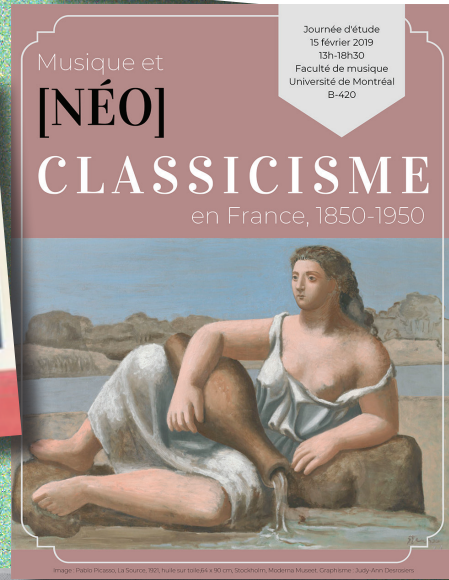
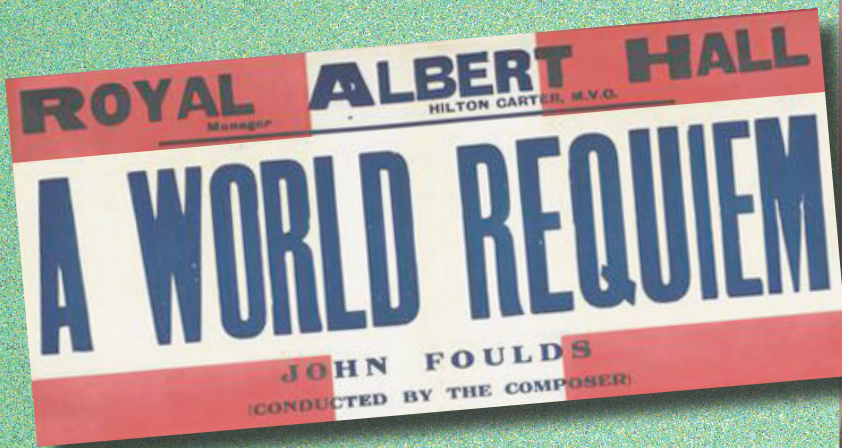
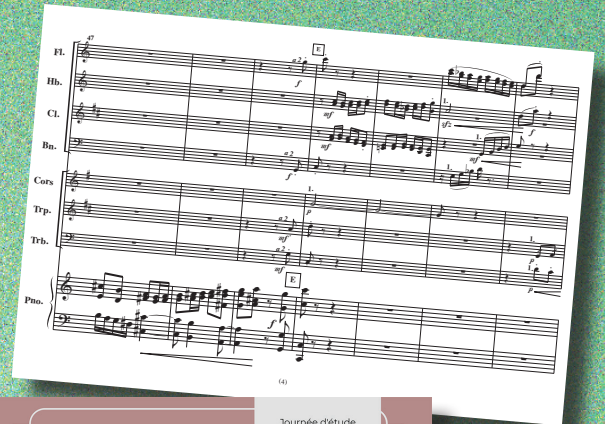


Les Cahiers

de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 20 – NUMÉRO 1 – 2019

*Classicisme, néoclassicisme
et autres découvertes*



LA PRESSE, MONTREAL, MERCREDI, 11 DECEMBRE 1946

Le Divertimento de Stravinsky est une merveille d'esprit

Les abonnés des Concerts Symphoniques ont pu entendre de l'oeuvre nouvelle remarquable de Stravinsky et une autre inconnue d'eux du même compositeur en même temps qu'ils ont eu l'occasion d'admirer les riches dons de ce grand maître comme chef d'orchestre.

Le Divertimento est à la fois l'éloge, la critique, la caricature et la résurrection du genre. Une ironie sans méchanceté le baigne tout entier. La suite en plusieurs mouvements est une merveille d'écriture se jouant de tous les styles et exigeant des interprètes une virtuosité de pensée aussi bien que d'exécution. Les instrumentistes y ont été brillants, particulièrement les cuivres, les bois et la percussion. Ce Divertimento s'apparente un peu à celui de Jacques Ibert, mais avec plus de génie et de tenue. Ces pages sont d'une richesse de timbres inusitée.

L'oeuvre a remporté un très vif succès. La suite de "Pulcinella" n'a pas reçu un accueil aussi enthousiaste. Basée sur des thèmes de Pergolèse d'un inégal intérêt, cette suite écrite avec science et esprit évoque un peu trop l'image d'une personne habituée à porter cotillon court et souliers plats et mal à l'aise dans ses atours. Ecrit pour petit orchestre elle n'a pas été jouée avec l'extraordinaire souplesse déployée dans le Divertimento.

De ses chefs-d'oeuvre familiers Igor Stravinsky a tiré avec un souci constant de l'atmosphère et du détail le 1er tableau de "Petrouchka", la Berceuse et le final "L'Oiseau de Feu". Mlle Marie-Thérèse Paquin fut brillante dans la partition de piano si importante de "Petrouchka".

Le concert avait débuté par l'ouverture de "Russlan et Ludmilla" jouée avec verve et un excellent coloris. La 2e Symphonie de Tchaikowsky que M. Stravinsky a fait connaître en Amérique n'est pas sans intérêt, à cause de son caractère foncièrement russe. Elle enrichit le répertoire traditionnel de la symphonie plutôt par sa présence que par sa valeur propre.

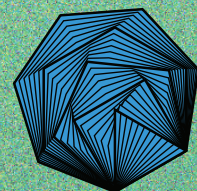
Igor Stravinsky a été accueilli avec tant de joie admirative par l'auditoire qu'il faut souhaiter son retour, la saison prochaine, et cette fois avec les lumineuses et brillantes "Dances Concertantes".

Marcel Valois



SUR LE STADE ROLAND-GARROS

scène de « 800 METRES ». Le quatrième en partant de la gauche : J.-L. BARRAULT



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

- Éditorial : « Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes » 7
Jean Boivin
- Bourgault-Ducoudray et le style classique : La musique française entre hellénisme et classicisme 11
Christophe Corbier
- La voie du juste milieu ? Dans le Québec des années 1940 et 1950, les sources convergentes du néoclassicisme 23
Jean Boivin
- Retour sur l'apport d'Adorno à l'étude du néoclassicisme, en particulier la réception de Stravinski 43
et la publication de *Philosophie de la nouvelle musique*
Danick Trottier
- 800 mètres* d'André Obey : Drame sportif, grec et musical 57
Federico Lazzaro
- L'expérience corporelle en musique : Comprendre sa valeur pour mieux l'intégrer à la formation musicale 81
Julie Ferland-Gagnon
- John Foulds et *A World Requiem* : Une œuvre hors de son temps, autrefois et aujourd'hui 95
Sebastián Rodríguez Mayén

Comptes rendus

Barbara Kelly et Christopher Moore (dir.)	107
<i>Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy</i>	
Marie Gaboriaud	
Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (dir.)	111
<i>Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers</i>	
Hugo Rodriguez	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

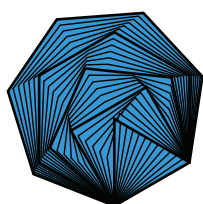
Société québécoise de recherche en musique, 2019
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-18-9 (Imprimé)
ISBN 978-2-924803-17-2 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2019, Copyright 2020
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 20 – NUMÉRO 1 – 2019

*Classicisme, néoclassicisme
et autres découvertes*



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Rémiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n^o 2, automne 2014 : Le style et l'idée : De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique
- Vol. 16, n^{os} 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques
- Vol. 17, n^o 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21^e siècle : L'apport des sciences et des technologies
- Vol. 17, n^o 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager
- Vol. 18, n^o 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche
- Vol. 18, n^o 2, automne 2017 : À la croisée des chemins
- Vol. 19, n^o 1-2, automne 2018, Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 20 – NUMÉRO 1 – 2019

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

RÉDACTEURS INVITÉS

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION

Catherine Harrison-Boisvert

Julie Mireault

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Fabrice Marandola (Université McGill)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

COMITÉ DE RELECTURE EXTERNE

Gérald Côté (Université de Sherbrooke)

Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)

Monique Desroches (Université de Montréal)

Jonathan Goldman (Université de Montréal)

Nicole Harbonnier (Université du Québec à Montréal)

Irina Kirchberg (Université de Montréal)

Pascal Lécroart (Université de Franche-Comté et Institut universitaire de formation
des maîtres de Franche-Comté Besançon)

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

Denis-Constant Martin (Laboratoire Les Afriques du Monde, Institut d'études politiques de Bordeaux)

Jérôme Rossi (Centre Atlantique de philosophie et Institut de recherche en musicologie)

Cédric Segond-Genovesi (Université Paris-IV Sorbonne)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Nataša Bogovac

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE

Illustrations libres de droit.

Page 97 : Fonds du Musée impérial de la guerre (Imperial War Museum), Londres

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

Éditorial

Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

Chers lecteurs et lectrices, cette livraison des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* s'articule autour d'un dossier regroupant quatre textes qui font suite à une journée d'étude, intitulée « Musique et [néo]classicisme en France (1850-1950) », organisée le 13 février 2019, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. L'organisation en a été assurée par les professeurs Sylvain Caron (Université de Montréal) et Steven Huebner (Université McGill), membres de l'Équipe de recherche sur la musique en France aux XIX^e et XX^e siècles de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), de même que par le professeur Michel Duchesneau, directeur de l'OICRM. À cette journée d'étude se greffait un séminaire, où ont été étudiées quelques-unes des multiples facettes du néoclassicisme en France entre 1850 et 1950 : généalogie, idéologie, manifestations, sources, répertoire, interprétations, etc. Il s'agissait également de mieux comprendre, à la lumière des travaux musicologiques récents, les principaux traits de ce courant musical important qui s'est développé dans l'entre-deux-guerres, et qui se veut une actualisation de formes et de techniques plutôt qu'un simple retour vers le passé. Différents modèles s'offraient d'ailleurs aux compositeurs rattachés à ce courant, tels que la Grèce antique, le chant grégorien, les musiques de Palestrina et Bach, le classicisme français, la première École de Vienne, etc. D'où l'emphase, dans le titre de cette rencontre et de ce dossier, sur la notion de classicisme tout autant que sur celle de néoclassicisme.

Les quatre textes regroupés ici sont plus ou moins directement liés à cette journée d'étude de l'hiver 2019. Compte tenu de ma participation à titre de conférencier et d'auteur, la supervision du dossier a été partagée entre moi-même et les musicologues Danick Trottier et Sylvain Caron, tous deux impliqués dans la journée d'étude de l'OICRM. Le thème proposé est vaste, la documentation récente abondante ; ce dossier ne prétend donc nullement faire le tour de la question. Les textes de **Christophe Corbier** (chargé de

recherche au Centre national de recherche scientifique) et de **Jean Boivin** (Université de Sherbrooke) font suite à une communication sur le même thème. Le premier se penche avec brio sur les concepts, antérieurs au néoclassicisme à proprement parler, de classicisme et d'hellénisme, plus particulièrement à travers les écrits et travaux du compositeur et chef d'orchestre français Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), lequel s'intéressait vivement à la musique de la Grèce antique, qu'il abordait dans ses cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris. Le second a choisi d'étudier les échos au Québec du néoclassicisme musical, notamment au fil des visites fort remarquées d'Igor Stravinski à Montréal entre 1937 et 1946 ; si celui-ci a certainement été une figure dominante de ce courant, une recherche dans les journaux d'époque montre que d'autres modèles ont été proposés aux compositeurs canadiens, qui ont été particulièrement sensibles au néoclassicisme à l'europpéenne dans les décennies 1940 et 1950.

Les textes de Danick Trottier et de Federico Lazzaro permettent toutefois d'en aborder d'autres aspects marquants. **Danick Trottier** (Université du Québec à Montréal) tente de mieux comprendre le point de vue très critique du philosophe Theodor W. Adorno (1903-1969) sur le néoclassicisme (surtout stravinskien), à la fois dans son rôle méconnu de critique musical et dans son ouvrage-clé, *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), où il oppose les démarches de Stravinski et de Schönberg, sans cacher ses préférences nettes pour l'œuvre de ce dernier. On constatera que les écrits d'Adorno gagnent à être revisités et que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ils révèlent l'importance historique accordée au néoclassicisme par le célèbre philosophe de l'École de Francfort, à la fois sur les plans historique et idéologique. Enfin, **Federico Lazzaro** (Université de Montréal) nous invite à découvrir la fascination pour le sport, l'olympisme et la tragédie grecque du dramaturge français André Obey (1892-1975) : il retrace les efforts d'Obey pour voir produire, en 1941, au stade Roland-Garros à Paris, une œuvre d'une étonnante originalité, *800 mètres*, inspirée par

la course à pied du même nom et dont la musique de scène a été originellement confiée à Arthur Honegger. Un « drame radiophonique » allait être réalisé plus de 20 ans plus tard, en 1964, mais Lazzaro émet l'hypothèse que la musique conservée pourrait bien ne plus être celle de Honegger. Par une patiente recherche dans les archives et les écrits d'Obey, Lazzaro circonscrit la conception du dramaturge de ce que devrait être une œuvre musicale « sportive », et nous permet d'imaginer la musique d'accompagnement qui devrait y être apposée. Il décrit enfin les intrigantes disparités entre les deux versions.

Deux textes sur des sujets libres complètent ce numéro. Afin de mieux nous convaincre du rôle crucial tenu par le corps humain dans la production musicale et, de ce fait, de la place de choix qu'on devrait lui accorder dans tout apprentissage de la musique, la doctorante **Julie Ferland-Gagnon** parcourt les textes des principaux philosophes, de Platon à Richard Shusterman, qui traitent de l'expérience corporelle, de même que de spécialistes de l'éducation musicale; elle en dégage les principes essentiels et en élabore un argumentaire convaincant en faveur d'une judicieuse prise en compte de l'élément corporel dans l'enseignement d'un instrument de musique. Enfin, **Sebastián Rodríguez Mayén**, un autre prometteur représentant de la relève, se penche sur le *World Requiem* (1918-1921) du compositeur britannique méconnu John Foulds (1880-1939). Cette œuvre est rattachée au courant pacifiste et la musique s'appuie sur des textes très variés (liturgiques, non liturgiques, poèmes théosophiques, etc.), un trait qui rappelle le *War Requiem* de Britten, composé un demi-siècle plus tard et dont le succès a contribué à rebours à un regain d'intérêt pour l'oratorio de Foulds. Le chercheur cherche à montrer, par une étude de la réception des deux œuvres, que le discours anti-guerre, accueilli très négativement dans la Grande-Bretagne de l'entre-deux-guerres, et davantage encore durant la Seconde Guerre mondiale, a gagné du terrain dans les dernières décennies et a mené à une réévaluation de l'oratorio de Foulds, en particulier à l'occasion d'une reprise en 2007.

Ce numéro accueille également deux recensions, dont la première fait indirectement écho au dossier sur le néoclassicisme, puisque **Marie Gaboriaud** commente très favorablement l'ouvrage collectif dirigé par Barbara Kelly et Christopher Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy* (2018). Enfin, la recension suivante, par un curieux hasard, semble plutôt annoncer le thème du prochain numéro des *Cahiers*¹ car **Hugo Rodriguez** situe dans la littérature existante l'apport d'un autre ouvrage collectif, dirigé par Philippe Despoix,

Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney, intitulé *Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers* (2018). Tout comme c'était le cas dans l'article de Rodríguez Mayén, musique, politique et tragédie humaine sont ici étroitement mêlées et cette recension détaillée a presque les dimensions d'un essai à part entière. J'en profite pour remercier chaleureusement Federico Lazzaro, responsable des comptes rendus et premier éditeur de ces textes très éclairants.

Le président de la Société québécoise de recherche en musique, Ons Barnat, et moi-même tenons à chaleureusement remercier l'OICRM et son directeur, Michel Duchesneau, pour son soutien moral et financier dans la réalisation du présent numéro; sans cette aide précieuse, cette nouvelle livraison des *Cahiers* n'aurait pu voir le jour. Tous mes remerciements également à Catherine Harrison-Boisvert, la nouvelle secrétaire de rédaction des *Cahiers de la SQRM*. Elle remplit avec autant de compétence que de délicatesse les nombreuses tâches qui lui sont confiées. Julie Mireault, sans qui je n'aurais sans doute pas pu demeurer depuis sept ans à la tête de la revue, l'a patiemment assistée. Comme je l'annonçais dans le précédent éditorial, Julie délaisse lentement, mais avec tristesse, ses responsabilités au sein de l'équipe de rédaction. Son attachement à la revue est tel qu'elle demeure, à titre purement bénévole, notre éminence grise, en quelque sorte, pour toutes les questions pointues qui peuvent se poser au cours du délicat processus d'édition de textes musicologiques complexes, s'appuyant sur des sources très variées. La revue, tout comme les auteurs et autrices avec lesquels elle a échangé depuis six ans, lui doivent beaucoup. Enfin, je ne peux oublier ici le graphiste Bruno Deschênes, qui s'est véritablement dépassé pour la mise en page de ce numéro. Toute l'équipe éditoriale a vaillamment travaillé en période de pandémie de coronavirus, sans réellement prendre de congé estival. Nous les remercions tous et toutes, de même que les auteurs et autrices pour leur précieuse collaboration.

Ce numéro des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* ne paraît, comme le florilège qui l'a précédé, qu'en version numérique, les fonds manquant pour une édition papier, même à petite échelle. L'avenir nous dira si cette option demeurera la norme. J'en profite pour rappeler à nos lecteurs et lectrices fidèles que nous espérons des réactions à cette publication, et tout particulièrement peut-être à celle des 16 textes regroupés dans le volume double paru en juin dernier, « Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006) », qui marque le 40^e anniversaire de l'ARMuQ-SQRM (1980-2020).

¹ Ce prochain numéro, dont la direction est confiée à Marie-Hélène Benoit-Otis, traitera de la récupération de la musique par des régimes politiques autoritaires, en prenant entre autres comme exemple la musique de Mozart en Autriche annexée. A suivre!

Quelques-uns des rédacteurs en chef associés depuis 1997 à la revue m'ont déjà fait parvenir quelques témoignages, que nous aimerions pouvoir compléter par des commentaires de lecteurs et lectrices, qu'il s'agisse de spécialistes de la recherche en musique, d'auteurs ou d'autrices, ou simplement de personnes passionnées de musique. La recherche en musique constitue un volet important de la vie musicale québécoise et, la survie des *Cahiers* n'étant nullement assurée à moyen terme, nous avons besoin de tout le support (moral ou financier !) possible.

Pour le moment, réjouissons-nous d'avoir pu amener à la lumière le patient travail de l'autrice et des auteurs qui trouvent place dans ce nouveau numéro. Et bonne lecture !

Jean Boivin

Bourgault-Ducoudray et le style classique : La musique française entre hellénisme et classicisme

Christophe Corbier
(Institut de Recherche en musicologie,
Centre National de la Recherche
Scientifique)

On sait quelles controverses le concept de «néoclassicisme» a pu susciter dès lors qu'on l'a confondu avec le «retour à l'ordre», le «retour à Bach» ou l'évolution personnelle d'Igor Stravinsky après la Première Guerre mondiale (Faure 1997; Solomos 1998). Le paradigme Schönberg/Stravinsky construit par Theodor W. Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique* est sans doute l'expression la plus aboutie de cette vision de l'histoire opposant le progrès (schönbergien) au conservatisme (stravinskien). Ce n'est pas toutefois sur ce terme discutabile que je porterai le regard, mais sur l'articulation entre deux concepts historico-esthétiques forgés en français dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle et impliquant deux rapports possibles à la culture grecque, la «Grèce antique» ayant fourni le modèle du classique à l'époque moderne.

D'un côté, comme on sait, le «classicisme» est un concept élaboré au cours du dix-neuvième siècle pour désigner le système des partisans de l'Antiquité grecque et latine et du siècle de Louis XIV. Il s'oppose à d'autres termes (romantisme, baroque, modernisme, etc.) depuis que Stendhal, entre autres, a comparé dans *Racine et Shakespeare* (1825) le «romanticisme» au «classicisme»: le romancier a voulu ridiculiser les partisans des Anciens, aveuglément attachés à Racine et aux poètes grecs, au mépris de l'évolution des conditions sociales et politiques et du goût du public. De l'autre, l'«hellénisme» est un terme polysémique qui glisse souvent du côté du philhellénisme et qui a été d'abord lié au mouvement romantique; à partir de 1821-1822, les philhellènes ont pour noms Victor Hugo, Delacroix, Chateaubriand, Byron, Claude Fauriel, Wilhelm Müller (Basch 1995; Maufroy 2011), jusqu'à Richard Wagner lui-même, qui s'est enflammé pour la libération de la Grèce durant son adolescence (Borchmeyer 1991, 75).

L'«hellénisme», dans le second tiers du dix-neuvième siècle, se situe du côté des courants anticlassiques par la promotion d'une Grèce différente, éloignée des normes académiques, et peu à peu mise au jour par les philologues et

les archéologues européens. Le terme s'enrichit de nouvelles définitions en français au cours des années 1870-1880, en lien avec l'essor de la philologie et d'une philosophie de l'histoire qui fait de la Grèce l'origine de la civilisation européenne: époque hellénistique, permanence de la civilisation grecque sur deux millénaires, influence d'un «esprit grec» sur les Modernes, science de l'Antiquité, défense des intérêts de l'État-nation grec fondé en 1830 (Canfora 1987; Bichler 1991, 363-383; Basch 1995; Sigalas 2001, 239-291; Bruneau 2002, 319-328; Zacharia 2008).

Élaborées durant les années 1870 et 1880, les théories de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, qui ont déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études spécifiques pour ce qui est de la Grèce (Vlagopoulos 2016; Kokkonis 2014; Corbier 2010; Lenoir 2004), sont représentatives de la conjonction entre classicisme et hellénisme en France à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, une conjonction qui s'opère notamment sous l'égide du Nietzsche antiwagnérien et antiromantique d'*Humain, trop humain* (1878) et du *Cas Wagner* (1888). Si Bourgault-Ducoudray n'utilise guère le mot dans ses écrits, l'hellénisme structure pourtant les thèses qu'il expose dans les préfaces de ses recueils de chants traditionnels grecs et bretons, dans des études consacrées aux divers types de musique en Grèce ainsi que dans ses conférences d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris à partir de 1878.

Cependant, Bourgault-Ducoudray se démarque dans le champ musicologique par un trait particulier: dans ses écrits, l'hellénisme et le classicisme s'unissent dans un discours mêlant esthétique et politique. La tension entre tradition nationale et normes intemporelles propre au concept de classicisme, qu'on trouve chez Bourgault-Ducoudray comme chez de nombreux auteurs de la seconde moitié du siècle, Antoine Compagnon l'a clairement montrée dans le champ littéraire à propos de l'article célèbre de Sainte-Beuve, «Qu'est-ce qu'un classique?» (1850) (Compagnon 2000, 278-294). Par ailleurs, Jann Pasler a bien mis en lumière

l'idéologie raciale qui, à partir des ouvrages de Broca, de Gobineau, de Renan, s'exprime à travers ses écrits comme, du reste, dans ceux de Fétis, de Tiersot, de d'Indy ou de Saint-Saëns (Pasler 2006). De fait, la question de l'identité musicale et nationale a longuement préoccupé Bourgault-Ducoudray : la théorie de la musique «classique» française qu'il promeut à partir des années 1870 est ancrée dans une idéologie de l'authenticité et de la «pureté» qui doit faire pièce à l'influence étrangère, notamment germanique. Marqué par la défaite de Sedan en 1870 et par la Commune de Paris en 1871, Bourgault-Ducoudray (dont le nom apparaît dès la première saison dans les programmes de la Société nationale de musique fondée le 25 février 1871 par Camille Saint-Saëns et Romain Bussine) a œuvré à la construction d'une tradition musicale classique et nationale en s'appuyant sur les données recueillies lors de ses séjours en Grèce. Mais à ses actions en faveur du chant choral, qui lui paraît être l'instrument approprié d'une régénération sociale et politique après la guerre franco-prussienne et l'année 1871 (Emmanuel 1911, 6-9), il ajoute une référence à la Grèce moderne et antique, source d'une nouvelle imitation des Anciens. Doctrine académique s'il en est, et qui trouve sa pleine justification en 1878 du fait de la position institutionnelle de Bourgault-Ducoudray, nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris.

Encore faut-il savoir quoi imiter en matière de musique grecque pour être inimitable, selon la célèbre déclaration de Johann Joachim Winckelmann dans les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* en 1755. Au fil de ses lectures et de ses écrits, Bourgault-Ducoudray esquisse ainsi une théorie dialectique par laquelle s'accomplit la fusion de l'Orient et de l'Occident dans le champ musical, mais il adopte aussi une vision plus traditionaliste qui fait de la France l'héritière de la Grèce antique, patrie de l'art classique. Et c'est au cours de ses voyages en Grèce et dans le bassin égéen que le compositeur découvre les principes d'une nouvelle imitation des Grecs qui permettra de dépasser l'état actuel de la musique occidentale, considérée comme décadente et stérile, pour lui imprimer un caractère classique au contact de la source hellénique.

Voyages : la Grèce

Alors que l'auteur d'*Antigone* (1893) et de *Déjanire* (1898), Camille Saint-Saëns, une fois devenu le grand défenseur de la tradition française contre toute forme de «germanophilie», ne se rendra à Athènes qu'en 1920, Bourgault-Ducoudray, prix de Rome en 1862, est l'un des premiers compositeurs français qui, quelques années après son séjour à la Villa Médicis, fait le voyage en Grèce. Il y séjourne à deux reprises. En mai 1874, il s'agit d'un

«voyage d'agrément» pendant lequel il est «frappé par des chants populaires [...] dans les *modos antiques*» (Bourgault-Ducoudray 1878a, 4; l'emphase est dans l'original). Puis, entre janvier et mai 1875, il mène une enquête dans le cadre d'une mission officielle destinée à «étudier la musique de la Grèce dans ses chants religieux et ses mélodies populaires» (Bourgault-Ducoudray 1877b, 5), ce qui le conduit à Athènes, à Smyrne et à Constantinople, les trois centres urbains majeurs de la communauté grecque dans le bassin égéen. Il a évoqué ces deux voyages dans un petit recueil, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* (1876), et il revient sur ses découvertes en 1877 dans les *Études sur la musique ecclésiastique des Grecs* et dans les *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*.

En 1875, Bourgault-Ducoudray a accès aux mélodies populaires et religieuses grâce à des informateurs qui sont des représentants de la bourgeoisie européanisée (telle «Madame Laffon», l'épouse de Gustave Laffon, consul de France à Smyrne en 1875 et traducteur de l'*Hymne à la Liberté* de Dionysios Solomos), des amateurs («Mademoiselle Athina», jeune fille conduisant un chœur de danse à Athènes) et des membres du clergé orthodoxe, comme Gerasimos (Bourgault-Ducoudray 1877b). Ses observations et ses lectures, en particulier de l'*Histoire générale de la musique* de Fétis (1869-1874) et de *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* de Gevaert (1875), sont complétées par les discours que lui tiennent en Grèce des hommes éminents comme Émile Burnouf, directeur de l'École française d'Athènes en 1875, et l'archimandrite Germanos Aphonidis, dont Samuel Baud-Bovy, autre apôtre de l'hellénisme, a rappelé l'action en faveur des réformes de la musique ecclésiastique grecque à partir de 1874 (Baud-Bovy 1982, 153-158). Tous ces interlocuteurs donnent à Bourgault-Ducoudray l'image d'un patrimoine musical grec menacé par l'Europe et par l'empire ottoman, ce que le compositeur-historien développe dans une vision typiquement orientaliste : d'un côté un Orient stationnaire et traditionaliste, de l'autre un Occident dynamique et progressiste. Cette opposition, le christianisme cosmopolite l'avait jadis résolue en mélangeant les traditions, les langues, les ethnies, ce qui a eu pour conséquence, entre autres, la création d'une musique mixte, mêlant éléments sémitiques et grecs (Bourgault-Ducoudray 1878a, 6-12; Bourgault-Ducoudray 1877a, 1-5).

Cependant, la Grèce, située entre Orient et Occident, est une région intermédiaire qui possède une particularité : la survivance d'une matière musicale héritée de l'Antiquité. Par conséquent, il s'agit de distinguer ce qui est purement ancien, antérieur au christianisme, et ce qui est importation orientale et occidentale. La tâche de l'observateur est de retrouver l'Antiquité dans les artefacts de la Grèce moderne,

car les pratiques actuelles témoignent d'une Antiquité encore vivante, qui survit dans la musique et dans les arts populaires. La théorie des survivances antiques n'est pas seulement spéculative : l'idée même de survie de l'Antiquité est un enjeu capital dans la constitution d'une conscience nationale au début du dix-neuvième siècle, du fait de la période de domination ottomane (dite aussi « turcocratie » en grec) entre le milieu du quinzième siècle et les années 1820. L'idéologie de l'hellénisme qui se développe dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle en France et en Grèce vise précisément à faire de la Grèce une nation continue dans le temps et dans l'espace, dotée d'une culture vivace qui se manifeste en une série de traits spécifiques à chaque époque (Antiquité, Empire byzantin, domination ottomane, époque contemporaine).

