entre liberté pour l'homme social et liberté pour l'homme musical avec le passage au dodécaphonisme. La façon dont il justifie le temps mis à faire comprendre l'école de Vienne sonne en termes sartriens : « Je ne puis me consacrer qu'à ce qui me paraît essentiel, à ce qui me paraît constituer un engagement total vis-à-vis des problèmes musicaux actuels. Cet engagement total, je ne suis à même de le constater que chez nos trois musiciens, que je considère comme les seuls génies musicaux de notre temps²¹⁸ » dit-il dans la « Préface » à *Schoenberg et son école*. La constellation viennoise conduit à la liberté musicale et, par ricochet, à la liberté de l'homme. L'utopie sociomusicale qu'épouse Leibowitz sous l'influence sartrienne trouve son aboutissement dans *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*²¹⁹ de 1950, précédé d'une préface de Sartre. L'ouvrage est évidemment à inscrire dans le contexte de la publication du Manifeste de Prague de 1948 et du bouillonnement intellectuel autour d'une musique pour les masses et au service de causes politiques²²⁰. Leibowitz s'oppose à ce type d'engagement, car pour lui le seul salut qui vaille du côté de l'engagement musical consiste dans l'autonomie que la musique poursuit à travers sa propre tradition en vue de se délier de la contrainte sociale :

N'est engagé sur le plan musical que le compositeur qui a pris conscience de la profonde tradition de son art et qui, sachant que la sensibilité musicale de ses contemporains ne peut être qu'en deçà de la sienne, ne recule pas devant la tâche qu'il doit accomplir : créer les objectifs nouveaux sans se demander s'ils peuvent plaire ou déplaire, enthousiasmer ou bouleverser. [...] Le compositeur est nécessairement un être subversif. [...] C'est dans cette subversion continuelle [...] que réside, selon nous, le sens profond de la tradition musicale qui nous apparaît

²¹⁷ Meine, *Ein Zwölftöner in Paris*, 2000, pp. 114-18.

²¹⁸ René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947, p. 17.

²¹⁹ René Leibowitz, *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, Paris, L'Arche, 1950.

²²⁰ Voir Alten, *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956)*, 2000, pp. 75-94.

donc comme une succession de manifestations de la *liberté* de l'artiste et de l'homme en général²²¹.

Schoenberg, parce qu'il a compris le sens de la tradition musicale, porte cette subversion et c'est pourquoi la société le rejette. Cet engagement peut toutefois s'asseoir sur une œuvre et un texte qui font état à la fois de la conscience politique du compositeur et de la signification de son langage musical : *Un survivant de Varsovie* op. 46, composé par Schoenberg sur un texte évoquant les persécutions nazies dans le ghetto de Varsovie. L'œuvre devient l'emblème de l'époque autour duquel se fondent plusieurs discussions quant à l'engagement en musique dodécaphonique²²². L'engagement chez Leibowitz vient à poser une nouvelle catégorie esthétique, qui délimite son appréhension entre dodécaphonisme et art à rejeter : l'authenticité, pensée en termes de l'utilité sociale de l'artiste. Reste cependant une difficulté majeure à cette théorie qu'ébauche Leibowitz dans le contexte de l'existentialisme : le dodécaphonisme peut-il véritablement toucher les masses et parler en leur nom ? Sartre émet des doutes dans sa « Préface²²³ » à l'ouvrage en insistant sur un public plutôt timide, ce qui déstabilise Leibowitz et entraîne un dialogue entre les deux hommes²²⁴. Cet échange finit par une aporie artistique du côté de Leibowitz, d'une part quant à l'impossibilité de surmonter le fait que la musique autonome soit un langage autosuffisant, d'autre part quant à la difficulté pour le dodécaphonisme de se faire rassembleur autour d'un projet social.

Mais l'important ici est de constater comment ces idées défendues par Leibowitz se retournent contre Stravinski et les néoclassiques dans ces années d'après-guerre. Car, à sa triple activité de musicien s'ajoute son activité polémique favorite : taper plus fort que jamais sur Stravinski et ses acolytes. Si Schoenberg s'avère être le compositeur engagé dans le sens de la tradition portant le ferment d'une révolution sociale appréhendée, il tombe sous le sens que Stravinski, son pôle opposé, se débat dans des eaux à contre-courant : irresponsabilité, manque de courage, musique à l'image de la société bourgeoise et de l'ordre établi, etc. L'article le plus polémique et le plus vindicatif que rédige Leibowitz pour vitupérer contre Stravinski arrive en avril 1946 sous le titre « Igor Stravinski ou le choix de la misère musicale²²⁵ ». Le « Cycle Stravinski » de l'année précédente est présenté comme une prise de conscience de l'impasse que représente le compositeur russe, surtout que « la jeunesse musicale [a réagi] résolument contre

²²¹ Leibowitz, *L'artiste et sa conscience*, 1950, pp. 82-83.

²²² Voir Esteban Buch, « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie* », *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2006, pp. 95-109.

²²³ Sartre, « Préface », *L'artiste et sa conscience*, 1950, pp. 9-38.

²²⁴ Voir Meine, *Ein Zwölftöner in Paris*, 2000, pp. 118-26.

²²⁵ René Leibowitz, « Igor Stravinski ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, avril 1946, pp. 1320-36.

Stravinski²²⁶ » : son exemple ne convient donc plus au temps présent. Le but de Leibowitz est de comprendre l'évolution stylistique de Stravinski en fonction d'un critère élevé à titre de norme pour juger la valeur de l'œuvre par rapport au passé qui l'oriente vers le présent : le développement historiciste de la polyphonie. Stravinski n'a pas su saisir l'émancipation musicale léguée par le chromatisme wagnérien, là où Schoenberg a su s'engager dans les voies de l'émancipation de la dissonance. De là découle le problème stravinskien, que révèlent autant ses revirements stylistiques que le manque d'organisation derrière sa poïétique : il n'aurait pas su se choisir dans son époque en s'adaptant aux contingences musicales de celle-ci :

Le projet de notre auteur n'a pas su acquérir la force nécessaire de faire *exister une agrégation verticale inédite* sans tenir compte au préalable d'une *essence prétendue immuable* de toute structure harmonique. [...] C'est aussi cela qui nous fait comprendre pourquoi Stravinski reste attaché au système tonal qu'il maltraite par ailleurs de façon violente. Ses accords restent des automates. [...] Il y a là un compromis, une absence de *choix véritable*, un recul devant l'engagement qui devaient mener rapidement notre auteur à un désarroi total. En effet, ces automates sans vie que sont les accords stravinskiens se sont révélés incapables de créer des fonctions nouvelles²²⁷.

Contrairement à ses collègues viennois, à l'exception d'Adorno, Leibowitz cherche à montrer l' 'inutilité' de l'option stravinskienne en se fondant sur son langage et en faisant corrélérer ses choix poïétiques aux thèmes politiques forts de l'époque, notamment celui de la maturité artistique pour accéder à la liberté recherchée. Les reproches qu'adresse Leibowitz à Stravinski tournent autour de valeurs négatives qui découlent du manque d'engagement foncier vis-à-vis de la tradition musicale : il y est question de 'pauvreté', de 'manquement', d' 'incapacité', etc. Le jugement définitif est énoncé en fonction du modèle viennois :

En fin de compte il s'agit de choisir sa voie et de s'y engager entièrement. [...] Stravinski s'est choisi autrefois auteur du *Sacre*, c'est-à-dire qu'il s'efforçait de s'engager sur une voie authentique qui, s'il s'y était maintenu, l'aurait conduit ailleurs que là où il se trouve à l'heure actuelle. Mais son engagement n'était pas suffisant et son choix initial trop fragile. Depuis il a choisi la misère. Personne ne l'y a forcé, mais puisqu'il a voulu la misère il l'a trouvée. Et puisque le voici misérable, que nous importe désormais de savoir si oui ou non il fut un temps où il avait du génie²²⁸.

Le néoclassicisme est finalement tenu responsable de la misère qui assaille Stravinski et qui fait qu'il appartient désormais aux artistes 'finis' et 'dépassés'. Mis en parallèle avec l'authenticité schoenbergienne, il est facile de constater le manichéisme dans lequel Leibowitz embarque sa réflexion sur la musique contemporaine : Schoenberg est le juste modèle à suivre pour parvenir

²²⁶ Leibowitz, « Igor Stravinski ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, 1946, p. 1321.

²²⁷ Leibowitz, « Igor Stravinski ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, 1946, p. 1326.

²²⁸ Leibowitz, « Igor Stravinski ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, 1946, p. 1336.

à la pleine émulation du compositeur, pensée dans des voies autonomistes ; Stravinski mène à l'impasse, à une misère où l'artiste est inopérant et serait incapable de s'adresser à son époque. Si Leibowitz dote la querelle d'une signification plus technique et de nouveaux concepts issus du contexte philosophique d'après-guerre, son jugement final appartient au passé de la querelle et provient d'une vision typiquement schoenbergienne : l'école de Vienne représente la voie de la pureté artistique en luttant contre les scories et les impuretés musicales du temps présent.

Dans cette optique, la croisade de Leibowitz atteint son apothéose en janvier 1947 avec un « Festival international de musique de chambre contemporaine en hommage à Arnold Schoenberg²²⁹ ». L'événement se déroule en deux soirées à la Salle de l'École Normale de Musique, soit les 25 et 29 janvier 1947. Dirigés par Leibowitz et organisés par le club d'essai de la radiodiffusion française, les concerts rassemblent l'ensemble des forces actives du dodécaphonisme de l'époque, surtout dans ses versions françaises et austro-allemandes : des œuvres de Souris, Searle, Casanova, Dallapiccola, Berg, Kahn et Schoenberg sont programmées au premier concert, alors que Duhamel, Lutyens, Dessau, Nigg, Webern, Leibowitz et Schoenberg font partie du second. Jamais l'école de Vienne et le dodécaphonisme n'ont été aussi à l'honneur en territoire français, sans parler de l'*Ode à Napoléon Bonaparte* op. 41 créée le 25 janvier et reprise le 29 – seule œuvre de Schoenberg aux deux concerts. Leibowitz y présente son *Concerto de chambre* op. 5 et les choix pour Webern et Berg s'arrêtent respectivement sur la *Symphonie* op. 21 et les *Quatre Mélodies* op. 2. C'est l'occasion d'insister sur l'un des thèmes forts développés à partir du Schoenberg atonal : l'athématisme, qu'il définit comme « une grande liberté formelle et la *variation perpétuelle* du discours musical et [...] la revalorisation complète de tous les éléments du discours²³⁰ ». Leibowitz s'inspire de l'athématisme pour orienter son dodécaphonisme dans une voie qui lui est propre.

L'initiative est une fois de plus saluée par certains, dont Suzanne Demarquez dans *La Revue musicale*, qui insiste sur le fait que « Leibowitz [travaille] avec une foi d'apôtre que l'on doit admirer et qui nous vaut l'intérêt, l'opportunité de discuter d'œuvres qui, sans lui, nous demeureraient étrangères²³¹ ». Leibowitz a bien besoin de cette reconnaissance tardive en cette année 1947, car son étoile commence à pâlir. En effet, il est l'objet de ripostes qui viennent autant du côté des stravinskiens que du milieu musical en général et cela, dès la fin de l'année 1946. Le premier à lui servir une longue critique argumentée est nul autre que Schaeffner, qui n'a pas digéré l'article sur la « misère musicale » de Stravinski. Il faut dire que Leibowitz s'en

²²⁹ Voir Meine qui a reproduit les programmes de concert. - Voir Meine, *Ein Zwölfötner in Paris*, 2000, pp. 269-61.

²³⁰ Rapporté dans Meine, *Ein Zwölfötner in Paris*, 2000, p. 261.

²³¹ Suzanne Demarquez, « Œuvres de l'école de Schoenberg, présentées par René Leibowitz », *La Revue musicale*, février 1947, p. 106.

prend à sa conception de la modernité du *Sacre*. Les deux figures, qui voient respectivement en leur maître le départ de la modernité musicale pour expliquer les destinées du XX^e siècle, s'accrochent une seconde fois dans les revues de l'époque. Schaeffner signe ainsi le texte « Halifax R G 587²³² » dans *Contrepoints* de décembre 1946. L'accrochage public est réel en ce que la revue donne un droit de réplique à Leibowitz : « Contrepoint de M. René Leibowitz²³³ ». L'objectif derrière l'article de Schaeffner est de rapprocher la pensée de Jankélévitch et celle de Leibowitz pour en démontrer le 'charabia' et l' 'inutilité' quant à la compréhension de la musique contemporaine. L'argument vise à dénoncer la méconnaissance qu'a Leibowitz de la tradition musicale française. Le problème revient à la place consentie au canon austro-allemand et aux dieux Bach et Wagner, qui apparaissent aux yeux de Schaeffner comme étouffants dans le discours de Leibowitz, car il faudrait qu'il acquiert « une vue plus éclairée, moins exclusivement germanique, de ce qu'a été l'évolution véritable de la musique²³⁴ ». Sa méconnaissance de Debussy saute aux yeux pour Schaeffner. Dès lors, le rejet de Stravinski par Leibowitz souffre d'une carence, puisque ses réflexions ne s'appliquent que dans un contexte étranger à l'œuvre :

Je ne répondrai guère à l'article que M. Leibowitz a voulu sensationnel et estime définitif sur l'oeuvre méprisable de Stravinski. Outre qu'il s'y découvre maintes erreurs de détail, des omissions assez révélatrices, et somme toute une médiocre familiarité de ce dont il parle, il apparaît que M. Leibowitz est incapable d'accéder à un plan esthétique, de juger d'une œuvre d'art comme telle, c'est-à-dire d'en saisir la complexité essentielle ou le vrai moteur²³⁵.

Schaeffner veut éclairer à la fois le parti pris idéologique de Leibowitz en faveur de Schoenberg et la prétention qu'il a à faire de l'histoire de la musique un seul trait cursif. Dans sa réplique, plutôt courte, Leibowitz rappelle ses idées et projette une assurance qui convient au combat qu'il mène : « JE REGRETTE que M. Schaeffner ne soit pas d'accord avec moi, mais je ne puis rien pour lui et je ne puis rien pour quiconque ne partage pas mes idées²³⁶. » La vérité qu'il propage est à ce prix, laisse-t-il entendre, tout en concluant sur une remise en question des connaissances musicales et techniques de Schaeffner.

La querelle, en cette fin d'année 1946, recoupe des enjeux ressassés maintes fois au cours des 20 dernières années, mais en relation avec de nouvelles conceptions et données découlant d'une autre conjoncture politique et philosophique : l'histoire de la musique est toujours soumise à deux types d'interprétations, bien que renforcée par la conviction que l'histoire a un sens qui éclaire la liberté recherchée au temps présent ; les deux cultures

²³² André Schaeffner, « Halifax R G 587 », *Contrepoints*, décembre 1946, pp. 45-64.

²³³ René Leibowitz, « Contrepoint de M. René Leibowitz », *Contrepoints*, décembre 1946, pp. 65-66.

²³⁴ Schaeffner, « Halifax R G 587 », *Contrepoints*, 1946, p. 59.

²³⁵ Schaeffner, « Halifax R G 587 », *Contrepoints*, 1946, p. 63.

²³⁶ Leibowitz, « Contrepoint de M. René Leibowitz », *Contrepoints*, 1946, p. 65.

musicales s'affrontent, mais l'une des deux options balaie du revers de la main toute possibilité d'émancipation découlant de la modernité musicale française représentée par Stravinski et le néoclassicisme ; les propos et arguments sont plus que jamais soumis à une intransigeance intellectuelle quant à la lutte à mener. La querelle Schoenberg/Stravinski, par l'intermédiaire de Leibowitz, devient un impératif moral pour changer l'ordre musical. Mais cet impératif finit par déranger et par faire de Leibowitz la bête noire du milieu, attaquée de tous côtés, malgré que des jeunes comme Nigg et Duhamel le suivent encore un moment à travers son enseignement.

Très vite cependant, et cela apparaît clair autour de l'année 1948, Leibowitz commence à être isolé. La raison de cette situation tient dans sa vision sectaire de la musique et dans le fait qu'il a échoué à mettre de son côté des figures d'autorité dans le milieu musical français. C'est justement un personnage d'autorité qui lui sert une critique assassine résumant ses devancières : Koechlin, avec une recension de *Schoenberg et son école* intitulée « Musique atonale²³⁷ » et publiée dans *La Pensée* de 1948. Celui que Leibowitz avait approché en novembre 1944 rejoint ici les propos de Schaeffner quant à la modernité musicale française : l'endoctrinement ne peut servir d'argument et de caution pour faire d'une option langagière la seule qui prévale. Le compte rendu de Koechlin revient également sur les articles des *Temps modernes* et ne vise rien de moins qu'à déconstruire la conception historiciste cimentant la position de Leibowitz pour en faire une interprétation absurde tant sur le plan moral que pratique. Si ce discours évangéliste l'insulte, c'est d'abord pour la tautologie qu'il contient quant au temps présent : « On nous dit : l'atonalité sérielle est l' 'authentique langage actuel'. Pourquoi ? Pour rien... simple affirmation, et que ne prouvent guère les faits. Ni ceux de l'histoire du passé ni ceux du présent²³⁸. » S'ajoute à cela le fait que Leibowitz réduit l'art des sons à sa technicalité la plus austère, erreur impardonnable pour le défenseur de la sensibilité qu'est Koechlin. Il est intéressant de constater le virage que fait Koechlin au sujet de l'école de Vienne en découvrant Krenek d'une part (voir l'échange avec Poulenc), Leibowitz de l'autre. Le thème de la liberté, qui fut posé par lui dans les débats entourant la querelle, finit par se retourner non pas contre Schoenberg, mais contre ses thuriféraires qui en font un dogme niant le principe même de l'art : « Je ne crois pas à l'exclusive souveraineté d'un 'style nouveau'. J'aime trop, pour cela, d'être libre, et je déteste trop le dogmatisme²³⁹. »

Cette image d'un dogme intransigeant finit par coller à la peau de Leibowitz en ces grandes années de liberté. Du coup, son autorité commence à battre de l'aile et montre des signes d'épuisement dont certains profitent pour marquer le coup fatal. Boulez ne se fera pas

²³⁷ Charles Koechlin, *Écrits*, vol. I. *Esthétique et langage musical*, Hayen, Mardaga, 2006, pp. 483-96.

²³⁸ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 493.

²³⁹ Koechlin, *Écrits I*, 2006, p. 494.

prier longtemps pour s'en prendre à celui qui lui déplaît farouchement pour son « maniement des seuls séries de hauteurs sonores [...] [en mettant] en évidence essentiellement le côté mécanique²⁴⁰ » du dodécaphonisme. Pour un esprit assoiffé de liberté, il est aisé de comprendre que le sectarisme de Leibowitz apparaisse étouffant et présente une rigidité à rejeter pour pouvoir s'émanciper. En 1948, Boulez signe dans *Polyphonie* un de ses premiers articles majeurs intitulé « Propositions²⁴¹ ». L'objet de distanciation et de polémique apparaît net dès les premières phrases : « Leibowitz a dit, en critiquant la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, qu'on ne pouvait pas séparer le rythme de la polyphonie. Je m'étonne que celui qui a relevé tant de 'lapalissades' dans ce livre, ait énoncé une évidence de cet ordre. Car l'analyse des parties composantes d'une polyphonie oblige à dissocier pour un temps ses éléments pour essayer de les approfondir²⁴². » Boulez se penche ici sur un paramètre que Leibowitz s'interdit de penser dans sa singularité et dans son fonctionnement interne : le rythme. C'est alors qu'il crédite Messiaen pour son enseignement dirigé vers... Stravinski. Boulez cherche ici à démontrer que la modernité musicale et son émergence au sein de la tradition passée ne saurait se prévaloir uniquement d'une réflexion sur les hauteurs ; le travail cellulaire permet d'envisager la matière musicale vers de nouvelles voies émancipatoires. L'enseignement du Stravinski première période est exemplaire à cet effet et le passer sous silence, suggère Boulez, serait un manquement impardonnable, surtout dans la nouvelle esthétique que le jeune 'loup' cherche à bâtir : « J'ai enfin une raison personnelle pour donner une place si importante au phénomène rythmique. Je pense que la musique doit être envoûtement et hystérie collectifs, violemment actuels²⁴³. » Si Bartók, Jolivet, Varèse, Schoenberg, Berg et Webern sont mentionnés, le point de départ de l'article est la « Danse sacrée » du *Sacre*. Boulez donne des exemples de sa *Sonate pour piano* et son *Visage nuptial* entre autres, favorisant ainsi une conjoncture avec l'œuvre iconique de la modernité que Leibowitz cherche à rabaisser.

Le plus important ici est que Boulez s'immisce pour une première fois dans la querelle Schoenberg/Stravinski en s'opposant à Leibowitz et en rappelant la modernité de Stravinski par le truchement du rythme. Mais ce n'est pas tant Stravinski qu'il oppose au dodécaphonisme que Leibowitz au rôle moderne du rythme, ce qui recoupe en arrière-fond la querelle Schoenberg/Stravinski à travers l'enjeu moderne qu'elle porte. Un autre texte fondateur pour Boulez, et qui confirme ce désir de se distancer à la fois de Leibowitz et d'un héritage

²⁴⁰ Rapporté dans Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, 1982, p. 28.

²⁴¹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 253-62.

²⁴² Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 253.

²⁴³ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 262.

romantique incarné par l'école de Vienne, est « Incidences actuelles de Berg²⁴⁴ » publié dans *Polyphonie* la même année. Les reproches adressés par Leibowitz à Stravinski se retournent ici contre le Berg de *Wozzeck*, de la *Suite lyrique* et du *Concerto pour violon*, notamment en ce qui a trait aux emprunts à Bach et à l'évocation des genres populaires. À partir de ces épisodes de 1948, dont Schaeffner avait donné le coup d'envoi à la fin 1946, le milieu musical français semble mieux gérer le dogmatisme de Leibowitz, au point de le minorer et d'en faire un personnage historique secondaire. À trop jouer la querelle à fond, Leibowitz s'est brûlé lui-même et a mal mesuré que l'implantation du dodécaphonisme se faisait dans un contexte qui ne s'y prêtait que faiblement ou qu'à moitié. Schaeffner va même jusqu'à lui enlever une reconnaissance sur le plan historique : « Contrairement à ce que laisserait entendre Leibowitz, les Français n'attendirent pas son arrivée ni même sa naissance pour découvrir le nom de Schoenberg et connaître des œuvres de ce dernier²⁴⁵. » La supposée misère musicale de Stravinski a fini par devenir celle de Leibowitz, son critique le plus acharné.

7.9 Le tournant dialectique

Avec ce réinvestissement de la querelle autour de nouveaux acteurs, il est naturel d'aboutir à l'ouvrage culte d'Adorno, publié en langue allemande en 1949 : *Philosophie de la nouvelle musique (Philosophie der neuen Musik, PNM désormais)*²⁴⁶. Si la rédaction du contenu a débuté en 1940 comme l'explique Adorno dans la « Préface²⁴⁷ », la réflexion résulte des années précédentes et du travail de critique musical à *Musikblätter des Anbruch* et à *Pult und Taktstock* dans les années 1920. Les réflexions musicales que développe Adorno dans l'ouvrage doivent beaucoup aux années d'entre-deux-guerres, à commencer par l'enseignement qu'il reçoit de Berg autour de 1924-25 et de son passage à l'Institut für Sozialforschung de Francfort (dirigé par Horkheimer) dans les années 1930. PNM se présente comme l'aboutissement conceptuel d'un *work in progress* à travers ses écrits antérieurs ; son attachement à Schoenberg et au modèle de vérité esthétique qu'il représente pour le projet d'une musique moderne est plus limpide que jamais. La correspondance avec Berg qui s'étend de 1925 à 1935, fournit les indices d'une pensée musicale en devenir, qui s'appuie sur une critique dénonciatrice des 'perversions' vers lesquelles tend une certaine musique. La défense d'une autre musique ressort à travers l'attachement inconditionnel à l'école de Vienne. Il ne s'agit pas ici de minimiser l'originalité de la pensée adornienne, mais plutôt, dans le cadre de l'étude de la querelle, de rappeler sa dette

²⁴⁴ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 37-42.

²⁴⁵ André Schaeffner, « Variations Schoenberg », *Contrepoints*, 1950. Rapporté dans Pierre Boulez et André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, Paris, Fayard, 1998, p. 180.

²⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

²⁴⁷ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, pp. 7-10.

envers Berg et une soumission totale à son autorité pour le philosophe aspirant d'abord à être compositeur : « Dans cette décision d'écrire, comme le dit Dautrey, il y a aussi la marque de l'héritage de l'école de Vienne elle-même²⁴⁸. » De Berg, il apprend très vite non seulement la composition, mais la possibilité de mettre en place un discours dont l'argumentation doit servir à faire connaître le projet musical viennois et sa plus-value musicale et historique.

Dans cette optique, la position d'Adorno apparaît similaire à celle de Leibowitz en ce qui a trait à l'attachement cognitif à l'école de Vienne, à la condition de ne pas perdre de vue qu'Adorno prend la décision de bifurquer vers la philosophie. De ce choix résulte un appareil conceptuel davantage développé que celui de Leibowitz et s'abreuvant à une triple source, notamment pour PNM : la rationalité des Lumières, la dialectique hégélienne et le matérialisme marxiste. Tout comme Leibowitz, son combat en faveur de Schoenberg reste circonscrit dans le moment politique de la querelle par la virulence du propos d'une part, et le ton politique qu'il adopte d'autre part quant au danger social de faire de Stravinski un modèle. La charge polémique adressée à Stravinski doit beaucoup au contexte politique des années 1920-30 et à l'homologie entre musique réactionnaire et système réactionnaire : « Stravinski se montre celui qui accomplit une tendance sociale, celle du progrès vers l'ahistoricité négative et vers le nouvel ordre d'une hiérarchie rigide. Son truc, conservation de soi par l'annulation de soi-même, s'insère dans le schéma behavioriste d'une humanité totalement enrégimentée²⁴⁹. » Stravinski est un cas trop sérieux pour le laisser-aller et faire de sa musique un idéal à suivre, auquel cas compositeurs et auditeurs se retrouvent à jouer le jeu des systèmes fascistes. La musique devient alors un instrument au service d'une négation de la liberté humaine et de l'incapacité pour le sujet de penser sa propre aliénation.

Au contraire, l'art pour Adorno est « utopie, entendue comme sens du possible, puissance d'arrachement à toute clôture totalitaire » et contient dans sa grandeur un « moment polémique²⁵⁰ ». L'art moderne va plus loin en visant le refus de toute soumission et la contestation au sein de la société où il naît. À la différence de Leibowitz toutefois, Adorno transporte le discours à un niveau supérieur, qui est celui de l'ontologie de la musique moderne et de sa capacité à éclairer le corps social en le transformant de l'intérieur. Comme il le dit lui-même dans l'introduction à PNM :

Tandis que dans la nouvelle musique la surface déconcerte un public coupé de la production, les phénomènes les plus représentatifs de cette musique sont précisément déterminés par les conditions sociales et anthropologiques qui sont

²⁴⁸ Marianne Dautrey, « Présentation », Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 9-10.

²⁴⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 201.

²⁵⁰ Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 17 et 15.

aussi celles des auditeurs. Les dissonances, qui effraient ceux-ci, leur parlent de leur propre condition ; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables²⁵¹.

D'où le modèle d'émulation musicale et sociale que représente Schoenberg et qu'Adorno interprète à son zénith dans la période de la libre atonalité, là où le 'faire' de l'œuvre entre en adéquation avec les conditions techniques de son temps²⁵² : l'œuvre est la projection du cri existentiel que l'époque est incapable d'exprimer autrement que par la musique. Il s'ensuit qu'Adorno fait entrer la querelle dans un tournant philosophique à partir du moment politique qui en constitue la sève nourricière, soit la période d'entre-deux-guerres. En procédant ainsi, il confère à la querelle des visées polémiques fondées sur la recherche d'une essence musicale pour définir la polarité à l'œuvre et ses aboutissants eu égard au développement de la musique moderne. Il essentialise le débat d'une certaine façon en réduisant l'œuvre de l'un et l'autre à des principes philosophiques opérant à travers leur poïétique et dont les facteurs sont à la fois d'ordres musicaux, historiques et sociologiques. C'est alors au rôle du philosophe d'en rendre compte et d'éclairer le contenu de vérité que contient chaque œuvre : il doit « déterminer ce moment décisif où l'œuvre, comme produit humain participant à la réalité empirique, s'en sépare en même temps en raison de sa loi formelle²⁵³ » et donc, transcende son statut empirique pour devenir œuvre d'art. La notion de vérité retrouve avec Adorno, et Leibowitz dans une moindre mesure, une fonction structurante par rapport au message que livrent l'œuvre moderne et sa capacité d'action dans le monde qui l'entoure : elle devient un faisceau de lumière dans la noirceur des temps présents. La musique exige une philosophie afin que soit dévoilé son sens : son décryptage a une valeur symptomatique pour le moment réflexif de la modernité.

Le lecteur comprend alors pourquoi la publication de PNM a sur la querelle l'effet d'un cataclysme : Adorno fait de la polarité Schoenberg/Stravinski la pierre angulaire de la modernité musicale et oppose les deux dans un déterminisme musical où l'un a valeur de vérité, l'autre de mensonge. Autrement dit, le modèle de Stravinski doit être critiqué pour ce qu'il représente et la valeur mensongère dans laquelle il évolue en usant de dissimulations et de masques, l'ironie néoclassique n'étant capable ni de confronter la réalité sociale, ni la situation historiciste de la musique, comme *OEdipus Rex* au service d'une langue 'morte' et d'une forme 'dépassée'. Stravinski doit également être combattu pour le danger vers lequel il conduit la modernité en lui offrant une 'musique stabilisée', représentative d'une négation de l'expression humaine au profit

²⁵¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, pp. 18-19.

²⁵² Voir Anne Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 47.

²⁵³ Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, 1999, p. 24.

d'un sens de la collectivité. Cela conduit alors à une musique de la « dépersonnalisation », c'est-à-dire à un retour dans les soubassements de la condition humaine là où l'individu s'efface au profit d'une « névrose obsessionnelle²⁵⁴ » recherchée dans le rituel et l'archaïsme : le Stravinski russe est autant visé que le néoclassique. L'un prêche par excès de barbarisme et de dérationnalisation de la condition humaine, l'autre par mauvaise conscience en faisant de la musique un retournement sur elle-même de telle sorte qu'elle tombe dans un « infantilisme²⁵⁵ ». Si PNM constitue un tournant, c'est qu'il s'agit là d'un ouvrage entièrement consacré à la querelle en faisant de l'un (Stravinski) l'antithèse de l'autre (Schoenberg) ; sans le rapport dialectique que permet la polarité découlant de la querelle, le propos n'aurait pu se déployer dans une philosophie qui saisit la modernité musicale dans un mouvement antinomique.

Si l'ouvrage est le produit de la querelle Schoenberg/Stravinski, il découle en bonne partie des événements musicaux auxquels Adorno assiste au cours des années 1920 et qui le conduisent à une identification aux ennemis de l'école de Vienne via sa correspondance avec Berg. L'affiliation avec celle-ci se transforme en combat public et en défense de tous les instants : « Il s'en réclame, voire en épouse la cause au point de conférer à ses textes, par-delà leur enjeu philosophique, un but bien plus immédiat, plus politique : prendre explicitement le parti de cette 'nouvelle musique'²⁵⁶. » Au cours d'un échange en janvier 1926 par exemple, Adorno dégage l'idée de vérité comme mobilisant la critique schoenbergienne par rapport à la situation où ce dernier se trouve : « La vérité est le fond de réalité théologique des œuvres de Schoenberg *et* de son enseignement²⁵⁷. » À l'autre bout du spectre, Stravinski lui apparaît en ces années comme le contraire d'une œuvre qui s'assume et qui dévoile un contenu authentique quant à la perspective historiciste dans laquelle est impliqué directement le matériau musical. Un de ses aphorismes de 1926 est révélateur de ce qu'il perçoit déjà en Stravinski :

De Stravinski, il n'y a pas à craindre de révolution. Il prend en charge à la fois l'attentat à la dynamite et l'assurance sur la vie sous sa seule et unique autorité et sa seule et unique police ; les trous de dynamite d'aujourd'hui, il ira les voir demain avec des *sight seers*, dans la carrosse nationale de l'Ancien Régime où bientôt l'oiseau bleu bâtera son paisible nid²⁵⁸.

Non seulement sa musique ne se responsabilise pas, mais elle joue le jeu des retours à un ordre antérieur pour mieux se couper de l'existence contemporaine. Le néoclassicisme stravinskien est jugé dangereux en ce qu'il « a pétrifié les anciens et rendu les jeunes lâches, accommodants et

²⁵⁴ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 180 et p. 174.

²⁵⁵ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 186.

²⁵⁶ Dautrey, « Présentation », Adorno et Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, p. 11.

²⁵⁷ Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, 2004, p. 70.

²⁵⁸ Rapporté dans Adorno et Berg, *Correspondance 1925-35*, 2004, p. 109.

irresponsables²⁵⁹ ». Les thèmes de PNM, bien qu'ils doivent beaucoup au développement conceptuel d'Adorno au contact de l'école de Francfort dans les années 1930, s'essaiment dès les années où il voit évoluer la polarité entre dodécaphonisme et néoclassicisme : l'année qui suit le *kairos* de septembre 1925 forge petit à petit sa pensée philosophique au service d'une cause musicale pour faire de l'autre camp un objet de désillusion à dénoncer.

Il existe donc aux yeux d'Adorno un message schoenbergien à faire passer : le contenu de vérité que porte son œuvre et que dévoile son rapport dialectique à la tradition musicale. Adorno s'en remet à une perspective historiciste du matériau musical, c'est-à-dire que l'actualisation du matériau porte une nécessité historique en vertu du chemin tracé par la tradition musicale. Le philosophe adopte le schème évolutionniste de Schoenberg, mais pour lui conférer une valeur hégélienne à valence matérialiste. C'est que le problème technique se renouvelle à chaque moment de l'évolution historique :

Le stade de la technique se révèle à lui [compositeur] comme problème dans chaque mesure qu'il ose penser ; avec chaque mesure, la technique comme totalité demande à l'artiste qu'il lui rende justice et donne la seule réponse juste qu'elle admet au moment considéré. Les compositeurs ne sont rien que de telles réponses, rien que des solutions à des rébus techniques²⁶⁰.

La face cachée de cette dialectique du matériau musical est celle de la lutte : l'œuvre entre en lutte avec la tradition musicale et la société dans laquelle elle évolue et cela, toujours dans le but de transcender sa condition matérielle. Cette lutte est aussi celle que le compositeur mène dans le développement poétique de l'œuvre pour la faire accéder à un moment d'humanité révélateur pour les contemporains. En cela, Schoenberg est le compositeur idéal d'Adorno, car son œuvre se justifie à la lumière du rapport dialectique qu'il entretient à la tradition en la dépassant pour mieux trouver une forme issue des nécessités contemporaines : son œuvre « est vraie en tant que résultat d'une expérience négative²⁶¹ ».

Ainsi, la musique schoenbergienne résiste aux déboires du monde et s'opère essentiellement à travers la lutte qu'elle a à offrir contre l'inertie sociale, la barbarie humaine et les anachronismes historiques : « Elle prend fait et cause pour la vérité de la société contre l'individu qui se rend compte de la non vérité de cette société et qui est lui-même cette non vérité²⁶². » D'où la difficulté pour les auditeurs à écouter l'atonalité schoenbergienne : leur conformisme est heurté par les dissonances qui dépeignent la laideur du monde mais qui, toujours dans un mouvement dialectique, leur montrent le chemin vers la liberté. La musique

²⁵⁹ Adorno et Berg, *Correspondance 1925-35*, 2004, p. 123.

²⁶⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, pp. 47-48.