Les théories de Bourgault-Ducoudray non seulement épousent les principes de cette idéologie nationale, mais elles contribueront ensuite à l'apparition d'une école nationale grecque groupée autour de Manolis Kalomiris en 1908 (Kokkonis 2009). Toutefois, malgré ses contributions aux réformes musicales en Grèce, Bourgault-Ducoudray garde toujours en mémoire la France et s'attache aussi et surtout à définir une tradition classique française. En prenant conscience du caractère irréductible de la modalité antique, il est conduit à affirmer la présence d'un héritage hellénique en France et à en rechercher les traces dans la musique de l'école française. Un événement en particulier le frappe, lui, le chef de chœur qui interprétait avec sa société chorale les œuvres de la musique « classique » des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles : la présence des modes antiques dans des chants populaires, qui se manifeste de manière différente en Grèce et en Europe :

Je ne connaissais l'effet de ces anciennes modalités que par le chant grégorien, dont les mélodies sont belles, sans doute, mais d'un style lourd et pétrifié. Ce que j'entendis avait au contraire tous les caractères de la musique. Les mélodies, au point de vue de la modalité, ressemblaient au plain-chant, mais elles s'en distinguaient par leurs rythmes piquants et bien accusés, par leurs contours pleins d'élégance et de souplesse, par leur allure vivante et libre. (Bourgault-Ducoudray 1878a, 4)

Dans cette notation apparaît le germe du classicisme moderne tel que le concevra Bourgault-Ducoudray : la forme, le rythme, les « contours » de la mélodie sont les éléments qui distinguent la musique grecque populaire, tout autant que la modalité, laquelle est toujours sensible en Occident dans le plain-chant. Lorsque Bourgault-Ducoudray écoute la musique grecque, d'autres preuves de la continuité de la musique depuis l'Antiquité lui paraissent indéniables : l'usage de la flûte, et la danse qui accompagne toujours les chants dans les fêtes. Ainsi, il formule une hypothèse

sur le caractère « fort ancien » d'une danse collective de Mégare, la *tratta*, parce qu'il s'agit d'une « danse chorale » (Bourgault-Ducoudray 1878a, 28). De l'imaginaire antique à la déclaration d'authenticité, la limite est ténue et Maurice Barrès, qui évoque lui aussi la *tratta* dans le *Voyage de Sparte* (1906), note qu'il s'agit d'un stéréotype servi aux touristes occidentaux en quête de pittoresque (Corbier 2010, 374-375).

Dans la musique populaire, Bourgault-Ducoudray découvre deux autres éléments caractéristiques : un élément authentiquement hellénique, le diatonisme, et un élément oriental, les micro-intervalles. Ces micro-intervalles sont pratiqués dans le chant byzantin, qui aurait donc subi les influences de la musique orientale. C'est une musique mixte qu'il s'agit de réformer en supprimant les quarts de ton afin de restaurer la musique grecque dans sa pureté antique et classique. Cette recommandation trouve son fondement dans le platonisme : Bourgault-Ducoudray rappelle que Socrate, selon ce qu'en rapporte Platon au livre VII de la *République*, a condamné les calculs d'intervalles trop subtils ainsi que les instruments qui pouvaient faire entendre beaucoup d'*harmoniai* et d'intervalles différents (les *chroai*, « couleurs » qui correspondent à des intervalles non diatoniques). Bourgault-Ducoudray incite le clergé à se réformer dans un sens plus hellénique, en retirant des chants les importations « asiatiques » et en adoptant le système de notation occidentale (Bourgault-Ducoudray 1877a, 68-69).

À l'inverse du chant byzantin, le chant populaire grec (démotique) est « l'émanation la plus pure de l'âme musicale de la Grèce » (Bourgault-Ducoudray 1877a, 74). Reprenant une idée avancée déjà par Claude Fauriel dans les *Chants populaires de la Grèce* (1824-1825), Bourgault-Ducoudray considère que les principes de la musique antique se sont conservés dans les chants des klephtes et des bergers, de sorte qu'il n'y a qu'à les étudier pour retrouver la musique grecque pure. Autrement dit, ces chants traditionnels constituent un « patrimoine » tout autant qu'une « mine » à « exploiter » non seulement pour les Grecs, mais pour les Occidentaux. D'où la nécessité de les « recueillir pieusement » pour retrouver « le berceau de la mélodie moderne », le « point de départ qui honorent les écoles italienne, française et allemande » (Bourgault-Ducoudray 1877a, 75) :

[La Grèce] trouvera presque intact, dans ses mélodies populaires, le patrimoine que l'antiquité lui a laissé et que celles-ci lui ont fidèlement gardé en dépôt. Une grande partie de ce patrimoine n'a pas été exploité par les nations occidentales : en appliquant à ces éléments nouveaux les acquisitions de la science moderne, la Grèce rendra un service signalé au monde musical et à elle-même. Il est inadmissible qu'un pays possédant en soi des éléments féconds d'originalité, se borne à copier servilement ce qui se fait ailleurs. Quant à l'Europe, comme elle est personnellement intéressée à la réalisation

de ce programme, elle doit aider la Grèce à le remplir. (Bourgault-Ducoudray 1877a, 75)

Bourgault-Ducoudray réclame des Grecs qu'ils prennent conscience de la nécessité d'une réforme musicale en revenant aux principes mêmes de leur musique, par-delà le christianisme: il ne s'agit pas de recréer une «musique momie», mais de créer une «musique vivante» (Bourgault-Ducoudray 1877a, 66). Pour cela, il ne faut pas se tourner vers la musique byzantine, trop orientalisée, mais vers les musiques de tradition orale, réceptacles de la musique antique, en prenant soin d'éviter l'harmonisation harmonique qui dénature les mélodies: «En appliquant aux mélodies grecques une harmonisation qui ne convient qu'aux modes majeur et mineur, ils [les Européens] ont tué en elles le caractère expressif particulier inhérent à des modalités qui n'ont point d'équivalent dans la musique moderne» (Bourgault-Ducoudray 1877a, 67).

Retour en France

La jonction entre la Grèce et la France est la grande affaire de Bourgault-Ducoudray à la fin des années 1870, et elle conditionne une nouvelle imitation de l'Antiquité, qu'il juge nécessaire. L'imitation de la musique grecque ne doit pas résulter d'une décision arbitraire qui serait l'expression d'une vue d'artiste ou d'un goût individuel; elle ne doit surtout pas procéder d'une influence étrangère, qui engendrerait un art mixte comme la musique byzantine inauthentique. Du côté français, il n'est donc pas question de copier la musique grecque antique servilement, selon la formule stéréotypée en vigueur depuis la querelle des Anciens et des Modernes. Pour éviter toute imitation artificielle, l'œuvre d'art doit être le produit d'une causalité historique et dériver d'une nécessité interne. La tâche est difficile dès lors que l'historien est conscient des progrès de la musique et de la distance qui sépare le passé et le présent: Bourgault-Ducoudray doit conjuguer le relativisme historique, l'observation ethnographique et la définition de principes esthétiques généraux. À la théorie physico-mathématique fondant l'harmonie depuis Rameau, il ajoute donc une explication fournie par l'anthropologie et la linguistique historique.

Comment arrimer la Grèce à la France et à l'Europe? En mettant au jour le fondement de la musique gréco-occidentale qui les unifie dans le temps et dans l'espace. Ce fondement immuable, résistant aux changements historiques, c'est la «race» (Vlagopoulos 2016). Les thèses racialistes, qui se développent à la fin du dix-neuvième siècle dans les sciences humaines sur fond de colonialisme (Balibar 1997, 88-92; Reynaud Paligot 2006; Olender 2009), sont exploitées par Bourgault-Ducoudray à la fin des années 1870. Ainsi, considérant le cas de la Corse, il évoque la présence de

colonies qui y ont été fondées en 1676 par des Maniotes fuyant la domination turque. Constatant, dans ses *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce* (1876), qu'un Corse est frappé par le caractère de certaines mélodies grecques, Bourgault-Ducoudray évoque l'hypothèse d'une influence grecque qui se manifeste dans la sensibilité particulière des habitants de l'île aux mélodies helléniques. Il songe aussi au cas de Marseille: «Qui sait si ce n'est pas le sang grec dont ils sortent qui inspirent aux Marseillais le culte des arts et cette fière indépendance?» (Bourgault-Ducoudray 1878a, 30). Le compositeur fait allusion ici à un récit mythico-historique qui ancre la nation française dans une origine hellénique et aryenne et qui explique et justifie le classicisme par l'héritage des colonies grecques établies sur le pourtour méditerranéen, entre la Côte d'Azur et la Catalogne.

Ce récit est le produit d'une idéologie qui a un nom: l'hellénisme. Bourgault-Ducoudray se fait l'écho non seulement de l'*Essai sur le Vêda* d'Émile Burnouf (1863) (Vlagopoulos 2016), mais surtout de la thèse développée par Émile Egger dans *L'Hellénisme en France* (1869): la filiation de la France avec la Grèce s'explique par la fondation de Marseille et par la présence grecque sur la côte méditerranéenne; la littérature française est issue, en dépit de toutes ses transformations, du germe hellénique déposé par les Phocéens au septième siècle avant Jésus-Christ, de sorte qu'elle s'enracine dans la culture grecque. Selon Egger, l'hellénisme désigne l'«action exercée sur notre génie par les œuvres du génie grec», une action «tantôt directe et tantôt indirecte», souvent par l'intermédiaire des poètes romains (Egger 1869, 4). La parenté des deux «races» s'explique par la permanence de caractères ethniques identifiables depuis les premiers contacts entre Grecs et Gaulois, ainsi que par une longue tradition pédagogique et artistique issue de la Renaissance (Egger 1869, 11-20). Aussi l'«hellénisme» désigne-t-il «un des éléments primitifs et durables de notre génie national» (Egger 1869, 4). Egger observe donc le développement continu de l'hellénisme du début du Moyen Âge jusqu'à l'œuvre d'André Chénier (1762-1794): façon de retracer une histoire de la littérature française sur une longue durée avec, à l'origine, un phénomène de colonisation produisant un changement majeur dont les effets se font sentir pendant deux millénaires, jusque dans les textes d'un poète né d'un père français et d'une mère grecque de Constantinople.

Dans ses réflexions sur les échanges entre la Grèce et les pays méditerranéens, Bourgault-Ducoudray effectue plus particulièrement une observation qui suggère une continuité musicale entre les différentes aires culturelles de la Méditerranée occidentale. Le musicien français entend en effet des émigrants calabrais qui chantent une chanson en langue albanaise sur des modes «antiques»,

avec une harmonisation simple dans laquelle Bourgault-Ducoudray décèle une influence italienne: « Cette fois, au contraire, l'influence moderne n'avait pas tué, mais fécondé l'élément antique » (Bourgault-Ducoudray 1878a, 30). Les compositeurs professionnels d'Europe occidentale pourraient emprunter un chemin similaire sans verser dans l'arbitraire de la reconstitution historique, comme l'explique Bourgault-Ducoudray dans la « Conférence sur la modalité grecque », prononcée lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878. Il veut démontrer, exemples à l'appui, la permanence des « modes » grecs dans la musique française et européenne, comme Gevaert l'avait déjà fait dans le premier volume d'*Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*. Chaque mode est présenté dans sa particularité et l'historien en découvre des traces encore actives dans des œuvres modernes, avant d'appeler à renouveler l'art occidental au contact des mélodies grecques.

Pour illustrer ses théories, Bourgault-Ducoudray publie *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* (1877) avec une introduction dans laquelle il expose une théorie de la modalité grecque ; un commentaire analytique accompagne par ailleurs chaque chanson. Quatre ans plus tard, en 1881, Bourgault-Ducoudray se rend en Bretagne pour une mission de collecte de chants traditionnels, dont il publie le résultat en 1885 dans le recueil *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*. Par rapport au recueil précédent, il insiste davantage sur la nécessité d'une imitation des traditions ethniques non pas dans le contenu verbal et poétique, mais au niveau des structures musicales. Il ne s'agit pas d'une imitation artificielle, mais d'une pratique qui s'inscrit dans la continuité de l'histoire occidentale : après avoir séparé la Grèce de l'Orient, Bourgault-Ducoudray la rattache cette fois aux Celtes, car ce qu'il entend en Bretagne lui rappelle ce qu'il a entendu en Grèce. Le fondement naturel et culturel de l'unité européenne, c'est la « race » aryenne ou indo-européenne : la musique bretonne et la musique grecque présentent les mêmes traits formels (liberté rythmique, polymodalité), et c'est là l'indice d'une communauté linguistique et raciale selon Bourgault-Ducoudray. Ainsi, l'historien-compositeur transpose dans le domaine musical les thèses de l'anthropologie et de la linguistique raciales : un Orient sémite et un Occident indo-européen ou aryen disposent de deux systèmes linguistiques dont les caractères renverraient à deux races distinctes et à deux visions du monde différentes.

Bourgault-Ducoudray veut apporter à ce qu'il appelle l'« hypothèse aryenne » un argument supplémentaire tiré de la musique (Bourgault-Ducoudray 1885, 16). À la fin des années 1860, Fétis avait déjà repris le mythe aryen, notamment dans la grande introduction de l'*Histoire générale de la musique*, afin d'expliquer la genèse

et la diffusion des instruments de musique ainsi que l'existence de pratiques musicales différentes en Asie et en Europe. Mais l'anthropologie de Fétis a été élaborée en bibliothèque et elle est principalement de source livresque (Campos 2013, 47-96, 157-175), tandis que Bourgault-Ducoudray veut consolider l'« hypothèse aryenne » avec les données empiriques fournies par les chansons populaires qu'il a recueillies en Bretagne et en Grèce. À partir des deux missions de 1875 et de 1881, il construit un système qui, contre la division des langues et la dispersion des cultures, réduit à l'unité les cultures européennes issues d'un tronc commun : à l'origine, l'historien de la musique découvre une ethnie unique dont les traits culturels se retrouvent partout dans l'espace européen.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, cette théorie raciale a été ardemment combattue par les ethnologues et les anthropologues, à commencer par Claude Lévi-Strauss, pour ses conséquences funestes : colonialisme, racisme (Schnapp 1988 ; Demoule 2014). Mais, chez Bourgault-Ducoudray, qui propose une histoire conjecturale des origines supposées aryennes de la musique occidentale, elle a été la base d'une esthétique moderniste qui justifiait une position anti-académique. Elle servait de fondement non pas à un néoclassicisme inspiré de Mozart, de Bach ou de Pergolèse, mais à un renouveau classique à partir de l'hellénisme. C'est le projet que Bourgault-Ducoudray esquisse en 1885 :

Si les modes antiques appartenaient aux Grecs exclusivement, ce serait un caprice d'érudit, une véritable fantaisie d'archéologue que de chercher à les ressusciter dans notre musique. Mais si, au contraire, ces modes vénérables proviennent d'un héritage commun à tous les Aryens, on ne voit pas pourquoi nous n'exploiterions pas un domaine qui fait partie de notre race et qui est en vérité bien à nous. [...]

L'abus du compliqué et du difficile doit provoquer tôt ou tard une réaction. Un retour à la simplicité et à la clarté s'impose à l'École française, comme le seul moyen pour elle de conserver son individualité et son génie propre ; ce qui caractérise le tempérament musical de nos grands musiciens, c'est moins encore l'art de la mise en œuvre que la valeur intrinsèque de l'idée musicale.

Pour que ce retour aux qualités « françaises » puisse s'effectuer, il est nécessaire que l'inspiration musicale se retrempe dans le chant populaire, ce type de mélodie éternellement jeune, éternellement vraie. (Bourgault-Ducoudray 1885, 16)

Bourgault-Ducoudray met en lumière, à côté de l'école russe, dont il est l'un des promoteurs en France dès les années 1880 (Bourgault-Ducoudray 1886), une lignée française Rousseau-Lesueur-Berlioz, compositeurs qui

ont compris «l'avenir des modes antiques» (Bourgault-Ducoudray 1885, 17). Nous voici donc en présence d'une école française qui a conservé et retrouvé la modalité grecque et qui fait face à la symphonie germanique et aux progrès de la polyphonie harmonique.

Qu'est-ce que la musique classique française ?

Le discours de Bourgault-Ducoudray est orienté vers la musique contemporaine: les connaissances établies par l'histoire et par l'ethnographie musicale sont subordonnées à la création d'un nouveau style musical, un « style français » dont l'un des signes sera précisément l'usage de la modalité — trait bien connu dans la musique dite française depuis Berlioz jusqu'à Messiaen et Dutilleul, en passant par Fauré, Debussy, Ravel, Roussel, Emmanuel, Koechlin.

Bourgault-Ducoudray met l'histoire au service de la création et de la définition de ce « style » dès ses premiers cours au Conservatoire de Paris en novembre 1878, dont *Le Ménestrel* assure la diffusion à la fin de l'année 1878 et au début de l'année 1879. Il s'agit de constituer un canon classique français, le mot *classique* étant pris dans son acception première autant que dans son acception normative: ce qui s'enseigne en classe et doit être érigé en modèle. Du haut de sa chaire au Conservatoire, Bourgault-Ducoudray défend d'abord la nécessité de connaître les « classiques » français et il expose le lien entre ces « classiques » et la Grèce antique:

On peut dire que, dans l'ordre des choses intellectuelles, la France est fille de la Grèce! D'abord, c'est chez elle que s'est perpétuée par excellence la tradition antique, par l'intermédiaire des Romains. Plus tard, quand de nouveaux éléments furent jetés dans le creuset de la civilisation du monde, c'est la France qui, par son goût, son tact, son choix judicieux, son art de combiner en un seul type des éléments divers, a su conquérir une place à part dans l'humanité et montré au plus haut degré dans sa littérature et dans ses arts les qualités de l'art grec: la clarté, la précision, la logique et ce bon sens suprême qui, en art, s'appelle la mesure. (Bourgault-Ducoudray 1878d, 26)

Un tel discours n'a rien de dérangeant pour les auditeurs du Conservatoire. Il renvoie au stéréotype de l'art français héritier de l'art grec, doté de qualités morales et esthétiques réunies sous le concept de mesure, au nom du bon sens cartésien: discours académique s'il en est, fondé sur l'union de la morale et de l'art, et qui fait écho à celui d'Hippolyte Taine. Dans la *Philosophie de l'art en Grèce* (1869), Taine avait déjà détaillé les qualités d'une « race » grecque s'exprimant dans des œuvres d'art universellement compréhensibles:

Besoin de clarté, sentiment de la mesure, haine du vague et de l'abstrait, dédain du monstrueux et de l'énorme, goût

pour les contours arrêtés et précis, voilà ce qui le [l'artiste] conduit à enfermer ses conceptions dans une forme aisément perceptible à l'imagination et aux sens, partant, à faire des œuvres que toute race et tout siècle puissent comprendre, et qui, étant humaines, soient éternelles. (Taine 1985 [1865], 301)

Pour Bourgault-Ducoudray, cependant, il n'est pas question d'en rester à l'analyse des qualités « classiques » d'un art grec « éternel »; il s'agit aussi de susciter des œuvres nouvelles destinées à lutter contre une autre musique, dans laquelle on peut déceler le romantisme germanique et le drame wagnérien dépeints sous les traits d'une « école qui érige les défauts en principe et qui pose l'exagération en système » (Bourgault-Ducoudray 1878d, 27); une école qui contrevient à l'art éternellement compréhensible des Grecs. Le discours du professeur revêt dès lors une dimension politique que ne possédaient pas, ou du moins pas aussi nettement, les analyses de Taine. En 1878, Bourgault-Ducoudray choisit d'étudier l'histoire de la musique française en cherchant à en révéler l'identité gréco-française, fondée non seulement sur une parenté de « races », mais sur des principes esthétiques considérés comme universels. La connaissance historique doit renforcer la conscience de la particularité française par rapport à l'Allemagne, tout en permettant de dégager des structures musicales invariantes. Par conséquent, il convient d'analyser d'abord les éléments constitutifs de la musique française « classique »:

J'ai choisi l'*Histoire de la musique française*. Il me semble que pour nous, Français, rien n'est plus nécessaire que de connaître nos propres classiques. Nos classiques! ils sont déjà très nombreux et chaque siècle qui passe en crée de nouveaux. Permettez-moi de trouver qu'on ne leur rend pas assez justice... et cela parce qu'on les connaît mal. (Bourgault-Ducoudray 1878b, 9)

On ne peut que souligner ensuite le renversement de perspective opéré par Bourgault-Ducoudray, qui s'oppose à la vision romantique de l'Allemagne comme patrie de la musique. Taine affirmait en 1869 que la musique « est née dans les deux pays où l'on chante naturellement, l'Italie et l'Allemagne » (Taine 1985 [1865], 76). Au contraire, Bourgault-Ducoudray fait de la France le cœur musical de l'Europe:

Il ne faut pas oublier que la France a été depuis la chute de la civilisation antique l'initiatrice musicale de l'Europe. Or en étudiant l'histoire de notre pays, nous étudierons en même temps l'origine de toutes les écoles qui se sont développées en Europe depuis le moyen âge [*sic*] et ont brillé séparément d'un éclat plus ou moins vif chez les différentes nations. (Bourgault-Ducoudray 1878b, 9-10)

Mais comment articuler la musique grecque antique, essentiellement monodique, et la musique classique française

moderne fondée sur l'harmonie ramiste? C'est au niveau des structures musicales que se place Bourgault-Ducoudray pour opérer la jonction entre les deux types musicaux. Ainsi, dans les *Études sur la musique ecclésiastique*, il compare le récitatif de Lully et de Rameau, avec ses mesures irrégulières, et l'irrégularité métrique des chansons populaires grecques (Bourgault-Ducoudray 1877a, 9). Plus largement, grâce à l'histoire et à l'ethnographie musicale, sera forgé un concept du classicisme plus vaste que celui de la doctrine académique, qui repose sur des apprentissages techniques dégagés de toute inscription dans l'histoire, comme le solfège et l'harmonie. À l'analyse rythmique et harmonique, il faut donc ajouter la constitution d'un corpus de musiciens français.

Le programme d'enseignement que présente Bourgault-Ducoudray à ses auditeurs du Conservatoire pour l'année 1878-1879 permet de comprendre comment le professeur cherche à construire un canon classique français en remontant jusqu'à l'an mil. Pour cela, retraçant la généalogie de l'école française, il commence par distinguer plusieurs époques, dont chacune possède un caractère propre : la musique médiévale issue de la chanson populaire ; la musique franco-flamande des quinzième et seizième siècles ; la tragédie musicale de Lully, créateur du « type de l'opéra cosmopolite, de l'opéra dont le caractère est avant tout européen » (Bourgault-Ducoudray 1878c, 17) ; les contemporains et les successeurs de Lully (Cambert, Campra, Destouches, Lalande, Couperin, Clérambault, Leclair) ; l'époque de Rameau, le « grand classique » français, « ce grand maître pour lequel nous avons un culte trop platonique » (Bourgault-Ducoudray 1878c, 17) ; la création et le développement de l'opéra-comique, jusqu'à Auber et Boieldieu ; Gluck, qui introduit « l'élément instrumental et symphonique créé par le génie allemand » et qui « restera toujours avec Rameau le chef de cette glorieuse école, la seule dont les principes soient vrais, qui est fondée sur la recherche de la vérité dramatique et sur un respect absolu pour la déclamation » (Bourgault-Ducoudray 1878c, 17) ; enfin, l'époque de la Révolution française, avec Cherubini, Méhul, Spontini.

Tel est le corpus d'auteurs français « classiques » que le professeur présente à ses élèves, grâce au passage en revue des personnalités les plus marquantes : Bourgault-Ducoudray sacrifie, sans grande originalité, à la théorie des écoles nationales et du génie. On retrouve en somme dans ses propos les éléments les plus saillants de l'idéologie de la fin du siècle dans le champ musical, de Camille Saint-Saëns à Vincent d'Indy et Claude Debussy (éloge de Rameau et de Gluck, défense d'une école française identifiable depuis le Moyen Âge, promotion de la clarté dans la diction).

Parallèlement aux lettres, où les classiques français sont identifiés avant tout aux écrivains du Grand Siècle (Corneille, Molière, Bossuet, La Fontaine, Racine, La Bruyère), Bourgault-Ducoudray propose un corpus de musiciens français « classiques » dans le domaine de la « musique sérieuse », de Lully à Rameau (ces compositeurs qui, par un retournement opéré dans le dernier tiers du vingtième siècle, sont classés aujourd'hui comme « baroques »), et au-delà, en amont vers la Renaissance, en aval jusqu'à la Révolution.

Dans cette promotion de l'école française, capable d'assimiler les influences germaniques et italiennes sans perdre son identité, Bourgault-Ducoudray laisse de côté le « style classique » tel que le définissent des musicologues comme Romain Rolland, Guido Adler, Charles Rosen : pour eux, le style « classique » se confond avec l'essor de la musique germanique à partir de Johann Sebastian Bach et il atteint son acmé avec Haydn, Mozart et Beethoven, avant l'époque où la musique devient romantique. Ainsi, Romain Rolland observe en 1909 la formation d'un style classique européen en évitant de décerner un quelconque titre de supériorité à l'Italie, à l'Allemagne ou à la France :

Le nouveau style, qui se forme au cours du XVIII^e siècle en Allemagne et qui va s'épanouir dans les classiques viennois, est en réalité beaucoup moins purement allemand que le style de J.-S. Bach. Et pourtant, ce dernier l'était moins qu'on ne le dit en général : car J.-S. Bach s'était assimilé une partie de l'art de France et d'Italie ; mais chez lui, le fond restait *echt deutsch* [purement allemand]. Il n'en est pas de même avec les musiciens nouveaux. La révolution musicale qui s'est réalisée pleinement à partir de 1750 environ, et qui a abouti à la suprématie de la musique allemande, était — si étrange qu'il semble — le produit de courants étrangers. Les historiens de la musique les plus clairvoyants, en Allemagne, comme Hugo Riemann, l'ont bien aperçu, mais sans s'y arrêter. Il faut y insister. (Rolland 1920, 100)

Un détour par le livre de Guido Adler, *Le style en musique* (1911), s'avère également utile, d'autant qu'il confirme, si besoin était, que le concept de classicisme est lourd d'enjeux nationalistes en musique comme dans les autres arts. Dans l'herméneutique musicale d'Adler, le style est un fait total qui unifie la personnalité du créateur, l'activité de composition (formes, langage musical) et l'inscription de l'œuvre dans une époque historique dont elle est le reflet. Pour définir un style musical, il convient d'analyser d'abord les composants formels de l'œuvre musicale : harmonie, mélodie, rythmique. Ensuite, on peut distinguer plusieurs « types stylistiques » (« *Stilarten* ») : musique religieuse, musique vocale et instrumentale, style lyrique et dramatique, « genres stylistiques » nationaux, style individuel, maniérisme.

C'est dans la catégorie des «types caractéristiques» («*Charakterarten*») que la notion de classique fait son apparition sous les appellations de «style classique» ou de «*Klassizismus*» (Adler 1911, 224). Le style classique, désigné aussi par le terme de «classicité» («*Klassizität*»), est pour Adler un concept à la fois historique et esthétique, ce qui n'est guère pour nous surprendre puisqu'on retrouve ici la tension propre au concept de *classique*. Cette double dimension du concept autorise Adler à distinguer trois phases dans le développement du classicisme: la musique chorale du seizième siècle; les œuvres de Bach et Haendel, avec la fugue comme forme caractéristique; le classicisme viennois, avec la sonate comme forme caractéristique. Reprenant une distinction de Hugo Riemann, Adler considère que le style de Bach est «classique ancien» («*altklassisch*»), tandis que le style de Mozart et de Haydn est «*neuklassisch*» (Adler 1911, 224-225). Ces deux derniers styles sont définis par plusieurs qualités: cohérence formelle, mesure dans les proportions, économie de moyens, expressivité contenue (Adler 1911, 225-226). On retrouve ici les caractères du classicisme appliqués à la littérature et aux arts plastiques.

Pour Adler, seule la «musique pure» relève de la classicité «absolue», tandis que la musique dramatique y échappe: Wagner est un musicien de style romantique parce qu'il a fait dépendre la musique du drame. Il en va de même pour Verdi, Gluck, Rameau et Mozart (Adler 1911, 226-227). Quant aux opéras de Lully, Adler, marquant son opposition à Taine, considère qu'ils ne relèvent pas du style classique pour les mêmes raisons (Adler 1911, 227). Il conclut en indiquant qu'il n'existe pas d'école d'opéras qu'on peut qualifier de classique, à la différence de la musique instrumentale. Enfin, à partir d'une psychologie de l'artiste et d'une morale de l'art, Adler en vient à distinguer le classique du romantique au dix-neuvième siècle, «comme dans toutes les époques» (Adler 1911, 228), avec le paradigme Brahms vs Liszt. Chez le classique, la règle l'emporte sur l'irrégularité et la liberté. Chez le romantique, c'est l'individualité, hors de toute règle, qui est la tendance principale (Adler 1911, 227-229). Le classicisme se confond finalement avec le respect de la règle et dans la prévalence du beau sur le difforme et le sublime, ce qui est somme toute une définition *a minima* et conventionnelle du style classique, héritée de toute une tradition esthétique remontant à Kant.

À la fin des années 1870, bien avant Riemann, Adler et Romain Rolland, Bourgault-Ducoudray présente quant à lui une autre lecture de l'histoire de la musique, centrée sur la France et sans opposition systématique entre musique dramatique et musique pure. Ce faisant, il jette les bases d'une théorie du style classique qui épouse une perspective nationaliste: la vraie patrie de la musique classique, c'est la France. Et l'un des apogées de la musique classique française,

c'est «l'ancienne musique chorale française», illustrée notamment par «un de nos plus grands compositeurs, Clément Jannequin [*sic*]» (Bourgault-Ducoudray 1878c, 18). L'importance accordée à la Renaissance française sur le plan musical équivaut à celle que les historiens de l'art confèrent, dans le domaine des arts plastiques, à la Renaissance en France par rapport à la Renaissance italienne (Corbier 2017). Quant aux origines de l'opéra, qui fournit à Romain Rolland le sujet de sa thèse de doctorat en 1895, elles sont abordées suivant la même perspective nationaliste, ce qui ne va pas sans susciter quelques réactions sceptiques de la part de certains auditeurs, si l'on en croit ce témoignage du *Ménestrel* datant de février 1879:

Les deux dernières leçons du cours d'histoire générale de la musique au Conservatoire ont été consacrées aux origines de l'opéra. Dans la première, M. Bourgault-Ducoudray a essayé de démontrer que ce genre était né en France et non en Italie, et qu'il tirait son origine des drames liturgiques du moyen-âge [*sic*] et de la chanson populaire. Il est vrai que le Ballet de la Reine écrit en 1581 par Beaulieu et Salmon, musiciens du roi Henri III, est un véritable opéra, puisqu'il contenait, outre les danses, des airs et des chœurs. Mais quel que soit le patriotisme de M. Bourgault et le nôtre, il faut bien reconnaître que la véritable mère de la mélodie est l'Italie. La preuve c'est que le savant professeur, dont l'objet est d'étudier cette année l'histoire de la musique française, a cru devoir consacrer une leçon entière aux premiers opéras italiens. (*Le Ménestrel* 1879, 103)

Face à l'Italie et face à l'Allemagne, la France est donc la nation qui se distingue à la fois par son «génie», par sa filiation avec la Grèce antique, par sa capacité à absorber les influences étrangères, par son rôle d'éducatrice de l'Europe musicale: autant de qualités qui, pour Bourgault-Ducoudray, font de la France la patrie du style classique véritable.

Conclusion

On trouve chez Bourgault-Ducoudray un ethnocentrisme faisant défiler tous les stéréotypes du classicisme: mesure, tempérance, modération, clarté, simplicité, autant de traits qui s'incarnent dans la mélodie, considérée comme un héritage de la tradition hellénique. Tous les traits prêtés au néoclassicisme des années 1920 sont déjà là, et une lecture critique peut facilement les dénoncer en tant qu'instruments idéologiques favorisant une vision nationaliste et réactionnaire de l'art musical: c'est ce que fera plus tard Roland Barthes dans le champ littéraire quand, au nom du baroque et de la modernité, il attaquera le style classique pour en finir avec le «prestige endoxal de la langue française comme langue claire, dominée, rationnelle, *mesurée*» (Barthes 2011, 161-162; l'emphase est dans l'original).

Il est évident que les écrits de Bourgault-Ducoudray, dans le champ musical, renvoient à cette idéologie française du classicisme qui s'épanouit également dans la littérature et les arts plastiques sous la Troisième République. On peut toutefois remarquer certaines nuances par lesquelles le professeur du Conservatoire de Paris se démarque de ses contemporains les plus en vue : il adopte une position un peu différente de celle d'un Vincent d'Indy, monarchiste, antidreyfusard, résolument anti-hellénique dans son admiration pour la musique médiévale, pour le chant grégorien et pour Palestrina, ou de celle d'un Romain Rolland, historien critiquant le passé mort de l'Antiquité et l'imitation stérile des Grecs au nom de la naissance perpétuelle provoquée par l'acte créateur. Bourgault-Ducoudray, quant à lui, reste un helléniste : après avoir fait l'expérience de deux voyages en Grèce et en Orient, il milite pour la création d'une esthétique classique-moderne par l'association de l'hellénisme et du classicisme, sur un fondement linguistique et racial qui trouve dans le « mythe aryen » (Poliakov 1994) un système permettant d'expliquer l'identité musicale européenne en dépit des transformations de la musique au fil des siècles.

On ne peut qu'insister sur l'ambivalence de cette vision qui, d'un côté, aboutit à un nationalisme radical et aux aberrations du racisme, mais qui, d'un autre côté, conditionne un renouveau classique ancré dans la défense de la « ligne mélodique » : Jean-Jacques Rousseau, auquel Bourgault-Ducoudray consacre une leçon en novembre 1879 afin de dégager les origines de l'opéra-comique à partir du *Devin du village* (*Le Ménestrel* 1879b), sert de garant à ce programme artistique qui fait de la mélodie la valeur musicale par excellence. Un tel programme entrera en résonance avec la « jeune classicité » promue par Ferruccio Busoni en 1920, tout autant qu'avec l'enseignement de son disciple Maurice Emmanuel au Conservatoire de Paris à partir de 1909, et de Charles Koechlin, grand auteur de monodies à l'antique (Corbier 2010b), voire avec l'un des textes emblématiques du néoclassicisme et du « retour à l'ordre », *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau (1918).

RÉFÉRENCES

- ADLER, Guido (1911). *Der Stil in der Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- BALIBAR, Étienne (1997). « Racisme et nationalisme », dans Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein (dir.), *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte.
- BARTHES, Roland (2011). *Le lexique de l'auteur*, Paris, Seuil.
- BASCH, Sophie (1995). *Le mirage grec*, Paris, Hatier.
- BAUD-BOVY, Samuel (1982). « Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane », *Revue de musicologie*, tome 68, p. 153-163.
- BICHLER, Reinhold (1991). « Über die Geschichte des Hellenismus-Begriffs in der deutschen Historiographie. Leitende Gedanken, Probleme, Perspektiven », dans Suzanne Saïd (dir.), *ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ : Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leiden, Brill, p. 363-383.
- BORCHMEYER, Dieter (1991). *Richard Wagner: Theory and Theater*, Oxford, Clarendon Press. Traduit par Stewart Spencer.
- BOSSIS, Bruno (2003). « Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et la Bretagne : Du collectage à la composition », dans Daniel Leloup et Marie-Noëlle Masson (dir.), *Musique en Bretagne : Images et pratiques. Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 187-198.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1877a). *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1877b). *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Paris, Lemoine.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1878a). *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, Paris, Hachette.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1878b). « Cours d'histoire générale de la musique — Séance d'ouverture, II », *Le Ménestrel*, Paris, 8 décembre, p. 9-10.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1878c). « Cours d'histoire générale de la musique — Séance d'ouverture, II », *Le Ménestrel*, Paris, 15 décembre, p. 17-18.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1878d). « Cours d'histoire générale de la musique — Séance d'ouverture, III », *Le Ménestrel*, Paris, 22 décembre, p. 25-26.
- Le Ménestrel* (1879a), Paris, 23 février, p. 103.
- Le Ménestrel* (1879b), Paris, 30 novembre, p. 418.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1885). *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Paris, Lemoine.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert (1886). « César Cui », *Le Ménestrel*, Paris, 11 juillet, p. 256-257.
- BRUNEAU, Michel (2002). « Hellénisme, *Hellinismos* : Nation sans territoire ou idéologie ? », *Géocarrefour*, vol. 77, n° 4, p. 319-328.
- CAMPOS, Rémy (2013). *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz.
- COMPAGNON, Antoine (2000). *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, Points-Essais.

- CORBIER, Christophe (2010a). *Poésie, musique et danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier.
- CORBIER, Christophe (2010b). «La Grèce de Charles Koechlin», dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 327-350.
- CORBIER, Christophe (2017). «De la Renaissance à la Naissance : Histoire de l'art, musicologie et création chez Romain Rolland», dans Hervé Audéon (dir.), *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Editions universitaires, p. 5-20.
- DARTHEZ, Henri (1888). «Nouvelles diverses», *Le Ménestrel*, Paris, 10 juin, p. 191.
- DEMOULE, Jean-Paul (2014). *Mais où sont passés les Indo-Européens ?*, Paris, Seuil.
- EGGER, Émile (1869). *L'Hellénisme en France*, Paris, Didier.
- EMMANUEL, Maurice (1911). *Éloge funèbre de L. A. Bourgault-Ducoudray*, Paris, Publication du Monde musical.
- FAURE, Michel (1997). *Du néoclassicisme musical dans la France du premier vingtième siècle*, Paris, Klincksieck.
- FAURE, Michel (1998). «Peut-on définir le néoclassicisme ?», *Analyse musicale*, n° 33, novembre, p. 69-78.
- KOKKONIS, Georges (2009). *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Association Pierre Belon.
- KOKKONIS, Georges (2014). «L'altérité amadouée. Louis Albert Bourgault-Ducoudray et la chanson populaire grecque», dans Luc-Charles Dominique, Yves Defrance, Danièle Pistone (dir.), *Fascinantes étrangetés : La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, p. 119-135.
- LENOIR, Yves (2004). «Les musiques grecques et l'Europe occidentale (1870-1914)», dans Sophie Basch et Alexandre Farnoux (dir.), *La métamorphose des ruines*, Athènes, École Française d'Athènes, p. 155-175.
- LESPINARD, Bernadette (2018). *Les passions du cœur : La musique chorale et ses pratiques en France. 1800-1950*, Paris, Fayard.
- MAUFROY, Sandrine (2011). *Le philhellénisme européen*, Paris, Belin.
- OLENDER, Maurice (2009). *Race sans histoire*, Paris, Seuil, Points-Essais.
- POLIAKOV, Léon (1994). *Le mythe aryen*, Paris, Presses Pocket.
- REYNAUD PALIGOT, Carole (2006). *La République raciale*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROLLAND, Romain (1920). «Les origines du "style classique" au XVIII^e siècle», dans *Voyage musical au pays du passé*, Paris, Hachette, 5^e édition, p. 77-104.
- SAÏD, Edward (1980). *L'orientalisme*, Paris, Seuil, Points-Essais.
- SIGALAS, Nikos (2001). «Hellénistes, hellénisme et idéologie nationale. De la formation du concept d'"hellénisme" en grec moderne», dans Chryssanta Avlami (dir.), *L'Antiquité, un exemplum contesté ?*, Paris, p. 239-291.
- SOLOMOS, Makis (1998). «Néoclassicisme et postmodernisme : Deux antimodernismes», *Musurgia*, vol. 5, n° 3-4, p. 91-107.
- TAINÉ, Hippolyte (1985) [1865]. *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1990). *Nous et les autres*, Paris, Seuil, Points-Essais.
- VLAGOPOULOS, Panos (2016). «"The Patrimony of Our Race": Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music», *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 34, n° 1, mai, p. 49-77.
- ZACHARIA, Katerina (dir.) (2008). *Hellenisms. Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Aldershot, Ashgate.

Résumé

L'objet de cet article est de montrer comment les voyages de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray en Grèce en 1874 et 1875 ont été le point de départ d'une réflexion sur le style classique en musique, et d'articuler les éléments constitutifs de la méthode du compositeur-historien, dont le projet est de renouveler la musique contemporaine au contact des sources antiques. Ce projet ancré dans l'idée d'un hellénisme universel est forgé d'abord en Grèce. Bourgault-Ducoudray, prix de Rome en 1861, se livre à des études ethnographiques et il croit découvrir un héritage modal et rythmique conservé dans les chants traditionnels grecs, qu'il repère aussi dans le bassin méditerranéen et en France. S'appuyant sur l'idéologie de l'hellénisme, entretenant un rapport ambivalent avec l'académisme, il définit à partir de 1878 un canon classique et un corpus de musiciens classiques français dans une approche similaire à celle de Taine dans *Philosophie de l'art en Grèce* (1869). Comparé à Romain Rolland et Guido Adler, Bourgault-Ducoudray promeut au Conservatoire de Paris un style classique national dont les caractéristiques préfigurent celles du « néoclassicisme » des années 1920.

Abstract

This article aims to show how Louis-Albert Bourgault-Ducoudray's travels in Greece in 1874 and 1875 were the starting point of a reflection about the classical style in music. It also aims to articulate the constitutive elements of his method as a composer-historian, whose project is to renew contemporary music in contact with ancient sources. This project, based in the idea of a universal Hellenism, is firstly elaborated while he is in Greece. Bourgault-Ducoudray, winner of the Prix de Rome in 1861, engages in ethnographical analyses and believes to discover a modal and rhythmic legacy kept in the traditional Greek songs, which he also finds in the Mediterranean Basin and in France. Building on the Hellenism ideology, maintaining an ambivalent relationship with academism, he defines from 1878 a classical canon and a corpus of French classical musicians in a similar approach to Taine's in *Philosophie de l'art en Grèce* (1869). Compared to Romain Rolland and Guido Adler, Bourgault-Ducoudray promotes at the Conservatoire de Paris a national classical style which characteristics foreshadows those of the so-called « neoclassicism » of the 1920's.

* * *

Christophe Corbier

Institut de Recherche en musicologie, Centre National de la Recherche Scientifique

Chargé de recherche au CNRS (Institut de Recherche en Musicologie, UMR 8223), il a publié de nombreux articles sur Maurice Emmanuel, deux monographies (Bleu nuit, 2007 ; Classiques Garnier, 2010) et une édition d'une sélection de ses lettres (Vrin, 2017). Ses travaux portent sur l'historiographie de la musique grecque dans une perspective transdisciplinaire, ainsi que sur les relations entre musicologie, littérature et philosophie, de Jean-Jacques Rousseau et Jean-Philippe Rameau jusqu'à Roland Barthes et Iannis Xenakis. Il prépare une édition critique du *Voyage musical au pays du passé* de Romain Rolland et une édition critique des fragments sur le rythme de Nietzsche (à paraître aux Belles-Lettres).

La voie du juste milieu ? Dans le Québec des années 1940 et 1950, les sources convergentes du néoclassicisme

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

L' historiographie musicale nous a déjà appris que le courant néoclassique est assez largement répandu au Canada durant les décennies 1940 et 1950, et notamment au Québec¹. À titre d'exemple, George Proctor, à qui l'on doit le premier ouvrage substantiel sur l'histoire de la musique canadienne du *xx*^e siècle, a intitulé « L'apogée du néoclassicisme » le chapitre qu'il consacre à la décennie 1950-1959 (1980, 61-102). Au Québec, plusieurs compositeurs sont associés à cette esthétique et l'influence française — comprise ici au sens large, afin d'inclure notamment un personnage aussi influent qu'Igor Stravinski² (1882-1971) — se révèle alors dominante, comme elle le sera d'ailleurs dans d'autres domaines artistiques, par exemple en peinture et en littérature.

Il s'agira donc ici de mettre en valeur cette courroie de transmission stylistique entre la France et le Canada français, et d'identifier au passage les principaux « passeurs » impliqués, qu'il s'agisse d'interprètes, de sociétés de concert, de compositeurs ou encore de pédagogues. Parmi ceux-ci se distingue rapidement Nadia Boulanger (1887-1979), associée à juste titre à la propagation de l'esthétique néoclassique, et en particulier au rayonnement de l'œuvre de Stravinski (Segond-Genovesi 2018, 201). La pédagogue a en effet contribué à faire connaître à ses nombreux élèves canadiens — francophones autant qu'anglophones — plusieurs œuvres marquantes du compositeur (Boivin 2013). Celui-ci, il n'est sans doute pas inutile de le rappeler, s'est fortement imprégné de musique française de tendance moderniste durant les 18 années où il habite en France (de juin 1920 à septembre 1939³). Appuyé notamment sur divers articles de presse, ce texte se veut une chronique de quelques

moments-clés attestant de ce transfert culturel entre l'Europe francophone et l'Amérique du Nord⁴, où la musique de Stravinski, mais aussi celle de Ravel, de Poulenc, et d'autres compositeurs rattachés à l'école française moderne, suscitera un intérêt chez nombre de créateurs canadiens de premier plan, Jean-Papineau-Couture en tête (1916-2000). Et on verra qu'il est légitime, dans le cas présent, d'élargir l'angle d'approche de façon à inclure dans ce « portrait de groupe » des figures influentes en Amérique du Nord après la Seconde Guerre mondiale, comme le Russe Serguei Prokofiev (1891-1953) (qui visite la France pour la première fois en 1921 et pour qui Paris sera un port d'attache à compter de 1923, pour une dizaine d'années) ou encore, ce qui pourra étonner davantage, l'Allemand Paul Hindemith (1895-1963).

Dans son livre publié en 1980, Proctor situe donc l'apex du courant néoclassique au Canada dans les années 1950, soit plusieurs décennies après les principales manifestations européennes. Il en observe toutefois les premières manifestations dès le début des années 1940, tant à Toronto qu'à Montréal⁵. On connaît la chanson : en opposition aux « excès postromantiques », à un discours souvent dense, à des harmonies chromatiques ou sensuellement « colorées », à une émancipation de la dissonance (tant chez Debussy que chez Schoenberg), l'emphase est alors placée sur la clarté de texture, l'économie, la retenue émotive, l'équilibre des proportions, un retour de la mélodie, un thématisme clair, un diatonisme assumé, etc. (voir par exemple Chion 1986 et Whittall 2001). Plusieurs compositeurs canadiens, surtout au sein de la jeune génération — née autour du début de la Première Guerre mondiale —, reviennent alors à des formes, des textures, des patrons rythmiques et des techniques

¹ Voir par exemple Proctor 1976, 1980 et 1984 ; Winters, Beckwith et MacMillan 1993 ; Keillor 1984, 222.

² J'opte ici pour cette graphie, usuelle en français, du nom du compositeur d'origine russe, même si l'orthographe avec un « y » est aussi courante et qu'on la retrouvera dans certaines coupures de presse ou titres d'ouvrages auxquelles je fais référence.

³ En France, Stravinski partage son temps entre Paris et Biarritz jusqu'à l'automne 1924, puis choisit de s'installer à Nice (Boucouchreliou 1982, 199 et 210 ; Walsh 2002, 392-393).

⁴ Pour reprendre le thème d'un colloque international organisé par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), à l'Université de Montréal, en février 2015.

⁵ Proctor intitule le chapitre précédent « A New Beginning », « Un nouveau départ », et y utilise le terme « *neoclassic* » dès la quatrième page de cette section (1980, 35).

d'écriture préromantiques⁶. En bref, à un style favorisant les procédés classiques, certes, mais aussi baroques, ce que l'adjectif *néoclassique* peut faire oublier. Dans un autre texte, daté celui-là de 1976, Proctor suggère d'expliquer la fortune qu'aura au pays cet important courant musical par un trait de caractère de ses habitants, l'attrait du « juste milieu » :

Quand la musique canadienne a atteint sa pleine maturité après la Seconde Guerre mondiale, il était naturel que dans une optique typiquement canadienne, un compromis stylistique soit adopté. Le néoclassicisme offrait cette possibilité et est devenu la principale force stylistique derrière la musique canadienne en 1940 et 1960. [...] Dans les faits, l'ancien était combiné avec le nouveau. [...] La jeune génération de compositeurs canadiens était particulièrement préoccupée par la nécessité de faire entrer, musicalement parlant, le Canada dans le 20^e siècle. Et ils ont choisi le néoclassicisme comme outil pour y parvenir. [...] Ils ont choisi d'éviter ce qui était alors considéré comme l'aile extrémiste du modernisme musical, l'école dodécaphonique de Schoenberg, Berg et Webern (Proctor 1976, 15-16⁷).

Le néoclassicisme aurait donc constitué une sorte de terrain neutre entre le conservatisme plus ou moins affirmé de la génération précédente et l'avant-garde que représentait alors l'École de Vienne. Un compromis qui permettait de compenser le retard indéniable accusé par la musique canadienne si on la compare avec ce qui s'écrivait en Europe ou même aux États-Unis⁸. Cette analyse doit bien sûr être nuancée : tous les compositeurs canadiens ne monteront pas dans le train en marche du néoclassicisme. Et il en est d'autres qui choisiront justement, pour s'exprimer pleinement, cette voie « extrême » du dodécaphonisme, voire du sérialisme intégral. Mais ceux-là seront minoritaires et des études ont été consacrées à certains d'entre eux⁹.

Avant d'examiner quelques exemples concrets de la « montée » du néoclassicisme au Québec, il importe de souligner que ce courant s'y infiltre alors qu'on constate, surtout de la part des plus jeunes compositeurs, un affaiblissement marqué du courant nationaliste, auparavant nourri par une exploitation du folklore, réel ou imité. Après qu'on se soit beaucoup demandé, dans le Québec des années 1930, s'il est possible d'écrire une musique véritablement canadienne — et, en l'occurrence, canadienne-française —, l'idée de recourir à un tel outil d'affirmation identitaire, de « localisation géographique », si l'on peut dire, ne fait pas — ou plus — l'unanimité parmi les compositeurs. Le Montréalais Jean Papineau-Couture se fait sans doute le porte-parole de la jeune génération lorsqu'il ose écrire, à l'automne 1942 (il est alors âgé de 25 ans), dans un texte que je considère fondateur et qui sera publié dans la revue *Amérique française*¹⁰, que le contenu canadien d'une œuvre importe peu. La musique « contemporaine » (celle de 1942) tend, à son avis, vers un abandon des caractéristiques nationales. Le principal défi consiste à amener le public à accepter les nouveaux moyens d'expression et à créer un auditoire pour les nouvelles œuvres canadiennes. « Même si une musique proprement canadienne existait, de déclarer Papineau-Couture, il serait impossible d'expliquer ce qui la fait canadienne » (Papineau-Couture 1942, 24¹¹). Pourquoi, suggère-t-il, ne pas plutôt tenter de composer une musique « internationale », à l'exemple de Stravinski ?

Un grand nombre d'œuvres de Stravinsky, *Perséphone*, la *Symphonie de psaume* [sic], le *Concerto pour deux pianos*, le *Concerto grosso « Dumbarton Oaks »*, et même la *Pastorale*, une œuvre de jeunesse — offrent de nouveau cet aspect universel. De même pour Prokofieff (1942, 24¹²).

Le choix des termes (« international », « universel ») peut faire sourire aujourd'hui, mais Papineau-Couture se réclame ici de principes structurels ayant fait leur

⁶ Parmi les compositeurs et compositrices de cette génération figurent Barbara Pentland (née en 1912), John Weinzweig (1913), Violet Archer (1913), Maurice Blackburn (1914), Jean Vallerand (1915) et Jean Papineau-Couture (1916).

⁷ « When Canadian music came of age in the post-World-War II period it was natural that, in typical Canadian fashion, a stylistic middle ground should be chosen. Neo-classicism provided such a ground and served as the main stylistic force behind Canadian music between 1940 and 1960 [...] In effect, the old was combined with the new. [...] The new generation of Canadian composers were particularly concerned with the matter of bringing Canada into the twentieth century, musically speaking, and selected neo-classicism as their means. [...] They chose to avoid what was then regarded as the extreme wing of musical modernism, the twelve-tone school of Schoenberg, Berg and Webern. » Toutes les citations en anglais ont été traduites par l'auteur de ces lignes.

⁸ L'entrée du Québec dans la modernité musicale s'est faite, comme ailleurs au Canada, de façon très progressive. Si des styles très variés s'y sont côtoyés, l'attachement à la tonalité et aux formes traditionnelles y a longtemps prévalu. Tout en sachant qu'une comparaison de ce genre est risquée puisque les contextes culturels, sociaux et économiques sont fort différents, je noterai simplement que Claude Champagne, né en 1891, est de la même génération que Prokofiev et Milhaud. Né en 1900, Aaron Copland est de quelques années leur cadet, tout comme le sont, au Québec, Auguste Descarries (1896-1958), Eugène Lapierre (1899-1970) et Hector Gratton (1900-1970). Pour en savoir davantage sur ces compositeurs canadiens-français, on consultera les articles issus de l'Encyclopédie de la musique au Canada (Kallmann et Potvin, dir., 1993 [1982]), incorporée, avec d'occasionnelles mises à jour, dans l'*Encyclopédie canadienne* (<https://thecanadianencyclopedia.ca/fr>).

⁹ Je pense en particulier aux travaux de Marie-Thérèse Lefebvre sur Serge Garant (1986, 1996b) et Gilles Tremblay (1994). La liste pourrait s'allonger considérablement.

¹⁰ Jean Papineau-Couture, « Que sera la musique canadienne ? », *Amérique française*, vol. 2, n° 2, octobre 1942, p. 24-26.

¹¹ Cette question de l'existence d'une musique proprement canadienne préoccupera d'autres commentateurs à l'époque, tel le compositeur et chroniqueur Jean Vallerand (voir la liste de ses articles sur le sujet colligée par Marie-Thérèse Lefebvre 1996, 104-105), et suscitera des échanges dans les journaux. Le regretté Lucien Poirier s'y est penché en ciblant spécifiquement le Québec (1984), tout comme Jean-Jacques Nattiez (1987).

¹² J'ai conservé ici la formulation d'origine, en ajoutant simplement l'italique aux titres des œuvres.

preuve et surtout d'une certaine objectivité, opposée à la thématique nationaliste et aux accents du terroir. George Proctor voit justement dans le mariage, d'une part, de formes «classées» (sonates, variations, etc.) et, d'autre part, de mélodies et d'harmonies qui évitent consciemment la tonalité traditionnelle, donc dans le mariage de l'ancien et du nouveau, le trait dominant de ce néoclassicisme qui a fait couler beaucoup d'encre (1976, 15). Et si le folklore n'est plus de saison, alors même que le second conflit mondial, en exaltant le filon nationaliste, aurait pu produire l'effet inverse, un consensus semble s'établir au Canada français à partir des années 1940 — à tout le moins entre les critiques musicaux et les compositeurs les mieux informés — quant au recours nécessaire à des techniques modernes d'écriture, afin de combler ce retard assez manifeste, sur le plan stylistique, entre les œuvres canadiennes récentes et ce que la radio et le disque révèlent de la modernité musicale, déjà bien implantée en Europe et aux États-Unis. On n'a qu'à penser aux concerts radiodiffusés mettant en vedette les grands orchestres américains, populaires chez les mélomanes qui suivent de près l'actualité musicale (Boivin 2017).

La prise en compte d'un nouveau courant

L'histoire du courant ayant été suffisamment balisée (Messing 1988, Taruskin 1993, Whittall 2001, etc.), je ne m'attarderai pas ici en détails sur le contexte historique qui a vu, non pas naître mais plutôt se cristalliser le néoclassicisme. Je rappellerai seulement qu'en France, particulièrement, après les six interminables années d'un premier conflit mondial qui a touché comme jamais auparavant la population civile, le nombre très élevé de vétérans lourdement handicapés, voire défigurés — les tristement fameuses «gueules cassées» —, circulant dans les villes et villages ne cessent de rappeler à la population l'échec de la course au progrès. Dans cette France qui cherche à panser ses plaies, bon nombre de compositeurs ressentent la nécessité de rejeter les épanchements sentimentaux du postromantisme tardif et de l'expressionnisme, importés des contrées germaniques, honnies et belligérantes. On cherche plutôt à adopter un style musical plus direct, sobre, linéaire, équilibré et objectif, éloigné du pathos, en somme, qui emprunte souvent (mais pas toujours) des éléments formels et de langage au passé, et qui revendique à l'occasion une

parenté avec la chanson populaire, par exemple chez Poulenc. Histoire de s'éloigner d'un excédent de sentimentalité et d'une emphase sur le moi, jugés obscènes après la tragédie traversée, tout comme des sonorités riches, sensuelles et hédonistes qu'on a associées à l'impressionnisme musical¹³. Pensons à Cocteau qui, dans *Le Coq et l'arlequin*, en appelle à une musique simple, «de tous les jours» (1918, 31¹⁴). À ce mouvement multiforme, on donnera éventuellement le nom, certes imparfait, de «néoclassicisme». Cette étiquette traîne aujourd'hui son lot de résonances plutôt péjoratives — on y reviendra — mais la volonté qui la sous-tend de démocratiser davantage la musique moderne en la rendant plus accessible est véritablement dans l'air du temps puisqu'elle apparaît simultanément — quoiqu'avec force variante — dans plusieurs endroits, y compris en Union soviétique, et qu'elle s'étendra donc largement à l'extérieur de la France. Le terme, déjà utilisé pour décrire certaines œuvres du XIX^e siècle, se généralise, pour acquérir le sens qu'on lui donne aujourd'hui, au milieu des années 1920. Dans son ouvrage sur le néoclassicisme en musique, la première étude substantielle sur le sujet, Scott Messing propose plutôt l'expression «nouveau classicisme» pour qualifier les œuvres composées autour de 1900 qui relèvent surtout d'une objectivisation assumée du langage (1988, 12 et suivantes¹⁵).

Stravinski, locomotive du mouvement ?

Même si son nom y est associé dans tous les manuels d'histoire de la musique, Stravinski n'est pas l'initiateur du néoclassicisme en musique, peu s'en faut. En effet, nombre de compositeurs simplifieront de façon notable leurs langages vers 1917-1918, voire plus tôt encore, la *Sonatine* de Ravel remontant à... 1905 ! Ainsi, le *Tombeau de Couperin* du même Ravel (1914-1917) et la *Symphonie n° 1*, op. 25, dite «classique», de Prokofiev (1917) précèdent-elles de quelques années le célèbre ballet *Pulcinella* de Stravinski (1920¹⁶), hommage fort habile au baroque italien et souvent présenté comme un point tournant dans sa production, une sorte de manifeste sonore de la nouvelle esthétique. Participent bien sûr au mouvement — on serait tenté d'écrire, à la «parade», en se référant au controversé ballet présenté en mai 1917 par les Ballets russes — les principaux membres du Groupe des Six, tous précédés, voire guidés, par Érik Satie. Outre

¹³ Apposé à la musique du tournant du XX^e siècle, le qualificatif impressionniste est aujourd'hui contesté par certains chercheurs, l'importance du mouvement symboliste sur l'évolution de compositeurs comme Paul Dukas, Claude Debussy et Maurice Ravel étant mieux comprise. Il demeure que le terme, au-delà des références à la nature, renvoie à un certain nombre de caractéristiques musicales (harmonie largement non fonctionnelle où les accords sont essentiellement traités comme des couleurs, rythmique souple et fluide, modalité permettant d'éviter les tensions tonales, orchestration délicate et frémissante, etc.) qui n'en rendent l'usage ni anachronique ni inutile.