²⁶¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, pp. 48-49.

²⁶² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 61.

libérée de la tonalité, c'est celle qui porte le message d'espoir d'une humanité autre, ce qui explique que, pour Adorno, Schoenberg soit le représentant du progrès : il ajoute un stade supérieur aux étapes franchies par la tradition, étapes interprétées dans un aboutissement téléologique. En définitive, la nouvelle musique a décidé d'épouser un projet allant au-delà d'elle-même : « Elle a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur ; toute sa beauté, à s'interdire l'apparence du beau²⁶³. » Son rejet signale le refus pour l'auditeur de comprendre son message et d'entrer en adéquation avec la libération qu'elle porte. La dialectique du matériau musical dans son rapport au passé se réverbère dans plusieurs composantes de l'œuvre, dont les rapports entre forme et contenu, entre réalité historique et réalité esthétique, entre l'œuvre elle-même et le monde extérieur qu'elle défie²⁶⁴. L'œuvre moderne (et schoenbergienne surtout) se présente comme un rapport de forces, comme une lutte à finir avec le monde extérieur pour sa survie et son émancipation. Car au fondement de la philosophie adornienne se trouve une théorie critique dont l'objet de problématisation et de soumission dialectique s'avère être la culture²⁶⁵.

Le modèle dialectique développé par Adorno fait intervenir trois concepts phares, que Max Paddison²⁶⁶ appelle des 'moments', et dont la caractéristique est d'opérer la 'médiation' nécessaire pour interpréter le contenu de vérité de l'œuvre : la consistance (niveau immanent), l'idéologie (niveau sociologique) et l'authenticité (niveau philosophique). En lien avec la logique antithétique propre à la nouvelle musique, ces trois concepts se révèlent effectifs chez Schoenberg et anémiques chez Stravinski, de sorte que le second éclaire la modernité du premier. Ainsi, l'un déploie dans son œuvre un fondement historique là où l'autre désubstantialise les visées téléologiques et la valeur paradigmatique de la tradition musicale. Bien que les deux premiers concepts aient davantage à voir avec la compréhension adornienne de l'œuvre musicale, leur application révèle néanmoins ce qui fait défaut à Stravinski et que Schoenberg porte en lui : la consistance renvoie à la réalisation de l'idée musicale au sein des paramètres de l'œuvre, ce qui implique le degré de profondeur technique qu'elle réverbère ; l'idéologie réfère plutôt à l'articulation de l'œuvre avec la société, à la tension que cette relation génère. L'idéologie dans l'œuvre stravinskienne se comprend dans le sens inverse de celle de Schoenberg car il a décidé, selon Adorno, de faire marche arrière : répondre aux normes de la société plutôt que de la confronter. La consistance est tout aussi déficitaire en ce qu'elle manque de profondeur et se replie vers la manipulation des styles.

²⁶³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 142.

²⁶⁴ Voir Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, 1999, pp. 52-53.

²⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 2003, pp. 7-26.

²⁶⁶ Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 59-64.

Reste l'authenticité, le fond de la critique adornienne, qui renvoie à l'immersion de l'œuvre dans les rapports dialectiques qui se dessinent avec la tradition et avec le monde extérieur : le contenu de vérité que porte l'œuvre est ici concerné. Comme le dit Paddison : « L'authenticité pour Adorno est dès lors aussi associée avec une relation moderne et fracturée entre l'individu et le social, la structure interne de l'œuvre d'art et les conditions externes à l'intérieur de ses fonctions, une relation qui implique un haut degré de conscience et de réflexion personnelles pour l'œuvre d'art à un niveau structurel et technique²⁶⁷. » L'art schoenbergien est authentique car il a refusé la résignation et compris l'engagement dialectique qu'il devait engager avec l'époque moderne, Stravinski empruntant le chemin inverse : « L'air d'authenticité est obtenu au prix d'une déspiritualisation appuyée²⁶⁸ », ce qui revient à dire que les paravents d'authenticité doivent être démasqués pour en montrer la futilité historique. Cette authenticité derrière la mise à nu de l'œuvre musicale est à l'origine de PNM, car elle capitalise sur son pouvoir sublimant dans son interaction à la tradition et à la société.

C'est ainsi qu'Adorno en arrive à faire de Schoenberg le compositeur du progrès dont l'antipode se présente sous les traits du compositeur de la régression, soit Stravinski. Mais Adorno utilise un concept précis pour marquer cette antinomie avec le Schoenberg du progrès : la restauration stravinskienne. Ainsi s'ouvre la partie sur Stravinski, précédée du concept d'authenticité souligné en majuscules : « L'innervation historique de Stravinski et de sa suite a cédé à la tentation de réimprimer à la musique son caractère obligatoire au moyen de procédés stylistiques²⁶⁹. » La boucle est bouclée avec le texte « Igor Stravinski, le restaurateur » écrit par Schoenberg en 1926 dans la foulée du *kairos* de septembre 1925. Toutefois, la page manuscrite n'a été rendue publique qu'après la publication de PNM. Ainsi, il n'est permis de parler d'affinité de pensée que dans la mesure où Adorno côtoie le cercle de l'école de Vienne au cours de ces années, où le terme de restaurateur était peut-être appliqué à Stravinski dans les conversations entre membres. Si Adorno montre encore une fois la dette qu'il a vis-à-vis de Schoenberg et du courant de la pensée musicale fortifiée autour de son enseignement, il ne faut pas perdre de vue que le concept prend une charge beaucoup plus politique chez lui, entre autres à travers l'idée que Stravinski soit un compositeur réactionnaire qui joue le jeu de l'ordre établi. Le restaurateur n'est pas seulement celui qui redonne du lustre aux œuvres du passé, mais celui qui joue sur les codes pour mieux tromper son époque et l'asservir.

²⁶⁷ "Authenticity for Adorno is therefore also associated with a modernist, fractured relationship between the individual and the social, the internal structure of the artwork and the external conditions within its functions, a relationship which imputes a high degree of self-consciousness and self-reflexivity to the work of art at a structural, technical level." - Max Paddison, "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music", *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 199.

²⁶⁸ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 179.

²⁶⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 145.

Là où la dette d'Adorno envers Schoenberg et les années 1920 se présente comme opératoire et substantielle est du côté de l'espace disputationnel qu'il reprend à sa façon à travers la dialectique qu'il tente de fonder entre les univers de Schoenberg et de Stravinski : tandis que l'objectivité stravinskienne montre sa candeur et sa futilité, le subjectivité schoenbergienne répond à l'appel du monde comme trace de témoignage moderne. Adorno reprend la polarité entre subjectivisme et objectivisme pour la réinvestir d'un sens psychologique : l'anti-psychologisme stravinskien fait de l'art un acte replié sur lui-même et incapable de transcender sa matérialité, puisqu'il se fonde sur celle-ci pour parler au monde (i.e. le formalisme néoclassique). Il dénonce vigoureusement le rejet de l'expression et le besoin de se placer à l'encontre de la tradition musicale du XIX^e siècle dont la portée universaliste lui paraît indépassable. Le problème pour Adorno tient au fait que l'objectivité qu'il retrouve dans toute l'œuvre de Stravinski (périodes russe et néoclassique comprises) nie le sujet, l'ultime figure par laquelle le monde peut se penser et devenir projet émancipateur : « La musique objectiviste se présente désormais comme conservatrice et guérie. Pour elle, [...] la désintégration du sujet se transforme en formule pour l'intégration esthétique du monde²⁷⁰. » Le concept de consistance révèle son application dans la façon dont l'œuvre fonctionne et au type d'écoute qu'elle induit : l'audition « expressivo-dynamique » fait intervenir un moi dans son rapport tendu à la collectivité, alors que l'audition « rythmico-spatiale²⁷¹ » fait du moi une soumission à la collectivité. Le statisme stravinskien conduit à un effet mécanique où le sujet s'abandonne à une force supérieure alimentée par la barbarie originelle, d'où l'aphorisme adornien appliqué à Stravinski : « Il s'agit d'une révolte chimérique de la culture contre sa manière d'être culture. Cette révolte, Stravinski la fomenté non seulement dans le flirt esthétique avec la barbarie, mais encore en suspendant rageusement ce qui dans la musique s'appelait culture : l'œuvre emplit d'humanité²⁷². » Il s'ensuit que « plus on est moderne, plus on régresse à des stades reculés²⁷³ » plutôt que d'être moderne en regardant vers un présent rongé par l'eschatologie.

7.10 Réception du tournant dialectique

Adorno avait pourtant autre chose en tête au tout début des années 1940. Comme il l'écrit à Leibowitz dans une lettre du 3 mai 1946 à Los Angeles : « De mes choses, le plus primordial pour moi et peut-être aussi le plus intéressant pour vous est écrit en 1941. C'est un

²⁷⁰ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 209.

²⁷¹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 201.

²⁷² Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 149.

²⁷³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 173.

manuscrit d'environ cent pages intitulé *Sur la philosophie de la nouvelle musique*, essentiellement dédié à Schoenberg²⁷⁴. » En d'autres mots, l'idée d'un livre opposant Schoenberg et Stravinski n'existe toujours pas en 1946. Cette possibilité lui apparaît claire par la suite et il écrit à Leibowitz le 26 mai 1948 : « Vous vous souviendrez de mon traité *Philosophie de la nouvelle musique* et de mon projet d'en poursuivre l'avancement. Ce que j'ai réalisé en ajoutant une seconde partie critique et didactique sur Stravinski et une introduction théorique générale²⁷⁵. » Que s'est-il passé entre-temps ? L'ouvrage en deux parties est clairement tributaire du renouveau que connaît la querelle en contexte américain où il séjourne (à partir de 1933) jusqu'en 1949, année où il retourne en Allemagne. Le contexte de la querelle est clairement exposé dans l'avant-propos qui accompagne le livre : « Il s'imposait que nous analysions les procédés techniques de Stravinski, diamétralement opposés à l'école viennoise, non seulement parce qu'il font autorité dans l'opinion publique [...], mais surtout aussi pour supprimer un échappatoire facile²⁷⁶. » La force que prend la querelle aux États-Unis avec l'arrivée de Stravinski et l'enseignement de Boulanger versus celui de Schoenberg a certainement poussé Adorno à agir : ce réinvestissement d'une lutte entre les deux pôles a réveillé en lui le critique musical qui combattait naguère le néoclassicisme. Le contexte musical américain, qui se nourrit de l'opposition, ne pouvait être négligé par Adorno.

Deux autres facteurs cependant semblent plus déterminants, un d'ordre esthétique, l'autre, d'ordre méthodologique. Sur le plan esthétique, Adorno ne devait pas rester indifférent à la lutte qui avait repris de plus bel et que symbolisait son nouvel ami Leibowitz : faire de Schoenberg une cause musicale et dénaturer le pôle inverse. Il se peut que la façon antithétique à travers laquelle Leibowitz envisage les deux compositeurs l'ait influencé en ces années. Surtout, Leibowitz est de passage à Hollywood au cours des années précédant la parution de l'ouvrage et les propos rapportés dans *Partisan Review* émanent peut-être de discussions avec Adorno. L'article publié en 1948, intitulé « Two composers : a letter from Hollywood²⁷⁷ », réaffirme la portée des deux pôles de la musique moderne quant à leur valeur emblématique et leurs significations dans la lutte à mener : « Quoi qu'il en soit, l'histoire de la musique [...] n'évolue jamais en droite ligne, et ce serait une erreur que de penser que l'influence schoenbergienne est

²⁷⁴ «Die mir wesentlichste, und vielleicht auch für Sie interessanteste meiner Sachen ist 1941 geschrieben. Es ist ein Manuskript von etwa 100 Seiten: *Zur Philosophie der neuen Musik*, wesentlich Schönberg gewidmet.» Cf. PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, p. 47.

²⁷⁵ «Sie werden sich meiner Abhandlung 'Zur Philosophie der neuen Musik' erinnern und auch meines Planes, sie zu erweitern. Ich habe ihn unterdessen ausgeführt, einen zweiten, kritisch-dialektisch aufgebauten Teil über Stravinskij hinzugefügt und eine allgemeine theoretische Einleitung.» Cf. PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, p. 49.

²⁷⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 8.

²⁷⁷ René Leibowitz, "Two composers: a letter from Hollywood", *Partisan Review*, mars 1948, pp. 361-65.

la seule à exister. Son antithèse véritable existe, en effet, dans la personne d'Igor Stravinski²⁷⁸. » Adorno semble reprendre du service sous l'influence du nouveau combat qui se dessine, surtout qu'il voit agir Leibowitz et prend connaissance de ses articles.

Le deuxième facteur, philosophique celui-là, consiste à intégrer la dialectique négative dans sa pensée musicale : à une thèse doit correspondre une antithèse comme façon d'éclairer la première et de confronter deux options distinctes. Adorno le dit lui-même dans son avant-propos en parlant du livre comme d'une « digression à la *Dialektik der Aufklärung* » et de « la confiance adjuvante de la négation déterminée²⁷⁹ », cet ouvrage ayant été publié deux ans plus tôt (soit en 1947) : PNM « est une conséquence directe²⁸⁰ » de la thèse défendue en compagnie de Horkheimer. D'où la distance qu'il prend plus tard vis-à-vis de son livre culte pour la modernité musicale²⁸¹. Mais cette idée d'une négation déterminée, mise en lien avec l'ajout postérieur d'une partie sur Stravinski à des fins didactiques et critiques, est particulièrement éclairante quant à la juxtaposition des deux compositeurs dans PNM : l'un se présente en définitive comme le moment négatif de l'autre, de sorte que s'attarder à Stravinski devient nécessaire sur le plan philosophique pour éclairer la modernité de Schoenberg.

La lettre de 1946 à Leibowitz révèle cependant une gêne vis-à-vis de la publication de l'ouvrage portant sur l'étude de Schoenberg. Adorno s'en explique ainsi : « Comme il contient certains éléments critiques (je n'ai pas besoin de vous dire qu'ils n'ont rien à avoir avec les critiques habituelles, conformistes : en vérité elles sont exactement l'inverse), je me suis donc retenu de les publier jusqu'à ce jour par respect pour la vie privée de Schoenberg²⁸². » À quoi Adorno fait-il allusion ? Certainement à la charge critique qu'il adresse à la phase dodécaphonique schoenbergienne, qui la rapproche finalement d'une critique semblable à celle faisant du néoclassicisme un objet austère et muet : « Le nouvel ordre de la technique dodécaphonique efface virtuellement le sujet²⁸³. » La phase atonale représente le summum de la liberté et de l'accomplissement de la conscience dialectique appliquée au matériau musical légué par la tradition, tant et si bien que le dodécaphonisme apparaît sous les traits d'une nostalgie de l'ordonnement classique. Déjà Adorno se faisait sanglant dans sa

²⁷⁸ "However, the history of music [...] never evolves in a straight line, and it would be a mistake to think that the Schoenbergian influence is the only one there is. His genuine antithesis exists, in fact, in the person of Igor Stravinsky." - Leibowitz, "Two composers: a letter from Hollywood", *Partisan Review*, 1948, p. 361.

²⁷⁹ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, pp. 9-10.

²⁸⁰ "Is a direct outcome." - Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, 1997, p. 28.

²⁸¹ Voir Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, 1999, p. 55.

²⁸² "Da es gewisse kritische Elemente enthält (ich muss Ihnen nicht sagen, dass sie mit den üblichen, konformistischen nichts zu tun haben: in Wahrheit sind sie das genaue Gegenteil), so habe ich sie aus privater Rücksicht auf Schönberg bis heute von der Publikation zurückgehalten." Cf. PSS, Sammlung René Leibowitz, Korrespondenz, Film 88, p. 47.

²⁸³ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 78.

correspondance avec Berg, comme en témoigne ce passage du 6 septembre 1927 : « Je ne peux plus ignorer que, pour Schoenberg, la technique dodécaphonique est *vraiment* devenue une recette et fonctionne de manière *mécanique*²⁸⁴. » Le problème vient du fait que l'organisation du matériau est reléguée à l'arrière-plan au profit d'une pensée systémique. Mais comme le souligne Raymond Court²⁸⁵, dans le développement de sa réflexion, Adorno finit par trouver une porte de sortie qui consiste à dire que Schoenberg résiste à l'orthodoxie que tente d'implanter son dodécaphonisme : la réinsertion de la tonalité dans les dernières œuvres est interprétée comme une désolidarisation « avec cette domination absolue du matériau qu'il a créée lui-même²⁸⁶. » La charge se porte alors sur Webern et le caractère 'fétichiste' de sa série, qui témoignerait d'une pensée sectaire, ce qui peut aussi rejaillir sur Leibowitz.

Adorno craignait les réactions de Schoenberg et cette attitude lui a donné raison tout au long de sa vie. Au cours de ses échanges avec Berg, il dénonce à quelques reprises l'autorité de Schoenberg et son manque d'appuis dans son engagement en faveur de la cause viennoise²⁸⁷. Les frictions entre les deux sont palpables, surtout que le maître viennois se méfie comme la peste des discours théoriques sur la musique. Il dit en 1932 : « Je ne saurais trop mettre en garde contre le danger qu'il y a de surestimer ces analyses [celles de ses œuvres], puisqu'elles conduisent à ce que j'ai toujours combattu, à savoir le comment c'est *fait* alors que je me suis toujours efforcé de faire comprendre le ce que c'est ! J'ai déjà essayé plusieurs fois de faire comprendre cela à Wiesengrund, ainsi qu'à Berg et à Webern²⁸⁸. » Le froid provient de la défense de l'autonomie du champ musical et de l'œuvre en soi chez Schoenberg indépendamment d'un discours pour l'interpréter ; Adorno voit dans ce discours la condition *sine qua non* pour que la musique moderne soit acceptée et comprise, tout comme Berg. Adorno sait donc que Schoenberg rejettera l'ouvrage, surtout qu'il ne manque pas d'être critique vis-à-vis de sa période d'entre-deux-guerres.

C'est exactement l'attitude qu'adopte Schoenberg, dont l'ouvrage lui semble indigeste et abscons en raison de son parti pris conceptuel. Il en fait part dans une lettre à Kurt List, l'éditeur de *Lesten*, le 10 décembre 1949 : « Les attaques de Wiesengrund sont un acte de vengeance²⁸⁹ » dit-il au sujet des critiques qu'Adorno formule à l'endroit de ses œuvres dodécaphoniques. Schoenberg va même jusqu'à prendre la défense de Stravinski et écrit à Stuckenschmidt :

La nouvelle musique a donc une philosophie... il suffirait qu'elle ait un philosophe.
Il m'y attaque assez brutalement. Encore un renégat. [...] Mais je n'ai jamais aimé

²⁸⁴ Adorno et Berg, *Correspondance 1925-35*, 2004, pp. 161-62.

²⁸⁵ Court, *Adorno et la nouvelle musique*, 1981, pp. 36-39.

²⁸⁶ Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962, p. 133.

²⁸⁷ Voir lettre du 9 octobre 1929 à Berg. Cf. Adorno et Berg, *Correspondance 1925-35*, 2004, pp. 225-29.

²⁸⁸ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 362.

²⁸⁹ «Wiesengrund's attack is an act of vengeance.» - Auner, *A Schoenberg Reader*, 2003, p. 335.

ce personnage [...], et, à présent, je sais aussi qu'il n'a jamais aimé ma musique. [...] Dégoûtante, d'ailleurs, sa façon de traiter Stravinski. Je ne suis certes pas un admirateur de Stravinski, bien que, ça et là, je puisse trouver une pièce qui me donne satisfaction ; mais il n'est nullement nécessaire d'écrire ainsi²⁹⁰.

Le problème ne vient pas seulement d'une critique du dodécaphonisme, mais de l'image de révolutionnaire dans laquelle Adorno enferme l'atonalité schoenbergienne, ce qu'a toujours nié le principal intéressé. Cette défense de Stravinski indique également qu'aux yeux de Schoenberg, non seulement la querelle est quelque chose qui appartient maintenant à l'histoire de la musique, mais que les attaques devraient se produire essentiellement sur le terrain musical, c'est-à-dire dans les œuvres elles-mêmes – ce que contredit la préface des *Trois Satires*, mais confirme la non publication des deux articles manuscrits de 1926 et 1928.

Si l'ouvrage est resté dans les consciences musicales un travail d'opposition systématique et philosophique entre Schoenberg et Stravinski au détriment du dernier, un examen plus minutieux doit tenir compte non seulement des critiques adressées à Schoenberg, mais de la manière dont Adorno dégage la modernité de Stravinski comme aucun autre, en sortant du discours mis en place par ses exégètes notamment. Court souligne ainsi le paradoxe auquel est confronté le lecteur :

Quand on lit dans le détail le texte d'Adorno, on s'aperçoit qu'en un certain sens il dégage comme aucun autre les éléments essentiels pour définir la modernité radicale de Stravinski. D'où l'impression que cette violence extrême mêlée à une perspicacité singulière témoigne de la part d'Adorno d'une forte ambivalence à l'égard de cette musique²⁹¹.

Le paradoxe veut qu'en critiquant autant Stravinski, Adorno lui accorde une importance considérable et en fasse un des pôles incontournables de la création moderne. Adorno saisit clairement le primitivisme à la base du style russe de Stravinski et l'effet de ritualisation que développe cette musique. D'où le « ressourcement ontologique²⁹² » que dévoile finalement l'herméneutique adornienne appliquée à Stravinski. Si PNM s'inscrit dans la querelle en faisant de la modernité une dualité autour de deux voies musicales vues en tant qu'entités de phénomènes artistiques et historiques plus globaux, le recours à la méthode dialectique fait de l'antithèse Stravinski une *thèse* en soi, c'est-à-dire que son style doit être approfondi et compris pour mieux en montrer la caducité, ce qui peut mener à un renversement de situation où Stravinski apparaît plus moderne qu'il n'était censé l'être au départ, puisqu'en lui est contenu le problème de la modernité artistique. Raison supplémentaire pour affirmer que si l'œuvre de

²⁹⁰ Rapporté dans Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, 1993, p. 538.

²⁹¹ Court, *Adorno et la nouvelle musique*, 1981, p. 47.

²⁹² Court, *Adorno et la nouvelle musique*, 1981, p. 64.

Stravinski lui apparaît si troublante, c'est certainement parce qu'elle entre en conflit avec sa conception musicale héritée du XIX^e siècle où la musique épouse à la fois des desseins réflexifs et une dimension culturelle dominante dans la vie sociale, en lien avec l'héritage du canon austro-allemand. Le fait qu'il croit en l'idée « que la musique exprime [...] quelque chose d'une importance vitale pour chacun²⁹³ » le porte manifestement à se méfier de Stravinski en raison de son repli formaliste. La peur que la culture musicale s'affaiblisse dans le modèle stravinskien est compréhensive dans la mesure où l'œuvre, plutôt que de prendre en charge le monde, se retourne vers ses propres préoccupations et fait de la tradition un jeu de codes stylistiques. En même temps que cette musique l'agace cependant, on voit comment elle l'attire et le déstabilise²⁹⁴, ce qui laisse à penser qu'elle parle tout autant au monde que celle de Schoenberg, même si elle emprunte une voie supposément négative.

Après le *kairos* des années 1925-26 et ses conséquences, la querelle a poursuivi son chemin tout en perdant en intensité à travers le caractère mobilisateur qu'elle pouvait prendre. Elle semblait devenir le signe d'une autre époque, soit celle qui avait marqué les tensions de la musique de l'entre-deux-guerres à travers les luttes à finir entre Schoenberg et Stravinski. En lien avec la nouvelle réalité musicale des années 1930 et l'éclosion des idéologies réactionnaires, certains pouvaient la reprendre à leur compte pour l'intégrer à leur système de pensée, alors que d'autres pouvaient en appeler à un dépassement face aux nouveaux enjeux musicaux et culturels. Le plus intéressant réside dans le fait que la querelle ait marqué les consciences au point où elle est toujours demeurée une opposition dont les acteurs musicaux ont tenu compte : elle est alors réanimée à la fin des années 1930 et au cours des années 1940. Ce réinvestissement de la querelle se concrétise autour de nouveaux enjeux, dont celui de faire des projets dodécaphonique et néoclassique des causes à part entière, autant pour l'éducation musicale que pour l'écriture contemporaine. Les nouveaux acteurs qui affichent clairement leur appartenance ont grandi au contact de la querelle et ont fait de leur adhésion esthétique un combat pour s'armer contre ce qui était perçu comme illusion ou perte de sens face à la modernité recherchée. Les ramifications que prend la querelle par ce nouveau souffle qui lui est

²⁹³ "That music expresses [...] something of vital importance to everyone." - David Gramit, *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley, University of California Press, 2003 p. 163.

²⁹⁴ Dans la poursuite de son travail musicologique, Adorno se distancera des thèses avancées dans PNM et de la façon binaire, voire manichéenne de représenter la musique moderne du premier XX^e siècle. S'il restera critique vis-à-vis de Stravinski, il ne s'empêchera pas d'en dégager une image rehaussée en faisant de son parcours stylistique un combat dialectique à partir du virage sériel amorcé par *Agon* (1953-57). Le moment néoclassique est toujours pourfendu, alors que l'étape sérielle montrerait un Stravinski qui a recours à une imagination plus profonde. Cf. Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 163-91.

donné montrent une situation beaucoup plus plurielle qu'auparavant : les acteurs la font leur, tout en la transformant au gré de leurs préoccupations esthétiques et de leurs intérêts poétiques, se confondant parfois eux-mêmes avec l'entité défendue. Cela s'explique par le fait que certains d'entre eux s'élèvent par l'entremise de la cause que représente chaque clan et trouvent en celle-ci le carburant nécessaire pour justifier leurs actions. En bout de ligne, la querelle est bel et bien redevenue un enjeu de la musique moderne. Mais autant Adorno lui confère un tournant dialectique qui en fait un enjeu esthétique incontournable de cette modernité, autant il la fait entrer dans une réalité appartenant à la première moitié du XX^e siècle que s'apprête à dépasser la génération sérielle.

Chapitre VIII

Le virage sériel et le moment historiographique de la querelle

Avec la mise en place du sérialisme intégral et l'ouverture d'une nouvelle période en histoire de la musique du XX^e siècle, la querelle finit par perdre de son intensité au profit de nouveaux enjeux, surtout que Schoenberg et Stravinski sont devenus des monuments qui ont *fait* l'histoire de la musique. La querelle Schoenberg/Stravinski devient ainsi une donnée de la conscience historique quant aux enjeux que porte la musique moderne. Si elle passe à un nouveau stade après 1949, c'est entre autres en raison du tournant adornien dont la profondeur dialectique a transporté la querelle à un point culminant. Après Adorno, la logique d'opposition entre les deux icônes du XX^e siècle n'a plus la même intensité, car l'époque qui suit la Seconde Guerre produit sa propre intrigue et ses propres enjeux. Le rapport à la querelle à partir de ce moment adornien s'inscrit davantage dans un travail historiographique que dans son renouvellement. En ce sens, *Philosophie de la nouvelle musique* est non seulement un travail philosophique aux considérations esthétiques ancrées dans le présent, mais aussi un travail historique comportant une valeur rétrospective quant aux apports esthétiques et stylistiques des deux compositeurs. La querelle, avec Adorno, et dans une moindre mesure avec Leibowitz, entame la dernière phase de son développement, soit la représentation d'une intrigue passée. Sous la forme de bilan des dernières années, Eisler constate en 1948 : « Ce sont Schoenberg et Stravinski qui ont eu le plus d'influence sur la musique de notre époque. Tout le monde subit leur influence, tout le monde a recueilli leurs enseignements¹. » Les deux pôles, plutôt que d'être toujours des forces actives, deviennent des états de fait ayant laissé une marque.

Dans le même mouvement, la constitution de cette réception de la querelle en fait une histoire connue et discutée, ce qui en amplifie la valeur opératoire au regard du passé interrogé par les temps présents. Il s'agit donc ici de voir l'attrait qu'exerce la querelle sur les consciences musicales et la manière dont elle est pensée et interprétée. Sa possible réanimation a plus à voir avec un sens de la commémoration musicale de manière à marquer une généalogie musicale à partir de la figure canonisée. C'est dans le rapport entretenu avec Schoenberg et Stravinski que réapparaissent à l'occasion des propos ou des positions en lien avec l'espace disputationnel propre à la querelle, dont une partie de cette époque a conscience pour en avoir entendu parler. Ainsi, certains compositeurs, en se plaçant dans l'héritage de

¹ Hanns Eisler, *Musique et société*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, pp. 178-79.

l'une des deux figures, réaniment parfois la querelle en se distançant de l'autre camp. La querelle poursuit ainsi son chemin du côté de la conscience historique, mais aussi dans le cheminement réflexif qu'établissent les nouveaux compositeurs dans le but de prendre la modernité comme appui et son histoire comme justification : la querelle permet alors de marquer un attachement particulier à une figure qui revêt des significations d'autant plus lourdes que l'autre figure est critiquée ou rejetée. S'établit par la même occasion un travail mythique² sur la façon dont la querelle est évoquée et dans l'importance qu'elle prend eu égard aux enjeux que porte la musique moderne dans son renouvellement. Si la querelle Schoenberg/Stravinski passe au dernier stade de son développement, celui où elle devient un fait du passé, elle n'en continue pas moins de hanter les consciences musicales pour la valeur esthétique et herméneutique qu'elle recèle.

8.1 Entre canonisation et questionnement

Schoenberg, à travers une superstition des nombres si propre à son angoisse existentielle et à sa personnalité artistique, voit le destin lui retirer la vie le 13 juillet 1951. Les réactions à sa mort retiennent l'attention ici, ou bien parce qu'elles mettent en scène le processus de canonisation qui suit l'hommage rendu à l'homme pour en faire un modèle d'émulation en musique moderne, ou bien parce qu'elles rappellent les préjugés qu'a rencontrés son œuvre tout au long du XX^e siècle. Une position intermédiaire se dessine également lorsque les contemporains saluent le grand homme qu'il fut tout en émettant des doutes quant à la pérennité de son legs technique et artistique. Ce sont la viabilité contemporaine de la technique dodécaphonique et la manière d'évaluer l'ensemble de son legs artistique qui sont mises en question dans ces cas précis. Il ressort à l'évidence que Schoenberg, même mort, est loin de faire l'unanimité, et que l'interrogation portée sur lui renvoie au destin de la musique moderne et au sens téléologique dans laquelle elle s'est engagée sous sa gouverne. Schoenberg mort fait l'événement non pas seulement pour commémorer sa grandeur, mais aussi pour la mettre sous observation quant aux doutes qui assaillent plusieurs depuis l'arrivée du sérialisme intégral.

Du côté de ses disciples, la conscience historique est engagée depuis longtemps dans un processus de canonisation en ce qui concerne son héritage musical. L'exemple le plus manifeste de cette énergie déployée pour en faire un modèle de grandeur et une valeur

² Ce travail mythique apparaîtra de plus en plus clair au cours du chapitre. Il consiste surtout dans le rapport historique entretenu à la querelle et le travail symbolique qui en ressort pour faire de celle-ci un passage obligé du XX^e siècle musical tout en grossissant le malentendu entre Schoenberg et Stravinski.

incontestable est sans contredit l'activité de Leibowitz. Pour commémorer le 75^e anniversaire de Schoenberg, survenu en septembre 1949, Leibowitz décide d'écrire un petit livre qui prend finalement la forme d'un panégyrique en l'honneur du compositeur viennois. *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*³ est publié en mars 1950 à tirage limité. Leibowitz rappelle alors la forme internationale qu'ont prise les commémorations à travers le monde avec des concerts, des discours, des articles, etc. Le disciple voit dans l'entreprise de commémoration le signe inéluctable de la grandeur de Schoenberg. Dès lors, le travail de Leibowitz dans cette plaquette commémorative va consister à marquer la valeur historique de l'œuvre de Schoenberg sous trois traits : son exception, ses épreuves, sa persévérance. L'exception vient du fait qu'il « eut à souffrir des attaques les plus violentes qui furent jamais dirigées contre un artiste, quel qu'il fût, et qui pourtant [...] a su gagner un respect profond⁴ ». Pourtant, si le monde de la fin des années 1940 redécouvre l'œuvre de Schoenberg avec un tel enthousiasme, cela est attribuable à la vitalité qu'elle porte toujours. Les épreuves sont appréhendées comme signes d'ignorance face à un homme qui s'est toujours vu en phase avec la tradition musicale. Placée sous le signe de « paradoxe et vérité⁵ », l'œuvre a rencontré des hostilités parce qu'elle innovait tout en demeurant originale : elle porte une vérité musicale sans concession.

Finalement, la « musculature⁶ » est ce qui caractérise la persévérance de Schoenberg face à ses ennemis et à un monde qui s'entête à le rejeter. Sisyphe sert ici d'image et de modèle :

Les dieux condamnaient Sisyphe à pousser un lourd rocher vers le sommet d'une montagne d'où, inévitablement, il retombait. Selon une certaine tradition, un tel travail est considéré comme le symbole d'un effort désespéré et inutile. Mais, selon d'autres, les dieux furent surpris un jour de voir Sisyphe tranquillement installé au sommet de sa montagne, maintenant son rocher sans aucune difficulté. Lorsqu'ils exprimèrent leur étonnement, Sisyphe leur dit simplement que son dur labeur avait finalement développé ses muscles, à un tel point qu'il pouvait aisément maintenir le rocher à sa place⁷.

Cette métaphore appliquée à la carrière de Schoenberg⁸ résume en même temps (non intentionnellement) la querelle Schoenberg/Stravinski telle que la voit le clan schoenbergien :

³ René Leibowitz, *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*, Liège, Éditions Dynamo, 1950.

⁴ Leibowitz, *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*, 1950, pp. 5-6.

⁵ Leibowitz, *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*, 1950, p. 8.

⁶ Leibowitz, *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*, 1950, p. 9.

⁷ Leibowitz, *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*, 1950, p. 9.

⁸ La présentation du mythe chez Leibowitz partage moult similitudes avec sa présentation dans *Le mythe de Sisyphe* de Camus (publié en 1948), à commencer par les thèmes de la persévérance, de la tragédie et de la force physique. Mais là s'arrête la comparaison, puisque Leibowitz opte pour une interprétation positive du mythe, ce qui l'éloigne de l'héros absurde qu'en fait Camus. Cf. Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 89-198.

‘si l’œuvre de Schoenberg vous paraît inutile, viendra un jour où elle triomphera’ pensent Leibowitz et les disciples de Schoenberg. Il s’ensuit que les dodécaphonistes ont déjà amorcé le processus de canonisation pour faire de Schoenberg le *père* de la musique moderne. À cette publication commémorative s’ajoute leur chant de triomphe un peu partout sur la scène internationale à l’heure où les jeunes compositeurs adoptent en grande majorité le dodécaphonisme. Ainsi Slonimsky écrit-il pour la revue *The Etude* en septembre 1950 l’article « The New World of Dodecaphonic Music⁹ ». Si le compositeur d’origine russe reconnaît que la technique dodécaphonique ne fait pas l’unanimité, il cherche néanmoins à en montrer l’attrait dans différents pays : elle est la technique de l’heure que tous cherchent à s’approprier et son expansion mondiale témoigne de son universalité. Le temps en est venu à tous et chacun de faire l’effort pour comprendre les rudiments du nouveau langage : « La musique dodécaphonique est un langage nouveau [...]. Le dodécaphonisme cessera d’être une cacophonie même à une oreille non avertie, lorsque l’auditeur se donnera la peine d’apprendre ses lois et coutumes¹⁰. »

Contrairement au discours apologétique de l’avant-garde dodécaphonique, la mort de Schoenberg entraîne dans les milieux musicaux des salutations mélangées de réserves et de questionnements. Peut-être en raison de l’histoire ténue entre Schoenberg et l’hexagone, *Le Guide du concert* se lance dans une enquête qu’il justifie ainsi dans la foulée de son décès : « Quelle a été ou sera l’influence de ses théories (atonalité, dodécaphonisme) sur la musique contemporaine et sur la musique future, autant que celle-ci se puisse prévoir¹¹ ? » L’enquête s’étend jusqu’en mai 1952 sous le titre « Une enquête sur Schoenberg et ses théories ». Le premier à intervenir est Maurice Le Roux, jeune compositeur français qui a fait sienne la technique dodécaphonique. Son intervention vise, à la demande de la revue, à présenter « l’esprit et le sens des innovations techniques du célèbre compositeur autrichien¹² ». Fidèle à l’exégèse schoenbergienne, il rappelle le parcours de Schoenberg et ne se fait pas prier pour dénoncer ces « professeurs et ‘écoliers’ [qui] cristallisent et emprisonnent en formules un langage fait précisément pour l’expression de la plus grande liberté¹³ ». Le problème n’est pas le dodécaphonisme en soi, mais ce qu’en font les émules de Schoenberg : Leibowitz est

⁹ Nicolas Slonimsky, *Writings on Music. Volume Three, Music of the Modern Era*, New York, Routledge, 2005, pp. 50-55.