¹⁴ La phrase entière mérite d'être citée, pour son franc rejet de l'impressionnisme : «Assez de nuages, de vapeurs, d'aquariums, d'ondines et de parfum la nuit ; il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS» (les majuscules sont de Cocteau).

¹⁵ Scott Messing a répertorié dans les deux premiers chapitres de son livre une liste d'œuvres qui se rattachent plus ou moins directement et consciemment à la démarche «néoclassique», et qui incluent des pages de Saint-Saëns, d'Indy, Roussel, Debussy, Ravel, Schmitt, etc. (1988, 26 et suivantes).

¹⁶ L'œuvre est composée à partir de manuscrits pour la plupart attribués à Pergolesi. Une suite orchestrale en sera tirée en 1922.

la jeune école russe, qui inclut Chostakovitch, bon nombre de compositeurs modernistes de l'Europe centrale, dont plusieurs séjourneront d'ailleurs à Paris dans l'entre-deux-guerres, leur emboîteront le pas (Lazzaro 2018). Chose certaine, aucune définition de ce qu'est le néoclassicisme en musique ne fait autorité, et si des références à des codes antérieurs sont fréquentes chez les compositeurs qu'on regroupe sous cette ample bannière, « les formes, écrit avec justesse Danick Trottier, 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 » (2006, 145).

Il demeure que le compositeur des courtes *Pièces faciles* pour piano à quatre mains (1914- 1917¹⁷), de *L'Histoire du soldat* (1917) puis surtout de *Pulcinella*, est rapidement identifié comme l'un des plus importants représentants du néoclassicisme en musique¹⁸. On a beaucoup commenté, voire dénoncé, le « virage » effectué par le compositeur russe durant la Première Guerre mondiale. Le terme « néoclassique » lui est associé la première fois en 1923 sous la plume de Boris de Schloezer, et sans connotation négative (Messing 1988, 129 et suivantes; 152). C'est encore Schloezer qui aurait utilisé le premier l'expression « retour à Bach » à propos de son *Octuor* (1923), un point aussi discuté par Valérie Dufour (2006, 129-130). On ne s'étonnera guère que Stravinski ait d'abord refusé l'étiquette, avant de s'y résigner, apparemment, à la fin de la décennie (Dufour 2006, 152), aucun créateur n'appréciant d'être placé dans une case ou une catégorie¹⁹. L'agaçaient bien davantage les critiques qui évoquaient, pour expliquer la simplification inattendue de son langage, une manifeste panne d'inspiration. À propos du *Duo concertant* pour violon et piano (1931-32), le compositeur écrivait :

Je ne suis pas un néo-classique; je me suis seulement tourné vers une forme constructive plus austère, mais en restant un musicien moderne. Les passésistes sont ceux qui en demeurent au « climat » du *Sacre* et du jazz. L'heure présente réclame une musique où l'élément décoratif le cède à l'élément spirituel (cité par Mooser 1947?, 201²⁰).

Le néoclassicisme à Montréal

L'esthétique musicale néoclassique — ou du moins la tendance objective et formaliste qui en est la prémisse et avec laquelle on peut souvent la confondre — est présente au Québec dès le début des années 1920, notamment grâce à la rediffusion de concerts radiophoniques en provenance du nord-est des États-Unis et à l'engagement en faveur de la modernité de quelques interprètes, dont le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941), qui appréciait beaucoup la musique de Debussy et de Ravel, mais aussi celle de Francis Poulenc et d'autres compositeurs de sa génération, tels Arthur Honegger, Alexandre Tansman, Georges Auric, Darius Milhaud et Jacques Ibert. Élève d'Isidore Philipp et de Ricardo Viñes, Léo-Pol Morin s'est fait un porte-parole de l'école française moderne de piano, à la fois comme pianiste et comme chroniqueur et conférencier, comme l'a bien montré Claudine Caron (2013, 85 et suivantes). À l'occasion du passage à Montréal de Maurice Ravel le jeudi 19 avril 1928, dans le cadre d'une tournée nord-américaine, Morin interprète, avec le compositeur, la version originale pour piano à quatre mains de la suite *Ma Mère l'Oye* (1910) tandis que Cédia Brault chante les récentes *Chansons madécasses* (1925-1926). Dans le texte qu'il a consacré au séjour de Ravel au Canada, Gilles Potvin nous apprend, s'appuyant sur une critique de Frédéric Pelletier parue le lendemain dans *Le Devoir*, que la salle du théâtre Saint-Denis n'est remplie qu'au tiers (Potvin 1988, 161²¹); on peut présumer que parmi ces auditeurs privilégiés figuraient certains des mélomanes les mieux informés de la métropole...

La Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM), fondée en 1934, contribuera également à cette « percée » du néoclassicisme européen. Dès sa deuxième saison, le 17 décembre 1935, elle invite Léo-Pol Morin à interpréter le *Concert champêtre* de Poulenc (1928), composé par son amie Wanda Landowska et inspiré par la musique pour clavier des XVII^e et XVIII^e siècles²². L'orchestre inscrit également à ses programmes, tout comme l'avait fait

¹⁷ *Trois pièces faciles* pour piano à quatre mains (1914-1915), suivies de *Cinq pièces faciles* (1916-1917), également pour piano à quatre mains, orchestrées en 1921 sous le titre de *Suite n° 2*. Ces deux recueils seront suivis de *Les cinq doigts* (*Huit pièces faciles*) pour piano, en 1921.

¹⁸ Sur cette question, voir la thèse de Danick Trottier sur la querelle Schoenberg/Stravinski (2008), en particulier les pages 168 à 180.

¹⁹ Quelques réactions de Stravinski à l'épithète néoclassique ont été regroupées par Messing (1988, 192, note 4). Voir aussi Walsh (2002, 338, 376 et autres). Et à propos de la propension des musicologues ou commentateurs à étiqueter les compositeurs, quitte à inventer des catégories pour ce faire, on consultera l'ouvrage qu'a consacré Federico Lazzaro à la prétendue « École de Paris » (2018, par ex. p. 14).

²⁰ Déclaration relayée en 1947 par Heinrich Strobel (au moins la première phrase) dans la revue *Melos* (« Igor Stravinsky », vol. 14, p. 379) et citée par Messing (1988, 192, note 4). Stravinski a aussi déclaré, dans un court texte intitulé « Avertissement » et daté de décembre 1927, que si le terme néoclassicisme renvoie à un respect de la forme, il n'a rien à redire : « La musique classique — la vraie musique classique — avait comme substance à sa base sa forme musicale [...]. Si ceux qui marquent du terme "néoclassique" les œuvres de la dernière tendance musicale y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien » (dans Stravinski 2013, 69). Je remercie Valérie Dufour de m'avoir aidé à retracer cette référence.

²¹ Gilles Potvin fournit, en complément de son article, une liste des articles relatifs au passage de Ravel parus dans la presse canadienne, notamment au Québec (1988, 338, note 5).

²² L'œuvre est originellement écrite pour clavecin et orchestre, mais la partie concertante est assez régulièrement interprétée au piano. Claudine Caron s'est attardée aux circonstances du choix effectué par le directeur artistique Wilfrid Pelletier, parmi les trois propositions que lui avait faites Morin (Caron 2013, 194).

à quelques reprises avant lui le Montreal Orchestra²³ (MO), des œuvres de Maurice Ravel, par exemple *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917, joué en mars 1936), la suite orchestrale *Ma Mère L'Oye* (1911, jouée en août 1940) et les deux concertos pour piano (tous deux achevés en 1931), présentés à tour de rôle en mars 1944 et en mars 1945²⁴. Entre 1935 et 1946, soit la première décennie de son existence, la SCSM propose aussi à quelques reprises à ses auditeurs des œuvres de Prokofiev, dont la populaire *Symphonie classique* (1917); d'abord en mars 1942, puis en juillet 1943 et à nouveau en juillet 1945²⁵. Le compositeur-pianiste russe était d'ailleurs venu jouer en récital à Montréal et à Québec dans la période d'entre-deux-guerres, d'abord en 1920, alors qu'il effectue une tournée de concerts aux États-Unis, puis à nouveau en 1930, pour un unique récital montréalais²⁶. D'autres œuvres facilement accessibles et pouvant être rattachées plus ou moins étroitement au courant néoclassique sont proposées par la Société des concerts symphoniques de Montréal. Léo-Pol Morin félicitera d'ailleurs en octobre 1937 Wilfrid Pelletier, directeur artistique de l'orchestre, pour être allé «chercher les belles œuvres là où il s'en trouve, dût-il pour cela faire le voyage de Bolchévie», une claire allusion aux œuvres russes entendues à Montréal (cité dans Flamand 1999, 95). La *Symphonie n° 1*

de Chostakovitch (1925) a ainsi été jouée au moins deux fois par la Société des Concerts symphoniques de Montréal au cours de leur première décennie d'existence (en octobre 1937 et en mai 1945²⁷). En comparaison, la programmation du Toronto Symphony Orchestra (TSO), dont la situation financière était alors précaire²⁸, semble plus conservatrice, ou nettement moins orientée vers le modernisme français ou russe. Le compositeur John Weinzweig se souvenait que «[d]ans le monde anglo-saxon, Sibelius régnait au sommet et *Finlandia* servait de mesure étalon» (Weinzweig 1996, 77²⁹). Étaient largement absents des programmes, au moins durant les années 1930, la plupart des compositeurs français postérieurs à Ravel, et *a fortiori* les trois Viennois ou encore Hindemith³⁰ (Schabas 1996, 121).

On peut aussi associer Darius Milhaud (1892-1974), ainsi que d'autres membres du Groupe des Six, au néoclassicisme à la française en ce que sa musique, fortement antiromantique, se veut d'une approche plus directe que celle de son prédécesseur Debussy, par exemple³¹. Le compositeur du *Bœuf sur le toit* (1920) séjourne lui aussi à Montréal dans l'entre-deux-guerres. Le 31 janvier 1927, sous l'égide de la société Pro Musica, il présente un concert commenté sur le thème «L'évolution de la musique française contemporaine», axée particulièrement sur l'œuvre de

²³ Le Montreal Orchestra a été fondé en 1930 par un groupe de musiciens montréalais laissés sans emploi stable après l'avènement du cinéma parlant. Douglas Clarke, doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill et premier chef invité par l'ensemble, le dirigea bénévolement pendant 11 ans. Le *Concerto pour la main gauche* de Ravel (1931) a été interprété par cet orchestre et par son dédicataire, le pianiste Paul Wittgenstein, le 4 novembre 1934. La suite tirée de *Ma Mère l'Oye* (1910) a été présentée par le MO en février 1935. Le prix de location élevé du matériel d'orchestre en provenance de France expliquerait en partie la relative rareté du répertoire français récent dans les programmes de cet orchestre, tout comme, apparemment, le peu d'affinité du Britannique Douglas Clarke pour la musique française (Flamand 2003; Lefebvre 2004, 128-130).

²⁴ Le *Concerto en sol* est dirigé le 7 mars 1944 par le jeune Leonard Bernstein, à la tête de la SCSM; Ross Pratt, pianiste de Winnipeg, en est le soliste. Le *Concerto pour la main gauche* est entendu pour la deuxième fois à Montréal (voir la note précédente) les 27 et 28 mars 1945; Robert Casadesu en était le soliste. Je tiens à remercier ici Judith Godin qui, dans le cadre d'études de 2^e cycle en histoire à l'Université de Sherbrooke, a dépouillé les programmes des deux principaux orchestres montréalais dans les années 1930 et 1940 (documents inédits).

²⁵ Le premier de ces concerts a été présenté dans la série des Matinées symphoniques, destinée au jeune public, les deux suivants au Chalet de la Montagne. *Pierre et le loup* (1936) et la suite *Ala et Lolly*, aussi connue sous le titre de *Suite scythe* (1915), ont aussi été joués par la SCSM durant cette période. À ma connaissance, Prokofiev n'a jamais été joué par le Montreal Orchestra.

²⁶ Le pianiste-compositeur a séjourné au Québec une semaine, du 24 janvier au 1^{er} février 1920. Il donne un premier récital à Montréal le 25 janvier (au théâtre His Majesty's) et un second à Québec le 27 (au Columbus Hall) (Caron 2008, 6; Gingras 2014a et Gingras 2014b, 147-149). Après avoir interprété des pages de Bach, Beethoven, Moussorgski, Rachmaninov et Scriabine, il présente quelques-unes de ses propres compositions, dont la *Troisième sonate*, op. 28 (1917) et la *Suggestion diabolique*, op. 4 n° 4 (1907-1908). Dans le second tome de son journal, le compositeur mentionne ce séjour (2012a, 466-469). Le critique Frédéric Pelletier a rendu compte très favorablement du premier récital dans *Le Devoir* du lendemain (Pelletier 1920, 2) et Edmond Trudel fait écho au second dans la revue *La Musique* le 20 février suivant (Trudel 1920, 39). Alors qu'il effectue un nouveau séjour nord-américain, le compositeur et pianiste russe est à nouveau de passage à Montréal le 20 mars 1930, pour un unique récital à la salle Moïse de l'Université McGill. Il interprète alors des pages de Moussorgski (extraits des *Tableaux d'une exposition*) et de Miaskowski (deux *Fantaisies*), ainsi qu'un groupe de ses propres compositions: quatre pages des *Dix pièces pour piano*, op. 12, deux extraits des *Contes de la Grand-Mère*, quatre gavottes tirées des op. 25 et 32, *Suggestion diabolique* et l'Andante de la *Quatrième sonate*. Frédéric Pelletier a jugé plutôt favorablement cette prestation, évoquant «une personnalité forte au point qu'on ne peut s'en désintéresser» (Pelletier 1930, 3). Prokofiev a quitté Montréal en train dès le lendemain, en route vers Chicago; il fait cette fois encore brièvement mention de ce séjour éclair dans ses mémoires (Prokofiev 2012b, 936).

²⁷ Morin est toutefois décédé en mai 1941.

²⁸ Le Conseil de ville de Toronto accorda sa toute première subvention à l'orchestre en 1943.

²⁹ «In the English-speaking world, Sibelius reigned supreme and his Finlandia ruled the waves.»

³⁰ John Weinzweig laisse toutefois entendre que Prokofiev et Chostakovitch faisaient partie des compositeurs qu'on tentait alors d'introduire dans les programmes du TSO afin d'imiter les accents modernistes des performances radiodiffusées depuis New York (Weinzweig 1996, 77; ses propos sont en fait datés de 1988).

³¹ L'appartenance de Milhaud et de Poulenc au mouvement fait l'objet de discussions: «Il faut bien convenir que la musique du groupe des Six (composé de Milhaud, Poulenc, Honegger, Tailleferre, Auric et Durey) multiplie les références au passé sans qu'elles soient exclusivement classiques, et que cette association derrière un manifeste [celui de Cocteau] fut purement artificielle, et par là même destinée à éclater» (Favrot 2011, 429). Barbara L. Kelly a bien étudié l'enjeu que représente la tradition dans l'œuvre de Milhaud et ses réactions à la musique de Stravinski, notamment à l'opéra *Mavra* (1922) et à l'*Octour* (2016, 15-18).

Satie et du Groupe des Six ; le compositeur insère dans son propos quelques pièces pour piano de Satie et de lui-même, et accompagne la mezzo-soprano Cédia Brault³² dans des mélodies de Honegger, de Poulenc et dans la première canadienne de deux de ses propres *Poèmes juifs*, datés de 1916³³. Ce ne sont là que quelques exemples des liens serrés entre la scène musicale parisienne et son modeste pendant québécois. Ce à quoi il faut bien sûr ajouter les mentions régulières des compositeurs déjà nommés dans divers médias écrits, journaux ou revues musicales publiés au Québec (par exemple *La Lyre*, parue entre 1922 et 1931) ou importés (telle *La revue musicale*, fondée à Paris en 1920 et accessible à l'étranger par abonnement), ce qui ne pouvait manquer d'attiser la curiosité d'un certain public mélomane³⁴. Mais rien ne vaut la présence des compositeurs pour attirer sur eux l'attention.

Stravinski et le Québec

Le 25 janvier 1937, Stravinski étonne les mélomanes montréalais les plus à l'affût de nouveauté en présentant à l'auditorium de l'école Le Plateau, en compagnie du violoniste Samuel Dushkin, un récital de ses œuvres pour violon et piano. Il s'agissait essentiellement d'arrangements pour duo de pages assez récentes : la *Suite italienne* (1932-1934) tirée de *Pulcinella*, et le *Duo concertant* (1931-1932), tiré du ballet *Le Baiser de la fée* d'après Tchaïkovski (1928), deux arrangements auxquels contribua le violoniste³⁵. En complément, des transcriptions tirées de *L'Oiseau de feu* (la « Berceuse » et le « Scherzo ») (1910)

et du *Chant du Rossignol* (1917³⁶), ainsi que la « Danse russe » de *Petrouchka* (1911), dans la version pour piano seul (1921). Le compositeur et critique musical Jean Vallerand (1915-1994), un précieux témoin de cette époque (Lefebvre 1996), écrit dans le journal étudiant *Le Quartier latin* que tout le programme lui semble « d'une habileté de facture incroyable, déconcertante » (Vallerand 1937, 5). Le critique est toutefois peu impressionné par les arrangements pour deux chambristes de passages choisis de ces chefs-d'œuvre orchestraux que sont *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, qui lui paraissent, présentés ainsi, « fluets », « presque insignifiants ». Il conclut : « Stravinsky restera, quoi qu'il fasse, un grand symphoniste » (Vallerand 1937, 5³⁷).

À nouveau de passage à Montréal quelques années plus tard, le 5 mars 1945, Stravinski se présente cette fois au Théâtre Saint-Denis en qualité de chef d'orchestre, à la tête de l'éphémère Orchestre philharmonique de Montréal, un ensemble de pigistes auxquels se seraient joints des étudiants du tout récent Conservatoire de Montréal³⁸. Stravinski a choisi de diriger, en plus de la suite tirée de *L'Oiseau de feu*, une œuvre très récente, en première montréalaise : les *Scènes de ballet*, datées de 1944, comportant neuf sections, ainsi que l'étonnante *Circus polka* composée pour le cirque Barnum³⁹ (1942). Si ce deuxième séjour à Montréal est un succès, il n'en confirme pas moins l'orientation prise par le compositeur depuis le début des années 1920. Le journaliste Thomas Archer, qui s'est entretenu avec Stravinski avant le concert, note l'épuration de son langage : « Stravinski est par goût un classiciste » (Archer 1945⁴⁰). C'est aussi ce que

³² La cantatrice Cédia Brault (1894-1972) s'était fait une spécialité de la musique française, tant à l'opéra (elle se distingua dans le rôle de Carmen) qu'au concert. On lui doit la première canadienne des *Proses lyriques* de Debussy en 1918 (Potvin 2013). Elle était la mère de la musicologue Andrée Desautels (née en 1923).

³³ Milhaud interprète notamment les *Gymnopédies*, une *Sarabande* et les *Descriptions anatomiques* de Satie. De lui-même, il joue une suite de trois pièces intitulée *Printemps* (il peut s'agir du premier cahier portant ce titre, op. 25, 1915-1919, ou du second, op. 66, 1919-1929 ; le chroniqueur ne le précise pas) et trois *Saudades do Brasil*, œuvres qualifiées « d'un modernisme plutôt étrange » par le chroniqueur du *Devoir* (pseudonyme Interim, « Pro Musica », *Le Devoir*, 2 février 1927, p. 1). Voir aussi Jean Béraud (1927). Je signale que la plupart des articles tirés de la presse auxquels je réfère dans ce texte peuvent être consultés dans la collection numérique de Bibliothèques et Archives nationales du Québec (BAnQ).

³⁴ Une recherche effectuée dans la collection numérisée de revues et journaux québécois de BAnQ avec le mot *néoclassique* (avec ou sans trait d'union) ne donne que peu de résultats significatifs rattachés à la musique (et non à l'architecture ou à la sculpture, par ex.) avant les années 1950. Une exception notable : un article consacré à Prokofiev dans un numéro de *La Lyre* paru à la fin de l'hiver 1930 (p. 10) et un autre nettement plus développé, qui fait écho aux réflexions d'Edgard Varèse, qualifié de « médiocre compositeur » mais « excellent musicologue », par l'auteur Paul Roussel. Ce dernier s'appuie sur une entrevue, « Music of the Future », accordée par Varèse à Olin Downes pour l'édition du 25 juillet 1948 du *New York Times*. Le compositeur d'*Hyperprisme* y dénonce vertement le néoclassicisme, ce « retour à Bach, Pergolèse, Scarlatti, Couperin, Mozart et autres », dont il attribue l'origine à son maître à Berlin, Ferruccio Busoni (Roussel 1948, 5 ; cette entrevue est aussi traduite dans Varèse 1983, 121-123).

³⁵ En 1934, le compositeur tirera de ce *Duo concertant* une suite pour orchestre, sous le titre de *Divertimento*.

³⁶ Le violoniste a également contribué à l'écriture et à l'édition de ces arrangements.

³⁷ Alors que dans cette même chronique du *Quartier latin*, Vallerand présente Stravinski comme un « musicien de génie, le plus grand compositeur contemporain », il ajoute que ce dernier « n'a pu attirer à son récital que quelque huit cents auditeurs, hébreux pour la plupart [sic] », une remarque qui témoigne de l'antisémitisme si répandu un peu partout sur la planète à cette époque, mais aussi, par ricochet, du précieux soutien apporté par la communauté juive à la vie musicale montréalaise... Le compositeur est apparu à Vallerand « petit, maigre, laid, maladif ». Au piano, il joue « d'un air suprêmement détaché, posément, sans [...] contorsions ». Enfin, en tant que compositeur, il sait tirer du piano et du violon « des sonorités inconnues jusqu'à présent », le violoniste étant appelé à maîtriser une technique de jeu spéciale, très exigeante (Vallerand 1945a, 9).

³⁸ Simon Couture (1997, 29, note 51), s'appuyant sur Andrée Desautels (1987, 46). Wilfrid Pelletier, dans un « Mémoire à l'honorable premier ministre de la province » rédigé en janvier 1947 et cité par le même Couture, mentionnait simplement que certains des meilleurs étudiants étaient fortement en demande auprès des chefs d'orchestre de la ville et participaient à certains concerts (Couture 1997, 29).

³⁹ Le programme substantiel choisi par le compositeur russe est complété par l'ouverture *Ruslan et Ludmilla* de Glinka, la *Deuxième Symphonie* de Tchaïkovski (dite « Petite Russie ») et le *Concerto pour violoncelle* de Lalo. Accompagné par sa seconde épouse Véra, Stravinski est à cette occasion l'invité du mélomane et philanthrope Jean Lallemand à sa résidence de l'avenue Côtes-des-Neiges (Vac 1987, 199). (Bertrand Vac est le nom de plume d'Aimé Pelletier, médecin et écrivain ; je remercie Marie-Thérèse Lefebvre pour ce détail.)

Vallerand souligne au profit de ses lecteurs du journal *Le Canada* :

Les *Scènes de ballet* qui datent à peine d'un an à peine manifestent un Stravinsky que nous ne connaissions pas, un Stravinsky qui est toujours le même magicien de l'orchestre, mais un Stravinsky classique en ce sens que la pensée est ici générale et pure comme chez Haydn ou Mozart (Vallerand 1945a, 9⁴¹).

On me permettra de souligner que ces *Scènes de ballet*, qui ne comptent certes pas parmi les œuvres les plus connues de Stravinski, sont de la même eau que les quatre *Impressions norvégiennes* (1942), qui, lors de leur création française à Paris dix jours plus tard, le 15 mars, seront sifflées (à l'aide de vrais sifflets) par le jeune Pierre Boulez et ses amis, dont Serge Nigg, lesquels étudient alors avec Olivier Messiaen ; la controverse éclaboussera d'ailleurs quelque peu ce dernier⁴² (Poulenc 2011, 108-109). La création montréalaise (et sans doute canadienne) s'est révélée passablement moins houleuse puisque le compositeur a été «longuement acclamé» (Vallerand 1945b, 5). En fait, le critique précise dans sa chronique du 7 mars que la venue du compositeur a attiré de nombreux jeunes admirateurs, dont les rédacteurs du journal étudiant de l'Université de Montréal *Le Quartier latin*, ainsi que des représentants de la troupe de théâtre Les Compagnons de Saint-Laurent⁴³, que «l'art moderne ne laisse pas indifférents» (Vallerand 1945a, 9). Le compositeur en devenir Gabriel Charpentier (né en 1925) ainsi que les comédiens Jean Gascon (1921-1988) et Jean-Louis Roux (1923-2013) sont du nombre des jeunes gens qui entourent Stravinski avec enthousiasme à sa sortie du théâtre. Gabriel Charpentier gardait jusqu'à récemment un souvenir ému de la gentillesse du grand musicien⁴⁴.

On ne peut nier que Montréal est devenue une étape pour plusieurs musiciens effectuant des tournées nord-américaines puisque Stravinski y séjourne pour une troisième fois en décembre 1946⁴⁵. Il dirige cette fois l'orchestre de la Société

des concerts symphoniques (futur Orchestre symphonique de Montréal), pour deux concerts présentés à l'auditorium de l'école Le Plateau. Le programme comprend la suite tirée du ballet *Pulcinella*, le *Divertimento* tiré du ballet *Le baiser de la fée* (1934) — donc entendu cette fois dans sa version orchestrale —, le premier tableau de *Petrouchka* («La Foire») et enfin «Berceuse et Final» de *L'Oiseau de feu*. Ces dernières pages sont maintenant familières au public montréalais, grâce surtout à la radio. On remarque que le compositeur prend soin de juxtaposer des pages de sa première période, dite «russe», et de sa deuxième manière, dite «néoclassique», sans doute une façon d'attirer le public tout en confirmant la direction qu'il avait choisi de prendre. Jean Vallerand ayant cessé sa collaboration au journal *Le Canada* à l'automne de cette même année 1946⁴⁶, on ne peut connaître son opinion sur ce concert. Mais Romain-Octave Pelletier (1904-1968) en rend heureusement compte dans *Le Devoir* (auquel Vallerand sera associé plus tard, à partir de 1952). Très sévère à l'endroit de Stravinski en tant que chef d'orchestre, Pelletier loue toutefois le compositeur, tout en restant dubitatif devant certains de ses choix : «Sa musique la plus récente, comme ce *Divertimento* qu'il a dirigé hier soir, montre son talent d'orchestrateur à son apogée, même s'il ne dédaigne pas les redites et se montre avare d'originalité. L'œuvre est toujours amusante, souvent charmante, et un peu vulgaire [...]» (Pelletier 1946, 7). Pour sa part, Marcel Valois, le critique du journal *La Presse*, n'hésite pas à titrer son texte : «Le *Divertimento* de Stravinsky est une merveille d'esprit». Il y voit «à la fois l'éloge, la critique, la caricature et la résurrection du genre. [...] La suite en plusieurs mouvements est une merveille d'écriture se jouant de tous les styles» (Valois 1946, 13).

Il demeure que c'est Jean Vallerand qui, avec le critique de *The Gazette* Thomas Archer, paraît le mieux informé des enjeux stylistiques auxquels font face les compositeurs de l'époque. C'est ainsi qu'après la deuxième visite de

⁴⁰ «Stravinsky is by inclination a classicist.»

⁴¹ Selon Charles M. Joseph, Stravinski aurait accordé à cette occasion une entrevue à Radio-Canada — ni la langue ni le réseau ne sont spécifiés — durant laquelle il aurait expliqué les circonstances de la composition de *Circus Polka* (2001, 20). Je n'ai trouvé aucune autre trace de cette entrevue radiophonique.

⁴² La création des *Impressions norvégiennes*, par l'Orchestre national sous la direction de Manuel Rosenthal, s'inscrit dans le cadre d'une intégrale parisienne en sept concerts mensuels des œuvres d'orchestre de Stravinski, une initiative de la radio publique française. Quelques jours plus tôt, le 27 février 1945, lors d'un concert de la Société privée de musique de chambre, les *Danses concertantes* pour orchestre de chambre du même Stravinski (composées également en 1942) avaient été mal reçues par certains membres du public. Le troisième concert de la série ayant été annoncé, Boulez, Nigg et leurs amis s'étaient munis de sifflets de policier pour accueillir cette nouvelle preuve du virage néoclassique de l'auteur du *Sacre*. Ce petit scandale entraîna diverses réactions dans la presse parisienne, dont celle de Francis Poulenc («Vive Stravinsky!»), parue dans *Le Figaro* le 7 avril 1945 et reprise dans l'anthologie des écrits et entrevues de Poulenc rassemblée, présentée et annotée par Nicolas Southon (Poulenc 2011, 108-112). À propos de ce débat parisien autour de l'orientation néoclassique de Stravinski, on lira avec intérêt l'article de Leslie A. Sprout (2009) et la monographie qui y a fait suite (2013, en particulier la p. 161). Évoquant pour ma part il y a près de 25 ans cet épisode et ses conséquences sur Olivier Messiaen, dont au moins quelques-uns des chahuteurs étaient les élèves, je m'appuyais sur la biographie de Pierre Boulez par Dominique Jameux (1984, 30) ainsi que sur les témoignages d'Antoine Goléa et de Serge Nigg (Boivin 1995, 64-65).

⁴³ Troupe de théâtre fondée en août 1937 au Collège Saint-Laurent, à Ville Saint-Laurent, par le père Émile Legault et à laquelle des personnalités plus tard aussi connues que Félix Leclerc se sont jointes.

⁴⁴ Entrevue accordée à l'auteur le 28 août 2004, à Montréal. Le compositeur est malheureusement atteint aujourd'hui de la maladie d'Alzheimer.

⁴⁵ Les concerts ont lieu les 10 et 11 décembre (Lefebvre et Pinson 2009, 248; Klein, Potvin et coll., 1972, 21-23).

⁴⁶ Vallerand reprendra la plume en septembre 1947, cette fois dans le quotidien *Montréal-Matin*; Klein, Potvin et coll. 1972, 21-23.

Figure 1 : L'article élogieux de Michel Valois dans *La Presse* (Valois 1946).



Stravinski à Montréal, en mars 1945, donc alors que la Seconde Guerre mondiale tire à sa fin, il fait état, comme d'autres observateurs avertis, des deux principales écoles de pensée qui divisent depuis quelques décennies le milieu de la composition musicale, représentées par l'auteur du *Sacre* et par celui de *Pierrot lunaire* (1912), ces deux grands rivaux qui se disputent le titre de plus grand compositeur vivant (Trottier 2008). Tout en notant que « Stravinsky se refuse à porter des jugements définitifs sur la musique des compositeurs qui sont ou ont été ses contemporains⁴⁷ », si ce n'est pour leur reprocher de ne pas connaître « leur métier aussi à fond que les compositeurs classiques » (Vallerand 1945b, 5), le chroniqueur évalue que c'est bien le compositeur russe qui montre la voie à suivre. « Pour l'instant, tout l'espoir de la jeune génération est tourné vers [lui] » (1945b, 5). Vallerand poursuivra sa réflexion durant les mois qui vont suivre :

Stravinsky a exploré la tonalité jusque dans ses recoins les plus éloignés. [...] La preuve que Stravinsky n'a pas trouvé ce qu'il cherchait est qu'il continue de chercher comme en fait preuve chacune de ses nouvelles œuvres⁴⁸ » (Vallerand 1945c, 5).

Appelés à choisir entre le dodécaphonisme (ou du moins l'atonalité franche) et un modernisme plus consensuel, d'autres compositeurs et compositrices canadiens se rangeront dans le camp de l'auteur de *l'Octuor*. C'est le cas du Torontois Godfrey Ridout (1918-1984), qui enseigna l'harmonie au Conservatoire de Toronto à partir de 1940, puis l'histoire de la musique à la Faculté de musique de l'université de cette même ville à compter de 1948. Ridout se considérait un stravinskien actif :

Stravinsky m'a beaucoup influencé. Toute mon œuvre, sauf la *Ballade* [1938], a subi l'influence de Stravinsky des trois premiers ballets. Je me sens attiré par sa *Symphonie de psaumes* [1930], même par son *Apollon musagète* [1928] [...], parce qu'on y retrouve les courbes mélodiques de ses premières œuvres. La clarté intellectuelle du *Jeu de cartes* [1936] a eu sur moi un effet profond (Hatton 1974, 7).

Aucune césure stylistique n'est ici déplorée. George Proctor se réfère lui aussi à Stravinski lorsqu'il donne, parmi d'autres exemples de néoclassicisme canadien, deux œuvres du compositeur montréalais Jean Papineau-Couture, le *Mouvement perpétuel* pour piano (1943) et *l'Étude en si bémol* pour piano (1945), où le caractère de toccate, la polytonalité, les rythmes et l'usage d'ostinatos lui rappellent les œuvres pour piano des années 1920 du compositeur de la *Sérénade en la* (1925). Au moins deux autres compositions signées par des Montréalais figurent dans la liste d'œuvres « néoclassiques par nature » que propose Proctor : *Sacrilège* d'Alexander Brott (1941), écrit comme une invention à deux voix de Bach, et la *Sonatina n° 2* de Violet Archer (1946), pastiche d'une sonate de Mozart (Proctor 1976, 16⁴⁹). Pour l'heure, concentrons-nous un moment sur Jean Papineau-Couture, qui s'imposera comme une figure de proue du néoclassicisme, façon québécoise.

Papineau-Couture, un disciple montréalais de Stravinski et de Nadia Boulanger

Si le Québec paraît rétrospectivement avoir été moins sensible que d'autres régions du Canada au Stravinski de *l'Octuor* ou de *la Sonate pour piano* (1924), Jean Papineau-Couture sera l'un des premiers à emprunter cette voie, et ce, de façon

⁴⁷ Vallerand écrit manifestement ceci en se référant à l'entrevue spécifique que lui a accordée Stravinski, mais celui-ci ne s'est pas privé, comme me l'a rappelé Danick Trottier, d'exprimer son opinion sur certains de ses confrères, notamment sur Schoenberg (voir Stravinski 2013).

⁴⁸ S'appuyant sur un article déjà ancien mais substantiel de Boris de Schloezer paru dans la deuxième parution de *La Revue musicale* (1^{er} décembre 1923) (voir Dufour 2006, 133, note 63), Vallerand s'attardera en août 1946, dans *Le Canada*, aux ballets *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* (1913), des œuvres qu'il admire beaucoup et dont il commente longuement le langage, la forme, le rythme et l'esthétique générale (Vallerand 1946b). Il choisit de ne pas aborder ce jour-là des œuvres plus récentes du maître russe.

⁴⁹ Proctor nomme plusieurs autres compositeurs canadiens ayant été touchés, au moins pour un temps, par le courant, dont John Weinzweig (1913-2006), Harry Somers (1925-1999) et Barbara Pentland (1912-2000) (1976, 17; 1980, 33 et suivantes).

très consciente. Déjà admirateur de Poulenc mais aussi de Prokofiev, dont il apprécie notamment les modulations inattendues (Bail Milot 1986, 15 et 18⁵⁰), et surtout très tôt un disciple de Stravinski, il trouve le «mentorat» idéal, si l'on peut dire, auprès de Nadia Boulanger. Il étudie avec celle-ci à compter de 1941⁵¹, d'abord à la Longy School de Cambridge, près de Boston, puis ponctuellement, avec une pause en 1943, jusqu'en 1945 en divers endroits aux États-Unis, y compris en Californie où celle-ci avait trouvé refuge durant les dernières années de la Seconde Guerre mondiale (Bail Milot 1986, 30-31; Boivin 2013, 75-76⁵²). Or, Boulanger était très proche de Stravinski (Francis 2009 et 2015). Celui-ci lui faisait régulièrement parvenir les partitions de ses nouvelles œuvres et ils ont même donné «ensemble» un cours de composition à l'École normale de Paris en 1935-1936, une rare incursion du compositeur dans le domaine de l'enseignement; dans les faits, et selon l'un de ses biographes, Stravinski «s'y rend une fois par mois pour assister, plutôt que pour participer activement, aux analyses de Boulanger» (Boucouchiev 1982, 255; voir aussi Walsh 2006, 32-33, sur le contexte de ce partenariat). Tant en France que lors de son séjour aux États-Unis, la pédagogue invitera à l'occasion Stravinski à rencontrer ses élèves et déchiffra avec lui, au piano à quatre mains, un manuscrit encore inédit ou à la veille d'une exécution publique (souvenirs de Papineau-Couture, dans Bail Milot 1986, 26-28⁵³). Après avoir eu le privilège d'assister à des répétitions du *Concerto «Dumbarton Oaks»* (1939) et de la *Symphonie en ut* (1940), le jeune musicien peut à nouveau côtoyer de près le célèbre compositeur russe en Californie, où ce

dernier est régulièrement l'invité de la famille Sachs, qui héberge Boulanger (Bail Milot 1986, 30-31). On comprend sans peine que ces deux figures marquantes de la musique occidentale ont contribué à forger le langage musical du jeune compositeur canadien-français.

La réputation de pédagogue de Nadia Boulanger n'est plus à faire en ce qui concerne le haut niveau de ses exigences, tant envers elle-même qu'envers ses élèves les plus doués, mais un certain mystère plane encore quant au climat et au contenu des séances de groupe qu'elle organisait dans son vaste appartement parisien (au 36, rue Ballu, dans le 9^e arrondissement), à la Longy School ou en d'autres lieux, et surtout quant au contenu des cours privés qu'elle prodiguait du matin au soir. De nombreux témoignages d'élèves, dont celui de Papineau-Couture, nous apprennent qu'elle accordait une très grande importance à la maîtrise complète des règles de l'écriture musicale ainsi qu'au développement intensif de l'oreille intérieure, un musicien digne de ce nom se devant de percevoir à la lecture d'une partition tous les éléments qui la composent : mélodie, harmonie, contrepoint, phrasé, nuances, etc. (Boivin 2009 et surtout 2013⁵⁴). Comme le confirme une intéressante étude qui a tenté d'y voir plus clair (Johnson 2020, 53 et suivantes), Boulanger s'appuiera tout au long de sa remarquable carrière de pédagogue (qui s'étend des années 1910 jusqu'à peu de temps avant sa mort en 1979) sur le *Traité de fugue* de Gédalge (1904), le *Traité d'harmonie théorique et pratique* de Théodore Dubois (1921), le *Cours de contrepoint* de l'organiste Marcel Dupré (1938), ainsi qu'une compilation d'exercices à partir de basses figurées de Paul Vidal (Bonet 2006⁵⁵), sources

⁵⁰ La principale professeure de piano du jeune Papineau-Couture, France d'Amour, lui avait fait travailler des œuvres de Poulenc, ce qui était, de l'aveu du principal intéressé, passablement original dans le Québec de la fin des années 1930 (Bail Milot 1986, 15). Ce contact direct avec la musique française s'est poursuivi lorsqu'il a pris des leçons de Léo-Pol Morin. Cette influence est si marquante que le compositeur a plus tard détruit toutes ses œuvres de jeunesse où cet héritage de Fauré, Poulenc, Milhaud et Prokofiev était à son avis trop perceptible, selon l'entrevue accordée à Pierre Rolland, gravée dans le coffret de l'*Anthologie de la musique canadienne* (Papineau-Couture 1979). Par ailleurs, j'abonde dans le sens de Louise Bail Milot qui repère, notamment dans la *Suite pour piano* et dans les *Églogues* (deux œuvres de 1942), l'influence du Prokofiev des *Sarcasmes* (1912-1914) et des premiers concertos pour piano (1912-1921); j'y ajouterais celle des *Visions fugitives* (1915-1917), assez frappante dans les deux *Bagatelles* de la *Suite*. J'en profite pour remarquer que Scott Messing ne mentionne que deux fois, et sans s'y attarder, Prokofiev dans son livre, définitivement axé sur la France et ses racines françaises (1988, 125-126).

⁵¹ La chronologie précise n'est pas facile à établir, les informations étant assez dispersées. Lorsque Papineau-Couture se rend à Boston à l'automne 1940 dans le but explicite d'étudier avec Nadia Boulanger, celle-ci n'a pas encore commencé à enseigner à la Longy School, alors que l'établissement avait pourtant annoncé en juin lui avoir fait signer un contrat de trois ans. Entre-temps, le jeune compositeur étudie au New England Conservatory of Music avec Quincy Porter durant un an (1940-1941), obtient son baccalauréat en accéléré, puis poursuit à la Longy School, d'abord avec Ernst Lévi, à l'automne 1941 (entrevue accordée à Pierre Rolland, *Anthologie de la musique canadienne*, Papineau-Couture 1979). Une fois Boulanger arrivée à Cambridge, il peut enfin étudier avec elle, sans doute à compter de l'hiver 1941-1942, puis durant toute l'année académique 1942-1943. Il est de retour à Montréal en juin 1943 car sa bourse d'étude n'a pas été renouvelée, en dépit d'une recommandation chaleureuse de la pédagogue. Il pourra rejoindre Boulanger au Wisconsin en juin 1944, et finalement en Californie, d'août 1944 jusqu'au printemps suivant (Bail Milot 1986, 25-26; Bail Milot 1993, 2617).

⁵² On réécouterà à ce sujet l'entrevue accordée par le compositeur à Pierre Rolland, gravée sur disque dans le coffret de l'*Anthologie de la musique canadienne* qui lui est consacré (Papineau-Couture 1979).

⁵³ Il s'agissait, dans le cas présent, de la partition d'*Apollon musagète* (1928). Cette information est confirmée par l'entrevue accordée par le compositeur à Pierre Rolland pour l'*Anthologie de la musique canadienne* (Papineau-Couture 1979).

⁵⁴ J'ai traité assez longuement de l'impact au Canada de Nadia Boulanger dans cet article paru dans la revue *Intersections* et dont je reprends ici quelques éléments. On pourra aussi écouter le bref hommage rendu par Papineau-Couture à sa professeure, gravé sur le disque compact qui complète la biographie consacrée par Louise Bail à Maryvonne Kendergi (2002), ainsi que les souvenirs de cette dernière dans ce même ouvrage (par ex. p. 99-107).

⁵⁵ Paul Vidal avait été le professeur d'accompagnement de Boulanger au Conservatoire de Paris. Johnson donne la référence suivante : Paul Vidal, *Keyboard Harmony — 178 Figured Basses by Paul Vidal — 42 Basses from Other Sources — Edited and Corrected by Easley Blackwood* (collection particulière d'Easley Blackwood). Narcis Bonet, qui a succédé à Nadia Boulanger à la direction du Conservatoire américain de Fontainebleau, a colligé, révisé et réalisé une sélection de ces exercices, sous le titre *Paul Vidal, Nadia Boulanger : Recueil de basses et chants donnés*, en 2 vol., le tout complété, dans le second volume, par les solutions proposées par Nadia Boulanger (Barcelone, DINSIC Publications Musicals, 2006). L'ouvrage a été publié en quatre langues, dont le français et l'anglais.

qu'elle ne jugera jamais dépassées et qu'elle fera étudier à ses élèves de façon systématique. Même si Jean Papineau-Couture avait déjà été introduit à ces exercices soumis par son maître Gabriel Cusson, qui avait été lui-même l'élève de Boulanger dans les années 1930, il devra s'y replonger à la Longy School. Il semble que tous les élèves canadiens de Boulanger qui ne furent pas simplement des auditeurs à sa classe du mercredi, rue Ballu, soient passés par ce rigoureux entraînement, destiné à développer les réflexes et la compréhension, tant à la plume qu'au clavier, des fondements théoriques de la musique tonale (ce que les anglophones désignent comme les «*materials of music*⁵⁶»).

Pour en revenir au sujet principal de cet article, il apparaît significatif que Jean Papineau-Couture, âgé de 25 ans en 1941, ait approfondi auprès de Nadia Boulanger plusieurs partitions importantes de Stravinski, dont celles de l'*Histoire du soldat*, de la *Symphonie en ut* (1940), de la *Symphonie des psaumes* et du ballet *Apollon musagète*, cette dernière œuvre analysée en détail (Bail Milot 1986, 25). Certes, d'autres compositeurs modernes seront à l'étude, par exemple Fauré, Debussy, Ravel, certains membres du Groupe des Six, Prokofiev (le *Concerto pour violon n° 1*) et Hindemith (le *Trio à cordes n° 2*) (Bail Milot 1977, 263), mais l'influence de Stravinski sur le travail de Papineau-Couture dominera, au moins pour un temps. On parle ici d'une compatibilité profonde: «Nadia Boulanger [...] m'a amené à suivre de près l'École de Stravinsky dans toutes ses ramifications, tous ses déboires et toutes ses impasses. J'ai été un Stravinskyste [*sic*] actif⁵⁷». On relira avec intérêt les pages que consacre sa biographe à cette étape cruciale de sa formation (Bail Milot 1986, par ex. 25-31). Une œuvre très représentative de la première manière du compositeur, où cette double influence est sensible sans qu'elle ait entravé l'imagination créatrice du compositeur québécois, est sa belle *Sonate pour violon et piano en sol* (1944, révisée en 1953), fréquemment interprétée au Québec dans les années d'après-guerre⁵⁸.

De Stravinski, Papineau-Couture aurait admiré la démarche et aimé *toute* la musique, au dire de sa fille Nadia, ce qui n'était pas si fréquent à cette époque, même parmi ses *aficionados* les plus fervents⁵⁹. De là à juger qu'il s'est fait «le propagandiste d'une musique pure, sans émotion, où

l'œuvre dans toute sa forme est autonome, "libérée de toute correspondance avec le plan humain"», il y a un pas que certains commentateurs peu portés sur la nuance n'hésiteront pas à franchir (Bouchard et Lagassé 1986, 310). On retrouve là un reproche souvent adressé à celui qui lui aura servi de modèle, Stravinski s'étant explicitement efforcé d'exclure de sa musique toute sentimentalité. Quant au langage de Papineau-Couture, il évoluera considérablement au cours des années, les sonorités impressionnistes de ses premières œuvres devenant, selon Timothy McGee, plus dissonantes dans les années 1950 (McGee 1985, 116-117); dans la décennie suivante, de forts éclats discordants⁶⁰, rappelant Stravinski et Bartók, s'associent à des rythmes aux arêtes tranchantes et à de fréquents contrastes de texture et de mesure (*pace*) (McGee 1985, 116-117). Les combinaisons contrapuntiques et le développement de motifs révèlent dans tous les cas un métier très sûr (Bail Milot 1977, 264). De Nadia Boulanger, le jeune compositeur aurait appris à être direct et concis, clair en tout temps, et à faire la différence entre simplicité et simplisme⁶¹, le classicisme étant inhérent à son style (Davidson 1961, 2). Après avoir également souligné l'influence positive de Boulanger dont lui aussi a été l'élève, John Beckwith, autre commentateur très attentif, distingue quant à lui dans la production de Papineau-Couture deux phases distinctes de néoclassicisme, la première couvrant les années 1942 à 1948, où domine une écriture rythmique redevable à Stravinski mais aussi, au départ, l'influence de Ravel, par exemple dans les *Églogues* de 1942. Beckwith relève ensuite, dans le texte substantiel qu'il lui consacre, une production qu'il qualifie de «semi-dramatique», où son aîné québécois exploite des formes plus larges, dont une symphonie et des œuvres destinées à être dansées (Beckwith 1959, 7 et 9).

Le *Concerto grosso* (1943, révisé en 1955), dont la première exécution n'eut lieu que le 4 avril 1957, lors d'un concert de la Société de musique canadienne⁶², constitue un bon exemple des influences croisées qu'on peut reconnaître dans la musique de Papineau-Couture durant cette deuxième phase, et qui incluent Hindemith, comme on le verra sous peu. Le titre de l'œuvre, sa première pour orchestre, témoigne clairement de l'affection du compositeur pour les structures architectoniques, comme la variation, la sonate, le concerto

⁵⁶ Plusieurs Canadiens se croiseront chez Boulanger une fois que celle-ci aura pu regagner Paris à la toute fin de l'année 1945, la circulation des civils par bateau entre l'Amérique et l'Europe ayant enfin repris. La pianiste Jeanne Landry (1922-2011) se souvient par exemple d'avoir vu au 36, rue Ballu, le compositeur Maurice Blackburn (1914-1988) dont il sera question un peu plus loin (entrevue avec l'auteur, le 17 juillet 2009, à Québec). J'ai tenté d'établir une liste au moins partielle des élèves canadiens de «Mademoiselle» Boulanger entre 1924 et 1977 (Boivin 2013, 91-96).

⁵⁷ Entrevue accordée à Lyse Richer, datée du 15 octobre 1969 et citée dans Bail Milot 1986, 25.

⁵⁸ La partition, non éditée, est disponible au Centre de musique canadienne, section Québec, à Montréal. Il en existe un bel enregistrement par la violoniste Angèle Dubeau et la pianiste Louise-Andrée Baril (Papineau-Couture 1999).

⁵⁹ Entrevue accordée en anglais par Nadia Papineau-Couture à Eitan Cornfield (Centre de musique canadienne 2002, disque 1, page 4).

⁶⁰ «strong harmonic clashes»

⁶¹ «simplemindedness»

⁶² Le compositeur attribue ce délai important à la difficulté de faire jouer une œuvre orchestrale à Montréal à cette époque. Il a dû produire lui-même toutes les parties d'orchestre (Papineau-Couture 1987, 109).

et la symphonie. Outre la clarté de texture et la maîtrise du contrepoint qui caractérisent son style, on y retrouve l'idée de dialogue concertant, les traits baroques caractéristiques en doubles croches continues, les rythmes secs et motorisés typiques du premier Hindemith (par ex. dans la deuxième *Kammermusik*, op. 24 n° 2, de 1925), de même que des superpositions de quarts, de fréquents accords de septième majeure ou des triades avec tierces majeures et mineures alternées ou simultanées (Beckwith 1959, 8). On y entend aussi, comme dans d'autres œuvres de cette époque, des accords polytonaux, par exemple formés de deux triades entrecroisées à distance de tierce, comme sol mineur et si majeur, une couleur également chère à Stravinski dans *Petrouchka*; la polytonalité est d'ailleurs un procédé auquel ont souvent recours les compositeurs dits «néoclassiques», notamment Prokofiev. Enfin, le compositeur admet avoir tenté de déployer, dans le second mouvement de ce concerto grosso, cette «longue ligne», «qui parcourt le chemin le plus long possible avant d'aboutir à sa cadence», une «façon de concevoir inculquée par Nadia Boulanger⁶³». Quant à la *Première Symphonie* du compositeur (1948, rév. en 1956), écrite dans la tonalité réhabilitée de *do* majeur, elle pourrait avoir eu pour modèle la *Symphonie en ut* de Stravinski (1940), qui la précède de quelques années⁶⁴ (1940). Or, cette «manière d'être néoclassique» du compositeur québécois, Louise Bail Milot jugera qu'il faut justement «l'interpréter à la façon de Stravinsky, non pas comme un retour au passé mais comme une forme intellectuelle de rigueur et de précision» (Bail Milot 1993, 2618). Nul doute que le compositeur eût approuvé⁶⁵.

Durant la période qui nous occupe ici, l'orientation esthétique du compositeur se manifeste aussi dans ses activités d'enseignant. Professeur de piano au Collège Jean-de-Brébeuf en 1943 puis à nouveau à son retour à Montréal au printemps 1945, Papineau-Couture devient à cette époque membre de l'Académie de musique du Québec. Chargé de la préparation des programmes des examens de fin d'année pour le piano, le violon, l'orgue et le chant, il introduit des pièces contemporaines, comme par exemple, *Les cinq doigts (Huit pièces faciles)* de Stravinski (1921), ce qui aurait fait «crier bien du monde⁶⁶».

Hindemith, une autre approche de la «simplicité volontaire»

Stravinski n'est bien sûr pas le seul compositeur européen à laisser une marque sur les compositeurs du Québec. Le 25 janvier 1946, donc à peu près à la même période que la venue remarquée de ce dernier à titre de chef d'orchestre, Montréal accueille un autre visiteur de marque en la personne de Paul Hindemith. Celui-ci présente, au Conservatoire de musique de Montréal, alors situé dans les locaux de la bibliothèque Saint-Sulpice, au 1700, rue Saint-Denis, une conférence en anglais intitulée, comme son important ouvrage théorique, *The Craft of Musical Composition*⁶⁷ (Lefebvre et Pinson 2009, 279). L'œuvre de ce compositeur est mal connue dans la métropole, mais 14 mois auparavant, en novembre 1944, la Petite symphonie de Montréal avait interprété sa *Trauemusik* (Musique de deuil) pour alto et orchestre à cordes (1936), une œuvre qu'avait appréciée Jean Vallerand, tout en notant son caractère sombre⁶⁸. Hindemith

⁶³ Entrevue de Louise Bail Milot avec le compositeur, le 14 juillet 1974, citée dans Bail Milot 1986, 145.

⁶⁴ À cet égard, George Proctor remarque qu'à l'exception de la *Symphonie gaspésienne* de Claude Champagne (1945) et de la *Symphonie n° 2* de Healey Willan (1948), les compositeurs canadiens, autant du côté francophone qu'anglophone, n'ont été que peu séduits après la guerre par le romantisme tardif ou le néoromantisme, courants pourtant assez en vogue aux États-Unis, qui se manifeste par exemple dans certaines œuvres de Virgil Thomson, Howard Hanson, Gian Carlo Menotti et Samuel Barber (Proctor 1976, 16). Quelques années plus tard, le même Proctor revient sur ce point tout en observant, outre la prépondérance déjà mentionnée de traits néoclassiques dans la musique canadienne, le fait que quelques compositeurs européens ayant émigré au Canada, tels István Anhalt, Udo Kasemets et Otto Joachim, ont plutôt emprunté des traits stylistiques à l'École de Vienne (1980, 67-68). Et le musicologue de noter qu'immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale, peu de compositeurs canadiens ont cherché à compléter leur formation aux États-Unis, ce que feront des interprètes, éducateurs ou musicologues (Proctor 1980, 68). Parmi les exceptions notables, on peut mentionner Clermont Pépin (1926-2006).

⁶⁵ Louise Bail me confirme que Jean Papineau-Couture a lu l'ouvrage en entier et en avait annoté des passages (communication personnelle, le 28 juin 2019).

⁶⁶ Entrevue accordée par Papineau-Couture à Pierre Rolland pour l'*Anthologie de la musique canadienne* (Papineau-Couture, 1979). Le compositeur y discute également de son engagement en faveur du développement de la vie musicale au Québec, qui prendra de multiples formes, dont la création avec son épouse Isabelle, en décembre 1953, d'une aile québécoise de la Ligue canadienne des compositeurs, qu'on renommera en 1957 la Société canadienne de musique/Society of Canadian Music. L'organisme choisira de cesser ses activités peu après la fondation de la Société de musique contemporaine du Québec, en 1966.

⁶⁷ *The Craft of Musical Composition* (tome 1, «Theoretical Part»), paru à Londres chez Schott Music en 1942, est la traduction anglaise de *Unterweisung im Tonsatz*, t. 1 : «Theoretischer Teil» (1937, réédité en 1940). La traduction anglaise de la seconde partie du traité, «Exercises in Two-Part Writing», paraîtra en 1941 (la version originale allemande est datée de 1939). À ma connaissance, seuls deux extraits de ce traité ont été traduits en français (Hindemith 1996). Deux autres ouvrages didactiques de Hindemith sont parus durant la guerre, tous deux chez Associated Music, New York : *A Concentrated Course in Traditional Harmony* (1943) et *Elementary Training for Musicians* (1946). Notons que Nadia Boulanger appréciait et utilisait ce dernier manuel d'exercices (Rosenstiel 1982, 360) et qu'elle aurait même souhaité traduire en français la version originale de *The Craft on Musical Composition* (Rosenstiel 1982, 282).

⁶⁸ «C'est d'un style chargé, comme un ciel d'orage. Musique où domine une atmosphère lugubre d'où ne suinte cependant jamais l'ennui. L'œuvre est drue, violente même comme tout ce que fait Hindemith; c'est aussi une merveille d'écriture et peut-être ce que Hindemith a écrit de meilleur après *Mathis der Maler* [sic : *Maler*]» (Vallerand 1944, 5). Vallerand manifeste donc une certaine connaissance de la musique de ce compositeur pourtant peu joué au Canada.

vit alors aux États-Unis, d'abord à Buffalo puis à New Haven, au Connecticut⁶⁹. Le très éveillé Jean Papineau-Couture s'intéresse depuis un moment aux théories harmoniques du compositeur allemand, dont il a un peu étudié la musique au New England Conservatory of Music, à Boston, avant d'avoir pu s'inscrire à la classe de Boulanger. Le jeune homme assiste donc à sa conférence au Conservatoire. Les deux musiciens ont alors sûrement échangé quelques mots puisque la biographe de Papineau-Couture nous apprend que ce dernier aurait été convié par le compositeur allemand à venir étudier avec lui, vraisemblablement à l'Université Yale, où il enseigne (Bail Milot 1986, 157). Maintenant père de famille, le compositeur des *Églogues* préfère toutefois poursuivre sa carrière à Montréal⁷⁰ (Bail Milot 1986, 157) tout en continuant à étudier le traité de Hindemith avec attention⁷¹; il s'exercera un peu plus tard à en appliquer certains principes, par exemple dans le *Concerto pour violon et orchestre de chambre* (1952) où « l'essentiel de ce qu'il retient du total chromatique est mis à l'épreuve » (Bail Milot 1986, 157). Son compatriote Roger Matton (1929-2004) s'intéressera lui aussi, au moins pour un temps, aux procédés d'écriture élaborés par l'auteur de *Mathis der Maler*⁷².