¹⁰ “Dodecaphonic music is a new language. [...] Dodecaphony will cease to be cacophony even to an untutored ear when the listener will take the trouble of learning its laws and customs.” - Slonimsky, *Writings on Music III*, 2005, p. 55.

¹¹ Sans auteur, « Arnold Schoenberg », *Le Guide du concert*, 5 octobre 1951, page frontale.

¹² Maurice Le Roux, « Prélude à une enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 19 octobre 1951, p. 26.

¹³ Le Roux, « Prélude à une enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 1951, p. 26.

évidemment visé. Par ailleurs, Auric répond avec un court texte dans lequel le lecteur de l'époque peut constater un changement de discours dans sa perception de Schoenberg. À la question de savoir si l'art de Schoenberg doit être associé au 'chaos', Auric s'insurge :

Il faut tout ignorer de l'art de Schoenberg pour, à son propos, parler de 'chaos'. Peu d'artistes, au contraire, ont édifié leur œuvre avec une aussi constante lucidité. Et c'est d'ailleurs là, sans doute, ce qui m'a longtemps éloigné d'une musique à laquelle j'eusse souhaité plus d'abandon [...]. Voici donc un des derniers et des plus savants représentants de la noble école du contrepoint. Une analyse un peu serrée de ses compositions nous permet de démêler l'implacable maîtrise avec laquelle il parvient à jouer de multiples 'voix' dont il ne perd jamais le contrôle¹⁴.

L'aveu est de taille si l'on tient compte de la fermeté avec laquelle Auric a rejeté et dénigré l'œuvre de Schoenberg autrefois, surtout en faisant de Stravinski *le* modèle unique. Qu'est-il arrivé entre-temps ? Une période de quelques années (après 1945) où il a pu lire sur Schoenberg et certainement se familiariser avec son œuvre à travers les concerts et le disque. Dans tous les cas, il reconnaît la maîtrise technique du maître et avoue ne pas avoir eu toutes les connaissances nécessaires à sa compréhension. La personnalité de Schoenberg le met toutefois sur ses gardes, celle-ci lui rappelant l'autorité de d'Indy par sa fermeté et son esprit dogmatique. Pour lui, le destin de l'atonalité « ne peut plus se discuter », alors que celui du dodécaphonisme « paraît beaucoup plus malaisé à préciser¹⁵ ».

Des témoignages comme ceux-ci tendent à séparer l'homme de la théorie qu'il a promulguée, et le saluer ne signifie pas pour autant adhérer à son legs technique. C'est surtout l'occasion de rappeler que si le succès du dodécaphonisme est indéniable, l'imposer nuit à celui qui l'a mis au monde : « [Les théories de Schoenberg] doivent être considérées, en tous cas, comme un enrichissement du langage musical, dit Sauguet, non comme une limitation de celui-ci à leur seule existence¹⁶. » Enfin, d'autres en profitent pour déverser leur haine sur Schoenberg et refaire le jeu des préjugés quant à la part communicative de son langage musical. Nigg, qui est devenu entre-temps un partisan acharné d'une musique 'progressiste' pour les masses¹⁷, lui reproche de s'être « engagé [...] [dans] l'erreur tragique d'un Maître qui a rompu tout contact avec l'humanité en général et la sensibilité humaine normale en

¹⁴ Georges Auric, « Une Enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 2 novembre 1951, p. 41.

¹⁵ Auric, « Une Enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 1951, p. 41.

¹⁶ Henri Sauguet, « Une Enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 16 novembre 1951, p. 57.

¹⁷ Voir Michèle Alten, *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 78-80.

particulier¹⁸ ». Sans préciser la norme musicale à établir, Nigg va jusqu'à proclamer la mort certaine de ce qu'il appelle « l'école de Schoenberg » en raison d'une « conception de l'art qui appartient au passé¹⁹ ».

À ceci s'ajoute, depuis l'après-deuxième-guerre, un discours – conservateur diront certains – qui cherche à nier la légitimité de l'œuvre de Schoenberg pour des raisons sémantiques et culturelles. En cette année 1951 où Schoenberg décède, Chailley lance son *Traité historique d'analyse musicale*²⁰, préfacé par Boulanger qui salue « l'originalité et l'utilité²¹ » dudit traité. La musique atonale a droit au 13^e chapitre – choix qui aurait fait frémir Schoenberg. Le chapitre est surtout prétexte à défendre la musique tonale comme système légitime pour l'époque et à placer le système atonal sous le signe de l'arbitraire : la musique sérielle dans son ensemble passe dans le tordeur théorique de Chailley. L'ouvrage interpelle la querelle Schoenberg/Stravinski en ce qu'il n'hésite pas à faire des néoclassiques et du Stravinski russe des modèles louables, contrairement à l'école de Vienne et sa postérité rapportées dans un chapitre polémique où les desseins recherchés sont exposés clairement : « Peut-on admettre, comme voudraient nous le faire croire les écrits de propagande, que l'atonalité schoenbergienne représente essentiellement le langage de notre temps, ou mieux encore le langage de l'avenir²² ? » Le problème résiderait dans une « inversion totale des valeurs²³ » qui en vient à nier le supposé universalisme du langage tonal, d'où les adjectifs employés pour disqualifier la musique atonale : il y est question d' 'ésotérisme', d' 'intellectualisme', de 'tyrannie', etc. D'un constat musical, Chailley passe facilement à un constat politique pour montrer l' 'illogisme' derrière cette sortie du monde tonal : « La musique dodécaphonique nous apparaît ainsi destinée à jouer un rôle résolument *anti-social*, et cette constatation n'est pas sans importance lorsque l'on considère l'évolution de la société contemporaine et ses efforts [...] en vue d'une culture populaire sans cesse développée²⁴. » Poursuivre avec Schoenberg, suggère Chailley, c'est s'aliéner l'époque.

Dans les mois qui ont suivi la mort de Schoenberg, les critiques musicaux se sont aussi mis de la partie pour présenter l'homme et questionner son héritage. Marc Pincherle, dans *Le Journal musical français* de septembre 1951 sous le titre « Aspects de Schoenberg », avoue ne pas se sentir « qualifié pour exalter son œuvre » et prévient qu'il serait inutile de critiquer

¹⁸ Serge Nigg, « Une Enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 16 novembre 1951, p. 57.

¹⁹ Nigg, « Une Enquête sur Schoenberg et sur ses théories », *Le Guide du concert*, 1951, p. 58.

²⁰ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Éditions musicales Alphonse Leduc, 1951.

²¹ Nadia Boulanger, « Préface », *Traité historique d'analyse musicale*, 1951, p. II.

²² Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, 1951, p. 78.

²³ Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, 1951, p. 79.

²⁴ Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, 1951, p. 81.

la doctrine au risque d'« opposer deux *credo* sur lesquels la dialectique n'a pas de prise²⁵ ». En ce sens, il cherche à circonscrire la conception de la musique de Schoenberg (à coup de citations) en insistant sur la façon religieuse dont il appréhende son travail créateur, conduit par des nécessités intérieures. La différence avec Stravinski est rappelée à ce niveau, le dernier ayant conçu son « art comme un artisanat supérieur²⁶ ». Schoenberg est présenté par Pincherle comme un homme de probité et de convictions.

C'est dans la foulée de cette attention médiatique portée au défunt que l'Orchestre national de la radiodiffusion française, sous la baguette de Rosbaud, programme une version concert d'*Erwartung* le 20 mai 1952 au Théâtre des Champs-Élysées. Afin de présenter l'œuvre, Duhamel signe un article publié dans *La Revue musicale*²⁷. Il s'agit d'un sévère réquisitoire en faveur de l'œuvre de Schoenberg où est pointé du doigt une situation jugée déplorable :

Venant près d'un an après la mort de Schoenberg, elle [l'exécution d'*Erwartung*] sera le premier Hommage posthume que lui aura rendu la France. [...] Mais peut-être la rentrée aurait pu amener quelque concert, voire quelque festival. En fait, aucune saison n'a été si pauvre en concert Schoenberg²⁸. »

Duhamel remémore aux lecteurs le rejet qu'a connu son œuvre en France et récuse plusieurs objections, dont l'idée d'une œuvre cérébrale. Il insiste également sur les rapports de Schoenberg avec ses contemporains, Stravinski notamment en ce qui concerne la dissonance. Or, la comparaison avec Stravinski n'est jamais trop loin dans la question de l'héritage de Schoenberg, comme l'a démontré Pincherle. La querelle a la vie dure et certains n'en démordent pas.

Après la présentation d'*Erwartung*, Clarendon signe dans *Le Figaro* une chronique musicale intitulée « 'L'œuvre du XX^e siècle'. Les soirées Stravinski-Schoenberg²⁹ ». Le titre du texte est ainsi justifié : « À la crête du festival, les deux champions du XX^e siècle se sont affrontés. Quand j'écris 'champions', je n'entends pas que Schoenberg et Stravinski aient rivalisé. Ils se sont même, je crois, assez peu souciés l'un de l'autre. » Le travail mythique derrière la querelle, qui consiste à l'investir d'une fonction de synthèse pour le passé récent de la musique moderne, se justifie dans le fait que les deux compositeurs sont deux pôles

²⁵ Marc Pincherle, « Aspects de Schoenberg », *Journal musical français*, 25 septembre 1951, p. 1.

²⁶ Pincherle, « Aspects de Schoenberg », *Journal musical français*, 1951, p. 3.

²⁷ Antoine Duhamel, « Arnold Schoenberg, la critique, et le monde musical contemporain », *La Revue musicale*, avril 1952, pp. 77-85.

²⁸ Duhamel, « Arnold Schoenberg, la critique, et le monde musical contemporain », *La Revue musicale*, 1952, p. 78.

²⁹ Clarendon, « 'L'œuvre du XX^e siècle'. Les soirées Stravinsky-Schoenberg », *Le Figaro*, 22 mai 1952. Pièce retrouvée dans le dossier Stravinski du centre de documentation de la MMM.

insensibles l'un à l'autre. La recension fait état d'*OEdipus Rex*, présenté au même concert, pour ensuite faire de leur art deux conceptions musicales irréductibles : « Chez Stravinski, la musique prime toute autre considération. [...] Chez Schoenberg, le cri humain est maître. » Il n'en fallait pas plus pour prendre position et rehausser l'un pour mieux écraser l'autre :

Dans cet art désintégré de Schoenberg, tout est affaire de réaction individuelle ; on ressent, on enregistre : sur quelles bases juge-t-on ? Où sont les critères logiques de la réussite ? Voilà en définitive, ce qui m'empêche de m'abandonner à l'œuvre séduisante, mais dangereuse, de Schoenberg. J'y vois des moyens exceptionnels, mais pas une doctrine ; la trace d'un génie, non la leçon d'un maître. Et autant Stravinski est semblable au montagnard qui s'élève pas à pas, cherchant toujours à découvrir de nouveaux horizons – autant Schoenberg m'apparaît comme un homme qui descend la pente, dans un éboulis de rocs effrités³⁰.

Des relents de la querelle Schoenberg/Stravinski ne sont jamais loin lorsqu'il est question de leur héritage musical et de la valeur esthétique que porte leur art et cela, même si l'un des deux est décédé. Prendre position en faveur d'une conception particulière de la modernité musicale demeure toujours un enjeu du milieu musical, même si cela est fait avec du réchauffé.

8.2 Trajectoire néoclassique

Pour les compositeurs, la querelle Schoenberg/Stravinski permet de se positionner dans la trajectoire de la musique moderne et de jauger la valeur du passé musical en fonction des conquêtes esthétiques présentes. C'est exactement la situation dans laquelle s'engage Boulez avec son article « Schoenberg is dead³¹ », publié dans la revue *The Score* en février 1952. Plusieurs écrits de Boulez durant cette période charnière où il se positionne et définit ses orientations poétiques et esthétiques, ont une incidence directe ou indirecte sur la querelle. Cela sert un double intérêt : marquer la distance avec un passé obsolète, celui de l'entre-deux-guerres entre autres, et définir sa propre généalogie en identifiant un moment fondateur, ici la révolution sonore entreprise durant la période phare de 1909-14 mais stoppée par l'arrivée de la guerre. L'important ici, et Boulez en présente l'exemple le plus vivant, est de comprendre la vitalité polémique à l'origine de l'avant-garde sérielle, celle-ci étant repliée dans des voies théoriques et historicistes où elle doit constamment justifier ses décisions poétiques et ses intentions esthétiques. La différence avec le passé vient du fait que cette

³⁰ Clarendon, « 'L'œuvre du XX^e siècle'. Les soirées Strawinsky-Schoenberg », *Le Figaro*, 1952.

³¹ Pierre Boulez, *Points de repère. Tome I Imaginer*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, pp. 145-51.

avant-garde « naît de la conscience réflexive plus que de la conscience intuitive³² », de sorte que sa mise au monde repose autant sur le caractère opératoire de son œuvre en tant que système viable pour l'avancement de la musique moderne que sur la pensée musicale qu'elle peut élaborer pour la justifier. Pour un Boulez par exemple, prendre position sur les problèmes incontournables que connaît la musique d'avant-garde et s'engager dans des discussions polémiques où les certitudes musicales sont secouées apparaît comme un impératif moral³³.

D'où ce texte polémique suite au décès de Schoenberg, qui est à la fois une provocation et une façon de déstabiliser les 'académiciens dodécaphonistes', voire l'orthodoxie schoenbergienne dans son ensemble, très forte aux États-Unis à ce moment-là³⁴. Il s'agit, dans la foulée du décès de Schoenberg, de l'un des événements qui a le plus de retentissement chez l'avant-garde musicale, même si Boulez cherche surtout à « marquer les limites de son propre 'schoenbergisme'³⁵ ». L'introduction ne laisse aucun doute quant aux intentions de Boulez et à la façon dont il cherche à se positionner en faisant de Schoenberg un vestige du passé :

Prendre position quant à Schoenberg ? C'est certainement une nécessité des plus urgentes ; c'est, néanmoins, un problème fuyant, qui rebute la sagacité ; c'est, peut-être, une recherche sans issue satisfaisante. Il serait vain de le nier : le 'cas' Schoenberg est, avant tout, irritant parce qu'il comporte de flagrantes incompatibilités. Paradoxalement, l'expérience essentielle que constitue son œuvre est prématurée dans le sens même où elle manque d'ambition. On pourrait volontiers renverser cette proposition et dire que se manifeste l'ambition la plus exigeante où apparaissent les indices les plus périmés. Il est à croire que dans cette ambiguïté majeure réside un malentendu plein de malaise à l'origine des réticences plus ou moins conscientes, plus ou moins violentes, ressenties face à une œuvre dont on perçoit malgré tout la nécessité³⁶.

Car, l'évaluation critique de l'héritage musical de Schoenberg consiste d'un côté à le créditer pour l'avancement technique dans lequel il a transporté la musique (i.e. le dodécaphonisme), de l'autre côté à lui récuser toute forme d'actualité pour l'avant-garde en insistant sur « son impuissance à entrevoir l'univers sonore qu'appelle la série³⁷ ». Boulez va jusqu'à parler d'échec tant lui semble inadéquats la découverte schoenbergienne et le système classique et académique dans lequel l'enferment ses choix formels, rythmiques et dynamiques. Ainsi son

³² Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983, p. 231.

³³ Jean-Jacques Nattiez, « Publier Boulez », Pierre Boulez, *Points de repère. Tome I Imaginer*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, pp. 11-12.

³⁴ Il n'est pas indiqué dans les biographies si l'article est le fruit d'une commande. Sachant toutefois qu'il s'agit d'un numéro spécial consacré à Schoenberg, notre interprétation penche en faveur de cette hypothèse.

³⁵ Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, p. 76.

³⁶ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 145.

³⁷ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 148.

œuvre sérielle appartient-elle à une époque obsolète, contrairement à Webern dont le modèle musical offre une autre possibilité de penser les rapports structurels au sein de la musique sérielle : « Peut-être pourrait-on rechercher, ainsi que ce certain Webern, l'ÉVIDENCE sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau³⁸. »

Cette conscience historique de Boulez, où seules les conquêtes timbriques et la grammaire atonale de Schoenberg ont droit de cité, provient d'une conscience historique où la *tabula rasa* opère à rebrousse-poil : il ne s'agit plus seulement d'adopter un schème progressiste aux visées téléologiques, mais bien de faire du présent l'ultime impératif autour duquel tout converge. Cette attitude fait de l'histoire un déterminisme rectiligne d'où est exclu ce qui n'a pas contribué à un gain de valeur technique. C'est pourquoi la proposition essentielle saute aux yeux quant à la possibilité d'engager une révolution avec et contre Schoenberg : « Il faudrait peut-être tout d'abord dissocier le phénomène sériel de l'œuvre de Schoenberg³⁹. » Comme il l'affirme à Cage, à qui il présente le contenu de l'article : « Je crois que cette clarification des choses était indispensable afin d'arriver à me séparer des académiciens dodécaphoniques⁴⁰. » Stratégique, l'article l'est pour tenter de dissocier Schoenberg et sérialisme, surtout que dans l'optique de Boulez, les deux conceptions s'entrechoquent quant à l'espace de liberté dans lequel se réalise le travail artistique : « Cette liberté a un étrange spectre de survivante servitude⁴¹ » lorsqu'elle suit le modèle schoenbergien. Tout au contraire, Boulez voit dans le dépassement de cette optique la possibilité de défricher ses propres terres de liberté, non sans en faire un diktat compositionnel.

Mis en parallèle avec le texte « Stravinski demeure⁴² », écrit la même année que « Schoenberg est mort », soit en 1951, Boulez semble prendre position en faveur de Stravinski et s'incruster au sein de la querelle. Mais la situation est beaucoup plus complexe et subtile que ce qui est suggéré par les titres. Si Boulez a une quelconque implication dans la querelle Schoenberg/Stravinski, c'est bien parce qu'il la réinterprète à sa faveur pour en faire un terreau nourricier réflexif de manière à proposer une forme de dépassement critique des deux options musicales : elles ont trop longtemps attiré les regards à son avis. La querelle Schoenberg/Stravinski lui est utile dans la mesure où elle sert à marquer l'impasse du passé et

³⁸ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 151.

³⁹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 150.

⁴⁰ "I believe that this putting things clearly was indispensable in order to be able to separate me from the dodecaphonic academicians." Cf. Pierre Boulez et John Cage, *Correspondance et Documents*, Mainz, Schott, 2002, p. 199.

⁴¹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 150.

⁴² Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 81-143.

à faire des deux compositeurs des entraves à « l'entreprise radicale de la série généralisée⁴³ » qu'il cherche à promouvoir. Il s'ensuit que la querelle se poursuit à un niveau théorique chez Boulez, surtout que sa stratégie réflexive se réalise finalement en faveur de Stravinski, dont le modèle est plus opératoire et viable quant à l'importance donnée au rythme. Pour l'heure, « Stravinski demeure », commandé par Souvtchinski pour le premier tome de *Musique russe*⁴⁴, propose une analyse structurelle et paradigmatique des valeurs rythmiques et harmoniques dans *Le Sacre du printemps* ; il s'intéresse également à la façon dont se construisent les plans syntaxiques et la fragmentation formelle. Dès le départ, Boulez précise ce qu'il retient de Stravinski du côté historique, là où demeure son actualité : « Stravinski, c'est d'abord le *Sacre*⁴⁵. » Le Stravinski qui demeure, c'est d'abord celui de la période russe et des innovations rythmiques, harmoniques et techniques qu'il a concrétisées durant les années 1910⁴⁶. Le phénomène d'extraction historique s'applique alors autant à Schoenberg qu'à Stravinski : « De même que le *Sacre* reste, aux yeux du grand nombre, LE phénomène Stravinski, *Pierrot lunaire* reste également LE phénomène Schoenberg⁴⁷. » Dans la même logique, le reproche adressé à Stravinski en fin d'article rappelle le constat dressé vis-à-vis de Schoenberg :

Si, donc, nous considérons le cas Stravinski, ses lacunes d'écriture ont pris le pas sur ses découvertes rythmiques, les ont empêchées d'aboutir. Lacunes d'écriture de tous ordres, aussi bien dans le domaine du langage que dans celui du développement. Logiquement, Stravinski ne pouvait se contenter d'un système sommaire colmaté avec des formules composites et anarchisantes. Retrouver une hiérarchie déjà éprouvée, colorée avec éclectisme, tel fut le soulagement immédiat par l'hypnose⁴⁸.

Les deux compositeurs servent à dégager une période idéalisée (i.e. l'avant-garde 1909-14) et une impasse stérile (i.e. le néoclassicisme d'entre-deux-guerres), de sorte qu'ils n'ont guère abouti à leur plein développement : la pusillanimité musicale, occasionnée par l'obsession stylistique, a freiné l'élan de liberté musicale qu'ils contenaient. Boulez joue également le jeu de la querelle en faisant d'une révolution l'impasse stylistique de l'autre : la force rythmique

⁴³ Jean-Jacques Nattiez, « Un chapitre de l'histoire de la musique », Pierre Boulez et John Cage, *Correspondance et Documents*, Mainz, Schott, 2002, p. 266.

⁴⁴ *Musique russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

⁴⁵ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 81.

⁴⁶ À cet effet, le titre aurait été choisi non par Boulez, mais par Souvtchinski au moment de publier l'ouvrage. C'est Robert Piencikowski qui a rapporté ce fait lors d'un colloque consacré à Boulez en 2005. Cf. Robert Piencikowski, « Dé-chiffrer Boulez ? », « La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits », Paris, ENS, 5 mars 2005.

⁴⁷ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 81.

⁴⁸ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 141.

de Stravinski manquait à Schoenberg et le contraire est aussi vrai en ce qui a trait aux développements harmoniques.

Ces conclusions historiographiques auxquelles Boulez arrive en 1951 se dessinaient déjà dans l'article phare de 1949 publié dans *Contrepoint*, « Trajectoires. Ravel, Stravinski, Schoenberg⁴⁹ », et se trouvent disséminées dans divers articles des années 1950 et 1960. Elles aboutissent à l'article « Style ou idée ? Éloge de l'amnésie⁵⁰ », publié en mai 1971 dans *Saturday Review* (en anglais), où il revient sur sa position : « Mon point de vue n'a pas changé ? En intensité, certainement », et axe sa critique sur un leitmotiv issu du début des années 1950 : « L'idée n'engendre plus le style – le style impose l'idée⁵¹. » D'où le rejet, autant chez Schoenberg que chez Stravinski, du néoclassicisme d'entre-deux-guerres qui appartient autant à l'un qu'à l'autre : « Après la brillante pyrotechnie de ces quelques années, côté Stravinski comme côté Schoenberg, l'histoire, majuscule, a hanté les esprits, apporté avec elle l'obsession du rangement, en référence à des modèles absolus⁵². » Mais déjà en 1949, comme réponse critique aux concerts musicaux organisés par Leibowitz, Boulez aiguisa ses couteaux et entre dans une logique de rupture générationnelle qui consiste à faire de l'entre-deux-guerres une période d'impuissance :

Il était inéluctable qu'en face d'une œuvre [*Pierrot lunaire*] dont il fallait approcher avec un extrême discernement, une grande patience et de parfaites connaissances techniques, la réaction générale ait été la débandade excusée au nom de considérations principalement ethniques. La stupidité avait supplanté une bonne volonté déjà fort inconsistante. Tout le monde allait se tourner et pour longtemps [...] vers les pitreries maigrelettes d'un Satie ou les astuces d'un Stravinski ; quant au 'clair génie français', il était plus que jamais omnipotent en la matière : phase de l'entre-deux-guerres écoeurante à force de nullité, à quelques exceptions près. [...] Par l'absence d'un phénomène total, nous ne pouvons, pas plus dans Stravinski que dans Schoenberg, reconnaître le 'prophète', – une religion, quelque étendard qu'elle arbore, étant toujours preuve d'indigence. [...] L'impression la plus évidente pour nous, à l'audition des *Mallarmé* de Ravel, de la *Lyrique japonaise* de Stravinski et de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, est un même sentiment d'avortement sur trois trajectoires bien différentes : œuvres impuissantes à résoudre les problèmes de cette époque – à les envisager même dans leur totalité⁵³.

La rencontre historique de décembre 1912 et ses aboutissements musicaux côté français sont prétextes à gloser sur les carences de Schoenberg, Stravinski et Ravel, à ceci près qu'en 1949, contrairement à 1971, même la période avant-gardistes de 1909-14 annonce les impasses à venir. Ce texte de 1949 témoigne davantage de la rage de Boulez envers le passé et Leibowitz

⁴⁹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 43-61.

⁵⁰ Pierre Boulez, *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 398-411.

⁵¹ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, pp. 398 et 405.

⁵² Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, p. 410.

⁵³ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 60.

pour en finir avec ce qu'il appelle la « mythologie du renouveau [...] au vieux parfum de scandale⁵⁴ ». La querelle Schoenberg/Stravinski, telle que la conçoit Boulez, montre la faillite esthétique à penser le langage musical au-delà de son époque et des clivages nationaux.

L'article n'est pas sans incohérence historique, comme se fait un plaisir de lui rappeler Schaeffner dans « Variations Schoenberg⁵⁵ », publié également dans la foulée du décès de Schoenberg dans *Contrepoints* en 1951. Il lui rappelle alors le contexte des Apaches (l'oubli des *Quatre Poèmes hindous* Delage), la rencontre historique entre les deux hommes et la façon dont le *Pierrot lunaire* a pris forme. Il nie catégoriquement l'influence du *Pierrot* sur Stravinski, ce qui est inexact comme nous l'avons vu plus tôt. Mais contrairement à Boulez, Schaeffner poursuit la querelle en la reprenant autour de nouvelles considérations : opposer Debussy à Schoenberg, qui l'aurait devancé avec *Pelléas* et d'autres œuvres, raison pour laquelle finalement il ne se serait pas intéressé aux poèmes de Giraud. Le constat s'avère sévère et sent le souffre nationaliste :

L'on s'imagine ses sentiments vis-à-vis de Schoenberg qui recompose un *Pelléas* dix années après lui et découvre par surcroît un *Pierrot lunaire* dont il semblait que le compte fût réglé sous les espèces d'une Suite pour piano, de quelques Clairs de lune et des presque autant de Pierrots. Debussy appréciait peu les suiveurs, et moins encore ceux auxquels l'on fait une réputation de précurseur⁵⁶.

Suivant une longue tradition française, Schaeffner reproche à Schoenberg son romantisme et son esprit de théoricien : « Schoenberg a 'brouté' et s'est 'amusé à tout autre chose' qu'à la musique. Il a brouté et, tout Lièvre qu'il est, a beaucoup ruminé⁵⁷. » La querelle Schoenberg/Stravinski se trouve réanimée ici dans l'opposition entre deux cultures nationales portées par des entités (Schoenberg et Debussy) et dans la défense d'une originalité absolue chez Stravinski. C'est à partir de ce texte qu'une relation cordiale se crée entre Boulez et Schaeffner, donc sur « la nécessité de tirer les conséquences de la contribution de l'école de Vienne⁵⁸ ». À cela s'ajoute une fascination commune pour le Stravinski russe. De même, après cet épisode de 1951, Debussy devient une référence incontournable dans les réflexions bouléziennes, aux côtés de Webern. Faut-il y voir une influence de Schaeffner ? Quoi qu'il en soit, à la polarité Schoenberg/Stravinski et l'attraction qu'elle exerce, Boulez substitue

⁵⁴ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 43.

⁵⁵ Pierre Boulez et André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, Paris, Fayard, 1998, pp. 162-96.

⁵⁶ Boulez et Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, 1998, p. 176.

⁵⁷ Boulez et Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, 1998, p. 162.

⁵⁸ Rosângela Pereira de Tugny, « Introduction », Pierre Boulez et André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, 1998, p. 16.

Debussy et Webern en tant que vecteurs de nouveautés et d'innovations techniques. Il implante ainsi sa généalogie.

Deux autres textes incontournables doivent faire l'objet d'une attention en ces années où Boulez fait intervenir à son avantage la querelle Schoenberg/Stravinski : « Moment de Jean-Sébastien Bach⁵⁹ » publié dans *Contrepoints* en 1951 et « Éventuellement⁶⁰ » proposé dans *La Revue musicale* de mai 1952. Après la 'trajectoire' de 1949, le texte sur Bach est l'occasion une fois pour toute de discuter en profondeur la période d'entre-deux-guerres et de rassembler ses prérogatives musicales autour d'une obsession stylistique envisagée à partir de la figure tutélaire de Bach : le 'retour à Bach' et ses différentes ramifications sont théorisées en tant qu' 'idéal-type' de la période d'entre-deux-guerres⁶¹. Le but est d'en finir avec cette période 'régressive', comme il le confie à Cage : « Je t'en ai parlé il y a déjà longtemps. C'était un numéro sur Bach. Et je parlais alors de l'obsession envers le classicisme qui émergeait chez la génération précédente⁶². » L'article se déploie autour de la façon dont Schoenberg et Stravinski ont eu recours à Bach comme modèle stylistique, de même que les notions clef (style, objectivité, subjectivité, pureté musicale) qui ont transporté la polarité entre les deux esthétiques. Boulez montre à nouveau une conscience aiguë de la querelle qui a agité le milieu européen des années 1920.

Par ailleurs, là où son argumentation devient intéressante c'est lorsqu'il fait de Webern le véritable continuateur de Bach et que, par le fait même, il se positionne carrément dans la postérité de la querelle en réactualisant Bach au sein de nouvelles préoccupations esthétiques : « Il devient évident que le parallèle entre Bach et Schoenberg est dénué de toute signification réelle. S'il y a lieu d'établir une comparaison, ce sera bien avec le seul Webern⁶³. » Ce dernier se présente sans conteste comme l'instance historique suprême à laquelle s'en remettent les sérialistes. En ce sens, en écartant autant Schoenberg que Stravinski, une troisième voie se dégage et remonte ainsi à l'héritage de Bach. L'association d'un Webern à cet héritage s'explique par la volonté technique de toujours reconsidérer le langage musical et de prendre les moyens nécessaires pour arriver à cette fin : il s'agit d'une généralisation d'un trait

⁵⁹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 65-79.

⁶⁰ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 263-95.

⁶¹ Voir Dahlhaus qui discute de cette application de l' 'idéal-type' webérien en histoire de la musique. Pour une discussion récente sur les 'idéal-type', voir Arved Ashby. - Carl Dahlhaus, *Foundations of music history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 133-36 ; Arved Ashby, "Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Compositions as 'Ideal Type'", *Journal of American Musicological Society* 54, 2001, pp. 585-625.

⁶² "I spoke to you about it a long time ago. It was a number on Bach. And I spoke there of the obsession with classicism that (arose) in the preceding generation (Schoenberg, Stravinski, etc.)." Cf. Boulez et Cage, *Correspondance et Documents*, 2002, p. 198.

⁶³ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 73.

particulier du maître allemand, en rien réductible à sa poïétique. Même après le moment Bach propre à la querelle qu'identifie Boulez, l'héritage du compositeur allemand demeure une contrainte. Son évocation quant à la polarité qui s'est jouée entre Schoenberg et Stravinski s'inscrit également dans un désir de la dépasser en présentant Bach sous un nouveau jour : une conscience formelle qui se renouvelle à chaque oeuvre.

À ce premier 'idéal-type' dégageant une convergence historique commune s'ajoute un second 'idéal-type' qui ressort de « Éventuellement ». Boulez appréhende Webern dans une appréciation positive afin de le détacher de l'école de Vienne pour en faire un modèle d'émulation. Le texte montre ici la stratégie de Boulez pour faire du dodécaphonisme un héritage musical à partir duquel fonder le nouveau langage :

Dans cette intention [la nécessité de l'époque], nous devons élargir les moyens d'une technique déjà trouvée ; cette technique ayant été, jusqu'à présent, surtout un objet pour détruire [...], notre volonté première sera de lui donner son autonomie. Lier, de plus, les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. Élargir ensuite cette morphologie à une rhétorique coalescente⁶⁴.

À l'opposé du 'moment Bach', un autre 'idéal-type' a pris forme, beaucoup plus efficient celui-là en ce qu'il laisse un legs technique dont le caractère 'universel' et 'transhistorique' s'affiche par le fait que chacun peut s'en servir. Mais Boulez, en faisant de cet 'idéal-type' un vecteur opératoire pour son langage musical, s'inscrit dans la continuité de celui-ci à travers la fonction heuristique qu'il remanie à son avantage : la technique de douze sons pose un problème technique (dû à un legs historique) qu'il faut repenser dans des voies scientifiques⁶⁵. Encore une fois, non seulement Boulez assoit-il des considérations poïétiques sur l'école de Vienne afin de mieux dépasser Schoenberg en lui opposant Webern, mais les deux 'idéal-type' au fondement de ses réflexions historiques et esthétiques rappellent indéniablement le clivage entre dodécaphonisme et néoclassicisme.

La présence de cet 'idéal-type' mis en relief ici masque toutefois l'importance du modèle stravinskien chez Boulez, qui finit par supplanter l'héritage schoenbergien dans ses préoccupations poïétiques. Cela, non seulement parce que Schoenberg s'efface derrière Webern, mais parce que d'autres considérations obsèdent Boulez, dont le rythme, qui se fait à l'avantage de Stravinski et qui favorise finalement un triptyque Debussy-Stravinski-Webern au sein de ses réflexions. La place donnée à Stravinski dans la généalogie boulezienne va

⁶⁴ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 267-68.

⁶⁵ Voir Ashby, "Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Compositions as 'Ideal Type'", *Journal of American Musicological Society*, 2001, pp. 609-17.

grandissante au cours des années 1950, comme en témoigne le texte « D'une conjonction – En trois éclats⁶⁶ » publié dans *Avec Stravinsky*⁶⁷ en 1958 :

Une génération se définit par rapport à ses 'parents'. Il semble que l'on ne puisse faire un choix plus significatif en élisant Stravinski et Webern comme les deux repères qui ont donné, à la plupart de cette génération qui est la nôtre, l'occasion d'une sorte de géodésie pratique... Cette conjonction manifeste une actualité d'autant plus grande que l'on assiste en ce moment à un certain rapprochement des 'points de vue', qui fait espérer une synthèse apaisée⁶⁸.

Stravinski est remercié pour avoir « simplement [...] AGI⁶⁹ » au moment où les deux compositeurs se côtoient dans le cadre des activités du Domaine musical et du rôle iconique qu'y joue Stravinski⁷⁰.