Maurice Blackburn, un émule moins connu de Stravinski

Je terminerai ce survol en mentionnant un autre compositeur québécois qui s'est montré particulièrement sensible à l'œuvre de Stravinski et à son apport à l'évolution de la pensée musicale⁷³. Né à Québec en 1914, formé, en ce qui a trait à la composition, à l'Université Laval (notamment par Jean-Marie Beaudet et Henri Gagnon) puis au Conservatoire de Montréal et en privé (par Claude Champagne), Maurice Blackburn remporte un deuxième prix au Concours de composition Jean-Lallemand en 1938. Questionné à l'été 1939, dans le cadre d'une enquête du journal

Le Mauricien (renommé justement à cette époque *Horizons*) sur les compositeurs qu'il admire et qui ont pu l'influencer, il nomme sans hésitation Igor Stravinski, celui du *Rossignol* (1909), de *L'Histoire du soldat* (1918) et des *Noces* (1923⁷⁴), mais aussi, et c'est plus étonnant, celui de l'*Octuor* (1923), de la *Sérénade en la pour piano* (1925) et du *Concerto pour violon* (1930) (Benoit 1939, 17), donc essentiellement des pages néoclassiques, celles-là même qui en ont laissé tant d'autres perplexes⁷⁵. Il fait montre, dès 1939, d'une connaissance peu commune au Québec de la deuxième manière du compositeur russe⁷⁶. Au journaliste Réal Benoit, il déclare : « Il [Stravinski] est l'égal des plus grands. [...] Le musicien est un formidable créateur, un remarquable technicien. Je ne vois pas beaucoup qui actuellement pourrait lui damer le pion » (Benoit 1939, 17). Au moment de l'entrevue, Blackburn précise s'inspirer, pour un projet en cours, du petit orchestre de *Renard* (1916) et de *Mavra*⁷⁷ (1922). Dans cette nouvelle œuvre, une farce intitulée *Jean le Nigaud*, il prévoit qu'un orchestre d'harmonie soit appuyé par une « batterie complète de jazz-band » (Benoit 1939, 17), ce qui, dans le Québec de 1939, paraît être un pari plutôt risqué mais qui s'inscrit bien dans la démarche de celui qui apparaît comme l'un de ses principaux modèles.

Déjà conquis par la manière stravinskienne, Blackburn est donc en mesure, alors qu'il poursuit ses études au New England Conservatory of Music de Boston, de profiter pleinement des six conférences du célèbre compositeur russe à l'Université Harvard en 1939 et 1940, publiées en français deux ans plus tard sous le titre *Poétique musicale sous forme de six leçons* par les Presses de la Harvard University⁷⁸. Inscrit dans la classe de composition de Quincy Porter, Blackburn y obtient le prix George Allan pour sa *Sonatine* pour piano (1940), une œuvre dont je n'ai pas retrouvé la trace; il s'agirait en fait d'un nouveau titre donné à ses *Digitales* pour piano, une partition officiellement datée de l'année

⁶⁹ En raison de l'ostracisme croissant dont il était victime de la part du régime national-socialiste, Hindemith avait dû quitter son poste d'enseignant de la composition à la Berlin Hochschule en mars 1937. Il émigre en Suisse en septembre 1938, quelques mois après la création triomphale de son opéra controversé *Mathis der Maler* à Zurich. Le compositeur, qui a effectué trois visites aux États-Unis en autant d'années entre 1937 et 1939 (à la fois comme compositeur et comme altiste), y retourne en février 1940 à l'invitation de diverses institutions d'enseignement; il obtient alors un poste à l'Université Yale mais enseigne aussi à l'Université de Buffalo, à l'Université Cornell et au Wells College (Aurora, New York).

⁷⁰ En plus de ses tâches de professeur de piano au Collège Jean-de-Brébeuf, il enseigne la théorie musicale à domicile (Bail Milot 1986, 39).

⁷¹ Pour un résumé de la pensée théorique du compositeur allemand, s'appuyant sur les harmoniques naturelles, le principe de « tonalité élargie » et une hiérarchisation des intervalles, on pourra lire Giselher Schubert, 2013.

⁷² Entretien inédit de Roger Matton avec l'auteur, en février 1995, à Québec.

⁷³ Blackburn n'est certainement pas un cas unique. Danick Trottier s'est intéressé par exemple aux œuvres du jeune André Mathieu (1929-1968), pianiste virtuose et compositeur qui créait en bonne partie par mimétisme, et y a repéré des traces de ces « valeurs néoclassiques » que sont la limpidité mélodique, les formules rythmiques répétées et, surtout, de très évidentes cadences (Trottier 2016, 675, 679). Le premier mouvement du *Concertino n° 2* (1935), aux couleurs assez prokofievienne, pourrait à mon avis être analysé en ce sens. Étonnamment, aucune mention de Prokofiev n'est faite dans l'ample biographie de Georges Nicholson (2010).

⁷⁴ La composition de l'œuvre a commencé en 1914. Stravinski a longtemps hésité avant d'adopter, pour accompagner les chanteurs solistes et le chœur, l'instrumentation que l'on connaît, pour quatre pianos et percussions.

⁷⁵ À titre d'exemple, Marcel Marnat a notamment exprimé un jugement fort sévère sur l'*Octuor* et la *Sérénade* dans sa monographie consacrée au compositeur (1995, 91-92 et 98).

⁷⁶ On notera qu'à compter de la fin de l'automne 1946, Blackburn pourra étudier à Paris avec Nadia Boulanger, ce que le déclenchement de la guerre n'avait pas permis. Ce premier séjour en France se terminera en avril 1948. Le couple Blackburn retournera à Paris en novembre 1954, pour un an. *Renard* est écrit pour un ensemble de 17 instruments, dont un cymbalum; *Mavra* pour un ensemble à vent, cordes, harpe et percussion.

⁷⁸ L'ouvrage fut réédité en 1952 (Paris, Édition Le bon plaisir/Plon). Longtemps introuvable, il a été réédité en 2011 chez Flammarion (texte présenté par Myriam Soumagnac). La traduction anglaise, *Poetics in Music in the Form of Six Lessons*, est parue en 1947 (Cambridge, Harvard University Press).

précédente et éditée à partir du manuscrit par le Centre de musique canadienne (Blackburn, s.d.⁷⁹). L'œuvre en cinq courtes parties se révèle très proche, par son diatonisme, sa simplicité affirmée (on remarque par exemple le nombre très réduit de hauteurs de notes) et les fréquents changements de mesure, des trois recueils de *Pièces faciles* pour piano ou piano à quatre mains de Stravinski — toujours lui! Le critique du journal *Le Soleil* de Québec, commentant des extraits de la version pour orchestre, présentée en 1940 sous le titre de *Petite suite*, note que le compositeur y délaisse la musique descriptive des *Petites rues du Vieux Québec* (1938) au profit d'une

... écriture sobre, du contrepoint serré; une orchestration qui garde à l'œuvre son caractère de musique intime [...] un rythme fortement syncopé [...] qui porte à dire que l'œuvre doit quelque chose au jazz (Benoît 1940, 3).

Quant au projet de comédie intitulé *Jean le Nigaud*, il ne semble pas avoir été achevé (l'œuvre ne figure pas à son catalogue). Par contre, un orchestre d'harmonie sera bel et bien exploité par Blackburn dans son *Concertino en do* pour piano et orchestre à vent de 1948. Il s'agit ici encore d'une œuvre clairement marquée du sceau stravinskien, en quelque sorte adouci par un lyrisme à la Poulenc ou à la Ravel⁸⁰. La musique, d'une réelle fraîcheur et très habilement écrite, quoique dans un mètre étrangement invariable, gagnerait à être (mieux) connue⁸¹ (voir l'Exemple 1).

Conclusion

On sait maintenant à quel point l'étiquette *néoclassique* est ambiguë et imprécise, tout en étant fortement teintée de considérations extra-musicales, ce sur quoi s'est notamment penché le musicologue américain Richard Taruskin (1993⁸²). Cette bannière ne recouvre-t-elle pas une variété considérable de démarches, de syntaxes et de modèles, de même qu'un non moins large éventail de possibilités quant au respect des dits modèles, allant de la simple émulation au clair pastiche? Le jugement péjoratif qui s'y rattache s'est heureusement adouci avec le temps, à mesure que

Exemple 1 : Maurice Blackburn, *Concertino en do* pour piano et vents (1949), 1^{er} mouvement⁸³ (mes. 47 à 65).

⁷⁹ Je remercie Louise Cloutier, spécialiste du compositeur, pour cette précieuse information. Au moins une autre œuvre de Blackburn porte plusieurs titres : *Charpente* ou *Canadian Forest* ou *La forêt canadienne* (1944). Certaines partitions du compositeur auraient été détruites lors de l'inondation du sous-sol de sa maison le 14 juillet 1987, à Montréal. Ce serait hélas le cas de sa *Symphonie en un mouvement* (1943), dont Jean Vallerand pensait le plus grand bien (Vallerand 1943).

⁸⁰ Timothy Maloney a plutôt entendu, dans cette œuvre qu'il qualifie de « néo-classique » une combinaison du « matériel mélodique et harmonique réminiscent de la musique folklorique française avec l'esprit, l'énergie rythmique et les légères dissonances que l'on retrouve dans la musique de compositeurs tels que Poulenc, Milhaud, Honegger et Martinu. L'usage de mélodies quasi folkloriques que fait Blackburn démontre son allégeance aux principes de Claude Champagne, son premier professeur de composition » (Maloney 2008, 89). Quoique Stravinski ne soit pas mentionné par Maloney, ressort de ses propos la filiation que je cherche à mettre en valeur ici de l'œuvre de Blackburn avec la musique française — encore une fois, au sens large — du début du xx^e siècle. On notera par ailleurs que Stravinski a confié l'accompagnement de son propre *Concerto pour piano* (1924) à un ensemble à vents, complété par des timbales et trois contrebasses.

⁸¹ On peut en entendre, après s'être dûment inscrit, un enregistrement sur le site du Centre de musique canadienne, <https://collections.cmccanada.org/final/Portal/Composer-Showcase.aspx?lang=fr-CA>, consulté le 19 mai 2019.

⁸² Il s'agit d'une recension des travaux de Scott Messing, Stephan Hinton, Wolfgang Osthoff et Reinhard Wiesend sur le néoclassicisme.

⁸³ Je tiens à remercier chaleureusement Mme Esther Rochon, fille du compositeur, de même que le Centre de musique canadienne (CMC), tant la section Québec que le bureau central, à Toronto, pour leur permission de reproduire cet extrait. On peut acquérir la partition numérisée, éditée par Clifford Ford, sur le site du CMC : <http://musiccentre.ca>, consulté le 1^{er} février 2020.

s'affinait la compréhension qu'on pouvait avoir des œuvres. On ne peut réduire une si abondante production, étalée sur plusieurs décennies et dans laquelle abondent les œuvres de grande qualité, à quelques caractéristiques sommaires sans encourir le risque d'une généralisation excessive. Une simplification globale du langage, doublée dans plusieurs cas d'un thématisme affirmé et de références plus ou moins volontaires à la tradition tonale, peut fort bien aller de pair avec une réelle recherche harmonique ou formelle. Le rappel, même explicite, d'un style ou d'une esthétique des siècles passés n'exclut nullement l'originalité et la fraîcheur des idées. L'idée même de pastiche n'est d'ailleurs nullement un critère absolu de rattachement au mouvement. Répétons-le: quoique des références précises viennent généralement en tête dès que le terme est utilisé, aucune définition du néoclassicisme n'a réussi à s'imposer.

Plongés dans un processus créatif qui n'est pas toujours compatible avec une conscientisation de leur propre parcours ou de leur place dans l'histoire, les compositeurs sont généralement les premiers à s'opposer à toute catégorisation. Stravinski ne fait évidemment pas exception; ayant fini par tolérer le qualificatif incriminant, il revendique toutefois sa liberté d'artiste et déclare à Jean Vallerand que les « compositeurs d'aujourd'hui [...] ne peuvent que par exception être reliés entre eux par des parentés de vocabulaire » (Vallerand 1945b, 5). Globalement, on ne peut que donner raison à Rafaele Pozzi lorsqu'il affirme, dans l'article qu'il consacre au néoclassicisme dans *Musiques: Une encyclopédie pour le xx^e siècle*, que le courant relève davantage d'une idéologie que d'une liste de caractéristiques musicales — *idéologie* étant compris par l'auteur dans le sens plutôt large de « rappel à l'ordre », qu'il s'agisse d'une réaction à ce que l'on considère comme des excès, d'un retour à des valeurs jugées fondamentales, ou encore, plus simplement, d'une volonté d'être facilement compris (Pozzi 2003).

Parmi les compositrices et compositeurs canadiens du deuxième tiers du xx^e siècle, l'espoir d'établir un contact plus direct tant avec le public qu'avec les interprètes semble assez largement partagé. C'est ainsi que John Beckwith observe, à partir de la Seconde Guerre mondiale, une recrudescence d'œuvres de musique de chambre d'une certaine ampleur et offrant des points de référence langagiers aux auditeurs :

Dans les années 1940 et 1950, une remarquable floraison de pièces de concert plus élaborées firent leur apparition, adoptant souvent la forme abstraite et néoclassique de la sonate en plusieurs mouvements, soit pour un instrument seul ou, plus fréquemment, pour deux instruments dont

l'un est le piano. Suivant l'exemple de la *Gebrauchsmusik* [musique utilitaire] de Paul Hindemith, qui avait été son professeur, Violet Archer a été particulièrement prolifique dans ce domaine, avec des sonates en duo pour piano avec violon, violoncelle, hautbois, clarinette, basson, cor ou saxophone alto (Beckwith 1993, 714).

Beckwith, un élève de Nadia Boulanger⁸⁴ auquel on doit justement quelques œuvres de ce type, rejoint ainsi son collègue George Proctor qui dénombre, pour le seul Harry Somers, pas moins de cinq sonates pour le piano écrites entre 1945 et 1957 (Proctor 1980, 34 et 38). Au Québec, même le jeune Gilles Tremblay (1932-2017) se prêtera au jeu du pastiche dans une page de jeunesse, intitulé *Trois Huit* (1950), composée alors que Tremblay étudie avec Claude Champagne et que Proctor décrit comme une parodie du style galant de Couperin⁸⁵ (Proctor 1980, 35).

Il convient toutefois de préciser qu'outre le souhait légitime de s'adresser à un auditoire un peu plus large, le recours à des formes ou à des structures rythmiques familières peut aussi s'expliquer par un contexte peu favorable, dans le Canada de l'immédiat après-guerre, à une franche exploration en dehors des habitudes d'écoute. C'est ainsi que le même George Proctor croit qu'en ce qui concerne les œuvres pour orchestre, la préférence des compositrices et compositeurs canadiens pour les formes architectoniques néoclassiques (symphonie, sérénade, suite, divertimento, etc.) peut s'expliquer par la rareté des exécutions d'œuvres nouvelles par les ensembles symphoniques canadiens, même après la création, à Toronto, de l'orchestre de la radio de Radio-Canada (CBC Symphony) en 1942 (1980, 73). Cet argument vaut d'être pris en compte, tout comme le fait que nombre de ces œuvres sont relativement courtes (la concision étant, selon Proctor, elle aussi associée au néoclassicisme), alors que paradoxalement de plus en plus de ces musiciennes et musiciens avaient acquis les capacités, sur le plan technique, d'écrire des œuvres plus longues.

Pour en revenir au sujet principal de cette étude, on aura compris que même en rattachant Stravinski au contexte français — n'était-il pas le compositeur le plus influent en France dans les années 1920 et 1930 ? (Messing 1988, 131) —, les racines du néoclassicisme musical au Québec se révèlent plus nombreuses et entremêlées qu'on aurait pu le penser. Malheureusement, les compositeurs canadiens-français, à l'exception, comme on l'a vu, de Jean Papineau-Couture et de Maurice Blackburn, sont demeurés largement silencieux à cet égard. À ma connaissance, on ne trouve guère de prise de position en faveur de cet important courant stylistique, aucun manifeste clair. Rien d'équivalent, assurément,

⁸⁴ Dans ses mémoires, John Beckwith évoque de façon particulièrement intéressante son expérience auprès de Nadia Boulanger (2012, 97-105 et 111).

⁸⁵ Cette miniature pour piano peut être écoutée sur le site du Centre de musique canadienne : <https://musiccentre.ca/fr/>, consulté le 1^{er} février 2020.

au positionnement sans équivoque de Papineau-Couture en faveur de Stravinski, artiste «international», et d'une musique «universelle» épurée de toute source folklorique⁸⁶, comme il s'en réclame dans «Que sera la musique canadienne?», publié à l'automne 1942 et cité au début de ce texte. Ce seront aux critiques musicaux et aux auditrices et auditeurs de proposer des rapprochements entre, d'une part, les manifestations européennes et états-uniennes de ce que je ne peux m'empêcher, malgré les réserves exprimées plus haut, de désigner encore comme le néoclassicisme, et, d'autre part, la production musicale québécoise et canadienne, dans l'ensemble encore si mal connue.

À l'orée des années 1950 et à la suite d'un rejet non équivoque de la part de l'avant-garde européenne, Pierre Boulez en tête (suivi au Québec par Serge Garant et ses amis Gilles Tremblay et François Morel), le néoclassicisme sera bientôt vu comme un choix réactionnaire, et ses principaux représentants (telle Nadia Boulanger), comme les ennemis à abattre. Le terme est devenu péjoratif, et le restera longtemps dans les esprits, particulièrement dans les années 1960 et 1970, où le structuralisme domine⁸⁷. Si les exclusions se justifient de la part de créatrices et des créateurs avant tout préoccupés par la construction de leur propre identité artistique, elles sont toujours regrettables lorsqu'il s'agit de prendre, dans une perspective historique plus large, le pouls d'une époque. En ce sens, cette contribution se veut un modeste complément à l'ouvrage de Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy* (1998), où cet héritage canadien est malheureusement absent.

RÉFÉRENCES

Sources premières

Fonds Jean et Isabelle Papineau-Couture, Bibliothèque et archives nationales du Québec à Montréal, MSS 099.

Fonds Jean Vallerand, Université de Montréal, P286.

Fonds Blackburn Morisset Rochon, Bibliothèque et archives nationales du Québec à Montréal, P957.

Autres références

ARCHER, Thomas (1945). «Igor Stravinsky Here to Conduct His Own Music — Famous Composer of “Fire-bird” Talks of Music and Musicians», *The Gazette*, Montréal, 3 mars, p. 6.

BAIL MILOT, Louise (1977). «Papineau-Couture, Jean», dans Louise Laplante (dir.), *Compositeurs canadiens contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, p. 262-270.

BAIL MILOT, Louise (1986). *Jean Papineau-Couture*, Montréal, Hurtubise/HMH.

BAIL MILOT, Louise (1993) [1982]. «Papineau-Couture, Jean», dans Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fides, t. 3, p. 2617-2621.

BECKWITH, John (1959). «Jean Papineau-Couture», *Canadian Music Journal*, vol. 3, n^o 3, hiver, p. 4-20.

BECKWITH, John (1993) [1982]. «Composition — Solos et duos instrumentaux», dans Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fides, t. 1, p. 714. Accessible en ligne: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/composition-solos-et-duos-instrumentaux>, consulté le 1^{er} février 2019.

BECKWITH, John (2012). *Unheard of, Memoirs of a Canadian Composer*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

BENOÎT, Réal (1939). «Nos musiciens vus par Réal Benoît — Maurice Blackburn», *Horizons*, août, p. 16-17.

BENOÎT, Réal (1940). «“Petite suite” de Blackburn à Québec», *Le Jour*, Montréal, 27 avril, p. 3.

BÉRAUD, Jean (1927). «Spectacles et concerts», *La Presse*, Montréal, 31 janvier, p. 17

BLACKBURN, Maurice (1939). *Digitales pour piano*, Montréal, Centre de musique canadienne.

BLACKBURN, Maurice (2003). *Concertino pour piano et vents*, Toronto, Clifford Ford Publications. Publié précédemment par le Centre de musique canadienne, «Série patrimoine canadien», 1999.

BOIVIN, Jean (1995). *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois.

BOIVIN, Jean (1996). «Olivier Messiaen et le Québec : Une présence et une influence déterminantes sur la création de l'après-guerre», *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 17, n^o 1, p. 72-97.

⁸⁶ Richard Taruskin a toutefois montré que la marque du folklore russe demeure présente dans les œuvres composées par Stravinski dans les années 1920, y compris dans les *Symphonies pour instruments à vent* (1920) (Taruskin 1996). Je remercie Danick Trottier d'avoir porté ce fait à mon attention.

⁸⁷ Des traits d'écriture néoclassiques ont pourtant persisté à travers les œuvres, par exemple, d'André Prévost, de Jacques Héту, puis de Denis Gougeon, et dans ce qu'on a fini par nommer la «postmodernité» à partir de 1980. Je remercie Marie-Thérèse Lefebvre pour cette juste observation et pour sa lecture attentive de ce texte.

- BOIVIN, Jean (2009). «Convictions religieuses et modernité musicale au Québec avant la Révolution tranquille: L'exemple de Nadia Boulanger et d'Olivier Messiaen, pédagogues et transmetteurs de renouveau musical en France et au Québec», dans Sylvain Caron et Michel Duchesneau (dir.), *Musique, arts et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie/Montréal, OICCM, p. 443-469.
- BOIVIN, Jean (2011). «Pierre Mercure, Gilles Tremblay et quelques autres compositeurs canadiens aux *Ferienkurse* à Darmstadt dans les années 1950 et 1960», *Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 21, n° 3, p. 55-73.
- BOIVIN, Jean (2013). «Providing the Taste of Learning: Nadia Boulanger's Lasting Imprint on Canadian Music», *Intersections*, vol. 33, n° 2, p. 71-100.
- BOIVIN, Jean (2016). «Dans le Québec des années 1930 et 1940, la radio, facteur essentiel de développement culturel et voie d'accès privilégiée à la "grande musique"», *Revue d'histoire de la radiodiffusion*, octobre-décembre, «La radio et la francophonie», p. 95-113.
- BONET, Narcis (2006). *Paul Vidal, Nadia Boulanger: Recueil de basses et chants donnés*, Barcelone, DINSIC Publicacions Musicals.
- BOUCOURECHLIEV, André (1982). *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard.
- BOUCHARD, Claude et Robert LAGASSÉ (1986). *Nouvelle-France, Canada, Québec: Histoire du Québec et du Canada*, Montréal, Beauchemin.
- CARON, Claudine (2008). «Chronique des concerts du pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941): Pour un portrait de la modernité musicale au Québec», thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal, Montréal.
- CARON, Claudine (2013). *Léo-Pol Morin en concert*, Montréal, Leméac.
- Centre de musique canadienne (2002). *Jean Papineau-Couture*, coll. «Portraits de compositeurs canadiens/ Portraits of Canadian Composers», Centredisques, CNCCD 8602, 2 disques compacts. Inclut un documentaire produit et réalisé par Eitan Cornfield.
- CLOUTIER, Louise, et Denis ALLAIRE (1993) [1982]. «Blackburn, Maurice», dans Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fidès, t. 1, p. 330-332. Accessible en ligne: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/maurice-blackburn-emc>, consulté le 1^{er} février 2020.
- CHION, Michel (1982). «Néoclassicisme», dans Marc Vignal (dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Larousse, t. 2, p. 1086.
- COCTEAU, Jean (1918). *Le Coq et l'arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène.
- COUTURE, Simon (1997). *Les origines du Conservatoire de musique du Québec*, mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- CROSS, Jonathan (1998). *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. «Music of the 20th Century».
- DAVIDSON, Hugh (1961). «Composers' Page: Jean Papineau-Couture», *J.M.C. Musical Chronicle*, février, p. 2.
- DE SCHLOEZER, Boris (1923). «Igor Stravinsky», *La Revue musicale*, vol. 2, p. 97-141.
- DESAUTELS, Andrée (1987). *Les origines du Conservatoire de musique du Québec*, catalogue d'exposition, Montréal, Ministère des affaires culturelles.
- DUBOIS, Théodore (2014) [1921]. *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Alphonse Leduc [Paris, Heugel].
- DUFOUR, Valérie (2006). *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- DUPRÉ, Marcel (1938). *Cours de contrepoint*, Paris, Alphonse Leduc.
- L'Encyclopédie canadienne*, Accessible en ligne: <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr>, consulté le 1^{er} février 2020.
- FAVROT, Michel (2011). «Néoclassicisme», dans Christian Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes sud/Cités de la musique, p. 426-430.
- FLAMAND, Guylaine (1999). *The Montreal Orchestra and Les Concerts symphoniques de Montreal (1930-1941)*, thèse de doctorat, City University of New York, New York.
- FLAMAND, Guylaine (2003). «Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, n°s 1-2, décembre, p. 23-31.
- FRANCIS, Kimberly (2009). «Nadia Boulanger and Stravinsky: Documents of the Bibliothèque Nationale de France», *Revue de musicologie*, vol. 95, n° 1, p. 137-156.
- FRANCIS, Kimberly A. (2015). *Teaching Stravinsky: Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon*, New York, Oxford University Press.
- GÉDALGE, ANDRÉ (1901). *Traité de fugue*, 1^{ère} partie: *De la fugue d'école*, Paris, Enoch.
- GINGRAS, Claude (2014a). «Prokofiev et le Québec», *La Scena Musicale*, vol. 20, n° 2, 1^{er} octobre, Accessible en ligne: http://www.scena.org/lsm/sm20-2/sm20-2_notes_fr.html, consulté le 1^{er} février 2019.

- GINGRAS, Claude (2014b). *Notes. 60 ans de vie musicale, confidences et anecdotes*, Montréal, Les Éditions La Presse.
- HATTON, Helen (intervieweuse) (1974). «Interview ! Godfrey Ridout», *Le Compositeur canadien/The Canadian Composer*, n° 93, septembre, p. 4, 7, 9, 11 et 13. Version française.
- HINDEMITH, Paul (1941). «Exercises in Two-Part Writing», *The Craft of Musical Composition*, t. 2, Londres, Schott Music.
- HINDEMITH, PAUL (1942). «Theoretical Part», *The Craft of Musical Composition*, t. 1, Londres, Schott Music. Traduction anglaise de *Unterweisung im Tonsatz*, t. 1, *Theoretischer Teil* (1937, réédité en 1940).
- HINDEMITH, PAUL (1943). *Concentrated Course in Traditional Harmony, with Emphasis on Exercises and a Minimum of Rules*, New York, Associated Music.
- HINDEMITH, PAUL (1946). *Elementary Training for Musicians*, New York, Associated Music.
- HINDEMITH, Paul (1996). «La théorie des accords» et «Analyses», extraits de *The Craft of Musical Composition* (tome 1, *Theoretical Part*), traduits de l'anglais par Jean-Claude Teboul, *Ostinato rigore, revue internationale d'études musicales*, vol. 6-7 (dans «Paul Hindemith»), Paris, Jean Michel Place, p. 101-114, 115-134.
- INTÉRIM (pseudonyme) (1927). «Pro Musica», *Le Devoir*, Montréal, 2 février, p. 1.
- JAMEUX, Dominique (1984). *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/Sacem, coll. «Musiciens d'aujourd'hui».
- JOHNSON, Barrett Ashley (2010). *Training the Composer: A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger*, Cambridge, Cambridge Scholars.
- JOSEPH, Charles M. (2001). *Stravinsky In and Out*, New Haven, Yale University Press.
- KALLMANN, Helmut, et Gilles POTVIN (dir.) (1993) [1982]. *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fides. Accessible en ligne: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/>, consulté le 1^{er} février 2019.
- KEILLOR, Elaine (1984). «The Conservative Tradition in Canadian Music», dans Godfrey Ridout et Talivaldis Kenins (dir.), *Célébrations: Aspect of Canadian Music (Essays Published in Honour of the 25th Anniversary of the Canadian Music Center)/Aspects de la musique canadienne (essais publiés à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du Centre de musique canadienne)*, Toronto, Canadian Music Center/Centre de musique canadienne, p. 49-56.
- KELLY, Barbara L. (2016). *Tradition and Style in the Work of Darius Milhaud (1912-1939)*, New York, Routledge.
- KLEIN, Lothar, POTVIN, Gilles, et coll. (1972), «Regards en arrière», *Les Cahiers canadiens de musique*, printemps-été («Dossier Stravinsky-Canada 1937-1967»), p. 19-31.
- LAPLANTE, Louise (dir.) (1974). *Compositeurs au Québec – Jean Papineau-Couture*, Centre de musique canadienne à Montréal.
- LAZZARO, Federico (2018). *Écoles de Paris en musique : 1920-1950*, Paris, Vrin.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1994). «Gilles Tremblay: Documentation», dans *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 5, n° 1, «Gilles Tremblay: Réflexions», p. 69-78.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1996a). *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec 1915-1994*, Montréal, Éditions du Méridien.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1996b). «Pour débusquer l'inconnu: Chronologie de Serge Garant», *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 7, n° 2, p. 57-73.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2004). *Rodolphe Mathieu, l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*, Montréal, Septentrion, coll. «Cahiers des Amériques».
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse et Jean-Pierre PINSON (2009). *Chronologie musicale du Québec (1535-2004), musique de concert et musique religieuse*, avec la coll. de Mireille Barrière, Paul Cadrin, Élisabeth Gallat-Morin, Bertrand Guay et Micheline Vézina, Québec, Septentrion.
- MALONEY, Timothy (2008). «Regard sur le répertoire canadien: *Concertino pour piano et vents* de Maurice Blackburn», traduit de l'anglais par Jade Piché, *Vents canadiens/Canadian Winds*, printemps, p. 89-91.
- MCGEE, Timothy J. (1985). *Music in Canada*, New York, Norton.
- MARNAT, Marcel (1995). *Stravinsky*, Paris, Seuil, coll. «Solfèges».
- MESSING, Scott (1988). *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MOOSER, R.-Aloys (1947?). *Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946*, Lausanne, Librairie rouge.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). «Y a-t-il une musique québécoise?», *InHarmoniques*, mai, «Musiques, identités», p. 152-160.