Une autre donnée historique intervient dans cet intérêt pour Stravinski : l'influence du discours structuraliste, dont Schloezer est le porte-étendard à l'époque depuis son *Introduction à J.-S. Bach* de 1947⁷¹. La conception musicale mise de l'avant dans les premiers écrits de Boulez, notamment en ce qui concerne des notions musicales telles l'expression, le style et la forme, doit beaucoup à la lecture de l'ouvrage de Schloezer, avec qui du reste il finit par se lier d'amitié⁷². La parenté s'établit entre autres autour de la notion de structure, à partir de laquelle l'œuvre trouve sa cohérence interne et fait que forme et contenu forment un tout⁷³. Ce n'est pas un hasard alors si Boulez décide de discuter de Bach dans des termes qui ressemblent étrangement à ceux utilisés par Schloezer, notamment en ce qui a trait à sa représentation historique en tant qu'œuvre au service de l'expression humaine. Il est alors aisé de comprendre pourquoi cette pensée fondée à travers l'immanence du musical⁷⁴, qui entrevoit la musique comme « un système herméneutique clos⁷⁵ », séduit Boulez : elle lui donne l'occasion de circonscrire sa propre conception de la musique en s'en remettant à l'objet musical à travers sa réalité technique⁷⁶. Cette perspective lui permet d'envisager les

⁶⁶ Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 161-63.

⁶⁷ *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958.

⁶⁸ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 162.

⁶⁹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 163.

⁷⁰ Voir Stephen Walsh, *Stravinsky. The Second Exile. France and America, 1934-1971*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, pp. 388-92.

⁷¹ Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

⁷² Voir Maxime Joos, « Variations esthétiques », *Revue de musicologie* 91, 2005, pp. 401-24.

⁷³ Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, 1947, pp. 28-35.

⁷⁴ Voir Danick Trottier, « Pour une esthétique de l'objet musical. Le recours à l'herméneutique comme rempart au relativisme », *Perspectives de l'esthétique musicale. Entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 125-44.

⁷⁵ Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, 1947, p. 55.

⁷⁶ Les considérations structuralistes font réfléchir un autre ordre de l'œuvre, où interviennent non pas tant sa capacité expressive que sa capacité réflexive pour résoudre des problèmes d'ordre poétique, de même que ses capacités signifiantes.

composantes formelles de l'œuvre dans une pensée structuraliste où chaque élément constitue un niveau opératoire dans le rendu de l'œuvre⁷⁷. Pour Boulez, assoiffé de faire de la musique la célébration d'un nouveau logos, le discours de Schloezer axé sur les rapports intellectuels à la musique comme condition de sa compréhension s'est avéré attrayant, surtout qu'il réhabilite un rapport intellectuel au langage musical à travers sa saisie cognitive : « Je ne comprends cette série sonore, autrement dit je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse ; et l'acte intellectuel de synthèse opéré, je me trouve en face d'un système complexe de rapports qui s'interpénètrent mutuellement⁷⁸. »

Cette pensée concorde parfaitement avec ce que professe Boulez à la fin de son article « Éventuellement » en remettant à l'honneur la catégorie de l'artiste-intellectuel. La technique de l'œuvre doit être éclairée pour en comprendre le fonctionnement : « Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible. [...] C'est par la glorification de la rhétorique elle-même que la musique se justifie⁷⁹. » Ce changement de paradigme, qui fait de la musique à la fois un objet de communication et un objet de compréhension élucidé par le discours, entre forcément en rupture avec le monde romantique, dont Schoenberg aura incarné la continuité (i.e. l'importance accordée à l'intuition dans la genèse de l'œuvre et le refus d'un discours scientifique pour l'expliquer). Ce discours structuraliste finit également par trouver sa place dans le formalisme stravinskien, dont la modalité d'application se fait autour d'un recentrement sur la manifestation immanente de l'œuvre. De plus, ce discours structuraliste, à travers de nouveaux concepts faisant de l'œuvre un alliage de différentes composantes (i.e. l'autonomie de chaque paramètre), finit par s'opposer à Leibowitz et fait en sorte que le reniement de Schoenberg se joue à la fin en faveur du Stravinski période russe⁸⁰. En effet, l'œuvre stravinskienne offre des atouts non négligeables pour le structuralisme à épouser, notamment dans le développement syntaxique du discours musical de Stravinski et de son travail formel. Ainsi, en voulant dépasser la querelle, le paradoxe veut que Boulez se situe dans la postérité de celle-ci puisqu'il la prend comme point de départ de son constat historique des années 1920-30 et de la nouvelle impulsion à conférer à la musique moderne. C'est

⁷⁷ Jonathan Goldman, "Exploding/Fixed: Form as Opposition in the Writings and Later Works of Pierre Boulez", Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2006, pp. 7-15.

⁷⁸ Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, 1947, p. 34.

⁷⁹ Boulez, *Points de repère I*, 1995, p. 295.

⁸⁰ Joos, « Variations esthétiques », *Revue de musicologie*, 2005, p. 419.

Stravinski qui en sort avantagé, même si Boulez doit beaucoup à la réactualisation de l'héritage schoenbergien⁸¹.

8.3 Le virage sériel de Stravinski

La mort de Schoenberg, comme l'ont montré les générations successives de musiciens qui cohabitent durant cette période des 'Trente glorieuses', ne laisse personne indifférent dans le champ de la musique moderne, surtout pas Stravinski. L'événement le meurtrit, lui qui, à travers sa foi religieuse, est profondément touché par le sens du départ terrestre : le moment doit appeler un recueillement spirituel où intervient l'évocation du sacré⁸². Il exprime à la veuve de Schoenberg, en juillet 1951, la tristesse qu'il ressent : « Profondément choqué par les nouvelles attristantes du terrible coup infligé à tout le monde musical par la perte d'Arnold Schoenberg. S'il vous plaît accepter mes sincères sympathies⁸³. » Schoenberg aura beau avoir incarné le pôle opposé et l'adversaire pendant une partie de sa carrière, mais sa mort advenue, Stravinski est peiné parce que, au-delà de la querelle elle-même, le fait d'appartenir au même champ d'activités crée nécessairement des liens d'affection : la mort de Schoenberg évoque également son propre parcours d'artiste. Devant le masque mortuaire de Schoenberg dans son bureau de travail⁸⁴, Stravinski se serait tourné vers Gertrud Schoenberg et aurait dit : « 'Maintenant je suis seul'⁸⁵. »

Il y a évidemment davantage à comprendre du sens de cet événement dans le vécu stravinskien, puisque ce dernier s'apprête à entreprendre la dernière 'volte-face' de sa carrière : Stravinski ne serait pas lui-même sans quelques retournements dus aux contingences dans lesquelles sa carrière musicale se situe. Le dernier grand virage qu'il prend, dans la foulée du décès de Schoenberg, est celui de l'adoption de la technique dodécaphonique à son style musical, ce qui ouvre la période dite sérielle clôturant sa carrière. Cela n'est pas sans frapper l'imaginaire chez un homme qui a refusé pendant tant d'années tout lien avec l'option viennoise et qui a récusé Schoenberg pour son romantisme d'une part, pour son

⁸¹ Voir à cet effet Kapp, qui insiste sur l'influence de l'athématisme développé par Leibowitz à partir du Schoenberg atonal et qui joue un rôle important dans la poétique de Boulez. Cf. Reinhard Kapp, "Shades of the Double's Original: René Leibowitz's dispute with Boulez", *Tempo* 165, 1988, pp. 2-16.

⁸² Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, pp. 265-66.

⁸³ "Deeply shocked by saddening news of terrible blow inflicted to all musical world by loss of Arnold Schoenberg. Please accept my heartfelt sympathy." Cf. PSS, *Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz*, Film 103, p. 256.

⁸⁴ Craft a raconté l'événement et l'effet laissé par cette visite du bureau de travail de Schoenberg. Cf. Robert Craft, *Chronicles of a Friendship 1948/1971*, New York, Vintage Books, 1973, p. 24.

⁸⁵ "'Now I am alone'." Rapporté par Vladimir Ussachevsky, "My Saint Stravinsky", *Perspectives of New Music* 9, 1971, p. 38.

intellectualisme de l'autre. Mais la « réorientation radicale de sa musique⁸⁶ » s'amorce bel et bien à partir de ce moment. La *Cantate* de 1952 et le *Septuor* de 1953 ont recours à des séries, alors qu'*Agon*, ballet débuté en 1954 et terminé en 1957, est sa première œuvre à utiliser une série dodécaphonique, et *Threni*, de 1958, à reposer entièrement sur une sérialisation des hauteurs. La question se pose quant au pourquoi d'une telle transformation. Il est incontestable que Stravinski arrive à un essoufflement à la fois néoclassique et poétique avec ses dernières œuvres, dont *Orphée* et *The Rake's Progress*, créés respectivement le 28 avril 1948 à New York et le 11 septembre 1951 à Venise. Stravinski sent qu'il est arrivé au bout de l'aventure néoclassique et il veut réorienter sa carrière, comme le laisse sous-entendre la conversation qu'il a avec Craft en mars 1952⁸⁷. Non seulement cela est-il souhaitable pour couper l'isolement qui l'accable aux États-Unis⁸⁸, mais aussi pour acquérir de nouvelles connaissances techniques dont il pourra s'inspirer dans sa démarche créatrice.

Ainsi, le besoin de se mettre au diapason de la nouvelle période se fait sentir et en cela, il reçoit l'aide d'un nouvel impresario apparu dans sa vie en 1948 : Robert Craft, avec qui les liens se consolident autour de la genèse de *The Rake's Progress* pour la prosodie anglaise⁸⁹. Outre le fait que Stravinski trouve alors son nouvel assistant jusqu'à la fin de sa carrière, cette rencontre a un autre avantage, non négligeable celui-là : lui ouvrir de nouveaux horizons musicaux qui détermineront le reste de sa carrière artistique. Car Craft, au même moment où il s'intéresse à Stravinski, s'avère être un fin connaisseur de l'école de Vienne qu'il promeut aux États-Unis à travers son activité de chef d'orchestre. En juillet 1950 par exemple, il rencontre Schoenberg pour discuter avec lui du travail réalisé sur *Pierrot lunaire*⁹⁰. Son entrée dans le vécu des deux hommes n'est donc pas sans conséquence pour la querelle Schoenberg/Stravinski, car l'un de ses plus grands apports sera de faire connaître à Stravinski l'œuvre des trois Viennois, ce qui finit par se traduire dans le virage sériel.

Assez jeune à l'époque, Craft constate assez rapidement que le monde américain, fruit de la querelle, est divisé en deux clans et que cet isolement n'est pas sans nuire à l'avancement de la musique moderne. Il confie : « Paris et Vienne avaient traversé le monde avec eux, reproduisant deux petites Vienne et Paris, extrêmement provinciaux, seulement séparés de dix miles du no man's land d'Hollywood, mais aussi éloignés que jamais⁹¹. » L'on

⁸⁶ "Radical reorientation of his music." Cf. Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 1.

⁸⁷ Robert Craft, *Stravinsky : Glimpses of a Life*, New York, St. Martin's Press, 1992, pp. 38-39.

⁸⁸ Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, p. 2.

⁸⁹ Voir Craft, *Chronicles of a Friendship 1948/1971*, 1973, pp. 3-6.

⁹⁰ Voir Craft, *Chronicles of a Friendship 1948/1971*, 1973, pp. 16-18.

⁹¹ Rapporté dans Christian Goubault, *Igor Stravinsky*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, p. 386.

raconte que ceux qui rendaient visite à Stravinski devaient rester silencieux sur l'opposition légendaire entre les deux hommes⁹². L'un et l'autre s'enferment dans un mutisme où est interdit la mention du camp adverse, ce qui renforce à nouveau le caractère mythique que prend la querelle à force d'opiniâtreté chez les deux hommes. Craft tente de mettre fin à cet isolement en invitant par exemple Stravinski à des événements schoenbergiens, comme en décembre 1949, bien que par ailleurs il daigne prononcer le nom de Stravinski chez Schoenberg l'année suivante⁹³. Faire allusion à la querelle revenait à froisser les deux hommes. Sauf que Craft joue gros ici en ce qu'il sait pertinemment que l'ouverture de Stravinski à d'autres réalités musicales peut s'avérer profitable. Il ne se trompe guère *a posteriori*, puisque Stravinski, après avoir entendu *Un survivant de Varsovie* op. 46 en 1950 et *Wozzeck* en avril 1951, est confronté, en octobre 1951 dans un studio de Cologne avec Craft, aux *Trois Satires* op. 28 et à un extrait de *Moïse et Aaron*. Mais le choc musical qu'il reçoit arrive le lendemain, toujours à Baden-Baden, lorsqu'il est invité par Strobel à découvrir en enregistrement *Polyphonie X* de Boulez et les *Variations* op. 30 de Webern sous la baguette de Rosbaud⁹⁴. La découverte de Webern le fascine et ce sentiment s'explique facilement : pointillisme, austérité, sens de la symétrie et travail canonique, tout cela éveille la curiosité formaliste de Stravinski. Mais surtout, contrairement à Schoenberg à qui il reprochait encore en 1937 une musique mise au service de la 'quantité' plutôt que de la qualité – après avoir entendu la *Suite* op. 29⁹⁵, Webern offre un dépouillement de la matière musicale auquel Stravinski est sensible depuis les années 1920. Son nom reviendra constamment dans ses références au cours des prochaines années et c'est cette musique, plus que toute autre, qui favorise les « affinités stylistiques et dettes structurelles [les plus] profondes⁹⁶ ». La façon dont il interprète Webern est carrément une appropriation formaliste, néoclassique à la limite : « C'est la découverte d'une nouvelle distance entre l'objet musical et nous, et ainsi, d'une nouvelle mesure du temps musical ; en tant que tel, il est suprêmement important⁹⁷. »

Craft a fini en quelque sorte par gagner son pari, quoiqu'il ne soit pas le seul responsable de cette 'révélation' viennoise, puisque non seulement le poids de l'époque se fait sentir, mais plusieurs cherchent à confronter Stravinski au nouveau langage pour connaître ses réactions. Il connaît très peu l'école de Vienne et la querelle n'a fait que creuser le fossé entre

⁹² Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, p. 266.

⁹³ Voir Craft, *Chronicles of a Friendship 1948/1971*, 1973, p. 17.

⁹⁴ Voir Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, p. 275.

⁹⁵ Voir Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, p. 281.

⁹⁶ "The stylistic affinities and structural debts are deeper." - Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, p. 21.

⁹⁷ "[It] is the discoverer of a new distance between the musical object and ourselves and, therefore, of a new measure of musical time; as such he is supremely important." Cf. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 103.

les deux esthétiques. Pour lui, Schoenberg est toujours resté le compositeur d'une œuvre (i.e. *Pierrot lunaire*) et d'une esthétique 'moribonde' (i.e. expressionnisme en continuité avec le romantisme). C'est pourquoi l'aveu qu'il fait à Craft en mars 1952, sur la route en revenant de Palmdale après le déjeuner, est devenu légendaire pour les tenants du dodécaphonisme et pour le tournant que prend la carrière de Stravinski : après avoir confronté l'idée que Schoenberg était le 'progressiste' et lui le 'réactionnaire' (i.e. héritage adornien), après avoir entendu Webern et Schoenberg, Stravinski se serait mis à pleurer en disant qu'il ne pourrait plus composer et que sa carrière serait terminée⁹⁸. Il passe une période de crise causée par le questionnement auquel le renvoient la découverte du sérialisme bien sûr, mais aussi le chemin pris par la nouvelle génération. Le récit rapporté par Craft plus tard tend à changer (*Chronicle of a Friendship 1948/1971*, 2^e version de 1994). En effet, Stravinski aurait reconnu avoir perdu la bataille : « Après 40 ans à dévaloriser Schoenberg comme 'expérimental', 'théorique', 'démodé', il subit le choc de reconnaître que la musique de Schoenberg est plus riche en substance que la sienne⁹⁹. » Tenant compte de l'assurance de Stravinski et de la possibilité qu'il a de s'adapter rapidement au discours de l'époque, l'affirmation est pour le moins suspecte. La réalité, en lien avec la querelle, semble plus près de la position prise par Walsh pour décrire cette épreuve :

Il se sentait exposé par la maîtrise de Schoenberg et incriminé par les années pendant lesquelles lui, Stravinski, a écrit que le sérialisme était comme un genre de mysticisme des nombres fin de siècle et une expérimentation chimique. Il semblait à peu près adopter l'opinion de Leibowitz à propos de sa musique récente comme étant le *Maya* mourant de l'art, en comparaison avec la stupéfiante abondance, la viabilité et la force créatrice du dernier Schoenberg. Ce fut un épouvantable moment de vide et de peur pour un homme dont la vie avait depuis 50 ans été fondée sur la composition, mais qui a aussi connu les terreurs du rejet et de l'insécurité¹⁰⁰.

Autrement dit, Stravinski doit agir : sa survie de compositeur en dépend pour les années à venir afin qu'il ne soit pas perçu comme le vestige d'une autre époque.

À Schoenberg qui s'en remettait à l'histoire pour juger sa technique et son héritage, la crise stravinskienne semble en partie donner raison. Mais le manque d'ouverture ne concerne

⁹⁸ Craft, *Stravinsky: Glimpses of a Life*, 1992, p. 39.

⁹⁹ "After 40 years of dismissing Schoenberg as 'experimental', 'theoretical', 'démodé', he is suffering the shock of recognition that Schoenberg's music is richer in substance than his own." Rapporté dans Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, p. 3.

¹⁰⁰ "He felt exposed by Schoenberg's mastery and incriminated by the years in which he, Stravinsky, has written serialism off as some kind of fin de siècle number-mysticism or chemical experimentation. He almost seemed to be adopting Leibowitz's opinion of his recent music as 'the deadly *Maya*' of art, compared with the 'amazing abundance', the 'vitality and creative strength' of late Schoenberg. It was a frightening moment of emptiness and fear for a man whose life had for fifty years been founded on composition, but who has also know the terrors of rejection and insecurity." Cf. Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, p. 283.

pas uniquement Stravinski, puisque cette réaction arrive à une époque qui a rejeté le néoclassicisme d'entre-deux-guerres¹⁰¹. Par ailleurs, Schoenberg ne s'est guère intéressé davantage au Stravinski néoclassique, à l'exception d'*OEdipus Rex* et de la *Sonate*. Ce qui fait certainement le plus souffrir Stravinski à ce moment précis est l'enfermement égocentrique, voire ethnocentrique (i.e. mondes latin et slave) qui l'aura empêché de connaître l'option viennoise et la valeur qu'elle offrait. La querelle qu'il a connue avec Schoenberg aura eu pour conséquence un évitement de l'autre modernité. Mais autant la querelle a fait en sorte que Stravinski rejetait Schoenberg et ne s'intéressait guère à lui, autant sa mort le pousse à adopter une position diamétralement opposée, qui semble se vivre dans l'engouement. Cela se voit entre autres dans les articles et chroniques nécrologiques que collectionne Stravinski dans les jours qui suivent le décès de Schoenberg, de même que les articles sur Schoenberg qu'il cumule à partir de cette année 1951¹⁰². La relation d'amour-haine à Schoenberg aura été finalement un leitmotiv de sa carrière, de sorte que les années 1950 viennent favoriser une forme ternaire dont témoignent trois moments : l'engouement avant-gardiste d'avant-guerre, le rejet au temps du néoclassicisme, et le retour de l'engouement à partir des années 1950. Cette soudaine dévotion a dû paraître étrange à la famille Schoenberg, elle qui se voit maintenant l'objet d'une attention spéciale. Gertrud et Nuria passent une soirée chez les Stravinski en avril 1953¹⁰³.

Ce nouvel engouement contribue évidemment au travail mythique derrière la querelle à travers un étrange effet de châtement, et c'est pourquoi il faut y apporter des bémols. Le tournant sériel a beau constituer une réalité dans le vécu stravinskien, reste qu'il se trouve enchâssé dans le style stravinskien, de tel sorte que les *Agon*, *Canticum Sacrum*, *Threni* et autres oeuvres sonnent comme du Stravinski. La façon dont il vit sa relation à la musique de douze sons léguée par l'école de Vienne se joue sur la même modalité que Boulez, bien que les résultats soient fort différents : l'écriture dodécaphonique apparaît comme un 'idéal-type' à partir duquel il est possible de penser de nouvelles réalités musicales et de forger un nouveau style. À la fonction heuristique de Boulez toutefois, qui lui reste étrangère, Stravinski substitue une attitude constante dans sa carrière : avoir recours à l'héritage légué par les prédécesseurs, de sorte que le rapport au dodécaphonisme s'assimile à une perspective

¹⁰¹ En partie, non en totalité que l'on pense à Britten ou autres compositeurs qui poursuivent leur carrière comme Milhaud, Poulenc et Auric.

¹⁰² Voir sa correspondance avec Schoenberg et sa famille. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103.

¹⁰³ Voir lettre de Gertrud Schoenberg en date du 13 avril 1953. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103, pp. 271-76.

historique¹⁰⁴. Mais il y a davantage, puisque la façon dont il traite la sérialisation des hauteurs a plus à voir avec une conception personnelle du dodécaphonisme qu'une quelconque fidélité à l'héritage viennois en particulier. Par exemple, ses séries s'écartent du modèle schoenbergien en faisant fi du total chromatique, comme cette série à la base du second mouvement du *Septuor*, qui comporte 16 sons employant huit notes différentes : mi-si-la-sol-fa#-sol#-do#-si-sol-fa#-sol#-sol-la-do-sol#-la. Schoenberg aurait-il désapprouvé cette série ? Pas tant pour sa constitution interne que pour ses références au diatonisme qu'il voulait à tout prix éviter : les cinq premières notes isolées font référence à la gamme de Mi mineur, de même qu'un centre se crée dans la tension entre fa#, sol et sol#. Le monde tonal demeure clairement un *ground* de référence dans cette série autant dans la création de pôles d'attraction que dans l'utilisation des consonances. Le thème 'transitoire' d'*Agon*, annoncé dans le « Prélude » avec le dialogue entre les violoncelles et les trompettes, est concluant à cet effet :

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Tr. do I, Tr. do II, Vc. I, Vc. II, and Vc. III. The second system includes a continuation of the Vc. I part and a new staff for Vc. II. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent rests and accents. Dynamics include *mf*, *subito p*, and *p*. The Vc. I part is marked *arco* and includes a *mf* dynamic. The Vc. II part is marked *arco* and includes a *p* dynamic. The Vc. III part is marked *arco* and includes a *p* dynamic. The Tr. do I and Tr. do II parts are marked *mf* and *p* respectively. The Vc. I part includes a *subito p* dynamic. The Vc. II part includes a *p* dynamic. The Vc. III part includes a *p* dynamic. The Vc. I part includes a *mf* dynamic. The Vc. II part includes a *p* dynamic. The Vc. III part includes a *p* dynamic. The Vc. I part includes a *subito p* dynamic. The Vc. II part includes a *p* dynamic. The Vc. III part includes a *p* dynamic.

¹⁰⁴ Voir Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 133.

The image shows a musical score for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a series of rhythmic patterns with dynamic markings such as 'subito p', 'cresc. poco a poco', and 'sf'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ex. 26 : Stravinski, *Agon*, « Prélude », mesures 123-31.

Les idiomes stravinskiens jouent toujours un rôle structurel important et déterminent en partie la grammaire de l'œuvre, à commencer par le statisme, l'effet de ritualisation et le travail par pôles dynamiques. Stravinski cherche ici à acquérir une technique différente pour épouser de nouveaux horizons musicaux. C'est pourquoi il développe sa propre façon de concevoir la série, qui lui offre en définitive une unité structurelle d'où tout émerge, mais sans rupture totale avec son travail idiomatique. Ceci a poussé Straus à interpréter la situation comme une réponse critique face à Schoenberg : « Même si la première musique sérielle de Stravinski peut sembler primitive en comparaison de celle de Schoenberg, elle est mieux comprise comme critique délibérée et effective de Schoenberg que comme échec compositionnel de Stravinski¹⁰⁵. »

Cette explication ne manque pas d'intérêt pour la querelle, surtout que Stravinski prouverait alors au clan schoenbergien que l'alliage entre diatonisme et sérialisme est possible. Mais la présence de Schoenberg s'efface surtout pour faire une plus grande place à Webern, notamment dans le travail de symétrie sérielle et dans les imitations contrapuntiques. Certaines parties d'*Agon* sont directement inspirées du pointillisme et de l'instrumentation weberniens¹⁰⁶, comme cet extrait de la « Coda » :

¹⁰⁵ "Although Stravinsky's early serial music may seem primitive in comparison to Schoenberg's, it is better understood as a deliberate and effective critique of Schoenberg rather than as a compositional failure of Stravinsky's." Cf. Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, p. 20.

¹⁰⁶ Voir Pousseur, « Stravinsky selon Webern selon Stravinsky », *Musique en jeu* 4, 1971, pp. 35-38.

♩ = 112

Tbn. I

poco *sf*

Tbn. B.

sf

Pno.

f

f marc.

Vc.

f

Ex. 27 : Stravinski, *Agon*, « Coda », mesures 192-97.

Aussi, la manière dont Webern déploie son travail canonique et balance le traitement de la série et les composantes structurales influence indéniablement Stravinski¹⁰⁷. Le legs technique découlant du dodécaphonisme viennois l'inspire pour raffermir sa technique et repenser la structuration de son matériau musical. De sorte que l'idée qu'on retrouve Stravinski après l'avoir perdu dans les méandres du néoclassicisme a été une option envisagée par plusieurs dont Boucourechliev : « Alors que dans *Orphée* et le *Rake* son identité nous est apparue comme menacée, alors que l'on peut, en écoutant tel passage du *Rake*, se demander avec angoisse 'de qui est-ce?', dès la *Cantate*, dès le *Septuor* et dans toutes les œuvres consécutives, on retrouve pleinement le Stravinski de toujours, au premier instant de l'écoute¹⁰⁸. » Cela tient au fait que Stravinski renoue avec les exigences formalistes qu'il s'était imposées au temps du néoclassicisme naissant, la pensée contrapuntique et le sens de la structure entre autres, tout en revenant à un sens du rituel : les *Symphonies pour instruments à vent* font écho à cette période. À cette influence du legs webernien s'en ajoutent d'autres, dont celles de compositeurs vivants avec lesquels Stravinski entretient des relations dans le

¹⁰⁷ Voir Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, pp. 22-23.

¹⁰⁸ André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 311.

cadre de ses activités musicales aux États-Unis : Krenek et Babbitt entre autres, le premier pour l'étude de la technique sérielle en lien avec le contrepoint, le second pour les liens qu'il établit avec le milieu académique américain où se pense la musique sérielle¹⁰⁹. L'influence de Krenek est la plus déterminante, puisque Stravinski intègre à sa poétique sérielle la série rotative que le compositeur allemand développe en partant d'une série hexagonale : les hauteurs sont alors issues d'un système de rotations et de transpositions. *Movements*, œuvre pour piano et orchestre composée en 1958-59 et créée en janvier 1960, canalise cette influence en partant d'un hexacorde qui engendre le matériau de base et dont les rotations se répercutent sur le travail mélodique.

Le plus intéressant, du point de vue de la querelle, est qu'à mesure que Stravinski développe son style sériel « la présence de Schoenberg s'éloigne et éventuellement disparaît¹¹⁰ ». Parce que si engouement il y a dans la célébration qui entoure l'évocation posthume de Schoenberg, Stravinski tient à son style personnel et cherche à faire 'sériel' dans la postérité de l'héritage schoenbergien et non l'inverse. Il n'hésite pas alors, au cours de ses conversations avec Craft, à rappeler ce qui le distingue de Schoenberg et pourquoi il en fut ainsi. Après la crise musicale qui l'a conduit à faire des concessions, il semble que l'assurance qu'il gagne le fasse renouer avec l'idée de deux pôles incompatibles due à des traditions différentes et à des façons différentes d'envisager le langage musical. En 1963, dans ses entretiens avec Craft, il dresse lui-même les différences suivantes :

STRAVINSKI :

Réaction contre la « Musique allemande » ou le « Romantisme allemand ». Sans « désir ardent » ni « expression ».

« La musique est impuissante à exprimer quoi que habite.. »
ce soit ».

Rigueur métronomique, sans *rubato*. L'idéal est la Régularité mécanique (*Octuor, Piano Concerto, etc.*)

Secco. Les partitions contiennent un minimum d'indications d'expression.
Préfère le contrepoint dépouillé, à deux parties.

SCHOENBERG :

« Aujourd'hui j'ai découvert quelque chose qui assurera la suprématie de la musique allemande pour les prochaines cent ans. » Schoenberg, Juillet 1921.

« La musique exprime tout ce qui nous

User davantage du *rubato*.

Espressivo. Les partitions sont remplies d'indications d'expression.
Préférerait la densité, contrepoints à huit parties (les chœurs, op. 35 ; canon du *Prélude à la Genèse*).¹¹¹

¹⁰⁹ Voir Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, pp. 26-38.

¹¹⁰ "Schoenberg's presence receded and eventually disappeared." Cf. Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, pp. 20.

¹¹¹ "Stravinsky: Reaction against 'German music' or 'German romanticism'. No 'Sehnsucht', no 'ausdrucksvoll'; 'Music is powerless to express anything at all'; Metronomic strictness, no *rubato*. Ideal is of mechanical

Cette réitération de l'opposition classique entre Schoenberg et lui est certainement à mettre au compte de la nouvelle réalité musicale qui fait que Stravinski est critiqué et dénoncé comme imitateur de Schoenberg. Rappeler le pôle opposé qu'il a constitué jadis est une façon de réaffirmer son autonomie musicale et le fait qu'il aura incarné une orientation différente de la viennoise. Il a beau s'intéresser à la musique sérielle, l'originalité à même de porter la différence musicale qu'il représente s'avère plus importante en bout de ligne.

Toutefois, il y a des preuves qui ne trompent pas sur son désir d'en connaître davantage sur Schoenberg, de sorte que l'éloignement de la pensée de Schoenberg suggéré par Straus se vivrait surtout pour éviter d'être associé systématiquement à son ancien rival. En fait, son intérêt pour Schoenberg, loin de complètement s'effacer au début des années 1960, tend plutôt à fluctuer selon les circonstances musicales dans lesquelles il se trouve. La collection Stravinski de la PSS contient un document intéressant à cet effet (voir Annexe II). Il s'agit d'une version retranscrite d'un canon à quatre voix avec une cinquième (la basse) en accompagnement libre. Ce canon a été composé par Schoenberg pour le jubilé du Concertgebouw d'Amsterdam en mars 1928 à Berlin. Une première page présente la ligne mélodique avec un accompagnement libre, tandis qu'une seconde page applique le canon aux quatre voix (plus l'accompagnement), chantées respectivement en La majeur, Mi bémol majeur, Do majeur et Sol majeur, ce qui donne en langue allemande les notes A-S-C-G (*Arnold Schoenberg Concert Gebouw*). Un texte de Schoenberg accompagne la ligne mélodique présentée sur la première page : il s'agit d'une dédicace saluant la fidélité des Néerlandais à l'art 'vrai'. C'est le genre de canons que s'amusait à écrire Schoenberg pour son entourage ou pour célébrer un événement. L'intérêt ici réside dans le fait que cette courte œuvre non publiée du vivant de Schoenberg ait abouti entre les mains de Stravinski¹¹². Les indications accompagnant la transcription nous informent toutefois sur la source : une édition de Rufer de canons inédits publiée en 1963¹¹³. Stravinski semble s'intéresser à l'œuvre de

regularity (*Octuor, Piano concerto*, etc.); *Secco*. Scores contain minimum of expression marks. Prefers spare, two-part counterpoint. Schoenberg: 'Today I have discovered something which will assure the supremacy of German music for the next hundred years.' Schoenberg, July 1921; 'Music expresses all that dwells in us...'; much use of *rubato*; *Expressivo*, Scores full of expression marks. Preferred dense eight-part counterpoint (the choruses, op. 35; the *Genesis Prelude* canon)." Cf. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, London, Faber and Faber, 1968, pp. 107-08.

¹¹² La collection de la PSS compte deux autres partitions de Schoenberg ayant appartenu à Stravinski : le *Concerto pour piano* op. 42 de 1942 (créé en 1944) dans la version originale chez Schirmer et une réduction pour deux pianos de la même œuvre réalisée par Steuermann, également publiée chez Schirmer en 1944. Le néoclassicisme propre au réinvestissement de la forme concertante a certainement orienté l'intérêt de Stravinski pour cette œuvre. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky.

¹¹³ Arnold Schoenberg, *30 Kanons*, Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1963.

Schoenberg par l'entremise des travaux de Rufer dont il possède la publicité pour l'édition anglaise du catalogue des œuvres de Schoenberg lancé en 1962¹¹⁴, ce qui tend à prouver que Schoenberg fait toujours partie de ses intérêts. Rufer¹¹⁵ a reproduit une première fois la première page manuscrite du canon dans son ouvrage (publié d'abord en langue allemande en 1959) : cela pourrait avoir attiré l'attention de Stravinski. La copie retrouvée dans ses archives toutefois n'est pas une photocopie : le canon a été retranscrit à la main sur des feuilles de musique à partir de l'ouvrage de 1963 consacré aux canons. S'il est bien difficile d'affirmer avec certitude que Stravinski a lui-même retranscrit ce canon, les indications retrouvées sur la partition penchent en faveur de cette hypothèse. De plus, dans l'extrait de départ où se trouve la ligne vocale avec accompagnement, Stravinski a opté pour une présentation de la voix chantée aux ténors plutôt qu'aux basses comme Schoenberg l'avait fait initialement : la clef de Fa se trouve rehaussée (d'une tierce mineure) plus tard, de sorte que la mélodie débute en do plutôt qu'en la. Enfin, l'œil peut repérer de fines similitudes avec la calligraphie que l'on retrouve dans des partitions de l'époque¹¹⁶, ce qui ajoute à l'hypothèse privilégiée ici.

Ce qui pourrait paraître anodin à première vue ne l'est pas tout à fait, puisque Stravinski, au cours de sa période sérielle, est obsédé par le canon et cherche à lui donner de la substance sur le plan technique. En 1962, année où Rufer lance la version anglaise du catalogue, Stravinski écrit *The Flood*, jeu musical pour ténor, deux basses solistes, chœur et voix parlées. Le travail issu du canon est au fondement de l'œuvre et permet de développer la série rotative de manière verticale¹¹⁷. Mais l'œuvre sur laquelle peut se porter l'hypothèse d'une possible influence est *Abraham and Isaac*, ballet sacré pour ténor et orchestre de chambre débuté en 1962 et complété en 1963. Il s'agit là d'une des dernières œuvres d'envergure de Stravinski, composée sur un texte hébreu et dédiée au peuple de l'État d'Israël¹¹⁸ : l'œuvre a été créée le 24 août 1964 à Jérusalem. Est-ce le fruit du hasard ? Peut-être l'idée d'une œuvre destinée au peuple juif a conduit Stravinski à s'intéresser plus amplement à l'écriture schoenbergienne, surtout qu'*Abraham and Isaac* est truffée de canons et que la sixième partie, par exemple, en comprend un à trois voix. Le passage référant à Isaac et aux deux garçons (mesures 57 à 72) offre un exemple assez éloquent avec la récurrence de valeurs rythmiques en imitation. L'influence du canon durant cette époque sérielle renvoie

¹¹⁴ Voir PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 103, pp. 303-07.

¹¹⁵ *The Works of Arnold Schoenberg. A Catalogue of his Compositions, Writings and Paintings*, London, Faber and Faber, 1962, p. 101.

¹¹⁶ Voir les quelques esquisses de *The Rake's Progress* présentées par Griffiths. - Paul Griffiths, *The Rake's Progress*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 21-26.

¹¹⁷ Voir Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, pp. 152-58.

¹¹⁸ Voir White, *Stravinsky*, 1984, pp. 527-32.

inévitablement à l'héritage webernien et à l'attraction qu'il peut exercer sur Stravinski, ce qui touche par extension l'héritage technique de Schoenberg. De même, l'influence de Krenek se ressent dans le matériau de base fondé sur l'hexacorde à travers son déploiement rotatif¹¹⁹. L'identité motivique derrière l'œuvre toutefois, qui renforce son caractère thématique¹²⁰, nous renvoie à nouveau à Schoenberg, entre autres en raison de la déduction que provoque ce travail motivique et de l'insistance qui en résulte sur certaines notes. Ainsi, Schoenberg n'est pas loin derrière cette œuvre, mais si influence il y a, celle-ci se trouve mélangée à l'ensemble des préoccupations langagières propres au contexte dodécaphonique de l'époque.

Quant à la forme privilégiée, soit un orchestre de chambre mélangeant instruments à vent et cordes, accompagnés d'un baryton, elle pourrait aussi avoir orienté Stravinski vers Schoenberg : la place accordée aux solos instrumentaux rappelle l'influence du *Pierrot lunaire* à travers un travail de tessitures qui s'est répercuté sur l'ensemble de son langage musical. De plus, un passage provenant des notes de programme rédigées par Stravinski lors de la création suggère que celui-ci tente de nier un possible symbolisme dans l'utilisation des canons¹²¹ ; Schoenberg s'en remet justement à un tel jeu symboliste pour la composition du canon du jubilé. Si les possibles liens à établir demeurent au niveau d'une influence générale, toujours est-il que les raisons pour Stravinski de s'intéresser à ce canon schoenbergien ne manquent pas, à commencer par le travail par association symbolique, si typique de l'approche viennoise dans ses clins d'œil techniques. Avec ce modèle que lui fournit le canon du jubilé, Stravinski a peut-être l'impression de percer le travail poétique de Schoenberg et de comprendre la façon dont il conçoit le canon de manière concentrée.

Dans tous les cas, Schoenberg l'intrigue sur le plan technique, et le fait qu'il ait probablement retranscrit ce canon révèle cet attrait. Mis en juxtaposition avec l'influence technique du *Pierrot lunaire* en décembre 1912, ce nouveau fait ferme la boucle : Stravinski a revu Schoenberg dans son miroir à la fin de sa vie, même si ce ne fut que pour une courte durée. Il semble vouloir apprendre des procédés techniques de Schoenberg et s'inspirer de son modèle, comme ce fut le cas en 1912. Stravinski, durant une grande partie de son existence, aura été obsédé par ce que Schoenberg maîtrisait le plus : les considérations techniques héritées d'une longue tradition musicale, dont le déploiement donne de la substance musicale

¹¹⁹ Pour une analyse des hauteurs dans *Abraham and Isaac*, voir Claudio Spies, "Notes on Stravinsky's *Abraham and Isaac*", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York, W. W. Norton & Company, 1972, pp. 189-209.

¹²⁰ Voir Arnold Whittall, "Thematicism in Stravinsky's *Abraham and Isaac*", *Tempo* 89, 1969, pp. 12-16.

¹²¹ Voir White, *Stravinsky*, 1984, p. 529.

et du relief technique à l'œuvre¹²². La présence de ce canon dans son vécu, anodine *a priori*, dévoile une interprétation beaucoup plus subtile au regard de la querelle : Stravinski, en ces années de sérialisme intégral, aurait certainement voulu déployer une image de pédagogue et de théoricien, laquelle assoit l'autorité schoenbergienne et consolide la réception de son œuvre. Ainsi, la force technique de Schoenberg dans ses ramifications théoriques fait cruellement défaut au Stravinski intuitif, tandis que Schoenberg aurait bien voulu à l'occasion jouir de la célébrité de Stravinski et de son réseau de soutien.

8.4 La conjonction Schoenberg-Stravinski

Les réactions à la réorientation esthétique de Stravinski ne tardent pas à venir au cours des années 1950 à mesure que les acteurs musicaux d'Europe et d'Amérique découvrent ses œuvres sérielles. Si l'influence schoenbergienne était passée quelque peu inaperçue en janvier 1914 lors de la création des *Trois Poésies de la lyrique japonaise* – faute de connaître suffisamment le *Pierrot lunaire*, cette fois-ci, le Stravinski sous influence schoenbergienne ne laisse personne indifférent et en mystifie plusieurs. Les positions du milieu gravitent *grosso modo* autour de trois réactions : adhésion spontanée, méfiance ou rejet total. Car le Stravinski nouvelle manière ne manque pas d'attrait, d'une part du point de vue de la querelle dans laquelle il a mis tout son poids pour représenter le pôle répulsif vis-à-vis de Schoenberg, d'autre part du côté de la musique moderne quant à savoir si l'option sérielle est la plus adéquate pour la nouvelle période. Surtout, une question troublante demeure pour ceux qui ont suivi Schoenberg tout au long de sa carrière : Stravinski les a-t-il dupés et vient-il leur asséner un coup de poignard dans le dos ? La querelle a beau être supposément terminée depuis la mort de Schoenberg, reste qu'elle est toujours présente dans les consciences et qu'elle sert d'*ethos* pour plusieurs quant à la résistance à mener par rapport au dodécaphonisme rayonnant. Arrive alors l'inévitable question : Stravinski est-il en train de donner raison à Schoenberg ?

Dans un compte rendu qu'il signe pour *The Music Review*, intitulé « Schoenberg and Stravinsky : Schoenbergians and Stravinskyans¹²³ », Hans Keller suggère que malgré la mort de Schoenberg, la querelle est loin d'être terminée aux États-Unis : les deux clans sont toujours actifs pour défendre l'une option contre l'autre. Chacune des deux cliques n'hésite

¹²² Comme l'affirme Taruskin : "Like all Russian composers, Stravinsky envied the Germans their traditions. The mask fell when it became so terribly important for him to establish belated and retroactive connections with the New Vienna School." - Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 3.

¹²³ Hans Keller, "Schoenberg and Stravinsky: Schoenbergians and Stravinskyans", *The Music Review*, November 1954, pp. 307-310.

pas à manifester son option idéologique lors de performances. Keller se garde d'entrer dans le détail quant aux personnes concernées et ouvre une voie mitoyenne, fondée sur la compréhension. L'écoute de la *Cantate* en 1952 et l'écoute du *Septuor* en 1953 ont ravivé la querelle en éveillant chaque clan quant à une extrapolation historique à partir de cette nouvelle donnée. Les 'stravinskiens' sont quelque peu sur la défensive, car le débat se situe à un niveau technique qui fait la force des schoenbergiens qui, eux, jubilent :

Le fait qu'il y ait eu de la controverse à propos du sujet est simplement dû au fait que les anti-schoenbergiens ne savaient rien à propos de l'application de la méthode sérielle. D'autre part, les schoenbergiens qui le savaient ont tenté de souligner le nouveau départ de Stravinski avec une joie infantile, comme si une nouvelle victoire avait été gagnée en politique de partis. Le seul point pour lequel leurs sentiments peuvent, en fait, être fondés sur une évaluation correcte est que la signification historique de Schoenberg est par le fait même en croissance¹²⁴.

Le problème tient au fait que la nouveauté, pour Keller, engendre toutes sortes de spéculations théoriques alors qu'en réalité, ce n'est pas tant la musique qui est concernée que la psychologie musicale dans le croisement de deux destinées. L'auteur développe alors deux idées qu'il oppose à travers la querelle que se livrent les acteurs musicaux américains : l'idée d'une incorporation de la méthode de Schoenberg comme un « niveau refoulé¹²⁵ » ; l'idée que « Schoenberg était un stravinskien inconscient¹²⁶ », due à une possible influence du compositeur russe sur *Moïse et Aaron*. Les deux idées ne manquent pas d'attrait et montrent comment le débat autour de la querelle a pris une tangente historique où il s'agit de supputer l'évolution stylistique des deux créateurs. L'enjeu qui se dégage est celui d'une originalité restée vierge ou la possibilité d'une influence. L'auteur s'amuse bien évidemment à dépeindre ces options et à en montrer la valeur inopérante, voire absurde :

Ainsi ne fait-il apparemment aucun doute qu'en raison de la faiblesse progressive des fonctions cadentielles diatoniques, le nouveau contrepoint deviendra de plus en plus sériel, autant dans ses sphères tonale qu'atonale. Avec le fait que Stravinski devient un schoenbergien en matière contrapuntique, ce pronostic se change en une sagesse après l'événement. Stravinski cesse d'être le pôle opposé de Schoenberg et se transforme en ce qu'on pourrait appeler le contrepoint de Schoenberg¹²⁷.

¹²⁴ "The fact that there has been some controversy about the matter is merely due to the fact that the anti-Schoenbergians don't know anything about the application of the serial method. On the other hand, the Schoenbergians who do, tend to note Stravinsky's new departure with infantile glee, as if a new victory has been won in party politics. The only point in which their feelings may, in fact, be based on a correct evaluation is that Schoenberg's historical significance is herewith increased." - Keller, "Schoenberg and Stravinsky", *The Music Review*, 1954, p. 308.

¹²⁵ "Repressed level." Cf. Keller, "Schoenberg and Stravinsky", *The Music Review*, 1954, p. 308.

¹²⁶ "Schoenberg was an unconscious Stravinskyian." - Keller, "Schoenberg and Stravinsky", *The Music Review*, 1954, p. 309.

¹²⁷ "There can likewise be no doubt that owing to the progressive weakening of diatonic cadential functions, the new counterpoint will become increasingly serial, both in its atonal and in its tonal spheres. With Stravinsky's becoming a Schoenbergian in matters contrapuntal, this prognosis is changing into wisdom after the event.

Cette conclusion de Keller, qui joue finalement sur l'idée d'une connexion psychologique entre les deux hommes, n'en finit pas moins par prendre position en faveur d'une interprétation plus positive, où les deux sont rapprochés dans un rapport dialectique (l'idée que l'un est le contrepoint de l'autre). Keller, suivant en cela des acteurs qui autrefois ont tenté de sortir de la spirale antinomique (Ravel, Hoérée et Sessions par exemple), dégage une voie médiatrice qu'il veut basée sur la recherche de vérité en dehors de la réception des deux compositeurs.

Si le différend esthétique derrière la querelle refait son apparition l'espace d'un moment, il est carrément refondu dans les préoccupations de l'époque tout en posant la question des rapports historiques entre Schoenberg et Stravinski et de la possible ou impossible accointance entre dodécaphonisme et néoclassicisme. Là où la réorientation stravinskienne a le plus d'impact est évidemment Paris, qui a constitué pendant de nombreuses années le foyer musical que Stravinski avait adopté. Son réseau de soutien est quelque peu médusé et certains n'hésitent pas à questionner cette nouveauté stylistique et à remettre en doute sa pertinence. Pour un Milhaud par exemple, ce sérialisme n'est que de surface et se présente plutôt comme une manière de faire partie du courant dominant, comme il l'écrit à Collaer le 15 novembre 1958 :

Le dodécaphonisme d'Igor (sous lequel sa personnalité reste intacte) me rappelle la polytonalité de Ravel [...]. Coquetterie de grands hommes voulant prouver qu'ils sont du dernier tableau. Il faut, du reste, un certain courage¹²⁸.

Le reproche qu'adresse Milhaud à Stravinski dans cette lettre se rapproche curieusement des critiques que formulait Schoenberg à son endroit, à savoir l'attraction de Stravinski pour les modes musicales.

Le jugement de Milhaud toutefois est précédé d'un événement survenu en 1957, le 11 octobre précisément, avec la création d'*Agon* au Domaine musical salle Pleyel, sous la baguette du compositeur qui est de retour à Paris pour son 75^e anniversaire. L'événement pourrait paraître commun, si ce n'était d'une véritable confrontation pour les Français avec le Stravinski sériel et la 'conjonction viennoise' favorisée par le concert. En effet, avec l'Orchestre du Südwestfunk, Rosbaud interprète les *Six Pièces pour orchestre* op. 6 de Webern, cède la baguette à Stravinski pour *Agon* et revient ensuite avec les *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 de Schoenberg et les *Trois Pièces pour orchestre* op. 6 de Berg. En associant

Stravinsky is ceasing to be Schoenberg's counter-pole and is turning into what we might call Schoenberg's counterpoint." Keller, "Schoenberg and Stravinsky", *The Music Review*, 1954, p. 310.

¹²⁸ Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, Hayen, Mardaga, 1996, p. 436.

ainsi Stravinski à la 'trinité viennoise', le concert ne manque pas d'intérêt du point de vue historique, surtout que rien n'est plus étranger à la poétique stravinskienne que l'expressionnisme viennois. Du reste, ce n'est pas la première fois que le milieu musical français est confronté à cette association où il s'agit de programmer deux compositeurs supposément 'antinomiques' au sein d'un concert. Lors de la création orchestrale d'*Erwartung* le 20 mai 1952, Rosbaud a programmé *OEdipus Rex* en première partie au même concert. Comme façon de présenter la valeur irréductible des deux pôles du côté de la représentation scénique et du traitement de la matière musicale, il ne peut y avoir de meilleur choix. Sauf que dans les circonstances, la décision de Rosbaud suggère davantage une tentative d'en finir avec la querelle en montrant que les deux compositeurs appartiennent au champ de la musique moderne : l'obligation de choisir pour l'un ou l'autre est dépassée par leur réunion en concert.

Après cet événement de 1952, les activités du Domaine musical ont poursuivi ce genre d'association entre Stravinski et des personnalités nouvelles (Boulez par exemple) ou anciennes. Boulez trouve alors un « allié sûr » en Stravinski « pour rejeter l'esthétique schoenbergienne et exalter en contrepartie la concision webernienne¹²⁹ ». Stravinski peut servir de figure patriarcale, surtout que son regard s'est tourné vers les préoccupations poétiques de la génération sérielle. Mais la relation au Domaine musical n'est pas qu'à sens unique, puisque Stravinski y découvre plus en profondeur le langage des Viennois et que son nom se trouve sous de heureux auspices, comme le 10 novembre 1956 lors d'un concert dirigé par Craft où seuls Stravinski et Webern sont programmés¹³⁰. Le *Canticum Sacrum* est joué pour l'occasion, mais ne permet pas de comprendre la teneur de la réorientation stravinskienne, d'où l'impact qu'a *Agon* l'année suivante.

Il est plus facile alors de comprendre la nouvelle valeur que recèle Stravinski aux yeux de Boulez et qui prend forme dans une notice de programme intitulée, pour l'occasion, « La conjonction Stravinski/ Webern » : « Nous ne pouvons analyser entièrement l'ouvrage de Stravinski à cet égard, mais signalons qu'il a abordé de front le problème de la série de douze sons, qu'il l'a considérée sous son aspect le plus rigoureux – le rapprochement avec les variations canoniques n'est donc pas fortuit¹³¹. » Outre le fait que leur nouvelle amitié créée après leur première rencontre en 1952 favorise cette situation, Stravinski devient un allié à la fois pour la caution historique qu'il apporte et par le fait qu'il confronte le problème de la

¹²⁹ Jesus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 185.

¹³⁰ Voir Aguila, *Le Domaine musical*, 1992, pp. 186-87.

¹³¹ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, pp. 554-55.

musique contemporaine au sein des paramètres esthétiques définis par la nouvelle génération sérielle. En insistant à nouveau sur cette conjonction dans le texte « D'une conjonction – en trois éclats¹³² », Boulez suggère une entrée dans la querelle en en faisant quelque chose de dépassé par les récents événements, c'est-à-dire le fait que Webern et Stravinski peuvent être rapprochés, à ceci près que Stravinski est complice dans cette façon de voir les choses et que l'alliance avec Webern le sert bien¹³³. De plus, il s'agit de danser sur les ruines du néoclassicisme d'entre-deux-guerres, comme le fait Goléa durant cette période : « C'était la déroute de tous ceux qui, depuis trente ans, avaient hissé Stravinski sur le pavois de leur foi néoclassique, en avaient fait leur fanal, leur porte-drapeau¹³⁴. »

Le résultat en est que le concert du 11 octobre 1957 fait de la conjonction au programme une nouvelle alliance poétique entre Stravinski et la trinité viennoise, comme si ce dernier était un nouveau membre de l'école, le 'quatrième'. Le milieu français se questionne bien entendu sur le sens de cet événement et sur la signification à donner à ce sérialisme stravinskien. Rostand, dans un article du 16 octobre 1957 intitulé « Stravinski-ci, Stravinski-là... mais Webern en tête », salue Stravinski en des termes qui rappellent ceux prônés par l'époque sérielle : « Une sève vigoureuse circule dans ces pages faussement dépouillées, d'un baroquisme total mais distillé, d'un dodécaphonisme plus formel qu'organique et qui ne conditionne l'ouvrage que dans la mesure où l'idée de cette technique apporte à Stravinski une certaine excitation intellectuelle¹³⁵. » Clarendon, dans *Le Figaro* d'octobre 1957, déchanté quant au sens historique que prend l'événement en lien avec la querelle :

Confrontation arbitraire, enfin, car ce qu'on célébrait là, ce n'était aucunement la 'solidarité' de la création entre des artistes très différents les uns des autres, mais l'entrée tardive au bercail du vieil enfant prodigue. Il y a quelques années, les porte-parole du dodécaphonisme reprochaient féroce­ment à Stravinski sa 'lâcheté', son 'impuissance mélodique', son 'incapacité d'invention', le 'tarissement définitif de sa source géniale'. Stravinski s'amuse-t-il par jeu à manier des 'séries', le revoilà sur son socle ! Ce revirement est pour le moins curieux. Politique musicale : c'est-à-dire politique tout court¹³⁶.

Il attribue ce choix stylistique à un caprice personnel, Stravinski s'amusant à faire des « expériences » en « fin de carrière ». Bien que les spectateurs semblent avoir apprécié

¹³² Boulez, *Points de repère I*, 1995, pp. 161-63.

¹³³ Voir Aguila, *Le Domaine musical*, 1992, p. 188.

¹³⁴ Voir Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, Genève, Slatkine ressources, 1982, p. 196.

¹³⁵ « Stravinski-ci, Stravinski-là... mais Webern en tête », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, Liasse Stravinski.

¹³⁶ « Pour les soixante-quinze ans de Stravinski », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, Liasse Stravinski.

l'œuvre, Clarendon insiste sur sa pauvreté et sur le fait qu'elle est mal servie face aux trois œuvres expressionnistes : il parle alors d'une « confrontation [...] arbitraire et cruelle », ce qui contredit la conjonction favorisée par le Domaine musical.

Par ailleurs, le sens que prend l'événement au regard de la querelle n'échappe à personne, si bien que le différend esthétique est rappelé d'une drôle de manière et avec moult imprécisions historiques. Robert Siohan en a une vue pour le moins réductrice dans *Combat-magazine* d'octobre 1957 et voit dans le concert une possible confrontation :

L'intérêt déjà grand de cette manifestation se trouvait encore rehaussé du fait qu'elle se présentait comme une sorte de confrontation entre les deux grandes influences qui ont dominé la musique de notre temps : Stravinski d'une part, Schoenberg et son école dodécaphonique de l'autre. Influences qui, toujours, furent divergentes, mais plus encore à partir du moment où, en 1927, avec *OEdipus Rex*, l'auteur du *Sacre du printemps*, de *Renard*, de *Noces* et de maintes œuvres qualifiées alors de 'révolutionnaires', décida d'infléchir son art vers une sorte de néoclassicisme, alors que le maître viennois poursuivait son expérience en vue d'une transformation radicale du langage sonore¹³⁷.

C'est dans le cadre d'événements comme ceux-ci et des traces laissées par l'espace disputationnel pour les gens qui ont entendu parlé de la querelle ou qui l'ont vécu, que la représentation de celle-ci glisse dans une fonction mythique à travers la grandeur que revêtent les deux grandes icônes dans le champ de la musique moderne. Le critique musical précise justement que les « partisans du dodécaphonisme [parlent] d'une 'conjonction Stravinski-Schoenberg' », ce qui ne fait sens que dans la mesure où la confrontation est toujours présente dans les consciences. Mais le critique ne se laisse pas prendre au jeu pour autant : « Pour ce qui est d'*Agon*, en tout cas, il est bien certain que l'influence schoenbergienne est toute de surface, car l'œuvre s'affirme, dans le déroulement de ses quinze morceaux enchaînés, classique d'esprit. »

Un partisan stravinskien de la première heure comme Poulenc émet un jugement similaire, plus mélangé de respect et de doute, situation due à l'attachement qu'il ressent pour Stravinski. Il écrit le 16 septembre 1956 à Henri Hell :

Avec-vous entendu à la Radio Stravinski [*Canticum Sacrum*] ? Je ne sais que penser. On l'a joué deux fois. La première je me suis dit : si ce n'était pas signé Stravinski est-ce qu'on crierait au chef-d'œuvre ? La seconde j'ai pensé : il n'y a que lui pour écrire cela. Évidemment je préfère la vieillesse de Verdi : *Otello*, *Falstaff* mais c'est remarquable d'être aussi sûr de ses moyens. Malgré tout l'expérience dodéca ne lui apporte rien. Mauvaise influence de Craft. Ce qu'il y a de vraiment beau c'est quand cela ressemble aux *Noces* ou à la *Symphonie de psaumes*. Quoi qu'il en soit je voudrais bien écrire à 72 ans de cette musique¹³⁸.

¹³⁷ « La 'conjonction' Stravinski-Schoenberg », BNF, Département de musique, fonds Montpensier, Russie, Liasse Stravinski.

¹³⁸ Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard, 1994, pp. 852-53.

Nostalgique, Poulenc ? Certainement dans la manière dont les choses se déroulent et qui font que l'option néoclassique est rejetée du revers de la main par celui qui l'avait promue avec tant d'énergie. C'est la caution morale qu'il donne aux jeunes qui le dérange et, tout comme Milhaud, le fait qu'il se laisse 'vampiriser' par l'esthétique du moment : « Quel démon peut pousser Igor dans le sens du 'new look' musical ? Soyez certain que les jeunes dodécas en rient, dans leur absence de barbe¹³⁹ », confie-t-il le 7 avril 1960 à Mario Bois.

Contrairement à ceux qui ne veulent que s'en tenir à la musique et voir là la confirmation de l'attraction sérielle pour l'époque, plusieurs se plaignent du caractère 'politique' que prend l'événement pour un Stravinski 'rafraîchi', 'repositionné' et 'récupéré' sous forme de caution morale par la jeunesse musicale. Il s'agit alors d'insister sur la caducité de Stravinski et de le renvoyer au grand compositeur qu'il fut jadis. Celui qui va le plus loin dans ce genre de critique est assurément Vuillermoz, qui s'appuie en cela sur le fait qu'il a proclamé le génie de Stravinski au temps du *Sacre* et de la période russe. À chaque renouveau stylistique de Stravinski, Vuillermoz s'est montré dubitatif, surtout au temps des premiers ballets néoclassiques. La réorientation stylistique considérée ici se présente comme l'occasion de jeter le blâme sur une génération sérielle qu'il balaie du revers de la main pour sa fermeté et sa domination sur l'époque : « Un snobisme mondain extrêmement suspect et l'action partisane d'une petite chapelle avant-gardiste, qui avait immédiatement chambré et annexé l'arrivant, vinrent fausser les données du problème. Stravinski se trouvait, d'avance, prisonnier d'une politique musicale et enfermé dans des dogmes impératifs¹⁴⁰. » Le problème pour Vuillermoz, rejoignant à nouveau les impressions négatives laissées chez certains critiques, tient au fait que les œuvres de l'école de Vienne marquent une époque remplie d'avenir alors que l'œuvre sérielle de Stravinski s'encombre dans la 'technicalité' contemporaine, de telle sorte qu'elle paraît « monotone et fastidieuse dans ses préoccupations sérielles trop absorbantes ». Vuillermoz n'est pas sans tomber dans une nostalgie pour la 'grande' période russe, surtout lorsqu'elle est comparée au « crépuscule » dans lequel sombrerait Stravinski maintenant :

J'entends d'ici les ricanements de dérision des fougueux adolescents qui tiennent *Agon* pour un chef-d'œuvre et méprisent *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*. Ils ne m'empêcheront pas de traduire les sentiments des amis de la première heure de Stravinski, de ses fidèles compagnons de lutte à l'époque héroïque de ses débuts à Paris, de tous ceux qui ont été écartés du gala 'sériel' au profit des snobs de Panurge et qui s'affligent de l'évocation actuelle du goût et de la technique de

¹³⁹ Poulenc, *Correspondance 1910-1963*, 1994, pp. 945-46.

¹⁴⁰ Émile Vuillermoz, « Le crépuscule d'un dieu », *Journal musical français*, 28 octobre 1957, p. 3.

l'homme de génie qui, à la fin de sa merveilleuse carrière, s'attarde à des gageures et à des défis inutiles et semble mettre son point d'honneur à renier son passé, chaque fois qu'il écrit une partition nouvelle. Ils le trouvent trop docile aux sollicitations d'une ardente jeunesse qui le brandit comme un drapeau et au terrible climat de perpétuelle surenchère de sa nouvelle patrie où règne la fièvre des records et des championnats. Ils s'attristent de constater que leur dieu ne sait pas vieillir avec assez de sérénité et que sa production américaine est loin de valoir celle qu'il réalisa en Europe¹⁴¹.

En plus d'un nationalisme primaire gonflé par des préjugés anti-américains, Vuillermoz laisse planer l'idée d'une trahison musicale : Stravinski se doit d'être fidèle envers la génération qui l'a soutenu jadis.

Cette idée que la jeune génération se sert de Stravinski en tant que porte-étendard n'échappe pas à Boulez, qui lui répond par « Une lettre de M. Pierre Boulez¹⁴² ». Sous la plume de Vuillermoz, se trouvent attaquées l'autonomie de la jeune génération et l'idée d'une célébration politique, sous-entendue que cette dernière aurait été gouvernée par le Domaine musical. Boulez répond en quatre points pour démentir les allégations de Vuillermoz, dont le dernier éclaire l'objectif fixé par le concert : « Nous ne tenions pas à célébrer Stravinski avec un fade gâteau d'anniversaire, dont il n'a d'ailleurs pas besoin. Avec son plein accord, nous avons voulu marquer une chose plus importante : la génération musicale qui nous a précédés, dont il est le seul survivant. » La conclusion qu'il adresse à Vuillermoz n'est pas sans intérêt pour la querelle en ce qu'elle réaffirme le besoin d'indépendance et l'idée que les luttes esthétiques qui ont opposé les deux camps appartiennent dorénavant au passé :

Il est étrange qu'après nous avoir accusés de 'politique', M. Vuillermoz mentionne que, selon les 'stravinskistes', nous n'avons pas 'servi les intérêts artistiques' de leur 'dieu'. Bravo ! Nous ne sommes pas là pour 'servir des intérêts', fussent-ils 'artistiques' ; cette position et ce langage démagogiques, prosaïquement, ne me conviennent pas, pas plus que ne sauraient m'intéresser les 'stravinskistes', les 'schoenbergiens', et tous ceux qui ont besoin d'un 'dieu' pour se donner un semblant d'existence. Si nous avons une politique, c'est celle de l'indépendance totale¹⁴³.

Boulez réaffirme le *credo* esthétique de la nouvelle génération sérielle, sans toutefois faire oublier que lui-même s'appuie sur cette 'vieille' querelle pour légitimer sa propre esthétique.

Dans cette bataille qu'il livre au Stravinski sériel, Vuillermoz trouve un allié naturel en la personne d'Ansermet, lui aussi un 'stravinskiste' de la première heure jusqu'à la fin des années 1930. Et tout comme Vuillermoz, Ansermet se sent trahi par la façon dont Stravinski conduit la nouvelle musique moderne et s'adonne à la renonciation de son ancienne musique.

¹⁴¹ Vuillermoz, « Le crépuscule d'un dieu », *Journal musical français*, 1957, p. 3.

¹⁴² Pierre Boulez, « Une lettre de M. Pierre Boulez », *Journal musical français*, 23 décembre 1957, p. 13.

¹⁴³ Boulez, « Une lettre de M. Pierre Boulez », *Journal musical français*, 1957, p. 13.

Mais à l'exception de Vuillermoz qui s'attaque à la musique sérielle et à Stravinski dans le cadre de son activité de critique musical, Ansermet s'active farouchement à dénaturer sa nouvelle esthétique : il joue sur la 'grandeur' du Stravinski russe et néoclassique contre la 'pauvreté' du Stravinski sériel. Il publie en 1961 l'essai *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*¹⁴⁴, véritable plaidoyer en faveur de la musique tonale et d'obédience classique, la nouvelle musique s'étant détachée d'une 'humanité' à travers la contemplation de ses propres recherches techniques. L'intellectualisme, dont un Boulez vante les mérites, devient le cheval de bataille d'un musicien comme Ansermet qui voit dans l'époque d'après-deuxième-guerre une déchéance et une impasse totale. Le dernier chapitre de la deuxième partie de son essai porte sur la musique contemporaine, l'école de Vienne et Stravinski en particulier. Comme au temps de la querelle Schoenberg/Stravinski, il s'agit de dénier au compositeur viennois ses qualités musicales en en faisant un compositeur intellectuel qui a dévié le cours de l'histoire musicale, réduite ici au monde tonal :

La musique de Schoenberg innove, certes, mais elle innove en enlevant à l'expérience musicale vécue l'évidence de sens et la transcendance de significations qui en faisaient le prix ; c'est pourquoi Schoenberg, même si on lui reconnaît une espèce de génialité dans l'erreur, ne saurait être mis au rang des génies qui, dans l'ordre de la création musicale, ont engendré l'*histoire* ; il en a bien suspendu ou du moins dévié le cours¹⁴⁵.

Ce qu'Ansermet confère à Schoenberg en terme de qualités, il lui retire aussitôt parce que « si génie il y avait chez Schoenberg, il est [...] resté mort-né dans ses œuvres atonales¹⁴⁶ ». Son argumentation repose sur la supposée 'incommunicabilité' et 'incompréhensibilité' de son discours musical analysé par le spectre tonal : le travail de Schoenberg s'entête à détruire ce monde sans parvenir à une quelconque 'cohérence'. Ce « pédantisme » musical, qui consiste à se tourner vers un « formalisme » et une « attitude savante¹⁴⁷ » au détriment d'une approche plus intuitive, est aussi décrié chez Stravinski dernière manière, dont la critique rejoint celle qu'il a énoncée pour l'école de Vienne, à savoir que la forme supplanterait le contenu.

C'est ainsi que le 'cas' Schoenberg, devenu historique, est relié par le 'cas' Stravinski dans un texte paru dans *Recorded Sound* en avril 1964 : « Le cas Stravinski¹⁴⁸ ». Ansermet insiste davantage cette fois-ci sur ce « formalisme stérile » provenant d'une « attitude purement esthétique devant la musique », celle-ci étant réduite « à un travail technique

¹⁴⁴ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont, 1989.

¹⁴⁵ Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, 1989, p. 800.

¹⁴⁶ Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, 1989, p. 799.

¹⁴⁷ Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, 1989, p. 743.

¹⁴⁸ Ernest Ansermet, *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière S. A., 1983, pp. 211-25.

inventif¹⁴⁹ ». Il en veut au structuralisme qui finirait par dépouiller la musique de sa vitalité pour en faire un artefact intellectuel, lui qui valorise l'expression musicale à travers une approche pragmatique¹⁵⁰. Ainsi Stravinski bénéficie-t-il d'une place, côte à côte avec Schoenberg, au panthéon des 'cas' musicaux qui ont déchu la musique de son passé et l'ont dépouillée de son 'âme tonale'.

La reconfiguration du paysage musical en lien avec l'appréciation de l'œuvre de Stravinski n'est pas sans rebondissement avec sa réorientation esthétique : ses amis des années 1910 crient à la trahison, ceux des années 1920 restent dubitatifs, tandis que le milieu musical se questionne sérieusement sur le sens à donner à cette conjonction Schoenberg-Stravinski. D'aucuns cependant ne reprochent à Stravinski le fait qu'il ne laisse personne indifférent et que, même à 75 ans, il est encore capable de provoquer. Ainsi, le paysage est à ce point trituré que même s'il se fait des ennemis, il gagne de nouvelles amitiés, et là où on ne les attend pas, comme Leibowitz qui lui écrit le 23 août 1956 :

Avant de quitter Venise je voudrais vous dire la joie si grande que vous m'avez fait l'autre jour. J'ai été très ému par votre cordialité et par votre générosité à mon égard et je ne saurais vous dire à quel point j'ai été impressionné par vos travaux que vous m'avez permis de voir. Je vous souhaite toute la chance et tous les succès possibles pour le 13 Septembre [création du *Canticum Sacrum* à Venise] et si je ne pouvais pas m'y trouver, mes pensées seront avec vous ce jour là¹⁵¹.

Leibowitz joue-t-il la girouette politique ? Son ancien détracteur s'intéresse à lui uniquement à la lumière du tournant sériel qu'il a pris et de ses recherches techniques. Reste toutefois que la querelle a perdu en intensité pour un Leibowitz rejeté par une avant-garde parisienne qui a élu Webern, et Stravinski par extension. Si Leibowitz approuve le nouveau Stravinski, cela s'expliquerait en partie par le fait que ce geste vient lui donner raison quant à l'idée que le compositeur russe était prisonnier d'une 'misère musicale' dont le dodécaphonisme aura signifié la libération : 'le coup fatal au néoclassicisme aura été donné' doit-il penser.

Toujours est-il que son enthousiasme vis-à-vis le Stravinski nouvelle mouture semble réel, surtout que ce dernier devait y gagner beaucoup en connaissances techniques : il possède un exemplaire de l'*Introduction à la musique de douze sons*, tout comme il a entre ses mains l'article de *Partisan Review*¹⁵². L'un et l'autre savent très bien à quoi s'en tenir quant à une

¹⁴⁹ Ansermet, *Écrits sur la musique*, 1983, p. 220.

¹⁵⁰ Ansermet sombre facilement dans une vision pessimiste, voire apocalyptique : « Sous la double influence de l'esthétique de Stravinski, qui a réduit l'activité créatrice à un travail d'invention artisanale, et de la doctrine sérielle, qui a supprimé tout lien préétabli entre les sons, tout ce qui jusqu'ici et pour le musicien allait de soi est aboli. » Cf. Ansermet, *Écrits sur la musique*, 1983, p. 221.

¹⁵¹ PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 97, p. 1036.

¹⁵² Voir la correspondance entre les deux hommes. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, Korrespondenz, Film 97.

relation qui ne peut que rester technique. Par ailleurs, la fin de cette reconquête amoureuse de Paris chez Stravinski se termine abruptement le 14 novembre 1958 avec la création française de *Threni* au Domaine musical, sous la baguette de Stravinski avec les *Variations pour orchestre* op. 31 dirigées par Craft en première partie. L'échec de la prestation est attribuable à plusieurs facteurs, dont un manque de préparation de l'orchestre¹⁵³. C'est ainsi que l'amitié générationnelle tire à sa fin, surtout que Stravinski découvre les opinions tranchées de Boulez¹⁵⁴. Mais pour ses amis d'autrefois, les gens du Domaine musical se « servent de lui » et c'est ce qui arrive lorsque s'introduit « le Diable (Robert Craft) chez soi¹⁵⁵ ».

8.5 Représentation binaire

Les événements autour d'*Agon* et du Stravinski sériel interpellent pour une dernière fois la querelle en tant que réalité vécue, toutefois refondue dans le cadre des enjeux musicaux des années 1950. Car les événements de cette décennie montrent comment la querelle entre dans une phase historique où la dernière étape franchie par son intrigue est celle du virage stravinskien suite au décès de Schoenberg : les acteurs musicaux se questionnent sur le sens de cette transformation et la façon dont elle peut ou non valider le cours de l'histoire musicale qui s'est tracé durant les 50 dernières années. La querelle reste toujours présente dans les esprits, mais comme une réalité signifiante eu égard au passé de la musique moderne et des luttes esthétiques que se sont livrées les entités musicales en concevant des scénarios différents pour son développement. Les concerts des années 1950, où se croisent Stravinski et l'école de Vienne à travers la programmation, sont ainsi les derniers moments où la querelle est évoquée à travers un fond polémique susceptible de faire réagir le milieu. Mais ces moments montrent aussi qu'à travers ce rapprochement au sein de la programmation, la querelle perd en intensité puisque les deux compositeurs sont rapportés dans un mouvement parallèle. Se dessine alors cette représentation binaire où les deux options apparaissent comme complémentaires et forment chacune une option valide. Cette représentation s'effectue sur un plan historique, c'est-à-dire qu'en perdant sa raison d'être suite aux transformations historiques et au décès de Schoenberg, la querelle décline en tant qu'événement vécu pour appartenir à la conscience historique. Si la décennie 1950 a entamé ce processus néanmoins freiné par le virage sériel de Stravinski, les années 1960 le soldent et l'accomplissent à plusieurs niveaux.