- NICHOLSON, Georges (2010). *André Mathieu, biographie*, Montréal, Québec Amérique. Précédé d'un entretien avec Alain Lefebvre.
- La Lyre (Aline DUCHESNAY ?) (1930). «Serge Prokofiev», février-mars-avril, p. 10.
- PAPINEAU-COUTURE, Isabelle et Jean (1972). «Souvenirs», *Les Cahiers canadiens de musique*, printemps-été («Dossier Stravinsky-Canada 1937-1967»), p. 59-63.
- PAPINEAU-COUTURE, Jean (1942). «Que sera la musique canadienne?», *Amérique française*, vol. 2, n° 2, octobre, p. 24-26.
- PAPINEAU-COUTURE, Jean (1979). [Œuvres et entrevue], *Anthologie de la musique canadienne*, Radio-Canada International, ACM 4, 6 disques noirs.
- PAPINEAU-COUTURE, Jean (1999). *Sonate pour violon et piano*, Angèle Dubeau, violon et Louise-Andrée Baril, piano, Analekta, FL 2 3150, 1 disque compact (*Opus Québec*).
- PELLETIER, Frédéric (1930). «Les concerts: Serge Prokofieff», *Le Devoir*, 21 mars, p. 3.
- PELLETIER, Romain-Octave (1946). «Les concerts: Stravinsky», *Le Devoir*, Montréal, 12 décembre, p. 7.
- POIRIER, Lucien (1984). «Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945)», *Les Cahiers de l'ARMuQ*, novembre, p. 6-33.
- POTVIN, Gilles (1946). «Jean Papineau-Couture, compositeur», série «La jeune musique canadienne», *Le Passe-Temps*, novembre, p. 5.
- POTVIN, Gilles (1988). «Maurice Ravel au Canada», dans John Beckwith et Frederick A. Hall (dir.), *Musical Canada: Words and Music Honoring Helmut Kallmann*, Toronto, Toronto University Press, p. 149-163.
- POTVIN, Gilles (2013). «Brault, Cédia», dans Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Accessible en ligne: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/brault-cedia-1>, consulté le 14 avril 2019.
- POULENC, Francis (2011). *J'écris ce qui me chante: Textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon*, Paris, Fayard.
- POZZI, Raffaele (2003). «L'idéologie néoclassique», dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes-Sud/Cité de la Musique, vol. 1, «Le vingtième siècle», p. 348-376.
- PROCTOR, George (1976). «Neo-classicism and Neoromanticism in Canadian Music», *Studies in Music from the University of Western Ontario*, vol. 1, p. 15-16.
- PROCTOR, George (1980). *Canadian Music of the Twentieth-Century*, Toronto, Toronto University Press.
- PROCTOR, George (1984). «Canadian Music from 1920 to 1945: The End of the Beginning», *Music Studies of the University of Western Ontario*, n° 9, p. 2-26.
- PROKOFIEV, Sergei (2012a). *Diaries, tome II: 1915-1923, Behind the Mask*, Londres, Faber and Faber. Édité, traduit du russe et annoté par Anthony Phillips.
- PROKOFIEV, Sergei (2012b). *Diaries, tome III: 1924-1933, The Prodigal Son*, Londres, Faber and Faber. Édité, traduit du russe et annoté par Anthony Phillips.
- ROUSSEL, Paul (1948). «Sur tous les tons: Sur le néo-classicisme», *Le Devoir*, Montréal, 19 août, p. 5.
- SCHABAS, Ezra (1994). *Sir Ernest MacMillan: The Importance of Being Canadian*, Toronto, Toronto University Press.
- SCHLOEZER, Boris de (1923). «Igor Stravinsky», *La Revue musicale*, 1^{er} décembre, p. 97-141.
- SCHUBERT, Giseller (2013). «Système et poétique chez Paul Hindemith», dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Symétrie, vol. 1, p. 255-268.
- SPROUT, Leslie A. (2009). «The 1945 Stravinsky Debates: Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France», *The Journal of Musicology*, vol. 26, n° 1, hiver, p. 85-131.
- SPROUT, Leslie A. (2013). *The Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, University of California Press, coll. «California Studies in 20th-Century Music».
- SEGOND-GENOVESI, Cédric (2018). «L'enseignement de Nadia Boulanger après la Seconde Guerre mondiale», dans Laurent Feneyrou et Alina Poirier (dir.), *De la Libération au Domaine musical: Dix ans de musique en France (1944-1954)*, Paris, Vrin, coll. «MusicologieS», p. 199-216.
- STRAVINSKI, Igor (2011). *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, coll. «Harmoniques». Texte complet édité et présenté par Myriam Soumagnac.
- STRAVINSKI, Igor (2013). *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)*, Arles, Actes Sud. Textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour.
- STRAVINSKY, Igor, et Robert CRAFT (1963). *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard/NRF. Traduit de l'anglais par Francis Ledoux.
- STROBEL, Heinrich (1947). «Igor Stravinsky», *Melos*, vol. 14, p. 328-332, 377-379.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz (1963). «Igor Stravinsky», dans Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la Musique*, Paris, Pléiade, t. 2, p. 1015.
- TARUSKIN, Richard (1993). «Back to Whom?: Neoclassicism as Ideology», *19th-Century Music*, vol. 16, n° 3, printemps, p. 286-302.

- TARUSKIN, Richard (1996). *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley, University of California Press.
- TROTTIER Danick (2008). «La querelle Schoenberg/Stravinski: histoire et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale», thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales/Université de Montréal, Paris/Montréal.
- TROTTIER, Danick (2016). «André Mathieu (1929-1968): The Emblematic Case of the “Young Canadian Mozart”», dans Gary McPherson (dir.), *Musical Prodigies: Interpretations from Psychology, Education, Musicology, Ethnomusicology*, Oxford, Oxford Scholarship Online, p. 667-684.
- TRUDEL, Edmond (1920). «Récital de piano Prokofieff», *La Musique*, Québec, 20 février, p. 39.
- VALLERAND, Jean (1937). «Le concert Stravinsky», *Quartier latin*, Montréal, 29 janvier, p. 5.
- VALLERAND, Jean (1943). «Création d'une œuvre de Maurice Blackburn», *Le Canada*, Montréal, 10 mars.
- VALLERAND, Jean (1944). «Concert de la Petite symphonie», *Le Canada*, Montréal, 16 novembre, p. 5.
- VALLERAND, Jean (1945a⁸⁸). «Stravinsky à Montréal», *Le Canada*, Montréal, 7 mars, p. 9
- VALLERAND, Jean (1945b). «Paroles et musique: Igor Stravinsky», *Le Canada*, Montréal, 10 mars, p. 5.
- VALLERAND, Jean (1945c). «La période expérimentale», *Le Canada*, Montréal, 4 août, p. 5.
- VALLERAND, Jean (1946a). «Le métier de compositeur», *Le Canada*, Montréal, 29 janvier, p. 5.
- VALLERAND, Jean (1946b). «Sur Igor Stravinski», *Le Canada*, Montréal, 29 août, p. 5.
- VALOIS, Marcel (1946). «Le Divertimento de Stravinsky est une merveille d'esprit», *La Presse*, Montréal, 11 décembre, p. 13.
- VARÈSE, Edgard (1983). *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, coll. «Musique/Passé/Présent». Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, traduits de l'anglais par Christiane Leaud.
- WEINZWEIG, John (1996). «The Making of a Composer», dans Glen Carruthers et Gordana Lazarevitch (dir.), *A Celebration of Canada's Arts 1930-1970*, Toronto, Canadian Scholars' Press, p. 77-86. Accessible en ligne: <https://www.musiccentre.ca/fr/node/60715>, consulté le 1^{er} février 2019.
- WHALSH, Stephen (2002). *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*, Berkeley, University of California Press.
- WHALSH, Stephen (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971*, Berkeley, University of California Press.
- WHITALL, Arnold (2001). «Neo-classicism», *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com>, consulté le 30 mai 2019.
- WIKIPEDIA, «Néo-classicisme». [https://fr.wikipedia.org/wiki/Néo-classicisme_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Néo-classicisme_(musique)), consulté le 14 avril 2019.
- WINTERS, Kenneth, John BECKWITH et Rick MACMILLAN (1993) [1982]. «Néoclassicisme», dans Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fidès, t. 3, p. 2384-2386. Accessible en ligne: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/neoclassicisme>, consulté en avril 2019.

⁸⁸ J'ai choisi de donner cette référence et la suivante dans l'ordre chronologique et non alphabétique.

Résumé

Le courant néoclassique est largement répandu au Canada durant les décennies 1940 et 1950, et notamment au Québec. Selon l'historien George Proctor, il s'agirait d'une voie médiane entre un conservatisme trop appuyé et le modernisme « extrême » de la seconde École de Vienne. Les origines européennes du courant néoclassique sont d'abord rappelées, de même que les principales caractéristiques musicales qui y sont associées, sur lesquelles il n'y a cependant pas de réel consensus. La programmation des orchestres montréalais ainsi que des coupures de presse de l'époque permettent de retenir quelques moments-clés attestant la pénétration du courant néoclassique au Québec. L'auteur met en valeur l'influence d'Igor Stravinski, chef de file du mouvement à compter du milieu des années 1920, qui a visité trois fois Montréal entre 1937 et 1946, de même que celle de la pédagogue Nadia Boulanger. En effet, celle-ci fait la promotion des œuvres de Stravinski auprès de ses élèves, parmi lesquels figurent, à partir des années 1940, plusieurs compositeurs canadiens-français. D'autres grands noms rattachés à l'école moderniste française, tels Ravel et Poulenc, tout comme la musique et les écrits théoriques de l'Allemand Paul Hindemith, ont aussi eu un certain retentissement au Québec. En témoigne le compositeur Jean Vallerand (1915-1994) dans ses chroniques musicales. Le néoclassicisme est porté au Québec en premier lieu par Jean Papineau-Couture (1916-2000), mais aussi par Maurice Blackburn (1914-1988). Enfin, la qualité de plusieurs œuvres composées durant et après la Seconde Guerre mondiale, tant au Québec qu'ailleurs dans le monde, incite à remettre en question les connotations péjoratives de l'étiquette « néoclassique », souvent réduite à des clichés, par exemple le recours au pastiche. Ce jugement sévère sera notamment le fait, chez les compositeurs de la génération suivante, des tenants d'un avant-gardisme affirmé. Un regard plus large permet aujourd'hui de reconnaître l'importance du courant dans l'ensemble de la production des compositeurs canadiens.

Abstract

Neoclassicism was an important trend in Canada in the 1940s and 1950s, particularly in Quebec. According to historian George Proctor, it served as a middle-ground between the old and the new, between conservatism and the "extreme" modernism of the twelve-tone school. The European origins of the current is discussed and so are the main musical characteristics that generally define it, even though no real consensus exists on that matter. A survey of various performances of neoclassical works by Montreal orchestras and a study of their reception in the press help bring to light a few key-moments attesting the penetration of musical neoclassicism in Quebec. Considered the main leader of the movement from the middle of the 1920s onward, Igor Stravinsky visited Montreal three times between 1937 and 1946. His influence in Quebec is emphasized, as that of French pedagogue Nadia Boulanger, a strong promoter of his works and teacher of many French-Canadians in the 1940s and 1950s. Other renowned French modernists, such as Ravel and Poulenc, had an impact in the province, as did the works and theoretical writings of Paul Hindemith. This is clearly demonstrated in composer Jean Vallerand's work as a music critic. In Quebec, the main proponent of neoclassicism is without doubt Jean Papineau-Couture (1916-2000), but Maurice Blackburn (1914-1988) presents another interesting case. Finally, in view of the quality of many works composed during or after World-War ii,

in Quebec and elsewhere, one should question the derogatory aura of the "neoclassical" label, too often reduced to a couple of simple traits, such as the use of pastiche. This harsh judgement is mainly due to composers of the following generation, advocates of a more pronounced avant-gardism. A wider perspective should allow to reconsider the importance of the neoclassical trend in Canadian contemporary music as a whole.

* * *

Jean Boivin

Université de Sherbrooke

Professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke, Jean Boivin détient un diplôme d'études approfondies de l'Université de Paris iv-Sorbonne et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à différents aspects de l'histoire musicale du 20^e siècle, tant au Québec qu'en Europe. Son livre *La classe de Messiaen* (Paris, Bourgois, 1995) a été couronné de plusieurs prix. Jean Boivin a été invité à participer à plusieurs colloques internationaux et a collaboré à divers ouvrages collectifs (parus notamment aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie). On lui doit plusieurs articles sur l'histoire de la musique moderne et contemporaine au Québec et au Canada, publiés par exemple dans les revues *Circuit*, *Intersections* et dans les *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion* (France). Le prix de « L'article de l'année » lui a été décerné par le Conseil québécois de la musique en 1999 et 2002. Il a présidé la Société québécoise de recherche en musique de 1998 à 2001 et dirigé le Département de musique de l'Université de Sherbrooke de 2003 à 2006. Depuis l'automne 2013, il est le rédacteur en chef des Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique. Il prépare une monographie sur l'histoire de la musique moderne au Québec (1930-1967).

Retour sur l'apport d'Adorno à l'étude du néoclassicisme, en particulier la réception de Stravinski et la publication de *Philosophie de la nouvelle musique*

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

Philosophie de la nouvelle musique reste l'un des essais de style philosophico-musicologique les plus percutants du xx^e siècle, qu'Adorno termine dans la seconde moitié des années 1940¹. À la fin de l'avant-propos, il précise « Los Angeles, Californie, 1^{er} juillet 1948² » (1962, 10). Comme l'essai a pour objectif de comparer Schoenberg et Stravinski à travers leur production musicale respective tout en faisant de celles-ci des archétypes de la nouvelle musique³, Adorno propose une approche où l'un devient l'antithèse de l'autre. Et comme son titre le suggère en incluant dans une visée globale la « nouvelle musique », Adorno veut marquer un grand coup dans l'étude de la musique moderne, alors que s'achève la première moitié du xx^e siècle⁴. S'il ne minimise pas l'apport des autres compositeurs ayant participé aux transformations du langage musical sous l'impulsion des avant-gardes, Adorno admet que Schoenberg et Stravinski n'en constituent pas moins les deux options les plus représentatives qui s'offrent aux compositeurs depuis les années 1920 : le dodécaphonisme d'un côté, le néoclassicisme de l'autre. C'est à une telle

entreprise que s'attaque *Philosophie de la nouvelle musique*, là où le philosophe cherche à dévoiler la vérité qu'incarnent les œuvres musicales au moment présent. L'intérêt que l'essai a suscité au cours de la seconde moitié du xx^e siècle se mesure à la récurrence des concepts proposés par Adorno au sein des études sur Schoenberg, sur Stravinski et sur la musique moderne⁵.

Or, la réception de l'œuvre d'Adorno dans l'étude de la musique va beaucoup plus loin. D'une part, il est l'un des philosophes qui se sont le plus préoccupés de musique et qui ont acquis une réputation conséquente dans le champ musical (Paddison 2004), ce qui explique aussi pourquoi ses écrits ont connu un tel écho par rapport aux préoccupations musicologiques, esthétiques et sociologiques liées aux connaissances des musiques du xx^e siècle. D'autre part, cet intérêt pour la musique n'est pas uniquement d'ordre intellectuel puisque derrière le philosophe se cache un musicien qui s'est adonné à la composition⁶. De cette activité de composition sous l'influence de l'école de Vienne⁷ a

¹ Vu la portée de ses travaux et les sujets variés dont il a traité, Adorno est à la fois présenté dans la littérature comme philosophe, sociologue, musicologue et théoricien de la théorie critique. Pour des raisons de simplification, le qualificatif de *philosophe* est employé dans la présente étude, entre autres parce que la formation qu'il a reçue est bel et bien dans cette discipline (la note 14 apporte des précisions à cet effet). Aussi, l'ouvrage au centre de la discussion est bel et bien *Philosophie de la nouvelle musique*, soit une étude où se croisent considérations philosophiques et musicologiques — c'est pourquoi son style est qualifié de *philosophico-musicologique*.

² L'essai paraît en 1949 aux éditions J. C. B. Mohr en langue allemande sous le titre *Philosophie der neuen Musik*. Une seconde édition voit le jour en 1958 chez Europäischen Verlagsanstalt, et c'est de cette dernière qu'est tirée la version française qui paraît en 1962 aux éditions Gallimard sous le titre *Philosophie de la nouvelle musique*, fruit d'une traduction réalisée par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Les écrits d'Adorno qui sont convoqués dans la présente étude le sont dans une traduction française, sauf lorsque cette dernière n'a pas encore été réalisée. Néanmoins, au cours des prochaines pages, le contexte dans lequel les versions originales en langue allemande de ses écrits ont pris forme sera rappelé lorsque nécessaire.

³ Cette appellation de musique nouvelle, en lien avec l'appellation allemande de *Neue Musik*, est discutée en dernière partie de texte en lien avec l'époque dans laquelle Adorno contribue à la critique musicale puis rédige *Philosophie de la nouvelle musique*. Pour le moment, on peut rattacher cette catégorie aux musiques composées dans la première moitié du xx^e siècle.

⁴ Comme il le précise lui-même dans son avant-propos : « Il s'imposait que nous analysions les procédés techniques de Stravinski, diamétralement opposés à l'école viennoise, non seulement parce qu'ils font autorité dans l'opinion publique, non seulement en raison de leur niveau de composition [...], mais surtout aussi pour supprimer une échappatoire facile. Celle-ci consisterait à croire que, si le progrès logique de la musique menait aux antinomies, y changerait quelque chose la restauration du passé, la révocation consciente de la *ratio* musicale » (1962, 8).

⁵ Cette réalité se mesure aux références dont l'essai fait l'objet dans les études sur Stravinski et sur Schoenberg, et plus généralement sur la musique moderne. Si je ne suis pas en mesure d'avancer de chiffre précis ou de renvoyer à une étude exhaustive quant à ces références, je peux néanmoins affirmer à partir de mes lectures que l'essai d'Adorno revient constamment dans les recherches consacrées à ces deux compositeurs et à la musique moderne.

⁶ À cet effet, il importe de rappeler qu'Adorno a suivi des cours de composition avec Berg pendant une période de six mois en 1925 et qu'avant les années 1930, il a fortement hésité entre une carrière de compositeur et une carrière de philosophe. L'intensité que prend son activité d'écriture à titre de critique musical dans la seconde moitié des années 1920 est indissociable de la place que tient l'écrit au sein de l'école de Vienne comme acte de combat pour légitimer et défendre les idées de cette école, notamment le dodécaphonisme dans le contexte des années 1920. « La marque de l'héritage de l'école de Vienne », selon la formule employée par Marianne Dautrey (2004, 9-10), est donc incontournable dans la période de l'entre-deux-guerres, ce dont témoigne la correspondance entre Adorno et Berg de 1925 à 1935.

⁷ Pour situer la contribution viennoise découlant de Schoenberg et de son entourage dans la première moitié du xx^e siècle, la notion d'*école de Vienne* est celle favorisée dans la présente étude — voir Dominique Jameux (2002) pour le contexte historique qui justifie ce choix.

découlé une conception de la musique fortement marquée par la modernité et l'idée de progrès. C'est par l'entremise de cette conception que le philosophe en vient à approfondir et critiquer le néoclassicisme comme geste artistique marqué par la répétition de ce qui a été consacré par la tradition musicale et répondant aux normes industrielles de son époque, ce sur quoi les prochaines lignes lèveront le voile. Partant de là, il y a tout lieu de se demander quel sort est aujourd'hui réservé à Adorno dans les études musicales alors que le xx^e siècle est loin derrière nous et que la confrontation entre dodécaphonisme et néoclassicisme n'est plus à l'ordre du jour. Autrement dit, est-il toujours pertinent de s'intéresser aux réflexions philosophico-musicologiques d'Adorno alors que les intérêts musicaux ont évolué voire totalement changé depuis la seconde moitié du xx^e siècle ?

Pour répondre à de telles questions, les prochaines lignes permettent de faire ressortir la manière dont Adorno circonscrit le néoclassicisme, plus particulièrement certaines œuvres de Stravinski, dont l'*Histoire du soldat* (1918). Loin d'uniquement balayer du revers de la main cette catégorie esthétique, il offre des ouvertures heuristiques pour mieux en saisir les différents enjeux. En outre, sa réflexion montre que la musique néoclassique ne saurait être appréhendée comme un courant unifié autour de traits stables et qu'une partie de la difficulté à saisir son unicité tient dans le caractère de l'œuvre de Stravinski. Car dans la mesure où l'idée de *néoclassicisme* porte un enjeu, voire une problématique temporelle comme plusieurs l'ont souligné (Taruskin 1993 ; Faure 1997 ; Dasuner 2004) — la notion de *classicisme* renvoyant à un passé prescrit alors que le préfixe *néo* tente d'en réactiver la valeur au moment présent —, il se trouve qu'un philosophe comme Adorno a été un témoin de cette réception critique du néoclassicisme dans le contexte précis de l'entre-deux-guerres. Au cours des prochaines pages, je tenterai donc de démontrer que son apport importe dans la connaissance et l'étude du néoclassicisme tout autant que pour les enjeux esthétiques entourant l'œuvre de Stravinski.

Adorno et l'étude du néoclassicisme

Avant de s'attarder à la conception du néoclassicisme que propose Adorno, avec à l'avant-plan l'œuvre de Stravinski, il apparaît nécessaire d'apporter des précisions supplémentaires quant au projet philosophico-musicologique à la base de *Philosophie de la nouvelle musique*. Car dans la mesure

où le philosophe associé à l'École de Francfort a été un des critiques les plus virulents du néoclassicisme, la conséquence logique serait d'écarter sa contribution⁸. En effet, pourquoi prendre en considération les notions à la base de son essai de 1949 si Adorno n'appréhende ce courant que pour en montrer la vacuité ? Or un rejet de *Philosophie de la nouvelle musique* à partir de ce constat aurait pour conséquence de nous priver d'une étude importante sur le courant tout autant que de notions clés pour en saisir la portée.

Dans une approche globale, on peut émettre l'hypothèse qu'une image caricaturale se dégage de *Philosophie de la nouvelle musique*. En effet, la façon dont le livre est organisé en deux temps après l'introduction, soit une partie sur Schoenberg au regard du progrès et une autre sur Stravinski au regard de la restauration, ne tend-il pas vers une image binaire pour le moins dualiste, soit Schoenberg contre Stravinski ? Bien entendu, une fois que l'on tient compte de la dialectique négative comme méthode de travail afin de jeter un éclairage conceptuel sur le premier xx^e siècle musical, on comprend la raison d'être de ce découpage en deux temps⁹. En outre, au modèle de Schoenberg comme moment de vérité dans le développement des musiques de la première partie du xx^e siècle devait correspondre une antithèse que seule l'œuvre de Stravinski pouvait représenter. Autrement dit, à titre de compositeur idéal au sein de la modernité, Schoenberg dévoile tout son pouvoir d'attraction dans l'image inversée de Stravinski. Tandis que Stravinski se contente, selon Adorno, de reprendre à son compte ce que ses prédécesseurs ont réalisé en matière de composition tout en cherchant à plaire au public, Schoenberg s'engage dans une voie plus difficile et complexe en proposant une musique de son temps et à l'image de sa société. Cette conception dialectique de la modernité à travers ses deux illustres représentants a contribué à l'image caricaturale que l'on peut avoir de *Philosophie de la nouvelle musique*.

Du reste, dans la mesure où il détaille sa méthode dans l'introduction à son essai (1962, 13-37), Adorno montre toute l'importance qu'il accorde à la dialectique négative même si la résultante en est que Stravinski devient l'antithèse de Schoenberg. En procédant de la sorte, il vient réactiver la querelle qui avait vu le champ musical de l'Europe des années 1920 se diviser entre Vienne et Paris, entre le dodécaphonisme et le néoclassicisme, bref entre les partisans de Schoenberg et ceux de Stravinski¹⁰. Mais à

⁸ L'idée d'une École de Francfort, soit un courant de pensée regroupant des philosophes comme Adorno, Benjamin et Horkheimer, a souvent été contestée. En fait, le courant de pensée correspond à une réalité si l'on prend en considération la création en février 1923 de l'Institut für Sozialforschung (Institut de recherches sociales) à Francfort, auquel ont été rattachés ces différents penseurs, à des moments différents de leur carrière — voir Paul-Laurent Assoun (2012, 11-22) pour les détails historiques.

⁹ Adorno insiste dans son avant-propos sur la façon dont la dialectique négative s'est imposée comme la méthode incontournable dans le traitement de l'œuvre de Schoenberg, la compréhension de celle-ci devant être complétée par celle de son principal rival (voir ci-dessus la note 4). Le choix de la dialectique négative tire donc sa pertinence de l'acte qui consiste à mettre en opposition Schoenberg et Stravinski, pour ensuite en arriver à « une théorie sociale [...] qui cherche ce qui est esthétiquement juste ou injuste au cœur des objets » (1962, 35).

¹⁰ Dans la thèse de doctorat que j'ai consacrée à la querelle Schoenberg/Stravinski (Trottier 2008), je situe la genèse de cette querelle dans les années 1910, puis retrace son expansion dans les années 1920 et ses conséquences sur les avant-gardes des années 1950 et 1960. Or comme je

ne s'en tenir qu'à cette vision binaire, stimulée par le rejet d'un camp esthétique aux valeurs distinctes, on finit par oublier les questionnements esthétiques et les propositions conceptuelles que le philosophe place au fondement de son travail : saisir la trajectoire de Schoenberg des années 1900 aux années 1940 à travers ses œuvres et le moment historique qu'elle circonscrit dans l'histoire de la musique, et en faire autant pour Stravinski.

Comme Adorno le précise dans l'avant-propos de *Philosophie de la nouvelle musique*, la première partie sur Schoenberg a été rédigée en 1940-1941 alors que la seconde sur Stravinski a été rédigée en 1947-1948 ; cette deuxième partie s'est donc imposée dans le contexte de la mise en application de la dialectique négative. Le philosophe mentionne aussi que l'essai *Le caractère fétichiste dans la musique* (1938) a précédé son étude sur Schoenberg et que l'ouvrage *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1947), coécrit avec Max Horkheimer, a vu le jour entre l'écriture des deux parties de l'essai. Au moment donc où Adorno finalise son essai en 1948, non seulement jouit-il d'une réputation comme philosophe à titre de représentant de l'École de Francfort, mais compte-t-il aussi sur une longue expérience de critique musical. En effet, il débute dans ce domaine à l'orée des années 1920, puis assume le poste de rédacteur de la revue viennoise *Anbruch* de 1929 à 1931 (d'abord *Musikblätter des Anbruch* à sa fondation en 1919, puis *Anbruch* de 1929 à 1937¹¹). C'est ainsi que tout écrit musical ayant vu le jour de sa main au cours des années 1920 et 1930 se conjugue à sa griffe de critique musical¹². Autrement dit, la connaissance qu'a Adorno des musiques de la période de l'entre-deux-guerres ne saurait se résumer à une simple spéculation philosophique ou sociologique : il a été critique musical, ce qui en fait un témoin privilégié de la vie musicale de son époque, comme l'ont été les Paul Bekker, Henry Prunières, Émile Vuillermoz et bien d'autres.

Par conséquent, s'il faut voir au-delà du découpage en deux temps que laisse transparaître l'organisation de *Philosophie de la nouvelle musique*, l'enjeu du néoclassicisme se présente comme un cas d'espèce pertinent. S'il n'est point à douter qu'Adorno se montre critique vis-à-vis de ce courant, il n'offre pas moins des clés intéressantes pour en saisir la

nature et l'analyser. Les angles esthétiques et musicologiques qu'il adopte découlent d'une autre conception musicale que celle rattachée au contexte français et à laquelle les musicologues s'en remettent généralement pour délimiter les contours esthétiques du courant, par exemple les idées provenant du *Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau (1918). L'ouvrage de Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (1988), est à cet égard fort révélateur car le nom d'Adorno n'y figure pas, l'auteur jugeant sans doute que l'essai de ce dernier représente un autre moment de la réception du néoclassicisme. C'est pourtant une erreur que d'envisager ainsi *Philosophie de la nouvelle musique*. Car la conception qu'a Adorno du néoclassicisme découle de son activité de critique musical et s'ancre de la sorte dans une perception plus viennoise du développement que connaît la musique dans l'Europe d'alors, à la fois sur les plans historiques et esthétiques. C'est ainsi qu'en s'attardant au critique musical qu'a été Adorno, il est possible d'envisager ses idées philosophico-musicologiques selon de nouvelles perspectives, le néoclassicisme représentant un cas à la fois limite et probant en raison de l'image négative qu'il lui a conférée. En somme, pour autant qu'on se donne la peine d'explorer de nouvelles avenues sur le néoclassicisme, il est possible de voir en quoi la contribution d'Adorno est majeure.

Adorno le critique musical face au néoclassicisme

Le fait qu'Adorno ait vécu les événements ponctuant la trame historique des années d'entre-deux-guerres doit être pris en considération pour mieux comprendre sa relation au néoclassicisme. Son activité de critique musical qui débute en 1921 (Paddison 1993, 23-24) tend à s'intensifier à mesure que s'égrènent les années conduisant à l'établissement de sa carrière de philosophe au cours des années 1930¹³. À certaines périodes, par exemple dans les années 1929 à 1931, donc au moment où il est à la tête de la revue viennoise *Anbruch*, Adorno fait paraître un nombre important d'articles, par exemple 13 en 1929 et autant en 1930 (Paddison 1993, 335-336). Si la réception des œuvres de Schoenberg et de Berg stimule son écriture, ses textes traitent aussi de Krenek, Ravel, Weill et de bien d'autres compositeurs.

l'explique dans le chapitre 7 (2008, 356-426), il appartient à certains exégètes de l'école de Vienne d'avoir réactivé la querelle dans le contexte des années 1940, en particulier René Leibowitz et Adorno.