¹⁵³ Voir Aguila, *Le Domaine musical*, 1992, p. 190.

¹⁵⁴ Voir Walsh, *Stravinsky. The Second Exile*, 2006, pp. 390-94.

¹⁵⁵ Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, 1996, pp. 436-37.

Après ces années de lutte esthétique, la querelle se présente plus que jamais comme un contentieux musical circonstanciel appartenant à une période précise de l'histoire. Dans ses conférences rétrospectives réunies sous le titre *Remembering the Future*¹⁵⁶, Berio revient sur la période sérielle. Il explique alors l'attraction qu'a exercée la connaissance de *Philosophie de la nouvelle musique* et l'incandescence idéologique que les théories adorniennes ont soulevé à l'époque : « Je ne pense pas qu'aucune expérience en musique n'ait été l'objet de tant d'attaques idéologiques passionnées que le néoclassicisme de Stravinski, avec ses supposées 'falsifications objectives' ou 'vérités négatives' qui, comme toute vérité émergente, obligeaient à faire face à la 'collectivité assassine'¹⁵⁷. » Toujours avec le recul du passé, Berio insiste alors sur le besoin de s'affranchir d'une telle perspective au nom d'un changement historique :

Ce dogme semble incapable d'admettre l'existence de relations complémentaires. Le néoclassicisme de Stravinski et celui de Schoenberg sont certainement des pôles à part l'un de l'autre, mais ils sont aussi les deux différentes faces d'un trajet musical qui veut exorciser et en même temps en venir à terme avec la mémoire et les diversités. Ils sont aussi complémentaires que le furent, dans différentes manières, Wagner et Verdi, Webern et Debussy, Berg et Schoenberg¹⁵⁸.

C'est ainsi que l'époque, à force de voir dans le passé une situation de tensions à travers la diversité des options, en vient à rapprocher les deux hommes pour tenter de sortir de cette configuration antinomique dirigée vers une prise de position esthétique, voire politique.

Mais cette position rétrospective qu'énonce Berio à l'égard de la polarité Schoenberg/Stravinski est intéressante en ce qu'elle s'applique à sa propre situation en lien avec Nono. L'idée que deux forces musicales représentent deux pôles différents sans devoir nécessairement être mis en concurrence convient évidemment à la musique italienne des années 1950-60. Cela ne veut pas dire que Nono et Berio réinventent la querelle Schoenberg/Stravinski, mais bien que la façon dont chacun se conduit à l'égard de la musique moderne et de l'héritage des deux figures interpelle la querelle dans l'héritage qu'elle laisse. Nono et Berio forment alors, à travers leur choix de Schoenberg ou Stravinski, qui se révèlent

¹⁵⁶ Lectures données par Berio en 1993-94 à la Charles Eliot Norton Lectures de Harvard University. Cf. Luciano Berio, *Remembering the Future*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

¹⁵⁷ "I don't think any experience in music has been the object of so many passionate ideological attacks as Stravinsky's neoclassicism, with its supposedly 'objective' falsifications of 'negative truths' which, like every emerging truth obliged to face the 'murderous collectivity'." - Berio, *Remembering the Future*, 2006, p. 72.

¹⁵⁸ "This dogma seems unable to admit the existence of complementary relationships. The neoclassicism of Stravinsky and that of Schoenberg are certainly poles apart from each other, but they are also the two very different sides of a musical journey that wants to exorcise and as the same time come to terms with memory and diversities. They are also complementary as, in their different ways, were Wagner and Verdi, Webern and Debussy, Berg and Schoenberg." - Berio, *Remembering the Future*, 2006, p. 73.

surtout dans leur manière différente d'aborder la matière musicale, une représentation binaire de deux forces complémentaires mais non réductibles l'une à l'autre.

Dès les années 1950, Nono compose les *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*, geste canonisant l'autorité schoenbergienne pour la nouvelle période et cela, avant même que le compositeur ait rendu l'âme. Si cet hommage signifie pour Nono une manière de s'inscrire dans l'héritage dodécaphonique lors de son arrivée à Darmstadt à l'été 1950, l'œuvre prend *a posteriori* la forme d'une célébration de Schoenberg à travers la revendication de son legs technique. Il affirme également une continuité du dodécaphonisme schoenbergien avec l'époque de Darmstadt dans sa conférence de 1957 sur « L'évolution de la technique sérielle¹⁵⁹ », contrairement au diktat boulézien faisant de Schoenberg une épave du passé. L'actualisation de Schoenberg et la fidélité à son œuvre se concrétisent très rapidement en ces années. Sa position vis-à-vis de Stravinski est tout aussi significative que le fait de choisir Schoenberg. Questionné à ce sujet, Nono répond :

Une surdité totale, non, mais dans les années dont nous sommes en train de parler, Stravinski cherchait à utiliser le dodécaphonisme comme un nouveau vêtement. Selon moi, il s'est misérablement trompé dans cette 'façon de faire'. À Venise, eurent lieu quelques rencontres entre moi et Stravinski, rencontres dont je me souviens avec un grand respect. Mais le respect est une chose et la critique et la réaction instinctive en sont une autre. J'admiraux les *Noces* plutôt que *Le Sacre du printemps*. Cela peut te sembler étrange, mais c'est comme cela¹⁶⁰.

Il évoque également « l'ascétisme néoclassique, dont le repli est comme un voile sous lequel s'agitent de tragiques fantasmes ». À la question du journaliste quant à la possibilité qu'il « voyai[t] Stravinski à travers la description qu'en donnait Schoenberg¹⁶¹ », Nono répond positivement. Cela atteste du fait que la querelle laisse des traces et que celles-ci s'accroissent à la mesure de l'attachement affectif, esthétique et idéologique que vivent les acteurs musicaux à l'héritage de la figure musicale concernée. Le schoenbergien de l'époque ne peut être insensible à la querelle qui fut significative dans le vécu des deux compositeurs et dont il prend connaissance à travers les témoignages légués par les œuvres et les écrits de l'époque : l'image du 'restaurateur' a la vie dure. Il en va de même du stravinskien qui voit dans cette histoire une confrontation politique pour faire triompher une option sur l'autre.

L'analyse peut toutefois aller plus loin quant à la représentation binaire qu'offre la façon de penser l'héritage de Schoenberg et Stravinski en lien avec la mise en place d'une poétique. Lorsque Nono décide d'enligner son travail créateur sur un engagement artistique

¹⁵⁹ Luigi Nono, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, pp. 139-57.

¹⁶⁰ Nono, *Écrits*, 1993, p. 62.

¹⁶¹ Nono, *Écrits*, 1993, p. 63.

total, sa poïétique se radicalise et il énonce sa position en rupture avec la position formaliste dominante, à l'encontre donc d'une coupure entre musique et politique. Il expose ainsi sa position dans le texte « Musique et révolution » présenté à Darmstadt le 1^{er} septembre 1959 : « La cinquième position, qui est la mienne, est celle qui essaie de définir une culture comme moment de prise de conscience, de lutte, de provocation, de discussion, de participation. Elle comporte l'usage critique d'instruments, de langages historiquement reçus ou inventés¹⁶². » En tant que « compositeur communiste¹⁶³ », Nono pense le travail artistique à travers son moment critique, comme possibilité de changer les institutions musicales et la société elle-même. Les autres positions, celles de Boulez, Kagel, Stockhausen et Berio entre autres, ne lui conviennent pas et la rupture provient du fait qu'il ne trouve plus sa place dans l'art promu par l'avant-garde autour de Darmstadt, surtout avec l'arrivée de Cage qu'il critique sévèrement¹⁶⁴. *Un Survivant de Varsovie* op. 46 consolide l'idéal musical à poursuivre ; les visées musicales de Nono se tournent alors vers la force du texte, qui « détermine la vérité de l'œuvre¹⁶⁵ ». L'importance accordée au contenu de l'œuvre – à travers le texte ou le choix musical – et à sa répercussion sociale guide sa poïétique, tout en devant faire l'objet d'une technique appropriée au temps présent pour rendre ce contenu adéquatement. L'important ici réside dans son modèle, comme le rappelle Veniero Rizzardi :

Comme chez Schoenberg [...] qu'il prend délibérément pour modèle, une forte tension éthique confie au compositeur la mission historique de donner une impulsion à l'évolution des matériaux et des instruments de sa propre discipline », ce qui conduit à un « niveau très élevé d'engagement technique¹⁶⁶.

Schoenberg est toutefois réduit à son image de révolutionnaire et à un historicisme qui sied mal à sa hantise stylistique des années 1920, sans parler de ses penchants aristocratiques.

Dans l'optique de Nono, Stravinski trouve difficilement sa place, surtout que son formalisme pèse lourd et fait l'objet d'une surenchère à l'époque structuraliste. De même, son néoclassicisme ne convient pas aux exigences historiques, en plus de sa façon de concevoir le travail artistique en retrait des événements politiques. Mais il y a peut-être plus dans la raison de son éloignement de Stravinski¹⁶⁷, qui touche au fondement même du traitement de la matière musicale. La force accordée au contenu musical se situe également dans une position

¹⁶² Nono, *Écrits*, 1993, p. 252.

¹⁶³ Laurent Feneyrou, « Introduction », Luigi Nono, *Écrits*, 1993, p. 8.

¹⁶⁴ Hermann Danuser, « 'L'École de Darmstadt' et son mythe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « I. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, p. 268.

¹⁶⁵ Feneyrou, « Introduction », Nono, *Écrits*, 1993, p. 11.

¹⁶⁶ Veniero Rizzardi, « Musique, politique, idéologies », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « I. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, p. 165.

¹⁶⁷ Cette relation à Schoenberg devient également une histoire de famille à partir du moment où Nono épouse Nuria Schoenberg en 1955. Ses liens avec l'héritage du compositeur s'en trouvent renforcés.

où intervient une catégorie importante, la force expressive du matériau dont Schoenberg s'est fait le promoteur. Dans les crises qui pleuvent à Darmstadt, celle concernant l'expression musicale a une importance et Stravinski est pointé du doigt par certains¹⁶⁸. Ce qui est mis en cause, c'est la complaisance musicale dans laquelle peut s'enfermer le compositeur faisant fi des agitations politiques ; l'artiste a le devoir d'agir publiquement et de présenter la société sous son aspect sombre pour la transformer de l'intérieur. En définitive, l'art doit rencontrer l'utopie et à chaque moment où le politique est intervenu autour de la querelle Schoenberg/Stravinski, il a défavorisé le dernier en raison de son repli formaliste et de l'image d'un compositeur 'régressif' et 'réactionnaire' qui lui colle à la peau (i.e. Adorno).

À cet effet, Berio s'inscrit davantage dans la lignée de Stravinski et dans les choix poétiques qu'il effectue, donc comme pôle contraire de Nono. Le rapport à l'histoire en tant qu'évocation ne pose aucun problème pour lui : la technique du collage à la base de la *Sinfonia* de 1968 en est un exemple notable¹⁶⁹. La citation comme clin d'œil historique et comme manière d'agencer un matériau reposant sur une nouvelle technique faite à partir du 'vieux' convient à une approche plus stravinskienne que schoenbergienne. L'éclectisme de Berio, de même que son rapport à la musique populaire sont autant de choix stylistiques qui en font un héritier de la façon dont Stravinski envisageait son travail créateur, dans la postérité du plaisir à manipuler les différents objets pour fonder la matière musicale. Son travail créateur le porte à appréhender les liens que cette matière fonde à la tradition en l'évoquant sous sa pluralité¹⁷⁰. De plus, le plaisir de juguler la matière musicale et de jauger le jeu des différentes composantes part davantage d'un principe formaliste que d'une conscience historiciste. Cela ne veut pas dire que Berio n'a pas recours au commentaire politique, comme il le prouve en évoquant la mémoire de Martin Luther King dans la *Sinfonia* tout en faisant de la forme musicale une confrontation avec l'histoire¹⁷¹.

Dans un texte de 1982, intitulé « Igor Stravinski. Sur la mort d'un grand créateur », Berio indique les raisons de son attachement à Stravinski :

Il nous a certes laissé un merveilleux et séduisant collier d'œuvres, mais sa plus grande œuvre a été sa façon de les agencer, en un mot sa poétique. Il s'agit d'une poétique dessinée avec les traits d'une forme classique, fermée, comme toute forme classique, et se posant le problème d'un but et d'un équilibre formels. Une poétique

¹⁶⁸ Gianmario Borio und Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienfurse für Neue Musik Darmstadt. 1946-1966, Geschichte und Dokumentation*, Band 1, Freiburg im Breisgau, Rombach GmbH Bruck- und Verlagshaus, 1997, pp. 162-65.

¹⁶⁹ Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 50-52.

¹⁷⁰ Voir Berio, *Remembering the Future*, 2006, pp. 125-27.

¹⁷¹ Voir Philippe Albèra, « Modernité. II. La forme musicale », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », Paris, Actes Sud, 2003, p. 244.

en tant qu'œuvre consciemment conclue, donc, non troublée par l'angoisse expressionniste de l'avancée à tout prix. La poétique stravinskienne exhale une invitation au calme et, implicitement, invite à ne pas surévaluer les œuvres, à ne pas les considérer comme fétiches. Elles sont ce qu'elles sont et il ne faut pas les déranger. Plutôt que d'en déchiffrer le contenu, Stravinski semble nous suggérer d'en observer la nouveauté et la facture et [...] de reconnaître leur place réelle, non chronologique, dans ce merveilleux collier¹⁷².

Il s'agit là d'une critique à peine voilée de l'expressionnisme viennois, de sa prétention à porter la misère du monde et de son modèle téléologique, ce qui concerne donc Nono par extension, surtout que Berio y va d'un plaidoyer en faveur du droit à jouir de la musique pour ce qu'elle est, en dehors de ses significations politiques. Le travail stylistique de Stravinski et le jeu sur les codes entrent en adéquation avec le travail artistique de Berio, qui va même jusqu'à favoriser une approche globale de Stravinski en dehors des étiquettes esthétiques. *Agon*, à travers sa forme en mouvement et sa force parodique, lui apparaît comme un tour de force stylistique comprimant plusieurs moments historiques¹⁷³. Tout comme Nono a choisi Schoenberg, Berio a fini par choisir Stravinski, même s'il ne s'est jamais empêché d'évoquer l'héritage viennois.

Cette binarité musicale entre Nono et Berio rappelle de manière sous-jacente la polarité Schoenberg/Stravinski, surtout dans la manière de concevoir le travail artistique et ses finalités esthétiques. Ce n'est pas dire que Nono et Berio réactualisent la querelle, mais leurs positions respectives interviennent dans des paramètres similaires ramenés dans un nouveau contexte. Il s'ensuit que la représentation binaire de la querelle émerge sur le plan compositionnel lorsqu'il est question du rattachement à l'héritage d'un des deux compositeurs en rapport avec ce qui aura le plus marqué leur différend : le sens à donner à l'histoire, le rôle de l'artiste et la fonction de l'art. Ainsi, si la querelle hante parfois les esprits, c'est davantage pour les questions techniques qu'elle porte et le fait de montrer la modernité prise dans un moment critique entre deux options en tension.

Cette transformation de la querelle vers une représentation binaire s'effectue non seulement dans le rapport des compositeurs à la manière de penser l'héritage musical, mais aussi dans les développements théoriques de la composition musicale. Cette représentation nous éclaire sur l'étape franchie dans la réception de la querelle : elle est maintenant prise en charge dans un mouvement heuristique où les deux compositeurs sont traités d'égal à d'égal. Un ouvrage de 1968 porte cette transformation réceptive face à la querelle : *Perspectives on*

¹⁷² Luciano Berio, « Igor Stravinsky. Sur la mort d'un grand compositeur », *Contrechamps* 1, 1983, pp. 57-58.

¹⁷³ Voir Berio, *Remembering the Future*, 2006, pp. 74-78.

*Schoenberg and Stravinsky*¹⁷⁴ sous la direction de Benjamin Boretz et d'Edward T. Cone. L'ouvrage contient 14 articles divisés en deux parties, soit sept articles consacrés à Schoenberg (un texte est de Schoenberg lui-même) et sept autres à Stravinski. Les objectifs recherchés par cette mise en parallèle sont exposés en préface, ce qui constitue un vibrant appel à sortir de la confrontation et à voir comment les deux poétiques sont complémentaires :

Ce livre constitue la première conjonction entre Schoenberg et Stravinski en tant que sujets d'un volume sur cette échelle, la première représentation collectée des pensées récentes sur leur forme musicale à l'intérieur de la communauté de compositeurs américains [...]. Les images de Schoenberg et Stravinski qui émergent de cette collection – même du simple fait de leur unique juxtaposition – sont de loin différentes de leurs images publiques, ou de celles à être déduites de la littérature pédagogique et historique courante¹⁷⁵.

Il s'agit donc d'en finir avec l'image dualiste dans laquelle les a emprisonnés les milieux musicaux et le monde de la création musicale. Ce n'est pas seulement le virage sériel qui permet cette mise en perspective complémentaire ; le recul historique y joue pour beaucoup en donnant une image unitaire de la modernité à travers laquelle ont émergé les deux figures : « Parce que ses récentes œuvres [Stravinski] nous ont forcé à écouter ses œuvres anciennes d'une différente manière [...], nous réalisons maintenant que la distance entre Vienne et Saint-Pétersbourg (ou Paris), n'était pas aussi grande que nous l'avions estimé¹⁷⁶. » L'argument est historique et repose sur une prise de conscience similaire à celle de Berio, soit le fait que les luttes esthétiques ramenées dans la même période apparaissent comme deux forces complémentaires servant la vitalité de l'activité créatrice du champ musical. Mais l'intérêt de rapprocher les deux icônes s'enligne également sur des considérations de l'époque dans la mesure où les deux options doivent cohabiter pour le maintien d'un bon équilibre :

Les vues des deux maîtres présentés ici révèlent peut-être d'importants aspects de la composition américaine contemporaine autant qu'elles génèrent un aperçu des œuvres actuellement en discussion. Ici l'un trouvera des compositeurs discutant les

¹⁷⁴ *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York, W. W. Norton & Company, 1972.

¹⁷⁵ "This book constitutes the first conjunction of Schoenberg and Stravinsky as subjects of a volume on this scale, the first collected representation of the recent thoughts on their music form within the community of American composer [...]. The pictures of Schoenberg and Stravinsky that emerge from this collection – even from the mere fact of their unique juxtaposition here – are vastly different from their public images, or from those to be inferred from the current pedagogical or historical literature." Cf. Benjamin Boretz and Edward T. Cone, "Preface", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York, W. W. Norton & Company, 1972, p. vii.

¹⁷⁶ "Because his recent works [Stravinsky] have forced us to listen to his older works anew, [...] we now realize that the distance between Vienna and St. Petersburg (or Paris) was not so great as we has surmised." Cf. Boretz and Cone, "Preface", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, p. vii.

deux courants dominants de la tradition musicale contemporaine, desquels leurs propres œuvres représentent une confluence unique¹⁷⁷.

Cela ne peut être plus explicite quant à la jonction qu'il s'agit de créer de façon à appuyer une représentation historique unitaire. C'est dire que les considérations apportées en préface par les deux éditeurs de l'ouvrage n'ont de sens qu'en raison de la conscience historique que porte la querelle. Afin de jauger l'ampleur du coup de barre que les éditeurs cherchent à donner dans le but de faire accepter cette approche complémentaire, il faut s'imaginer un ouvrage réunissant Wagner et Brahms ou Debussy et Mahler. L'antagonisme a fini par favoriser une approche théorique et historique complémentaire des deux pôles en concurrence au sein de la modernité musicale, l'un chevauchant l'autre dans la configuration qu'ils dessinent.

Mais cela n'est pas sans poser quelques difficultés, surtout du point de vue théorique : comment en arriver à une appréciation complémentaire tout en respectant leur différence constitutive ? Schoenberg se prête davantage au jeu d'abstraction d'une méthode musicale et des ramifications qu'il est possible d'en déduire pour la mouvance sérialiste de l'époque. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la partie sur Schoenberg s'ouvre par un article de Craft¹⁷⁸, ce qui renvoie indéniablement à sa position d'un rapprochement souhaitable entre les deux pôles. La question d'une méthode chez Stravinski, même si elle demeure la force ultime du Schoenberg théoricien, n'est pas laissée de côté pour autant : Cone y signe l'article « Stravinsky : The Progress of a Method¹⁷⁹ ». S'intéressant au *Sacre*, aux *Symphonies d'instruments à vent* et à la *Symphonie en trois mouvements* entre autres, il est l'un des premiers à dégager l'idée d'une méthode non pas tant *a priori* que se construisant d'œuvre en œuvre à travers la résolution de problèmes techniques : « Aujourd'hui, cela est devenu clair que Stravinski, comme Picasso, a été remarquablement cohérent dans son développement stylistique¹⁸⁰. » L'analyse de ses œuvres montre cette synthèse d'une méthode, dont la caractéristique principale demeure l'émergence à travers l'application de certains idiomes menant à une cohérence stylistique : la discontinuité musicale, en tant qu'idiome stravinskien,

¹⁷⁷ "The views of the two masters here presented perhaps reveal important aspects of contemporary American composition as much as they generate insight into the works actually under discussion. Here one will find composers [...] discussing the twin mainstreams of contemporary musical tradition, of which their own work represents a unique confluence." Cf. Boretz and Cone, "Preface", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, p. vii.

¹⁷⁸ Robert Craft, "Schoenberg's Five Pieces for Orchestra", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, pp. 3-24.

¹⁷⁹ Edward T. Cone, "Stravinsky: The Progress of a Method", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, pp. 155-64.

¹⁸⁰ "Today, it is becoming clear that Stravinsky, like Picasso, has been remarkably consistent in his stylistic development." - Cone, "Stravinsky: The Progress of a Method", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, p. 155.

représente le principal intérêt ici à travers la stratification et la juxtaposition par blocs qu'elle génère. Reste à savoir si cette discontinuité musicale peut revendiquer le statut d' 'idéal-type' au même titre que la musique à douze sons, surtout que Cone confond parfois méthode et approche, Stravinski ayant surtout développée une manière personnelle d'agencer la matière musicale.

L'autre fait important du livre en ce qui a trait à la réception de la querelle Schoenberg/Stravinski se dirige vers Babbitt, qui signe deux articles, l'un sur Stravinski, l'autre sur Schoenberg¹⁸¹. Cet intérêt manifesté à l'égard de Stravinski se tourne vers le récent virage effectué par le compositeur russe en analysant la manière dont il traite et organise la série. Ce texte est une conférence prononcée lors du festival organisé en l'honneur de Stravinski pour son 80^e anniversaire : les deux compositeurs entretiennent une amitié durant cette période, cruciale pour un Stravinski en quête d'approfondissement technique¹⁸². En côtoyant Babbitt, il peut gagner plus facilement en légitimité du côté de ceux qui dominent le discours théorique de l'époque, à savoir les sérialistes (Babbitt est vu comme leur *leader* académique). Ce fait n'est pas inintéressant du point de vue de la querelle, car Babbitt a défendu avec une énergie sans pareille l'expansion du dodécaphonisme. Comme le rappelle Morton Feldman en 1966 :

Je me souviens depuis mon enfance des querelles permanentes entre partisans de Schoenberg et de Stravinski. L'orateur le plus brillant du parti des douze sons était Milton Babbitt. En vérité, c'était l'amorce sérielle dans les premiers travaux de Babbitt qui laissait prévoir les développements ultérieurs en Europe avec une certaine avance ; et c'est en particulier Babbitt qui m'a détourné de cet intérêt que j'aurais pu avoir pour Stravinski. Effectivement, Babbitt, qui exerçait une grande influence, ne présentant pas le moins du monde les caractéristiques d'un homme capable d'influer sur les autres, réussit à réduire l'influence de Stravinski sur un grand nombre de compositeurs américains de l'époque¹⁸³.

C'est la raison pour laquelle le virage sériel de Stravinski intéresse Babbitt, en plus de la signification qui s'en dégage dans l'optique d'une probable victoire historique du dodécaphonisme. Babbitt lui-même rappelle l'importance qu'a eue la querelle en disant que trois options étaient alors possibles : la schonbergienne, la stravinskienne ou aucune des deux, au risque de devenir impertinent toutefois¹⁸⁴. C'est donc un compositeur ayant pleinement conscience de la querelle qui favorise maintenant un rapprochement entre les deux compositeurs, même s'il reste un dodécaphonique pur et dur.

¹⁸¹ Milton Babbitt, "Three Essays on Schoenberg" et "Remarks on the Recent Stravinsky", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, pp. 47-60, pp. 165-85.

¹⁸² Voir Straus, *Stravinsky's Late Music*, 2001, pp. 35-36.

¹⁸³ Morton Feldman, *Écrits et paroles*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 145.

¹⁸⁴ Babbitt, "Remarks on the Recent Stravinsky", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, p. 166.

Mais en tant qu'analyste, Babbitt possède une connaissance en profondeur du langage de Stravinski : leur nouvelle amitié s'assoit sur un intérêt musical attentionné. Comme le confirme Feldman à l'époque, non sans ironie : « Pourtant, l'aspect rigide et l'élégance discrète des premières œuvres de Babbitt me rappellent beaucoup plus Stravinski que Schoenberg. Je ne me suis jamais étonné que tant d'adeptes de Stravinski l'aient pris tellement au sérieux¹⁸⁵. » L'une des probables influences réside dans le travail de verticalisation de la matière musicale chez Stravinski, pour laquelle Babbitt a manifesté un grand intérêt¹⁸⁶. Il s'ensuit que le rapprochement entre les deux compositeurs, chez l'un des plus ardents défenseurs de Schoenberg, n'est pas fortuit et tient d'une part à l'attitude de Stravinski depuis les années 1950, d'autre part à la façon dont certains veulent l'embrigader dans une polarité :

Il y a peu d'enjeu, au nom de la discrétion, à tenter de minimiser les résultats d'une apparente incontestable œuvre à 12 sons de Stravinski ; cela engendre des réactions et des spéculations extramusicales qui ont largement et inconvenablement confondu des considérations musicales avec des considérations pseudo-psychologiques et tactiques. Qu'Igor Stravinski puisse maintenant créer des œuvres qui furent les instances d'un système musical originalement associé au nom de Schoenberg semblait détruire une préconception fondamentale que la musique contemporaine avait, de science, été compartimentée et assignée, et comment les problèmes avaient été dessinés de manière partielle et permanente. Les compositeurs sont en théorie des compétiteurs, jamais des collègues ; leur activité principale est de consolider leurs apports tout en cherchant à déprécier la valeur des apports des autres compositeurs¹⁸⁷.

Le rapprochement entre Schoenberg et Stravinski est favorisé chez Babbitt au nom d'une communauté d'appartenance (i.e. 'nous sommes tous collègues') et de la solidarité qui devrait la guider dans le combat commun pour la musique moderne. Comme chez Berio et plusieurs autres, le rapprochement est souhaité à travers l'idée de deux forces incontournables et complémentaires, à ceci près toutefois que Babbitt en appelle à ce rapprochement en partant du règne sérialiste de l'époque. Il en aurait peut-être été autrement au temps du néoclassicisme, à savoir qu'il est aisé pour Babbitt d'en appeler à cette solidarité une fois que

¹⁸⁵ Feldman, *Écrits et paroles*, 1998, pp. 145-46.

¹⁸⁶ Voir Milton Babbitt, *Words About Music*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, pp. 107-15.

¹⁸⁷ "There is little point, in the name of discretion, in attempting to minimize the results of the appearance of an incontrovertibly twelve-tone work from Stravinsky; it engendered reactions and extramusical speculations which largely and conveniently displaced musical considerations with pseudopsychological and tactical ones. That Igor Stravinsky should now be creating works which were instances of a musical system originally associated with the name of Arnold Schoenberg appeared to destroy a fundamental preconception of how the activity of contemporary music has long since been compartmentalized and assigned, and how the issues has been patly [sic] and permanently drawn. Composers, presumably, are competitors, and never colleagues; their primary activity is that of consolidating their holdings while attempting to depreciate the value of the holdings of other composers." - Babbitt, "Remarks on the Recent Stravinsky", *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, 1972, p. 175.

le sérialisme a triomphé du néoclassicisme dans les institutions américaines. Pour lui, comme il le laisse entendre dans son témoignage suivant le décès de Stravinski, la situation qui prévaut confirme le juste retour du balancier : « Stravinski, dans la dernière décennie de sa vie de créateur, a appris ce que Schoenberg a connu pratiquement tout au long de sa vie créatrice : comment on se sent quand l'histoire de la musique vous laisse de côté¹⁸⁸. »

8.6 La dernière icône

Stravinski rend son dernier souffle le 6 avril 1971 après plus de 60 ans d'activité musicale. Les hommages fusent de partout et attestent de l'attachement des compositeurs vivants à son œuvre. Il aura incarné celui qui possède les dons du génie sans avoir eu à formuler les raisons d'être de son langage musical : il s'est contenté de vivre sa musique et de s'adapter à l'air du temps. Contrairement aux témoignages entourant le décès de Schoenberg, où des réserves et propos polémiques ont été exprimés, le décès de Stravinski est rempli de dévotion et de respect, signe que la querelle fait maintenant partie de l'histoire et qu'arrivés à ce stade, les acteurs laissent de côté les controverses élevées par Stravinski ou construites autour de la réception de son œuvre. Mais la querelle a marqué à ce point les esprits que les clins d'œil ne manquent pas, comme celui qui ouvre le numéro commémoratif de *Tempo*¹⁸⁹ :

‘À travers la forme, dit Stravinski, nous établissons un agréable travail entre nous et le chaos qui nous entoure’. Exactly 20 ans ont passé depuis que la mort de Schoenberg a laissé l'arbitraire suprême de cet agrément entre les mains de Stravinski seul. Et aujourd'hui ? Plus de suprématie, peut-être ; mais merci par-dessus tout à Stravinski et Schoenberg, quelques agréments, et à partir de là beaucoup d'espoir¹⁹⁰.

De sa génération, Stravinski est le dernier à quitter la vie ; après Ravel, Berg, Bartók, Webern et Schoenberg, le moment est venu à son tour de faire ses adieux au monde et les témoignages qui affluent montrent l'attachement à cette génération née dans les années 1870 et 1880, qui aura porté le projet moderniste vers des visées avant-gardistes.

Les revues anglophones, encore une fois, ne manquent pas d'attrait lorsqu'il s'agit de saluer l'âme d'un compositeur récemment disparu afin d'entamer un processus de

¹⁸⁸ “Stravinsky, in the last decade of his creative life, learned what Schoenberg knew throughout most of his creative life: how it feels to have the history of music leave you ahead.” - Milton Babbitt, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 107.

¹⁸⁹ “Igor Stravinsky 17 June 1882 - 6 April 1971”, *Tempo* 97, 1971.

¹⁹⁰ “Through form, says Stravinsky, we ‘establish a working agreement between ourselves and the chaos which surround us’. Exactly 20 years have passed since Schoenberg’s death left the supreme arbitration of that agreement in the hands of Stravinsky alone. And today? No more supremacy, perhaps; but thanks above all to Stravinsky and Schoenberg, some agreement, and therefore much hope.” Non signé, « *Tempo* », *Tempo* 97, 1971, p. 3.

canonisation sous forme de commémoration musicale. La revue *Perspectives of New Music* offre à ses lecteurs deux numéros en un intitulé « Stravinsky. A Composer's Memorial¹⁹¹ ». Ce qui frappe avant tout est la quantité des témoignages et le caractère international, voire universel qu'ils prennent. Non seulement les grandes figures de la musique américaine acceptent l'invitation de signer un texte de commémoration, à commencer par Piston, Carter, Babbitt et Sessions, mais les compositeurs étrangers participent aussi à l'invitation, ce qui du reste est représentatif de l'espace international dans lequel a gravité Stravinski. Krenek¹⁹² revient sur la dualité entre dodécaphonisme et néoclassicisme et salue le plaisir qu'il y avait à parler musique avec Stravinski, alors que Milhaud¹⁹³ y va d'un cri du cœur en faveur de Debussy et Stravinski. La querelle est parfois un passage obligé tant elle paraît inséparable de l'existence de Stravinski et du cheminement esthétique qu'aura pris sa carrière, surtout à partir de 1920 en choisissant le néoclassicisme pour aboutir ensuite au dodécaphonisme.

En ce sens, dans un article sous forme de 'rappel commémoratif'¹⁹⁴, Donald Harris retrace le cheminement parallèle des deux compositeurs et l'histoire qui a fait croiser et opposer leur existence musicale. Il s'agit d'un des premiers articles de nature heuristique à faire de la querelle une histoire pour en comprendre la façon dont les oppositions esthétiques et stylistiques ont pris forme. Tout en mettant l'accent sur le regard croisé qu'offre le rapprochement des deux compositeurs, l'intérêt se porte aussi sur les raisons historiques de ce croisement et les visions qui ont été investies chez chaque compositeur pour dominer la musique moderne : « Notre vision exclusive et mutuelle des deux compositeurs était nourrie par le fait qu'autant Stravinski et Schoenberg coexistaient. Ils étaient capables de dominer la pensée musicale européenne et américaine à travers leurs existences, avec très peu de contacts entre eux¹⁹⁵. » Les conclusions qui en ressortent dressent une liste de différences dont le caractère opératoire ne peut être nié et sert à marquer la singularité que chaque force musicale a représentée : chromatisme versus diatonisme, évolution versus adaptation, polyphonie versus homophonie, etc. Ces couples binaires jouent le jeu du rapprochement, mais n'en sont pas moins schématiques dans leur relation oblique. C'est pourquoi l'auteur propose ensuite des parallèles, qui tendent finalement à appuyer une appartenance générationnelle et des

¹⁹¹ "Stravinsky. A Composers' Memorial", *Perspectives of New Music* 9-10, 1971.

¹⁹² Ernst Krenek, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, pp. 7-9.

¹⁹³ Darius Milhaud, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, pp. 9-10.

¹⁹⁴ Donald Harris, "Stravinsky and Schoenberg: A Retrospective View", *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, pp. 108-23.

¹⁹⁵ "Our mutually exclusive view of both composers was nurtured by the fact that both Stravinsky and Schoenberg merely coexisted. They were able to dominate European and American musical thought throughout their lifetimes, with almost no known contact between them." Cf. Harris, "Stravinsky and Schoenberg: A Retrospective View", *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 109.

préoccupations communes : l'importance de la religion, la difficulté de l'exil, l'obsession des nombres, etc. Il reste cependant beaucoup de chemin à faire, dû entre autres à la tradition musicale dans laquelle chacun est embrigadé et aux carences historiques qui empêchent pour le moment de voir comment cette querelle s'est construite, d'où l'insistance de l'auteur à attribuer la querelle à une forme de parallélisme. Mais ce parallélisme, remis dans le contexte américain, recèle une utilité non négligeable pour les compositeurs qui ont hérité des deux pôles dans leur formation académique :

Pour notre génération, cela fut peut-être d'une grande importance depuis que Schoenberg et Stravinski représentaient deux cultures musicales distinctes, du moins en ce qui concerne la musique occidentale. Ils furent, comme l'a dit Stravinski, 'deux mondes esthétiques à part'. Ils ont prouvé que les compositeurs peuvent avoir à choisir différentes avenues s'ils souhaitent découvrir leurs identités musicales respectives, mais que les raisons de leurs choix peuvent bien provenir de la même source. Dans les faits, ils se complètent chacun dans le sens où ils réagirent tous à leur manière au même dilemme théorique. Cette leçon demeurera pour plusieurs générations à venir.¹⁹⁶

C'est lors de témoignages comme ceux-ci que l'on peut constater l'importance qu'a prise la querelle pour les générations de musiciens qui ont succédé à Schoenberg et Stravinski. Leur legs musical était indéniablement associé à ce qui les avait opposés, de sorte que la représentation binaire demeure finalement l'occurrence qui revient la plus fréquemment au sein des discours découlant de la querelle au cours des années 1950 à 1970. Il est facile d'imaginer l'attraction que pouvait exercer la querelle durant les années d'apprentissage en favorisant une lutte esthétique faisant sens pour les acteurs qui la vivaient : se rallier à un camp pour marquer un territoire identitaire à promouvoir et à défendre.

D'autres compositeurs ont tenu aussi à exprimer leur affection à Stravinski, et non des moindres. Chostakovitch¹⁹⁷ parle de l'éternité de son œuvre, là où Berio y va d'un vibrant « Adieu¹⁹⁸ » : il ne cache plus son attachement généalogique à Stravinski qu'il nomme « Père Igor¹⁹⁹ ». Xenakis rappelle à son tour les deux clivages esthétiques et se fait plus mitigé que certains quant au bilan musical de Stravinski, rappelant la position de l'avant-garde européenne : « Varèse et les Viennois eurent la chance de ne pas se voir enfermer dans le pli

¹⁹⁶ "To our generation it was perhaps of greater significance, since Schoenberg and Stravinsky represented two such distinct musical cultures, at least insofar as Western music is concerned. They were, as Stravinsky has said, 'worlds apart aesthetically'. They have proven that composers may have to choose different paths if they are to discover their respective musical identities, but that the reasons for their choices may well spring from the same sources. They do, in fact, complement one another in the one very real sense that they were both reacting in their own manner to the same theoretical dilemma. This lesson will remain for many generations to come." - Harris, "Stravinsky and Schoenberg: A Retrospective View", *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 123.

¹⁹⁷ Dmitri Schostakovitch, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 13.

¹⁹⁸ Luciano Berio, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, pp. 129-30.

¹⁹⁹ Berio, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 130.

de leur temps, Stravinski oui, malgré l'effort désespéré d'en sortir comme en témoigne surtout sa dernière période sérielle. Mais sa grand vague s'est immobilisée étincelante à jamais peut-être²⁰⁰. » L'un des membres de cette avant-garde passe aux aveux : Pousseur avec un article intitulé « Aveu²⁰¹ », qui est en fait un poème remis à Stravinski à l'occasion de son 80^e anniversaire. Pour un compositeur attaché au modèle webernien et viennois comme Pousseur, le témoignage n'est pas sans importance, ce qu'il explique ainsi : « Pour moi, au cours des 10 dernières années, l'exemple de Stravinski n'a pas cessé de devenir de plus en plus important²⁰². » Stravinski est présenté comme un incontournable du XX^e siècle qui force le questionnement : « Igor Stravinski ! Vous êtes pierre. Pierre d'achoppement. Pierre sur laquelle on butait déjà hier. Sur laquelle on bute encore aujourd'hui. Lorsqu'on entre en composition musicale²⁰³. » Le témoignage tombe facilement dans l'adulation, ce qui s'explique par l'effet de boomerang, soit la révélation que devient Stravinski après l'avoir écarté : *Agon* touche Pousseur et l'aide dans la gestation de *Votre Faust*. Le compositeur belge en vient alors à substituer au « Stravinski demeure » de Boulez un vibrant « STRAVINSKI EST VIVANT²⁰⁴ ». La canonisation de Stravinski est bel et bien entamée des deux côtés de l'océan.

À ces témoignages écrits s'en ajoutent d'autres, musicaux ceux-là. En effet, la revue *Tempo*, dans son numéro spécial sur Stravinski, publie de courtes pièces musicales sous le titre « In Memoriam Igor Fedorovich Stravinsky Canons and Epitaphs Set I²⁰⁵ ». Chacune des pièces utilise l'instrumentation choisie par Stravinski dans deux pièces commémoratives : *Epitaphium* pour flûte, clarinette et harpe ; *Double Canon* pour quatuor à cordes. Deux compositeurs russes ouvrent et ferment la commémoration : Denisov et Schnittke. Bien que les Anglais soient plus nombreux – représentés par Davies, Wood, Berkeley, Maw, Tippett et Birtwistle, la revue cherche à donner un caractère international à la manifestation et deux autres compositeurs, un allemand et un italien, viennent compléter le dossier : Blacher et... Berio. Berio se retrouve encore une fois dans un hommage à Stravinski, signe de la place significative qu'occupe ce compositeur dans son vécu. Intitulé *Autre fois (Berceuse canonique pour Igor Stravinski)*²⁰⁶, l'œuvre cherche à marquer un double passage, celui vers l'au-delà et celui vers la canonisation souhaitée. Pour flûte, clarinette et harpe, l'œuvre s'inspire des

²⁰⁰ Iannis Xenakis, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 130.

²⁰¹ Henri Pousseur, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, pp. 134-36.

²⁰² Pousseur, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 134.

²⁰³ Pousseur, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 135.

²⁰⁴ Pousseur, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 136.

²⁰⁵ « In Memoriam Igor Fedorovich Stravinsky Canons and Epitaphs Set I », *Tempo* 97, 1971, pp. 1-23.

²⁰⁶ Luciano Berio, « Autre fois (Berceuse canonique pour Igor Stravinski) », *Tempo* 97, 1971, p. 20.

ostinati à la Stravinski, de sa verticalisation et de la manière de travailler les durées par irrégularité :

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Harp (Hp.). The tempo is marked as quarter note = 124. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and a 'rall.' marking. The Harp part features a rhythmic pattern with triplets and a 'rall.' marking.

Ex. 28 : Berio, *Autre fois (Berceuse canonique pour Igor Stravinski)*, mesures 20-24.

Berio interpelle le statisme stravinskien comme ultime recueillement ; la profonde inspiration berce le départ de Stravinski en recourant à ses idiomes.

Dans son numéro suivant de 1972, la revue arrive avec une suite de commémorations musicales regroupées sous le titre « In Memoriam Igor Stravinsky. Canons & Epitaphs Set 2²⁰⁷ ». Le caractère international de l'événement est encore une fois souligné et les grosses pointures ne manquent pas : Copland, Carter, Goehr, Lutyens, Milhaud et Sessions rendent tour à tour hommage à Stravinski. Mais une contribution sort de l'ordinaire ici, non seulement en raison de la personne qui la signe, mais aussi pour la légende explicative qui l'accompagne et qui occupe plus de six pages : *Explosante-fixe...*²⁰⁸ de Boulez dont les indications apparaissent en français et dans une traduction anglaise. L'œuvre constitue un tournant dans la production de Boulez en ce qu'il explore une forme ouverte qui s'élabore au fur et à mesure de sa création (liberté des instrumentistes pour aller d'un « transitoire » à l'autre). Elle annonce aussi la période ircamienne en ayant recours à des interventions électroniques pour permuter les timbres, gestes réalisés à l'avance par Boulez qui conçoit une machine pour arriver à cette fin²⁰⁹. Comme le dit Sophie Galaise, qui insiste sur l'importance de l'œuvre dans un moment charnière de la carrière boulézienne :

Toutes les idées visionnaires pour étendre le réseau des relations harmoniques et rythmiques, ainsi que celui des relations de dynamique, de timbre et surtout de rythme, comme étant les ingrédients éventuels d'une forme 'explosive', toutes ces idées se retrouvent ici incluses avec succès dans un réseau de relations expressives, dont on ne peut plus séparer les paramètres²¹⁰.

²⁰⁷ "In Memoriam Igor Stravinsky. Canons & Epitaphs Set 2", *Tempo* 98, 1972, pp. 1-26.

²⁰⁸ Pierre Boulez, « Explosante-fixe... », *Tempo* 98, 1972, pp. 13-26.

²⁰⁹ Voir la présentation qu'en donne Sophie Galaise sur le site internet de l'IRCAM : « Festival d'automne ... explosante fixe... », *Le Magazine* [du Centre national d'art de culture Georges-Pompidou], n° 53, octobre 1989, <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galaise89a/>.

²¹⁰ Galaise, « Festival d'automne... explosante fixe... », *Le Magazine*, 1989, (<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galaise89a/>).

Après l'ajout de l'intervention électronique, l'œuvre a pris une forme 'fixe' autour d'un sextuor regroupant une flûte, une clarinette, une trompette, un violon, un alto et un violoncelle : elle est créée par le Lincoln Chamber Society à New York le 5 janvier 1973. Le travail timbrique est clairement mis en évidence dans ce choix instrumental, qui rappelle davantage la formation de chambre du *Pierrot lunaire* que Stravinski.

Il est clair que Boulez déroge complètement aux modalités commémoratives fixées par la revue *Tempo*. Il soumet la genèse de l'oeuvre, de sorte que celle-ci part de Stravinski pour en dépasser la valeur hommage inscrite dans l'événement – Boulez n'en est pas à une provocation près. Dans ses entretiens avec Célestin Deliège, réunis sous le titre *Pierre Boulez. Par volonté et par hasard*, questionné à ce sujet, il s'explique :

Ce n'est pas, je crois, un message où l'influence de Stravinski sur moi est visible. Stravinski lui-même, quand il a écrit les *Symphonies d'instruments à vent* à la mémoire de Debussy, donne un exemple semblable ; car c'est vraiment une des œuvres les plus éloignées par la couleur elle-même, la forme et les idées musicales. Dans *Explosante*, c'est exactement la même chose. [...] J'ai pensé à un moment donné faire une espèce de citation des *Symphonies d'instruments à vent*, mais il n'en est resté qu'une idée issue du duo entre la flûte et la clarinette, très prépondérant à deux endroits de la partition. Ce dialogue [...] est peut-être très vaguement une référence, mais tellement lointaine qu'il est impossible de la retrouver sans que je la signale. Une autre référence est plus ésotérique encore : toute la partie centrale de flûte dans *Explosante* (partie première autour de laquelle tout s'est construit et qui était écrite pour un instrument abstrait quand elle a été publiée dans la revue *Tempo*) est organisée autour du son *mi* bémol qui, en allemand du moins, se dit *es*. Or *es* (*S*) est l'initiale de Stravinski. Mais là encore, personne ne peut le découvrir : ce n'est pas, du reste, tellement important²¹¹.

Boulez s'est donc conformé à la logique de l'hommage, mais qu'à moitié, à sa manière et à travers une valeur anecdotique qu'il tente de minimiser par la suite. Les « transitoires » offrent pourtant matière à réfléchir sur le contenu immanent de l'hommage, notamment dans le contraste entre valeurs longues et gestes concentrés, dans le statisme des plans sonores et dans la façon de stratifier la matière musicale :

Ex. 29 : Boulez, *Explosante-fixe...*, « Transitoire II ».

²¹¹ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, pp. 139-40.

Stravinski n'est peut-être pas au centre des choix formels et de la grammaire du discours, mais la façon de traiter la matière musicale en la fragmentant et en l'insérant dans une logique de la discontinuité rappelle son modèle : Boulez connaît suffisamment les idiomes à la base de son langage musical pour pouvoir s'en inspirer et les dépasser dans un nouveau geste créateur. Stravinski est bien présent dans *Explosante-fixe*, mais dans une évocation *a contrario*.

L'œuvre est retravaillée dans les années suivantes et débouche sur *Mémoriale* de 1985. Sachant l'importance et l'apport de l'œuvre de Stravinski aux yeux de Boulez, l'œuvre composée à l'occasion de sa mort contribue à souligner à nouveau sa descendance musicale. Car Boulez, ici comme ailleurs, recrée à sa façon un espace sonore favorisé par Stravinski, soit la ritualisation du musical à travers l'incandescence rythmique et la brillance timbrale. Comment expliquer alors qu'il soit tenté après 1975 de minimiser la valeur symbolique de cette œuvre et les gestes 'généalogiques' qu'une analyse plus poussée permet d'y détecter ? La réponse se trouve certainement dans les entretiens avec Deliège où Stravinski trouve une place plutôt négligeable, contrairement à l'école de Vienne placée sous le signe révélateur d'« Incidence de Schoenberg²¹² ». Si Boulez rappelle à nouveau son *credo* esthétique selon lequel Schoenberg et Stravinski ont manqué de 'courage musical' durant la période d'entre-deux-guerres, le modèle offert par le Schoenberg atonal trouve une valeur rehaussée, surtout qu'une accointance est suggérée entre les œuvres pour piano de Schoenberg et celles de Boulez. Les faits ne s'arrêtent pas là et voient plutôt Boulez se rapprocher de l'école de Vienne à cette époque, notamment dans les activités du Schoenberg Institute, pour lequel il signe des articles²¹³. Dans un texte écrit plus tard, « Passe-Impasse et Manque²¹⁴ », soit en 1986 pour une exposition au Centre Georges-Pompidou sur la Vienne du début du siècle, Boulez retrace les préjugés musicaux, culturels et intellectuels qui ont encadré la réception de l'œuvre de Schoenberg en France pendant la guerre et en attribue la responsabilité à la culture de l'époque, musicale entre autres, qui avait fait de Stravinski l'heureux élu : « Paris tout occupé de la suprématie de Stravinski, et de ses zigzags, avait laissé les Viennois dans l'ombre [...]. Alors qu'on s'extasiait sur les multiples brisures de Stravinski, on n'admettait pas ce que l'on désignait comme la cassure une et catastrophique de Schoenberg²¹⁵. » Boulez présente alors une image beaucoup plus positive de l'école de Vienne :

²¹² Boulez, *Par volonté et par hasard*, 1975, pp. 31-41.

²¹³ Pierre Boulez, "Through Schoenberg to the Future", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1, 1977, pp. 121-25.

²¹⁴ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, pp. 370-80.

²¹⁵ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, p. 373.

La rencontre de l'école de Vienne nous montrait une attitude profondément motivée, peu soucieuse de ce qui se fait ou ne se fait pas ; s'étant confrontés avec leurs antécédents, conscients de leurs prédécesseurs, ces trois compositeurs en avaient déduit une ligne de conduite, un système de pensée, un langage, un mode d'expression. En ce sens, par rapport à la précarité de ce que nous avons observé directement autour de nous, ils nous apportaient certainement la sécurité, sans parler de la droiture et de l'exigence ; ils nous donnaient un exemple moral non moins que musical. C'est certainement ce en quoi cet exemple a été le plus fort, et de loin, que tous les autres²¹⁶.

Schoenberg, tant sur les plans esthétique qu'historique, n'offre-t-il pas un meilleur gage de probité artistique et intellectuelle dans les convictions que se forge l'artiste pour les combats à mener ? Il est clair que la 'volte-face' stravinskienne et ses entortillements stylistiques sur fond de déclarations publiques ont fini par en faire un modèle moins émulateur que la fermeté schoenbergienne. Du reste, tant du côté autoritaire que dans le travail théorique, le modèle artistique véhiculé par Boulez se rapproche davantage de Schoenberg que de Stravinski.

En 2005, fait lourd de significations pour la querelle, Boulez passe aux aveux²¹⁷ : « Nous appartenions à la génération Stravinski [...] : objectivité, rythmes nets, pas de rubato ; la tradition autrichienne, c'est le contraire : sensibilité, rubato, flexibilité ; depuis trente ans j'ai changé²¹⁸. » Boulez laisse ainsi entendre que la querelle Schoenberg/Stravinski aurait eu un impact sur sa manière d'envisager la matière musicale et la façon de la rendre, ce qui touche forcément à sa composante. En bout de ligne, cet aveu de Boulez montre comment Stravinski se sera trouvé avantagé par le discours structuraliste de l'époque et Schoenberg désavantagé par tous les préjugés qui lui collaient encore à la peau. Le fait que Boulez ait « changé depuis trente ans » est un bon indicateur de la façon dont la querelle a poursuivi son chemin en hantant la génération sérialiste. Ainsi Boulez, comme plusieurs de ses collègues, a-t-il navigué entre deux eaux de manière à se placer au centre des piliers de la musique moderne pour mieux les dépasser et, ce faisant, utiliser leur autorité afin de construire la sienne.

La querelle, en ces années s'étendant de la mort de Schoenberg à celle de Stravinski, passe d'un fait d'actualité musicale exerçant un attrait pour le devenir de la musique à un fait passé, qui n'en trouve pas moins une valeur pour le questionnement sur la modernité musicale : sa réception dans un présent rétrospectif met en marche sa valeur

²¹⁶ Boulez, *Regards sur autrui*, 2005, p. 375.

²¹⁷ À l'occasion du lancement du disque *Pierre Boulez. Le Domaine musical, vol. 2 1956...1967. Igor Stravinski. L'École de Vienne*, Paris, Adagp, 2006.

²¹⁸ Rapporté par Gérard Condé, « Le Domaine musical. Les modernes en leur salon », *Diapason* 535 (avril), 2006, p. 20.

historiographique. L'autre facteur de cette conscience historique que réverbère la querelle est le travail mythique auquel les acteurs s'adonnent à partir des années 1950. À mesure que les compositeurs, critiques et musicologues réfléchissent sur la querelle, ils en propulsent l'attrait et en grandissent le phénomène historique devenu incontournable. Ce travail mythique découle du besoin de donner une valeur opératoire à la querelle sur le plan historique et de faire des deux compositeurs les deux faces opposées de la musique du XX^e siècle. En ce sens, la période phare de 1909-14 devient elle aussi mythique, surtout qu'elle aura rassemblé les énergies autour d'une fraternité musicale et qu'elle aura permis à Schoenberg et à Stravinski d'être solidaires l'espace d'un moment. À l'inverse, la période des années 1940, qui marque la fin de la vie de Schoenberg et le vieillissement de Stravinski, se présente comme mythique pour des raisons différentes : les deux compositeurs, dont les destinées ont fini par s'ancrer à Hollywood, habitent l'un près de l'autre, se croisent dans des événements mondains, mais ne s'adressent jamais la parole. Leibowitz a contribué à ce mythe avec sa lettre d'Hollywood²¹⁹ : « C'est étrange que deux hommes si différents à tous les points de vue aient décidé de choisir cet endroit pour vivre et travailler²²⁰. » Ce mythe, chacun le reprendra à son tour pour montrer l'impossibilité de réconcilier les deux pôles²²¹. Il forge le caractère incontournable de la querelle et lui confère un attrait historique destiné vers le moment présent : pourquoi cette lutte qui n'en finit plus et comment expliquer cet entêtement ? En devenant mythique, il va sans dire que la querelle force les acteurs musicaux à tenir compte de ses enjeux et à gloser sur son apport historique, ce qui se constate dans la prise en charge de l'héritage musical de Schoenberg et Stravinski. C'est pourquoi, dans le dépassement qu'elle aura tenté vis-à-vis de la querelle, la génération sérielle aura été rattrapée par celle-ci à maintes reprises.

²¹⁹ White a également propagé ce mythe en ces termes : "By the end of the Second World War, when the two composers had become near neighbours in Hollywood, their relationship seemed to have reached a state of armed neutrality." Cf. White, *Stravinsky*, 1984, p. 41.

²²⁰ "It is strange that two men so different in every respect should have chosen this place to live and work in." Cf. René Leibowitz, "Two Composers: A Letter from Hollywood", *Partisan Review*, mars 1948, p. 361.

²²¹ Babbitt et Stein par exemple. - Babbitt, sans titre, *Perspectives of New Music* 9-10, 1971, p. 105; Leonard Stein, "Schoenberg and 'Kleine Modernisky'", *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, pp. 314-15.

Bibliographie

1. Livres et articles

Adorno, Theodor W. 1949/1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard.

_____. 1982. *Quasi una fantasia. Écrits musicaux II*, traduits de l'allemand par Jean-Louis Leleu avec la collaboration de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, présentation et notes de Jean-Louis Leleu. Paris : Gallimard.

_____. 2003. *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W., et Alban Berg. 2004. *Correspondance 1925-35*, éd. par Henri Lonitz. Présentée et traduit de l'allemand par Marianne Dautrety. Paris : Gallimard.

Aguila, Jesus. 1992. *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris : Fayard.

Albèra, Philippe. 2003. « Le mythe et l'inconscient ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 136-55. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

_____. 2003. « Modernité. II. La forme musicale ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 234-63. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

_____. 2003. « Tradition et rupture de tradition ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 113-35. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Alluard, Didier, et Cyril Huvé. 1980. « Ouvertures ». Dans Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé, 7-30. Paris : Jean-Claude Lattès.

Alten, Michèle. 2000. *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*. Paris: L'Harmattan.

Anderson, Perry. 1998. *The Origins of Postmodernity*. London : Verso.

Ansermet, Ernest. 1983. *Écrits sur la musique*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière S. A.

Ansermet, Ernest. 1961/1989. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris : Robert Laffont.

Antheil, George. 1981. *Bad Boy of Music*. New York : Da Capo Press.

Arnaud, Claude. 2003. *Jean Cocteau*. Paris : Gallimard.

Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire : dossier de presse*. 1985. Réuni par François Lesure avec le concours d'Emily Good. Genève : Minkoff.

Ashby, Arved. "Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as 'Ideal Type' ". *Journal of the American Musicological Society* 54 (Fall), no. 3: 585-625.

Auner, Joseph. 1999. "The Second Viennese School as a Historical Concept". In *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, ed. by Bryan R. Simms, 1-36. Westport : Greenwood Press.

_____. 2003. *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*. New Haven : Yale University Press.

_____. 2004. "Proclaiming the mainstream : Schoenberg, Berg, and Webern". In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. by Nicholas Cook and Anthony Pople, 228-59. Cambridge : Cambridge University Press.

Auric, Georges. 1979. *Quand j'étais là*. Paris : Bernard Grasset.

Avec Stravinsky. 1958. Monaco : Éditions du Rocher.

Babbitt, Milton. 1955. "Some Aspects of Twelve-Tone Compositions". *Score* 15 : 52-61.

_____. 1987. *Words About Music*, ed. by Stephen Dembski and Joseph N. Straus. Madison : The University of Wisconsin Press.

Barilier, Étienne. 1997. *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*. Genève : Zoé.

Baroni, Mario. 2003. « Naissance et décadence des avant-gardes ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 89-112. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Becker, Howard S. 1982/1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Bekker, Paul. 1919. *Neue Musik*. Berlin : Verlag.

Belot, Robert. 1994. *Lucien Rebatet. Un itinéraire fasciste*. Paris : Seuil.

Betz, Albrecht. 1973/1998. « Introduction ». Dans Hanns Eisler, *Musique et société*, essais choisis et présentés par Albrecht Betz, traduit de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, 1-21. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

_____. 1982. *Musique et politique. Hanns Eisler. La musique d'un monde en gestation*. Paris : Le Sycomore.

Berg, Alban. 1965/1971. *Letters to his Wife*, ed., translated and annotated by Bernard Grun. London : Faber and Faber.

_____. 1985/1999. *Écrits*, introduction, présentation et notes par Dominique Jameux, traductions de Henri Pousseur, Gisela Tillier et Denis Collins. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

_____. 1987. *The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, ed. by Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris. New York : W.W. Norton.

Berio, Luciano. 1983. « Igor Stravinsky. Sur la mort d'un grand compositeur. » *Contrechamps* 1 (septembre) : 57-59.

_____. 2006. *Remembering the Future*. Cambridge : Harvard University Press.

Binoche, Jacques. 1996. *Histoire des relations franco-allemandes de 1789 à nos jours*. Paris : Masson.

Boissière, Anne. 1999. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.

Boivin, Jean. 1995. *La classe de Messiaen*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Boltanski, Luc, et Laurent Thévenot. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.

Borio, Gianmario, und Hermann Danuser. (Hrsg.) 1997. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienfurse für Neue Musik Darmstadt. 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, 4 Bände. Freiburg im Breisgau : Rombach GmbH Bruck- und Verlagshaus.

Boschetti, Anna. 1985. *Sartre et « les Temps modernes ». Une entreprise intellectuelle*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Botstein, Leon. 1985. *Music and Its Public : Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914*. Thèse de doctorat, Harvard University.

_____. 1997. « Music and the Critique of Culture : Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the Emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna ». In *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, ed. by Juliane Brand and Christopher Hailey, 3-22. Berkeley : University of California Press.

_____. 1999. "Schoenberg and the Audience : Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century". In *Schoenberg and his World*, ed. by Walter Frisch, 19-54. Princeton : Princeton University Press.

Boucouchiev, André. 1982. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard.

Boulad-Ayoub, Josiane. 1989. *Contre nous de la tyrannie... Des relations idéologiques entre Lumières et Révolution*. Montréal : Hurtubise.

Boulez, Pierre. 1975. *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*. Paris : Seuil.

_____. 1977. "Through Schoenberg to the Future", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1 (June): 121-25.

_____. 1995. *Points de repère. Tome I Imaginer*, nouvelle édition entièrement refondue. Textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

_____. 2005. *Regards sur autrui*, textes présentés et réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Boulez, Pierre, et André Schaeffner. 1998. *Correspondance 1954-1970*, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny. Paris : Fayard.

Boulez, Pierre, et John Cage. 2002. *Correspondance et Documents*, éd. par Jean-Jacques Nattiez. Nouvelle édition revue par Robert Piencikowski. Mainz : Schott.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les éditions de minuit.

_____. 1992/1998. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Bouthol, Gaston. 1976. *Essais de polémologie*. Paris : Denoël/Gonthier.

Brody, Elaine. 1987. *Paris. The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. New York : George Braziller.

Brunet, Nathalie. 1985. « Musique germanique et modernisme en France à l'aube du XX^e siècle ». *Revue internationale de musique française* (novembre), n^o 18 : 47-57.

Buch, Esteban. 2004. « Au nom de la Loi : Schoenberg et les critiques ». *Raisons politiques. Études de pensée politique* 14 : 21-40.

_____. 2004. « 'Les Allemands et les boches' : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale ». *Le Mouvement Social* (juillet-septembre 2004), n^o 208 : 45-69.

_____. 2006. *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris : Gallimard.

_____. 2006. « Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur Un survivant de Varsovie ». Dans *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, textes réunis par Martin Kaltenecker et François Nicolas, 95-109. Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine.

_____. 2007. « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre : Retour sur *Histoire du Soldat* de Stravinsky ». Conférence donnée le 9 juin 2007 à la Journée Musique et Grande Guerre. Historial de Péronne, non publiée.

Burkholder, J.Peter. 1991. "Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers". *The Journal of Musicology* IX (Fall), no. 4: 412-29.

Caballero, Carlo. 1999. "Patriotism or nationalism?". *Journal of the American Musicological Society* 52 (Fall), no. 3: 593-625.

Calvocoressi, M. D. 1932/1978. *Music and Ballet - Recollections*. London : Faber and Faber Limited.

Campbell, Don G. 1989. *Master Teacher. Nadia Boulanger*. Washington : The Pastoral Press.

Camus, Albert. 1965. *Essais*, introduction par R. Quilliot, textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon. Paris : Gallimard.

Cantoni, Angelo. 1998. *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*. New York : Georg Olms Verlag.

Carr, Maureen A. 2002. *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Casella, Alfredo. 1931. *21+26*. Roma : Avgvstia.

_____. 1955. *Music in my Time. The Memoirs of Alfredo Casella*, translated and ed. by Spencer Norton. Norman : University of Oklahoma Press.

Chailley, Jacques. 1951. *Traité historique d'analyse musicale*. Paris : Éditions musicales Alphonse Leduc.

Chase, Gilbert. 1955. *America's music. From the Pilgrims to the present*. New York : McGraw-Hill Book Company.

Christensen, Jean and Jesper. 1988. *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy : A Catalog of Neglected Items*. Michigan : Harmonie Park Press.

Cocteau, Jean. 1918/1979. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris : Stock.

_____. 1970. *Lettres à André Gide : avec quelques réponses d'André Gide*, préfaces et commentaires de Jean-Jacques Kihm. Paris : La Table ronde.

Coeuroy, André. 1928. *Panorama de la musique contemporaine*. Paris : Éditions Kra.

Collaer, Paul. 1996. *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée. Hayen : Mardaga.

Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil.

_____. 2005. *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard.

Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist. 1986. Ed. by Jann Pasler. Berkeley : University of California Press.

Conrad, Doda. 1995. *Grandeur et mystère d'un mythe. Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*. Paris : Buchet/Chastel.

Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture. 1997. Ed. by Juliane Brand and Christopher Hailey. Berkeley : University of California Press.

Copland, Aaron. 1984. *Copland : 1900 through 1942*, by Aaron Copland and Vivian Perlis. New York : St. Martin's Press.

Court, Raymond. 1981. *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*. Paris : Klincksieck.

Cowell, Henry. 1962. *American Composers on American Music. A Symposium*, ed. by Henry Cowell, with a new introduction by the author. New York : F. Ungar.

Craft, Robert. 1958. « Entretiens d'Igor Stravinsky avec Robert Craft ». Dans *Avec Stravinsky*, 9-70. Monaco, Éditions du Rocher.

_____. 1973. *Chronicles of a Friendship 1948/1971*. New York : Vintage Books.

_____. 1992. *Stravinsky: Glimpses of a Life*. New York : St. Martin's Press.

Craft, Robert, et Vera Stravinsky. 1978. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York : Simon and Schuster.

Cross, Jonathan. 1998. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge : Cambridge University Press.

Curjel, Hans. 1972. "Stravinsky in Berlin". *Melos* 39 : 154-56.

Cusick, Suzanne G. 1993. "Gendering Modern Music : Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy". *Journal of the American Musicological Society* XLVI, no. 1: 1-25.

Dahlhaus, Carl. 1964/1997. *Schoenberg*, essais éd. par Philippe Albèra et Vincent Barras. Genève : Contrechamps.

_____. 1977/1995. *Foundations of Music History*, translated by J.B. Robinson. Cambridge : Cambridge University Press.

_____. 1978/1997. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*. Genève : Contrechamps.

_____. 1980/1989. *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson. Berkeley : University of California Press.

Danuser, Hermann. 2003. « 'L'École de Darmstadt' et son mythe ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 264-82. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

_____. 2004. "Rewriting the past : classicisms of the inter-war period". In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. by Nicholas Cook and Anthony Pople, 260-85. Cambridge : Cambridge University Press.

Dauphin, Claude. 2001. *La musique au temps des encyclopédistes*. Paris : Centre international d'étude du XVIII^e siècle.

Dautrey, Marianne. 2004. « Présentation ». Dans Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, ed. par Henri Lonitz, 7-21. Paris : Gallimard.

Debussy, Claude. 1971/1987. *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. Paris : Gallimard.

_____. 2005. *Correspondance 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert. Paris : Gallimard.

Deliège, Célestin. 1982. « Le legs de 1912 ». Dans *Stravinsky, études et témoignages* présentés par François Lesure, 151-91. Paris : Jean-Claude Lattès.

Dejussieu, Laurence. Sd. *Charles Koechlin & Le Livre de la Jungle*. Thèse de doctorat déposée à la Médiathèque Musicale Mahler.

DeNora, Tia. 1995/1998. *Beethoven et la construction du génie*. Paris : Fayard.

Dent, Edward J. 1979. *Selected essays*, ed. by Hugh Taylor. Cambridge : Cambridge University Press.

Donin, Nicolas. 2001. « Le Verein für Musikalische Privataufführungen : paradoxes d'une orthodoxie ». Dans *Ostinato Rigore, Arnold Schoenberg*, 361-84. Paris : Éditions Jean-Michel Place.

_____. 2002. « Schoenberg héros hégélien ? ». *Dissonance* 76 : 14-22.

_____. 2006. « Les années 1940-45 : notes sur une périodisation usuelle de l'histoire de la musique ». Dans *Musique et modernité en France (1900-1945)*, sous la dir. de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, 51-65. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Duchesneau, Michel. 1996. « La musique française pendant la Guerre 1914-1918. Autour de la tentative de fusion entre la Société Nationale de Musique et la Société Musicale Indépendante », *Revue de musicologie* 82, n° 1 : 123-53.

_____. 1997. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Hayen : Mardaga.

_____. 2006. « Introduction ». Dans Charles Koechlin, *Écrits vol. 1. Esthétique et langage musical*, présentés et annotés par Michel Duchesneau, 9-35. Hayen : Mardaga.

_____. 2006. « Koechlin : réflexion sur la modernité ». Dans *Musique et modernité en France (1900-1945)*, sous la dir. de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, 339-61. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Dufour, Valérie. 2006. *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Dufourt, Hugues. 2006. « L'émancipation gnostique du timbre chez Schoenberg ». Dans *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, textes réunis par Martin

Kaltenecker et François Nicolas, 111-29. Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine.

Dümling, Albrecht. 2004. « Les journées musicales du Reich et l'exposition 'Musique dégénérée'. » Dans *Le Troisième Reich et la musique*, 115-21. Paris : Musée de la musique/Fayard.

Dunsby, Jonathan. 1992. *Schoenberg : Pierrot lunaire*. Cambridge : Cambridge University Press.

Einstein, Alfred. 1959. *La musique romantique*, traduit de l'anglais par Jacques Delalande. Paris : Gallimard.

Eisler, Hanns. 1973/1998. *Musique et société*, essais choisis et présentés par Albrecht Betz, traduit de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Ernst Krenek : a Bio-Bibliography. 1989. Compiled by Garrett H. Bowles. New York : Greenwood Press.

Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses Universitaires de France.

Europe. Revue littéraire mensuelle. La revue *Europe* en texte intégral 1923-2000, DVD-ROM PC, publié avec le concours du Centre National du Livre & sous l'égide de l'Association des Amis d'Europe.

Evans, Joan. 2003. « Stravinsky's Music in Hitler's Germany ». *Journal of the American Musicological Society* 56 (Fall), no. 3: 525-94.

Fauquet, Jöel-Marie, et Antoine Hennion. 2000. *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.

Faure, Michel. 1997. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*. Paris : Klincksieck.

Feldman, Morton. 1998. *Écrits et paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, précédés d'une monographie par Jean-Yves Bosseur. Paris : L'Harmattan.

Feneyrou, Laurent. 1993. « Introduction ». Dans Luigi Nono, *Écrits*, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, traduits sous la direction de Laurent Feneyrou, 7-19. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Finscher, Ludwig. 1998. "Bach's Posthumous Role in Music History". In *Bach Perspectives*, Vol. 3, "Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith", ed. by Michael Marissen, 1-21. Lincoln : University of Nebraska Press.

Frisch, Walter. 1998. "Bach, Brahms, and the Emergence of Musical Modernism". In *Bach Perspectives*, Vol. 3, "Creative Response to Bach from Mozart to Hindemith", ed. by Michael Marissen, 109-31. Lincoln : University of Nebraska Press.

Fubini, Enrico. 1981/1983. *Les philosophes et la musique*. Paris : Champion.

Fuchs, Viktor. 1966. "Arnold Schönberg als Soldat im ersten Weltkrieg". *Melos* 66, no. 6: 178-80.

Fulcher, Jane F. 1999. *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Oxford : Oxford University Press.

_____. 1999. "The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism". *The Journal of Musicology* XVII (Spring), no. 2: 197-230.

Funayama, Takashi. 1986. "Three Japanese Lyrics and Japonisme". In *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, ed. by Jann Pasler, 273-83. Berkeley, University of California Press.

Galaise, Sophie. 1989. « Festival d'automne ... *explosante fixe*... ». Le Magazine [du Centre national d'art de culture Georges-Pompidou] (octobre), n° 53 : site internet de l'IRCAM, <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galaise89a/>.

Gann, Kyle. 1997. *American Music in the Twentieth Century*. New York : Schirmer Books.

Gide, André. 1903/1963. *Prétextes, suivi de Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*. Paris : Mercure de France.

Goetschel, Pascale, et Emmanuelle Loyer. 1995/2005. *Histoire culturelle de la France, de la belle époque à nos jours*. Paris : Armand Colin.

Goldman, Jonathan. 2006. "Exploding/Fixed: Form as Opposition in the Writings and Later Works of Pierre Boulez". Thèse de doctorat, Université de Montréal.

Goléa, Antoine. 1958/1982. *Rencontres avec Pierre Boulez* (avec trois hors-texte), présenté par Martine Cadieu. Genève : Slatkine ressources.

Gombrich, Ernst Hans. 2003. *L'essentiel*. Paris : Phaidon.

Goubault, Christian. 1984. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Genève : Éditions Slatkine.

_____. 1991. *Igor Stravinsky*. Paris : Librairie Honoré Champion.

Gramit, David. 2002. *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*. Berkeley : University of California Press.

Griffiths, Paul. 1982. *The Rake's Progress*. Cambridge : Cambridge University Press.

Hailey, Christopher. 1997. "Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage". In *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, ed. by Juliane Brand and Christopher Hailey, 163-78. Berkeley : University of California Press.

Haine, Malou. 2006. « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts ». Dans *Musique et modernité en France (1900-1945)*, sous la dir. de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, 69-134. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

_____. 2007. « Cipa Godebski et les Apaches ». *Revue belge de musicologie* LX : 221-66.

Haimo, Ethan. 1992. *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*. Oxford : Oxford University Press.

_____. 1998. "The Evolution of the Twelve-ton Method". In *The Arnold Schoenberg Companion*, ed. by Walter B. Bailey, 101-28. Westport : Greenwood Press.

Hanna, Martha. 1996. *The Mobilization of Intellect. French Scholars and Writers during the Great War*. Cambridge : Harvard University Press.

Hanslick, Edouard. 1854/1986. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduction de l'allemand par Charles Bannelier, revue et corrigée par Georges Pucher, précédé d'une préface de Jean-Jacques Nattiez. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Harris, Donald. 1979. "Ravel Visits the Verein". *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* III (March), no 1: 75-82.

Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.

Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Hennion, Antoine. 1993. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

Hill, Peter. 2000. *Stravinsky : The Rite of Spring*. Cambridge : Cambridge University Press.

Honegger, Arthur. 1992. *Écrits*, textes réunis et annotés par Huguette Calmel. Paris : Librairie Honoré Champion.

Hurard-Viltard, Eveline. 1987. *Le groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*. Paris : Klincksieck.

Huynh, Pascal. 1998. *La musique sous la République de Weimar*. Paris : Fayard.

Hyde, Martha M. 1996. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music". *Music Theory Spectrum* 18 (Fall), no. 2: 200-34.

"Igor Stravinsky 17 June 1882 - 6 April 1971". 1971. *Tempo* 97.

Igor Stravinsky, Le Sacre du printemps : dossier de presse. 1980. Réuni par François Lesure avec le concours de Gertraut Haberkamp, Malcolm Turner et Emilia Zanetti. Genève : Minkoff.

Illouz, Jean-Nicolas. 2004. *Le symbolisme*. Paris : Librairie Générale Française.

Jameux, Dominique. 1984. *Pierre Boulez*. Paris : Fayard.

_____. 2002. *L'école de Vienne*. Paris : Fayard.

- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jimenez, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Joos, Maxime. 2005. « Variations esthétiques (Schloezer, Boulez, Schaeffner) ». *Revue de musicologie* 91, n° 2 : 401-24.
- Joseph, Charles M. 1983. *Stravinsky and the Piano*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- Kapp, Reinhard. 1988. "Schades of the Double's Original. René Leibowitz's dispute with Boulez". *Tempo* 165 (June): 2-16.
- Klingsor, Tristan. 1939. « L'époque Ravel ». Dans *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, 125-39.
- Kelly, Barbara L. 2003. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*. Burlington : Ashgate.
- Koechlin, Charles. 2006. *Écrits, vol. I. Esthétique et langage musical*, présentés et annotés par Michel Duchesneau. Hayen : Mardaga.
- Kostka, Alexandre, et Françoise Lucbert. (Hrsg.) 2004. « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne ». Dans *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*, 13-28. Berlin : Akademie Verlag.
- Krenek, Ernst. 1926. "Musik in der Gegenwart". In *25 Jahre neue Musik, Jahrbuch der Universal-Edition*, herausgegeben von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, 43-59. Wien : Universal Edition.
- La Grange, Henry-Louis de. 1995. *Vienne une histoire musicale*. Paris : Fayard.
- _____. 1999. "Mahler and France". In *The Mahler Companion*, ed. by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 138-52. Oxford : Oxford University Press.
- Laloy, Louis. 1928/1974. *La musique retrouvée : 1902-1927*. Paris : Desclée de Brouwer.
- La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. 2005. Textes réunis et présentés par Andrea Fabiano. Paris : CNRS.
- Leibowitz, René. 1947. *Schoenberg et son école*. Paris : Janin.
- _____. 1949. *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*. Paris : L'Arche.
- _____. 1950. *Arnold Schoenberg ou Sisyphe dans la musique contemporaine*. Liège : Éditions Dynamo.
- _____. 1950. *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Préface de Jean-Paul Sartre. Paris : L'Arche.

_____. 1951. *L'évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*. Paris : Éditions Corrèa.

_____. 1969/1998. *Schoenberg*. Paris : Seuil.

Lessem, Alan. 1982. "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism : The Issues Reexamined". *The Musical Quarterly* LXVIII (October), no. 4: 527-42.

_____. 1988. "Teaching Americans Music : Some Émigré Composer Viewpoints, ca. 1930-55". *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* XI (June), no. 1: pp. 4-22.

_____. 1997. "The Émigré Experience : Schoenberg in America". In *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformation of Twentieth-Century Culture*, ed. by Juliane Brand and Christopher Hailey, 58-68. Berkeley : University of California Press.

Lesure, François. 1994. « La 'Generazione dell'ottanta' vue de Paris ». Dans Alfredo Casella. *Negli anni di apprendistato a parigi*, a cura di Giovanni Morelli, con una premessa di Guido Salvetti, 7-16. Firenze : Leo S. Olschki Editore.

Lockspeiser, Edward. 1978/1980. *Debussy, sa vie et sa pensée*, traduit de l'anglais par Léo Dilé. Paris : Fayard.

Mahar, William John. 1972. *Neo-classicism in the Twentieth-Century. A Study of the Idea and its Relationship to selected Works of Stravinsky and Picasso*. Thèse de doctorat, Syracuse University.

Mahler-Werfel, Alma. 1960/1985. *Ma vie*, traduite de l'allemand par Gilberte Marchegay. Paris : Hachette.

Mansaingeon, Bruno. 1980. *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*. Paris : Éditions Van de Velde.

Maritain, Jacques. 1922. *Antimoderne*. Paris : Éditions de la Revue des jeunes.

_____. 1927. *Art et scholastique*, nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Louis Rouart et Fils.

Marnat, Marcel. 1986. *Maurice Ravel*. Paris : Fayard.

_____. 1992. « Ravel et Stravinsky ». Dans *Cahier Maurice Ravel* n° 5 : 35-53.

Maurice Ravel par quelques uns de ses familiers. 1939. Paris : Éditions du Tambourinaire.

McColl, Sandra. 1996. *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*. Oxford : Clarendon Press.

McFarland, Mark. 2000. "Debussy and Stravinsky : another look into their musical relationship". *Cahiers Debussy* 24 : 79-111.

Mead, Rita. 1981. *Henry Cowell's New Music 1925-1936. The Society, the Music Editions, and the Recordings*. Ann Arbor : UMI Research Press.

Médicis, François de. 2005. "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s". *Music & Letters* 86, no. 4: 573-91.

Meine, Sabine. 2000. *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*. Augsburg : Wissner-Verlag.

Meyer, Leonard B. 1967. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago : University of Chicago Press.

Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor : UMI Research Press.

Milhaud, Darius. 1952. *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris : René Julliard.

_____. 1982. *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake. Paris : Flammarion.

_____. 1998. *Ma vie heureuse*. Bourg-la-Reine : Éditions Aug. Zurfluh

Moldenhauer, Hans and Rosaleen. 1979. *Anton von Webern. A chronicle of his life and work*. New York : Alfred A. Knopf.

Molino, Jean. 2006. « Le temps, la musique et l'histoire ». Dans *Musiques. Un encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 4. Histoires des musiques européennes », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 71-86. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

_____. 2006. « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle ». Dans *Musiques. Un encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 4. Histoires des musiques européennes », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 1386-1440. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Monson, Karen. 1979. *Alban Berg*. Boston : Houghton Mifflin.

Morgan, Robert P. 1992. *Anthology of Twentieth-Century Music*, ed. with analytical comment by Robert P. Morgan. New York : W.W. Norton.

Musique russe, 2 vol. 1953. Études réunies par Pierre Souvtchinsky. Paris : Presses Universitaires de France.

Mussat, Marie-Claire. 2001. « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale ». *Revue de musicologie* 87, n^o 1 : 145-86.

Nattiez, Jean-Jacques. 1986. « Introduction à l'esthétique de Hanslick ». Dans Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, p. 11-51. Paris : Christian Bourgois.

_____. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

_____. 1993. *Le combat de Chronos et d'Orphée*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

_____. 1995. « Publier Boulez ». Dans Pierre Boulez, *Points de repère. Tome I Imaginer*, 11-24. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

_____. 2002. « Un chapitre de l'histoire de la musique ». Dans Pierre Boulez et John Cage, *Correspondance et Documents*, ed. par Jean-Jacques Nattiez et revue par Robert Piencikowski, 253-79. Mainz : Schott.

_____. 2003. « Comment raconter le XX^e siècle ? ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 39-67. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Newlin, Dika. 1980. *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938-76)*. New York : Pendragon Press.

Nichols, Roger. 2002. *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929*. London : Thames & Hudson.

Nicolas, François. 1997. *La singularité Schoenberg*. Paris : l'Harmattan/IRCAM.

Nietzsche, Friedrich. 1889/1994. *Le cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard.

Nono, Luigi. 1993. *Écrits*, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, traduits sous la direction de Laurent Feneyrou. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Notley, Margaret. 1999. "Musical Culture in Vienna at the Turn of the Twentieth Century". In *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, ed. by Bryan R. Simms, 37-71. Westport : Greenwood Press.

Orledge, Robert. 1989. *Charles Koechlin (1867-1950). His Life and Works*. Chur : Harwood Academic Publishers.

Ostinato Rigore. Revue internationale d'études musicales. 2001. « Arnold Schoenberg ». Paris : Jean-Michel Place.

Paddison, Max. 1997. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge : Cambridge University Press.

_____. 2004. "Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music". In *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. by Tom Huhn, 198-221. Cambridge : Cambridge University Press.

Palmer, Peter. 2007. "Lost Paradise : Music and the Aesthetics of Symbolism". *The Musical Times* 184, n° 1899 (Summer): 37-50.

Pasler, Jann. 1982. "Stravinsky and the Apaches". *The Musical Times* CXXIII (June), no 1672 : 403-07.

_____. 1991. « La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique ». Dans *La musique : du théorique au politique*, éd. Par H. Dufourt et J.-M. Fauquet, 313-43. Paris : Klincksieck.

Pasticci, Susanna. 2003. « Musique religieuse et spiritualité ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 323-47. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Perspectives on Schoenberg and Stravinsky. Revised. 1968/1972. Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York : W. W. Norton & Company.

Piencikowski, Robert. 2005. « Dé-chiffrer Boulez ? ». Conférence prononcée le 5 mars 2005 au colloque « La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits ». École Normale Supérieure, non publiée. À paraître dans J. Goldman, J.-J. Nattiez et F. Nicolas (sous la direction de), *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Paris, Delatour.

Pistone, Danièle. 1995. « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle ». Dans *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, 9-29. Paris : Honoré Champion Éditeur.

_____. 2001. « Arnold Schoenberg dans l'imaginaire musical français ». Dans *Ostinato Rigore, Arnold Schoenberg*, 53-67. Paris : Éditions Jean-Michel Place.

Poirier, Alain. 1993. « Étude de l'œuvre ». Dans *Arnold Schoenberg*, 567-754. Paris : Fayard.

_____. 1995. *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard.

Portrait(s) de Darius Milhaud. 1998. Sous la direction de Myriam Chimènes et de Catherine Massip. Paris : Bibliothèque nationale de France.

Poulenc, Francis. 1994. *Correspondance 1910-1963*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris : Fayard.

Pousseur, Henri. 1971. « Stravinsky selon Webern selon Stravinsky ». *Musique en jeu* 4 : 21-47.

Pozzi, Raffaele. 2003. « L'idéologie néoclassique ». Dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 348-76. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.

Prost, Antoine, et Jay Winter. 2004. *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*. Paris : Seuil.

Ramaut-Chevassus, Béatrice. 1998. *Musique et postmodernité*. Paris : Presses Universitaires de France.

Rathkolb, Olivier. 2004. « La musique, arme miracle du régime nazi ». Dans *Le Troisième Reich et la musique*, 147-56. Paris : Musée de la musique/Fayard.

Ravel, Maurice. 1989. *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins. Paris : Flammarion.

- Rehding, Alexander. 2002. « Liszt's Musical Monuments ». *19th Century Music* 26 (summer), no. 1 : 52-72.
- Reich, Willi. 1968/1981. *Schoenberg. A Critical Biography*. New York : Da Capo Press.
- Revault d'Allonnes, Oliver. 1992. *Aimer Schoenberg*. Paris : Christian Bourgois.
- Ricoeur, Paul. 1986/1997. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil.
- Ringer, Alexander L. 1990. *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. New York : Clarendon Press.
- Rizzardi, Veniero. 2003. « Musique, politique, idéologies ». Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « 1. Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 156-74. Arles-Paris : Actes Sud/Cité de la musique.
- Roland-Manuel. 1938. *À la gloire de... Ravel*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue critique.
- Rolland, Romain. 1952. *Journal des années de guerre 1914-1919*, texte établi par Marie Romain Rolland, préface de Louis Martin-Chauffier. Paris : Éditions Albin Michel.
- Rosen, Charles. 1975/1979. *Schoenberg*. Paris : Minuit.
- Rosenstiel, Léonie. 1998. *Nadia Boulanger. A Life in Music*. New York : W.W. Norton & Company.
- Roy, Jean. 1994. *Le Groupe des Six*. Paris : Seuil.
- Sachs, Harvey, 1988. *Music in Fascist Italy*. New York : Norton.
- Saint-Saëns, Camille. 1916. *Germanophilie*. Paris : Dorbon-Ainé.
- Samuel, Claude. 1967. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris : Éditions Pierre Belfond.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- Satie, Erik. 1981. *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta. Paris : Éditions Champ libre.
- Sauguet, Henri. 2001. *La musique, ma vie*. Paris : Séguier.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge contemporain. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.
- _____. 1996. *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard.
- _____. 2000. *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.

Schaeffner, André. 1931. *Strawinsky*. Paris : Rieder.

Schnapper, Laure. 2004. « La musique 'dégénérée' sous l'Allemagne nazie ». Dans *Raisons politiques* 14 (mai), « Musique et politique » : 157-77.

Schloezer, Boris de. 1929. *Igor Stravinsky*. Paris : Claude Aveline.

_____. 1947. *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*. Paris : Gallimard.

Schoenberg and his World. 1999. Ed. by Walter Frisch. Princeton : Princeton University Press.

Schoenberg, Arnold. 1950/2002. *Le Style et l'Idée*, écrits réunis par Leonard Stein. Nouvelle édition présentée par Danielle Cohen-Levinas. Paris : Buchet/Chastel.

_____. 1983. *Correspondance 1910-1951*, lettres choisies et présentées par Erwin Stein, traduit de l'allemande et de l'anglais par Denis Collins. Paris : Jean-Claude Lattès.

_____. 1983. *Traité d'harmonie*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch. Paris : Jean-Claude Lattès.

_____. 1990. *Le Journal de Berlin*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School. 1999. Ed. by Bryan R. Simms. Westport : Greenwood Press.

Seroff, Victor I. 1953. *Maurice Ravel*. New York : Henry Holt and Company.

Shawn, Allen. 2003. *Arnold Schoenberg's Journey*. Cambridge : Harvard University Press.

Sessions, Roger. 1979. *Roger Sessions on Music. Collected Essays*, ed. by Edward T. Cone. Princeton : Princeton University Press.

Simmel, Georg. 1912/1992. *Le Conflit*. Paris : Circé.

Simms, Bryans R. 1999. « Introduction ». In *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*. ed. by Bryan R. Simms, xi-xiv. Westport : Greenwood Press.

Slonimsky, Nicolas. 2004. *Writings on Music. Volume Two, Russians and Soviet Music and Composers*, ed. by Electra Slonimsky Yourke. New York : Routledge.

_____. 2005. *Writings on Music. Volume Three, Music of the Modern Era*, ed. by Electra Slonimsky Yourke. New York : Routledge.

Solomos, Makis. 1998. « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes ». *Musurgia* V, n° 3 : 91-107.

Soumagnac, Myriam. 2000. « Préface ». Dans Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, 11-55. Paris : Flammarion.

Spies, Claudio. 1968/1972. "Notes on Stravinsky's *Abraham and Isaac*". In *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by B. Boretz and E. T. Cone, 189-209. New York : W. W. Norton & Company.

Spratt, Geoffrey K. 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Ireland : Cork University Press.

Stein, Leonard. 1987. "Schoenberg and 'Kleine Modernisky' ". Dans *Stravinsky Retrospectives*, ed. by Ethan Haimo and Paul Johnson, 310-24. Lincoln : University of Nebraska Press.

Stewart, John L. 1991. *Ernst Krenek. The Man and his Music*. Berkeley : University of California Press.

Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge : Harvard University Press.

_____. 2001. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge : Cambridge University Press.

"Stravinsky. A Composers' Memorial". 1971. *Perspectives of New Music* 9/2, 10/1.

Stravinsky. Études et témoignages présentés et réunis par François Lesure. Paris : Jean-Claude Lattès.

Stravinsky Retrospectives. 1987. Ed. by Ethan Haimo and Paul Johnson. Lincoln : University of Nebraska Press.

Stravinsky, Igor. 1935/2000. *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël.

_____. 1942/2000. *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Paris : Flammarion.

_____. 1972. *Themes and Conclusions*. London : Faber and Faber.

_____. 1984. *Selected Correspondence Volume 1*, ed. and with commentaries by Robert Craft. New York : Alfred A. Knopf.

_____. 1984. *Selected Correspondence Volume 2*, ed. and with commentaries by Robert Craft. New York : Alfred A. Knopf.

Stravinsky, Igor, and Robert Craft. 1959/1980. *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley : University of California Press.

_____. 1960/1981. *Memories and Commentaries*. Berkeley : Université of California Press.

_____. 1962. *Expositions and Developments*. London : Faber and Faber.

_____. 1963/1968. *Dialogues and a Diary*. London : Faber and Faber.

Stravinsky, Igor, and Vera. 1982. *A Photograph Album 1921 to 1971*, text from Stravinsky's Interviews 1912-1963, 258 photographs selected by Vera Stravinsky and Rita McCaffrey, captions by Robert Craft. New York : Thames and Hudson.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1974/1993. *Arnold Schoenberg*. Paris : Fayard.

Taruskin, Richard. 1980. "Russian Folk Melodies in *The Rite of Spring*". *Journal of the American Musicological Society* XXXIII, no. 3: 501-543.

_____. 1988. "The Dark Side of Modern Music". *The New Republic* 1999 (September), no. 10: pp. 28-34.

_____. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 2 vol. Berkeley : University of California Press.

_____. 1997. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton : Princeton University Press.

_____. 2003. "Bach to Whom ? Neoclassicism as Ideology". *19th Century Music* XVI (Spring), no. 3: 286-302.

_____. 2003. "Stravinsky and Us". Dans *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. by Jonathan Cross, 260-84. Cambridge : Cambridge University Press.

_____. 2005. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, "The Early Twentieth Century". Oxford : Oxford University Press.

Tchamkerten, Jacques. 2005. *Arthur Honegger*. Genève : Éditions Papillon.

The Cambridge Companion to Adorno. 2004. Ed. by Tom Huhn. Cambridge : Cambridge University Press.

The Arnold Schoenberg Companion. 1998. Ed. by Walter B. Bailey. Westport : Greenwood Press.

The Book of the Homeless (Le Livre des sans-foyer), 1916. Ed. by Edith Wharton. New York : Charles Scribner's Sons.

The Cambridge Companion to Stravinsky. 2003. Ed. by Jonathan Cross. Cambridge : Cambridge University Press.

The Works of Arnold Schoenberg. A Catalogue of his Compositions, Writings and Paintings. 1962. Ed. by Joseph Rufer, translated by Dika Newlin. London : Faber and Faber.

Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e – XX^e siècle*. Paris : Seuil.

Thuillier, Jacques. 2003. *Théorie générale de l'histoire de l'art*. Paris : Odile Jacob.

Toorn, Pieter C. van den. 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven : Yale University Press.

_____. 1995. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley : University of California Press.

_____. 2000. "Will Stravinsky Survive Postmodernism ?". *Music Theory Spectrum, The Journal of the Society for Music Theory* 22 (Spring), no. 1: 104-121.

Trottier, Danick. 2005. « L'herméneutique musicale comme point de rencontre entre l'analyse musicale et l'histoire culturelle : le cas exemple de l'*Octuor* de Stravinsky ». Site musique du CRAL, Journée d'étude EHESS/CRAL, « Analyse musicale et histoire culturelle » (mai) (<http://musique.ehess.fr/document.php?id=82>).

_____. 2006. « *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide : les traces d'un discours sur la musique ». Dans *Musique et modernité en France (1900-1945)*, sous la dir. de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, 301-36. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

_____. 2007. « Pour une esthétique de l'objet musical. Le recours à l'herméneutique comme rempart au relativisme ». Dans *Perspectives de l'esthétique musicale. Entre théorie et histoire*, 125-44. Paris : L'Harmattan.

Tugny, Rosângela Pereira de. 1998. « Introduction ». Dans Pierre Boulez et André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, présentée et annotés par Rosângela Pereira de Tugny, 15-23. Paris : Fayard.

Valéry, Paul. 1974. *Cahiers II*. Paris : Gallimard, 1974.

Varèse, Edgard. 1983. *Écrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Vlad, Roman. 1958/1967. *Stravinsky*, translated from the Italian by Frederick and Ann Fuller, Second Edition. London : Oxford University Press.

Vuillermoz, Émile. 1923. *Musiques d'aujourd'hui*. Paris : Crès.

Walsh, Stephen. 1999. *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934*. New York : Alfred A. Knopf.

_____. 2002. *The New Grove Stravinsky*. New York : Macmillan Publishers.

_____. 2006. *Stravinsky. The Second Exile. France and America, 1934-1971*. New York : Alfred A. Knopf.

Watkins, Glenn. 1988. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. New York : Schirmer Books.

_____. 1994. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge : Harvard University Press.

_____. 2003. *Proof through the Night*. Berkeley : University of California Press.

Weber, William. 2003. "Consequences of Canon. The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music". *Common Knowledge* 9, no. 1: 78-99.

Webern, Anton. 1960/1980. *Chemin vers la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. Paris : Jean-Claude Lattès.

_____. 1999. *Briefe an Heinrich Jalowetz*, herausgegeben von Ernst Lichtenhahn. Mainz : Schott.

Werner, Michael, et Bénédicte Zimmermann. 2003. « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité ». *Annales Histories, Sciences sociales* 58 (janvier-février), n° 1 : 7-36.

Wellesz, Egon. 1921/1925. *Arnold Schönberg*. London/Toronto : J. M. Dent & Sons LTD.

White, Eric Walter. 1966/1984. *Stravinsky. The Composer and his Works. Second Edition*. Berkeley : University of California Press.

_____. 1971. "Stravinski in Interview". *Tempo* 97 : 6-9.

White, Pamela C. 1984. "Schoenberg and Schopenhauer", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VIII (June), no. 1: 39-57.

Whitesitt, Linda. 1983. *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*. Ann Arbor : UMI Research Press.

Whittall, Arnold. 1969. "Thematicism in Stravinsky's *Abraham and Isaac*". *Tempo* 89 : 12-16.

_____. 1972/1986. *La musique de chambre de Schoenberg*. Arles : Actes Sud.

_____. 1999. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press.

_____. 2001. "Neo-classicism". In *The New Grove Dictionary of Music and Musician, Second Edition*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 17, 753-55. New York/London : Macmillan Publishers Limited.

Winock, Michel. 1982/1990. *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Paris : Seuil.

_____. 1986/2001. *La fièvre hexagonale*. Paris : Seuil.

_____. 1999. *Le siècle des intellectuels*. Paris : Seuil.

Wiéner, Jean. 1978. *Allegro Appassionato*. Paris : Pierre Belfond.

2. Partitions

Berio, Luciano. 1971. "Canons and Epitaphs set 1", *Tempo* 97.

Boulez, Pierre. 1972. "Canons and Epitaphs set 2", *Tempo* 98.

Koechlin, Charles. *Les Bandar-Log, poème symphonique d'après le Livre de la Jungle de Rudyard Kipling*, Paris : Éditions Max Eschig, 1967.

Schoenberg, Arnold. 1924. *Serenade für Klarinette, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme (4. Satz: Sonett von Petrarca) op. 24*. Frankfurt : Wilhelm Hansen Edition.

_____. 1925. *Bläserquintett, quintette pour instruments à vent op. 26*. Wien : Universal Edition.

_____. 1956. *Variationen für Orchester, Studienpartitur*. Wien : Universal Edition.

_____. 1963. *30 Kanons. Herausgegeben von Josef Rufer*. Kassel : Bärenreiter-Verlag.

_____. 1968. *Abteilung II: Klavier und Orgelmusik. Werke für Klavier zu zwei Händen. Herausgegeben von Eduard Steuermann und Reinhold Brinkmann*. Mainz : B. Schott's Söhne / Wien : Universal Edition.

_____. 1968. *Abteilung II: Werke für Klavier zu zwei Händen. Herausgegeben von Eduard Steuermann und Reinhold Brinckmann*. Mainz : B. Schott's Söhne / Wien : Universal Edition.

_____. 1980. *Abteilung V: Chorwerke I. Herausgegeben von Tadeusz Okuljar*. Mainz : B. Schott Söhne / Wien : Universal Edition.

Stravinski, Igor. 1937. *Agon, Ballet for twelve dancers*. London : Boosey & Hawkes.

_____. 1998. *OEdipus Rex, Symphony of Psalms, full orchestral score*. London : Boosey & Hawkes.

Stravinski, Igor. 1925. *Sonate pour piano*. New York : Édition Russe de Musique / Boosey & Hawkes.

_____. 1916. *Stravinsky for Piano. A collection of miniatures and arrangements for piano solo and duet*. London : Boosey & Hawkes.

_____. 2001. *Symphonies for Wind Instruments, revised version of 1947*. London : Boosey & Hawkes.

_____. 1917. *Three Easy Pieces for Piano Duet*. London: J. & W. Chester.

_____. 1956. *Two poems of Three Japanese lyrics: for high voice and piano*. London : Boosey & Hawkes.

_____. 1952. *Octet for Wind Instruments, revised 1925 version*. London : Boosey & Hawkes.

Annexe I

Texte des *Drei Satiren**

d'Arnold Schoenberg

I. Am Scheideweg

Tonal oder atonal?
Nun sagt einmal
in welchem Stall
in diesem Fall
die größte Zahl,
daß man sich halten,
halten kann am sichern Wall.
Nur kein Schade!

II. Vielseitigkeit

Ja, wer tommerlt denn da?
Das ist ja der kleine Modernsky!
Hat sich ein Bubizopf schneiden lassen;
sieht ganz gut aus!
Wie echt falsches Haar!
Wie eine Perücke!
(Ganz wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
ganz der Papa Bach!

III. Der Neue Klassizismus (Eine kleine Kantate)

Tenor :
Nicht mehr romantisch blieb ich,
Romantisch hass ich;
von morgen an schon
schreib ich nur reinstes Klassisch!

Baß:
Dem kann die Macht der Zeiten
nichts mehr anhaben,

Sopran und Alt:
Siehe Riemann!

Baß:
den Kunstgesetze leiten nach dem Buchstaben.

Sopran und Alt:

* Version trouvée sur le site Internet du *Arnold Schönberg Center* : http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op28_texts_e.htm.

Buchstaben? Wenn man die kann!

Bass:

Ich staun, wie rasch die Wendung:
von heut auf morgen besitzt man Formvollendung?
Kann man die borgen?

Sopran und Alt:

...nur borgen!

Chor:

Die Hauptsache ist der Entschluß.
Doch der ist leicht gefaßt.
Die Technik macht manchem Verdruss,
drum wird sie gern gehaßt.
Man läßt sie ganz einfach beiseiten,
Vollendung ist doch das Panier!
Sie zeitigt den Einfall beizeiten,
wenn auch nur auf dem Papier.
Schlussfuge: Klassische Vollendung,
streng in jeder Wendung,
sie komm woher sie mag,
danach ist nicht die Frag,
sie geh wohin sie will:
das ist der neue Stil.

*Trois Satires**

I. À la croisée des chemins

Tonal ou atonal ?
Dites-le une fois
dans quelle écurie
dans ce cas
le plus grand nombre,
pour que l'on puisse s'accrocher,
s'accrocher au rempart solide,
Surtout sans dommage !

II. Versatilité

Oh, qui tambourine donc là ?
Mais c'est le petit Modernsky !
Il s'est fait arranger une coupe au carré ;
ça paraît très bien !
Comme de vrais faux cheveux !
Comme une perruque !
(Tout à fait comme se l'imagine le petit

* Version française proposée par l'auteur de la thèse.

Modernsky)
tout à fait Papa Bach !

III. Le nouveau classicisme (Une petite cantate)

Ténor :
Je ne suis plus romantique,
Romantique je déteste ;
À compter de demain déjà
je n'écris plus que le classique pur !

Basse :
À cela le pouvoir des temps ne peut
plus donner prise

Soprano et Alto :
Regarde Riemann !

Basse :
suivre les lois de l'art d'après la lettre !

Soprano et Alto :
Des lettres ? Quand on les connaît !

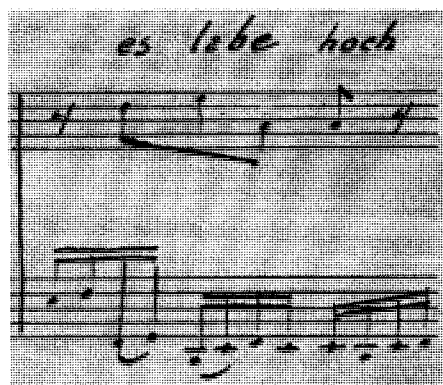
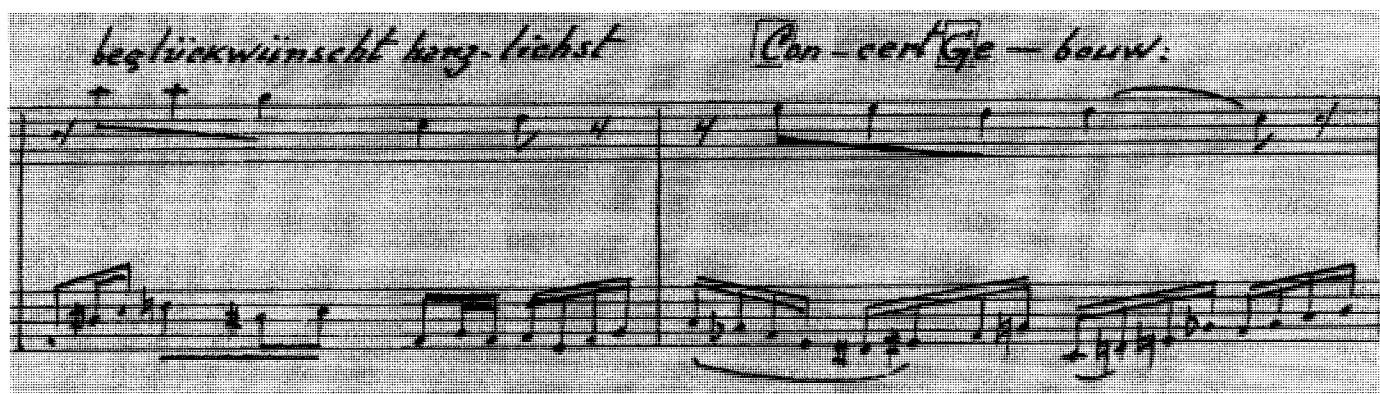
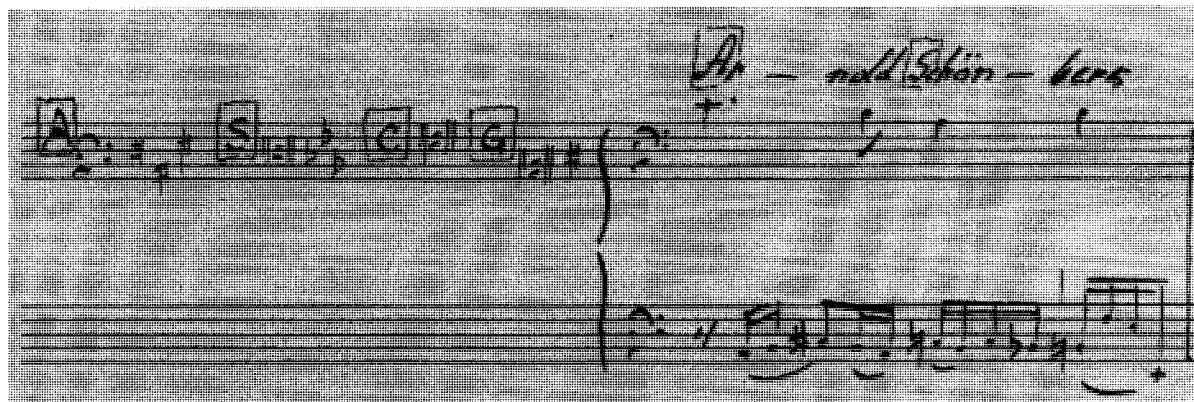
Basse :
Je m'étonne de la rapidité de la tournure :
d'aujourd'hui à demain l'on possède
L'achèvement de la forme ?
Peut-on l'emprunter ?

Soprano et Alto :
... seulement l'emprunter !

Choeur :
L'essentiel est la décision.
Mais celle-ci est prise facilement.
La technique peut en rebuter plus d'un,
c'est pourquoi elle est bien souvent détestée.
On la met tout simplement de côté,
Mais la perfection est la bannière !
Elle inscrit l'inspiration dans le temps et extrait celui-là de celui-ci,
même si ce n'est que sur le papier.
Fugue finale : La perfection classique,
sévère dans chaque tournure,
elle vient d'où elle veut,
là n'est pas la question,
elle va où elle veut bien :
c'est là le nouveau style.

Annexe II

Version (probablement) retranscrite par Stravinski du
Canon pour le Jubilé du Concertgebouw d'Armsterdam
composé en mars 1928 par Schoenberg *



* Ce manuscrit original appartient à la collection Stravinski de la Paul Sacher Stiftung, qui en a autorisé la reproduction pour cette thèse. Cf. PSS, Sammlung Igor Strawinsky, S. Erstverfilmung, Schönberg, Arnold, Kanon (Singt 4, InstrB ; 1928).

and long, *hoch* *und*

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, corresponding to the lyrics "and long, hoch und". The bottom staff contains a bass line with notes and rests. A large curly brace on the left side groups both staves together.

long!

long!

*Berlin
März 1928*

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a single note with a long horizontal line extending to the right, labeled "long!". The bottom staff contains a bass line with notes and rests. To the right of the notation, the text "Berlin März 1928" is written.

A handwritten musical score consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a single system with three measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

A handwritten musical score consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a single system with four measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.