¹¹ Adorno étant né en 1903, il a tout juste 18 ans lorsqu'il signe ses deux premiers articles sur la musique dans la revue *Neue Blätter für Kunst und Literatur* en 1921. Dans une annexe insérée dans le livre qu'il a consacré à Adorno, Paddison (1993, 333-349) recense l'ensemble de ses écrits à titre de critique musical jusqu'au début des années 1930, ceux-ci se multipliant jusqu'au moment où il décide de se consacrer entièrement à sa carrière de philosophe au début des années 1930. En effet, il se tourne définitivement vers la philosophie et obtient son habilitation comme professeur en 1931, suite à la défense d'une thèse sur Kierkegaard (Müller-Doohm 2005, 119-131). À partir de cette période, les articles rédigés à titre de critique musical cèdent progressivement le pas aux articles à contenu philosophique dans la foulée des préoccupations de l'École de Francfort.

¹² Dans un autre article (Trottier 2018), j'ai proposé un parallèle avec Vuillermoz quant à la façon dont lui et Adorno perçoivent les lecteurs auxquels ils s'adressent, chacun à titre de critique musical dans la période de l'entre-deux-guerres.

¹³ Les articles de critique musical ayant vu le jour durant cette période ont été regroupés dans les *Gesammelte Schriften* chez Shurkamp Verlag. Il s'agit de la somme de ses écrits, parue à titre posthume en 20 volumes, de 1970 à 1986.

Sa correspondance avec Berg, qui date de cette période, plus particulièrement de 1925 (moment où il suit des cours avec celui qu'il considère comme son maître¹⁴) à 1935 (année du décès de Berg), contient plusieurs des indices permettant de relier l'écriture du critique musical au combat qu'il mène en faveur de l'école de Vienne : écrire dans ce contexte a pour fonction de rappeler que la musique du trio viennois « comport[e] aussi une vérité historique, et que, pour être comprise et admise du public, elle nécessit[e] analyses et explications » (Dautrey 2004, 10). Il s'ensuit qu'à titre de critique musical et dans le contexte de la circulation européenne de la musique moderne, Adorno identifie clairement les compositeurs auxquels il prête allégeance tout comme ses adversaires : ces derniers sont les « partisans d'un maintien ou d'un retour aux formes classiques ou bien les tenants du "folklorisme" » (Dautrey 2004, 11). À travers sa correspondance avec Berg, on voit le critique affûter ses armes pour mieux défendre les œuvres associées à l'école de Vienne (ce qui comprend les siennes à titre de compositeur) et pourfendre celles qui relèvent d'une tendance différente.

Toujours dans le contexte de cette correspondance, les références à Stravinski montrent bien la façon dont la popularité de son œuvre dans l'Europe des années 1920 dérange, par exemple en 1926 lorsque Berg insiste sur le fait que « Stravinski, en dépit d'un tapage colossal, a déçu¹⁵ » (2004, 83) ou, en 1928, lorsqu'Adorno qualifie *Œdipus Rex* (1927) d'« indescriptible horreur » (2004, 174). Bien que le terme *néoclassique* ne soit mentionné qu'une seule fois dans cette correspondance¹⁶, sa présence se fait néanmoins sentir dans la façon dont une ligne de démarcation s'impose entre « ennemis » et « nous », particulièrement révélateur dans cet extrait qu'Adorno écrit en 1935 : « Nous avons bien plus de choses en commun avec ce type de musique [allusion à la *Neuvième symphonie* (1909) de Mahler] qu'avec les Stravinski et Hindemith » (2004, 302). À cela s'ajoute le fait que, dès 1923, dans un écrit qui n'a finalement pas vu le jour, Adorno recense un concert à Francfort au programme duquel figure l'*Histoire du soldat* (1918). Comme le rapporte Stefan Müller-Doohm dans la biographie qu'il a consacrée au philosophe de Francfort (2005, 45), celui-ci reproche à l'œuvre d'être en dehors des formes traditionnelles, de mettre à mal la conception de l'art occidental tout en jouant le jeu inoffensif de Dada. La

première prise de distance face au compositeur russe date de ce moment, et il n'est pas fortuit de constater que l'œuvre prise pour cible le restera jusqu'à l'écriture de *Philosophie de la nouvelle musique*, fait que j'approfondirai dans la seconde partie de la présente étude.

Le néoclassicisme est sous-entendu dans la correspondance par l'entremise des allusions faites aux « ennemis ». En ce sens, deux articles qu'Adorno fait paraître dans les années 1930 ont une incidence sur l'écriture de son essai de 1949. Sous le titre « Zur gesellschaftlichen Lage der Musik », que l'on peut traduire par « De la situation sociale de la musique¹⁷ », le premier paraît en 1932 dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*, l'organe principal de l'Institut de recherches sociales qui est établi à Francfort en ces années. Berg salue cet écrit avec enthousiasme dans la mesure où il permet de voir « l'état de la musique d'aujourd'hui » (2004, 265). Il se trouve que le néoclassicisme est discuté dans cet article de 1932, tout comme ce qui différencie l'approche viennoise de celle des autres compositeurs de l'époque, principalement Stravinski et Hindemith. La situation est différente dans le cas du deuxième article puisque les compositeurs de l'entre-deux-guerres y sont à peine nommés, le propos se centrant principalement sur les rapports entre musique et société tels que les donne à voir le développement du capitalisme de l'époque, dans le contexte de la culture de masse et de l'avènement de la radio. Il paraît en 1938 également dans l'organe de l'Institut de recherches sociales, sous le titre « Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören », et traduit par Christophe David (2015) sous le titre « Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute ».

Les deux écrits ont en commun de poser les bases de la théorie critique telle qu'Adorno l'applique au cas particulier de la musique, peu importe le genre concerné. Cette théorie loge à telle enseigne qu'elle a pour objectif de concevoir les rapports sociaux et le développement capitaliste de la société occidentale dans une perspective critique qui fait sienne l'héritage de la pensée allemande, notamment à travers une quadruple affiliation à Hegel, Marx, Freud et Weber¹⁸. Adorno cherche par cette théorie à dévoiler le monde social afin d'en montrer les contradictions autant que la capacité du sujet à en revitaliser les rapports, cette revitalisation opérant

¹⁴ Voir la note 6.

¹⁵ Adorno émet ce jugement en lien avec un concert viennois où figuraient au programme la première suite tirée de l'*Oiseau de feu* (1911) et la version de concert de *Petrouchka* (1911) ainsi que le *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924).

¹⁶ Adorno emploie le terme une fois dans le contexte d'un débat qu'il doit avoir à la radio avec le musicologue Heinrich Strobel, ce dernier étant identifié comme un ennemi (2004, 185).

¹⁷ C'est Dautrey (2004, 359) qui propose cette traduction française dans l'index de son édition de la correspondance avec Berg. Or, à ma connaissance, cet écrit n'a jamais vu le jour en français. J'utiliserai ici la traduction anglaise, par Susan H. Gillespie, parue sous le titre « On the Social Situation of Music » dans *Essays on Music* (Leppert 2002).

¹⁸ Dans son ouvrage sur l'esthétique d'Adorno, Paddison s'attarde aux principales influences sur celle-ci de la pensée allemande du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Intitulé « The problem of mediation » (1993, 108-148), le chapitre se divise en quatre parties, consacrées respectivement à la filiation avec Hegel, Marx, Freud et Weber. Je renvoie le lecteur à ce chapitre pour ce qui est de l'héritage philosophique que j'évoque ici.

dans la direction d'une liberté contre l'aliénation. L'outil pour y parvenir est la raison, non plus une raison soumise aux forces techniques de la société, mais bien une raison conçue comme action à travers une portée dialectique dans le rapport aux forces sociales. De là est issu l'ouvrage que publient Horkheimer et Adorno en 1947 et qui constitue la pierre angulaire théorique de l'École de Francfort: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, traduit par Éliane Kaufholz (1974) sous le titre *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. De façon à réaffirmer toute la force du sujet dans le contexte de la société moderne, la théorie critique se veut oppositionnelle. C'est pourquoi elle a pour «sujet [...] la crise de l'identité» (Assoun 2012, 47) et pour objet les forces sociales qui animent l'art selon une perspective homologique (équivalence entre art et société sous forme d'analogie — voir Menger 1983, 12-18). L'implication de cette théorie est majeure dans la façon dont Adorno pense la musique dans le contexte des années 1930, plus particulièrement le néoclassicisme et l'œuvre de Stravinski: son travail philosophique se donne pour mandat le dévoilement critique à la fois de la musique et de la société. Le bagage conceptuel qui justifie ce dévoilement se nourrit de la philosophie allemande du XIX^e siècle, entre autres l'esthétique de Hegel et le matérialisme de Marx. Plusieurs des concepts que développe Adorno dans sa compréhension de la musique entrent en résonance avec cet héritage.

C'est le cas de la notion d'antithèse qu'il reprend de Hegel, mais qu'il exploite à travers la méthode de la dialectique négative, telle que résumée plus haut dans le cas de Schoenberg et de Stravinski: la force de vérité d'un phénomène trouve son explication la plus adéquate dans un phénomène qui y est opposé. Or, la dialectique entre Schoenberg et Stravinski n'a de sens que si une première forme de dialectique est prise en considération, comme les deux écrits des années 1930 permettent de le démontrer: la musique sérieuse d'un côté, la musique légère de l'autre. Ce sont des concepts lourds de sens tant leur désignation découle d'un jugement de valeur à tendance manichéenne: la musique légère est dénigrée dans son fondement même puisqu'elle ne peut accéder à la même qualité que la musique sérieuse. À cela s'ajoute le fait que la notion de musique sérieuse est limitative chez Adorno: elle se résume pour l'essentiel au canon austro-allemand, de Bach

à Schoenberg¹⁹. Ce qui sépare ces deux types de musique se décline pour l'essentiel dans leur déploiement social, c'est-à-dire ce qu'elles révèlent par rapport à la société dans laquelle elles sont pensées puis produites. Pour le formuler plus simplement, la musique légère se contente de jouer le jeu social dominé par le capitalisme tandis que la musique sérieuse tente de réaffirmer les droits de la musique en exerçant une force qui va à l'encontre du système. Les concepts clés ici sont ceux de standardisation, de marchandisation et d'aliénation, bref tout ce qui fait de la musique un objet passif au sein d'une culture de masse où seuls les intérêts mercantiles dominent. Comme le résume Paddison, la musique légère comme catégorie fourre-tout «possède un caractère objectif — un type non critique et non réflexif —, en cela qu'elle est devenue identique aux tendances collectives de la société en soi, qu'elle affirme et reflète automatiquement» (1996, 87²⁰). Il en sera question plus loin à propos de l'interaction entre sujet et objet au sein du néoclassicisme.

Le constat d'Adorno quant à la musique de son époque prolonge donc celui de la théorie critique: le sujet, qu'il ou elle soit auditeur.trice ou compositeur.trice, n'a plus de pouvoir sur la situation puisqu'il ou elle subit la musique qu'on lui injecte à coup de technologies et de marchandisation. L'«écoute-marchandise» (2015, 21) est l'une des formules chocs employées par Adorno pour identifier cette rationalisation qu'opère le capitalisme dans la sphère musicale. Car la connaissance qui devrait seconder l'acte de composition, comme c'est le cas dans la musique sérieuse, s'effrite à mesure que progressent le capitalisme et la culture de masse dans notre relation à la musique. C'est la raison pour laquelle, dans la lignée du marxisme, le philosophe accorde tant de valeur au concept de fétichisme, la musique étant réifiée pour la valeur d'échange qu'elle acquiert en situation capitaliste. Autrement dit, la valeur marchande la transforme en produit, réduisant à néant son attrait comme œuvre d'art. Car la musique peut remplir une fonction beaucoup plus importante lorsqu'elle n'est pas à la solde du capitalisme: elle peut prendre la forme d'un moment critique pour le sujet social par rapport à l'aliénation qui le guette²¹. C'est là tout le sens de l'écrit de 1938: les premières pages sont à elles seules un manifeste qui permet de comprendre pourquoi des concepts comme industrie

¹⁹ Il est à noter que la conception de la musique légère ne s'applique pas uniquement aux musiques extérieures à la culture germanique. À titre d'exemple, Adorno cible souvent l'opérette comme musique légère dans ses écrits (1994, 32), qu'elle soit d'origine viennoise ou berlinoise. De même, Adorno avait une piètre opinion du jazz. Des études ont montré à quel point le jazz lui posait un problème philosophique, entre autres au regard de l'autonomie de l'œuvre d'art, de la notion de répétition, des structures harmoniques et des recours aux dissonances. Voir l'ouvrage *Adorno et le jazz* de Christian Béthune (2003).

²⁰ «Music of category one — the uncritical and unreflective type — has an “objective” character, in that it has become identical with the collective tendencies of society itself, which it affirms and automatically reflects». Dans tous les cas similaires, c'est moi qui traduis.

²¹ Dans les deux écrits dont il est question ici, Adorno reprend à son compte les concepts de valeur d'usage et de valeur d'échange, à la base de la pensée de Marx eu égard au matérialisme historique. Le stade avancé du capitalisme est celui où la valeur d'échange prend le dessus sur la valeur d'usage, ce qui explique la fascination capitaliste pour la possession des objets allant dans le sens du fétichisme propre à la modernité. Les deux concepts reviennent aussi dans ses conférences sociologiques qui sont regroupées en français sous le titre *Introduction à la sociologie de la musique* (1994).

culturelle, bien culturel, fétichisation et valeur d'échange prennent une telle proportion dans la philosophie de l'École de Francfort²², et plus particulièrement dans l'approche philosophico-musicologique d'Adorno.

En quoi ces considérations théoriques importent-elles dans le cas du néoclassicisme ? C'est que la conception qu'a Adorno de ce courant en découle. Un champ théorique qui doit être pris en considération est ainsi mis en lumière, soit les rapports entre musique et société comme explication de l'émergence du courant avec en arrière-plan les transformations du capitalisme dans une culture de masse. L'article de 1932 sur la situation sociale de la musique est à cet égard le plus évocateur en ce qu'il est axé sur le néoclassicisme et nous donne les clés de compréhension par lesquelles la dialectique négative fait de ce courant un moment particulier dans le développement de la musique. En ouverture, Adorno déplore la contrainte que fait subir la société capitaliste à la musique : « La musique ne sert plus de besoins directs ni de bénéfices découlant d'une application directe ; elle s'ajuste plutôt aux pressions provenant des échanges d'unités abstraites » (2002, 391²³). En conséquence, la musique obéit au processus d'objectivation de la société, qu'Adorno rapporte au concept de rationalisation issu de la pensée de Weber (1998) à partir de laquelle il explique le développement de la société industrielle : les forces qui animent la musique sont désormais concentrées dans la médiation technique qui la fait vivre (comme objet de masse destiné à la consommation), et ce, au détriment de l'expérience subjective que chacun.e peut vivre dans sa relation à la musique. La notion que fait intervenir Adorno pour établir ce constat est celle d'art, notion entrant en corrélation avec le travail de la théorie critique (2002, 393).

C'est ainsi que le philosophe en arrive dans ce texte de 1932 à opposer les deux compositeurs qui vont inspirer son essai de 1949 : si l'œuvre de Schoenberg incarne les problèmes et les solutions de la musique en tant qu'art au regard de la société moderne, une autre musique issue de la tradition écrite a rompu avec l'élan subjectif qui se trouve au fondement de l'acte de création. En d'autres mots, il existe une musique qui joue le jeu de l'aliénation moderne en trouvant refuge dans les formes stylistiques du passé musical ; les compositeurs qui s'y adonnent font fi de l'évolution musicale que le matériau porte en lui en tant que fait historique. Stravinski est montré du doigt au côté de Kurt Weill : le premier pour *L'Histoire du soldat* (1918), le second pour *Die Dreigroschenoper* (1928) et *Austieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Or, si le néoclassicisme

est appréhendé comme courant opposé à la musique sérieuse portée par l'école de Vienne, il est par le fait même subsumé dans la catégorie de l'objectivisme : « Cette musique peut être appelée *objectivisme*, dans la mesure où — sans devenir impliquée dans aucune dialectique sociale — elle voudrait évoquer l'image d'une société "objective" non-existante » (2002, 391²⁴). Le recours à la notion d'*objectivisme* est à la fois à mettre au compte de l'héritage de Hegel — j'y reviens dans la prochaine section — et des débats qui ont cours dans l'Allemagne des années 1920 (donc au moment de la République de Weimar), avec en arrière-plan l'idée d'une « nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) en réaction à l'expressionnisme. En musique, cette « nouvelle objectivité » s'est entre autres incarnée dans l'œuvre de Hindemith à travers le concept de *Gebrauchsmusik* (c'est-à-dire une musique de type utilitaire), qui propose un retour à la musique de chambre comme dans le néoclassicisme français incarné par Stravinski, Milhaud et Poulenc. Cette « nouvelle objectivité » a aussi emprunté d'autres voies, par exemple un type d'opéra « où l'efficacité dramatique est obtenue par la force de l'autonomie musicale » (Huynh 1998, 216) et non par l'intermédiaire d'un livret, ce qui ressort autant dans les œuvres lyriques de Weill que dans celles de Hindemith.

Dans le contexte des années 1930 où il rejoint les rangs de l'Institut de recherches sociales à Francfort (suivant son habilitation en philosophie octroyée en 1931), Adorno n'a donc pas mis de côté les débats qui ont secoué l'Allemagne musicale de la décennie précédente et la façon dont il conçoit le néoclassicisme ainsi que la musique de Stravinski. Dans son article de 1932 (« Zur gesellschaftlichen Lage der Musik »), il établit une distinction lourde de sens : dans les sociétés industrielles avancées, le néoclassicisme est une composante de l'objectivisme, tandis que dans les sociétés grégaires (c'est le terme qu'il emploie pour désigner les sociétés non industrielles), l'objectivisme se déploie sous la forme du folklore. Autrement dit, la dichotomie entre tradition écrite, soutenue par l'institution, et tradition orale, soutenue par la collectivité, s'évapore à la faveur d'un clivage entre musique sérieuse (justifiée par le progrès musical) et musique légère (découlant de la société capitaliste). Le néoclassicisme retient donc son attention durant cette période tout en étant rapporté à des considérations théoriques plus larges ; c'est uniquement à partir de l'écriture de *Philosophie de la nouvelle musique* (donc dans les années 1940) qu'Adorno voit dans le néoclassicisme un courant à part entière.

²² Le chapitre « La production industrielle des biens culturels » de *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques* est à cet égard fort révélateur puisque le concept d'industrie culturelle y est étudié (Horkheimer et Adorno 1974, 179-247).

²³ « Music no longer serves direct needs nor benefits from direct application, but rather adjusts to the pressures of the exchange of abstract units ».

²⁴ « This music can be called *objectivism*, insofar as it — without becoming involved in any social dialectic — would like to evoke the image of a non-existent "objective" society ».

Adorno le philosophe face au néoclassicisme

En s'intéressant principalement à la dualité entre musique sérieuse et musique légère, Adorno commettait l'erreur de ne pas voir dans le néoclassicisme l'un des courants majeurs de la période d'entre-deux-guerres tout en négligeant l'influence des Stravinski, Ravel, Hindemith et plusieurs autres. Quelques explications historiques s'imposent pour comprendre la façon dont cette dualité cédera le pas à une prise en considération de la menace que représentera ce courant. Car Adorno n'est pas insensible au fait qu'une querelle se joue entre les partisans de Schoenberg et ceux de Stravinski, le moment le plus critique ayant lieu durant les années 1925-1926, dans la foulée de leur présence au Festival de musique de chambre de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC) qui se tient à Venise en septembre 1925 — Stravinski clôt l'événement en interprétant sa *Sonate* pour piano (1924). Les compositeurs italiens comme Alfredo Casella jettent de l'huile sur le feu lors de l'événement en faisant de Stravinski le compositeur de l'heure (Messing 1988, 129-139; Trottier 2008, 248-255). La réaction de Schoenberg ne se fait pas attendre longtemps : il compose les *Trois satires pour chœur mixte*, op. 28 (1926; la deuxième parodie Stravinski en le traitant de « petit Modernski »; Messing 1988, 139-149; Trottier 2008, 263-273), puis il écrit en 1926 un texte intitulé « Igor Stravinski, le restaurateur » (2002, 378-379), idée que va reprendre Adorno dans son essai de 1949.

Mais la différence entre les années 1920 et les années 1940, autant chez Adorno que chez Schoenberg, se vit sous la forme de l'exil : Schoenberg s'établit aux États-Unis en 1933 et Adorno s'y installe à son tour en 1938; puis, le philosophe s'établit en 1941 dans la *German California*²⁵, où se trouve également le compositeur. Le choc que les partisans de l'école de Vienne subissent en contexte américain peut se résumer en une formule : la popularité des compositeurs associés au courant néoclassique ! Dans un texte qu'il signe en 1934, « Lettre collective à mes amis pour mon soixantième anniversaire », Schoenberg relate son établissement aux États-Unis et au Conservatoire Malkin près de Boston, puis il s'attarde au fait que le chef attiré de l'Orchestre symphonique de Boston, Serge Koussevitzky, ne joue pas de sa musique. Le chef d'orchestre est, en outre, un défenseur de l'œuvre de Stravinski (il lui a commandé la *Symphonie des Psaumes* de 1930). Schoenberg se lance alors dans une diatribe contre les chefs d'orchestre, et cela pour un enjeu bien précis : « Tout au plus certains ont-ils donné une exécution de ma *Nuit transfigurée* [1899], ou d'un de mes arrangements de Bach, mais la plupart d'entre eux n'ont pas joué une seule note de moi. En revanche, on

donne constamment Stravinski, Ravel, Respighi et bien d'autres » (2002, 15). On peut aisément penser qu'Adorno en soit arrivé au même constat, et il est plausible qu'il ait eu vent de la lettre de Schoenberg ou du moins de son opinion à ce sujet.

Qu'est-ce qui permet d'opter pour cette interprétation des faits ? La décision d'écrire un essai intégrant Stravinski pour en faire l'opposé de Schoenberg est encouragée en partie par la popularité que connaissent le néoclassicisme et le compositeur russe. Adorno le donne à penser dans l'avant-propos de *Philosophie de la nouvelle musique* en faisant allusion au public :

Les opiniâtres analyses esthétiques contenues dans ce contexte donnent trop souvent l'impression de prendre directement pour objet cette réalité qui les néglige. Mais peut-être cette entreprise excentrique jettera-t-elle quelque lumière sur un état dont les manifestations connues ne sont que le masque et dont la protestation s'élève uniquement là où la complicité du public soupçonne une simple extravagance. (1962, 9)

Autrement dit, la popularité dont jouissent le néoclassicisme et Stravinski dérange. À cette popularité doit correspondre un discours qui montre comment le contenu des œuvres est gangréné par la fausse conscience. C'est ainsi que l'essai de 1949 prend comme tremplin le travail réalisé par Adorno à titre de critique pour le faire progresser dans le domaine de la philosophie de l'histoire, ce qui explique pourquoi le propos s'en remet à l'esthétique de Hegel, le philosophe du XIX^e siècle étant plusieurs fois cité.

Si donc Adorno prend la musique néoclassique au sérieux cette fois-ci, le premier geste analytique qu'il propose est de ne pas subsumer le courant dans une catégorie fourre-tout comme celle de la musique légère. Il n'en conserve pas moins le spectre des interactions entre musique légère et néoclassicisme. Or, cette fois-ci, ce courant se présente comme une option qui a son poids dans le développement des musiques du XX^e siècle. Le titre lui-même est à cet égard fort révélateur puisque Schoenberg et Stravinski sont réunis sous l'appellation allemande de *Neue Musik*. Cette catégorie de *musique nouvelle* ne fait sens en français que si l'on tient compte de son équivalent allemand qui, lui, a fait l'objet de nombreux débats dans la presse allemande des années 1920 (voir Huynh 1998, 127-129). La *Neue Musik*, c'est la façon de circonscrire l'éloignement du XIX^e siècle voire du romantisme musical, soit *grosso modo* la période où émerge l'émancipation de la dissonance (expression que le compositeur préfère à atonalité; voir Dahlhaus 1997, 109-118) chez Schoenberg, particulièrement dans les œuvres de la période expressionniste (1906-1914).

²⁵ Cette expression est due à Thomas Mann et met en lumière le fait qu'une partie de l'intelligentsia austro-allemande se retrouve à Los Angeles à la suite de l'ascension du national-socialisme et de l'Anschluss (voir Schmidt 2004).

Comme Adorno le précise dans *Philosophie de la nouvelle musique*, Schoenberg et Stravinski représentent les deux principales options compositionnelles rattachées à la *Neue Musik* :

Pourtant l'étude de cette génération déboucherait nécessairement sur celle des deux innovateurs. Non parce que la priorité historique leur appartient et que tout le reste dérive d'eux, mais parce que, eux seuls, par leur rigueur intransigeante, ils ont porté si loin les impulsions inhérentes à leurs œuvres, qu'elles sont apparues comme les idées de la chose même. (1962, 14)

« [L]eur rigueur intransigeante » renvoie à la perspective symbiotique voire fusionnelle entre œuvre et créateur qu'Adorno conçoit sous forme d'homologie dans sa conception subjective du matériau musical (voir Boissière 1999) : les œuvres de Schoenberg le révèlent comme compositeur, et il en va de même pour Stravinski. Adorno ajoute cette nuance :

La vérité ou la non-vérité de Schoenberg et de Stravinski est indéterminable par le simple examen de catégories comme l'atonalité, la technique dodécaphonique, le néoclassicisme, mais par la seule cristallisation concrète de telles catégories dans la tessiture de la musique en soi. (1962, 14)

C'est que, pour lui, les catégories esthétiques ne peuvent jamais expliquer totalement la substance d'une œuvre. Au contraire, ce sont les œuvres musicales qui donnent leur pleine mesure aux catégories esthétiques, bref, qui en montrent l'utilité.

Dans le cas de Stravinski, ce sont ses œuvres de la période d'entre-deux-guerres qui révèlent ce qu'est le néoclassicisme au regard du matériau musical. Le fait que le compositeur soit constamment au centre des discussions musicologiques portant sur la musique néoclassique tend à donner raison à Adorno. En effet, on peut constater qu'il en est ainsi dans les études comme celles de Messing (1988), de Faure (1997), de Taruskin (tel que résumé dans le quatrième volume de son histoire de la musique, 2005, 447-494), de Danuser (2004) et de bien d'autres musicologues ou historiens. D'autres noms de compositeurs s'imposent aussi chez Adorno, par exemple Hindemith et Milhaud, mais dans une catégorie qu'il nomme « la deuxième génération néoclassique » (1962, 14). Partant de là, de quoi le néoclassicisme est-il le sujet et l'objet selon l'approche philosophico-musicologique que le philosophe privilégie ?

Un bref détour par l'histoire des idées s'avère nécessaire pour répondre à cette question. Sujet et objet, à savoir deux des notions au centre de la philosophie allemande du XIX^e siècle, sont au cœur de la pensée dialectique d'Adorno²⁶ en ce que leur maillage circonscrit la manière dont l'art est pensé et perçu, plus particulièrement dans le cas d'un.e artiste qui doit délivrer à même sa sensibilité une œuvre sur laquelle il ou elle appose son nom. Et dans la mesure où, en bon disciple de l'esthétique de Hegel, Adorno conçoit l'art sous la double quête de l'historicité et de la représentation de la vérité, l'œuvre nécessite un déchiffrement théorique qui passe par la connaissance, cette dernière prenant la forme d'une activité de médiation (1962, 34-37). Pour mettre en branle cette activité, des notions comme sujet et objet sont au cœur de sa quête philosophique. Ce qui constitue selon lui la grandeur de la *Neue Musik* est le fait que des individualités fortes, en l'occurrence des sujets historiques qui ont saisi l'action à entreprendre au moment présent pour travailler le matériau musical selon leur propre volonté, ont laissé des œuvres qui ont fait sens pour leurs contemporains et dont l'objectivité historique (le fait d'avoir passé l'épreuve du temps) leur a permis d'acquérir une valeur de vérité. C'est pourquoi Adorno accorde tant d'importance au progrès dans ses réflexions sur la musique. Le progrès est compris chez lui dans un sens matérialiste, c'est-à-dire dans une perspective où la matière (ici le matériau musical) dépend des conditions et des moyens propres aux différents contextes historiques, de telle sorte que la musique domine la nature et révèle à la société ses propres contradictions — à nouveau on peut y voir l'influence du marxisme. Comme il l'affirme dans sa *Théorie esthétique* : « Le matériau n'est pas un matériau naturel, même s'il apparaît ainsi aux artistes. Il est au contraire totalement historique²⁷ » (2011, 210). Autrement dit, si l'objet artistique fait sens dans une perspective délimitée par une téléologie, c'est que le sujet historique livre une lutte sans merci contre les forces sociales qui animent le présent, cette lutte donnant sens à une œuvre unique où s'affirme son individualité. C'est, pour reprendre un exemple qu'Adorno affectionne, Schoenberg qui révèle dans une œuvre comme le monodrame *Erwartung* (1909) la crise de la solitude du moi en contexte moderne (1962, 52-58).

Le néoclassicisme est dès lors coupable de deux délits, sur lesquels se construit une grande partie de l'argumentation à la base de *Philosophie de la nouvelle musique* : mise à l'écart de la subjectivité du compositeur pour s'approprier le matériau musical et recherche de consensus sur la base d'un style commun par le recours aux œuvres consacrées

²⁶ Dans le chapitre intitulé « Le concept d'Aufklärung » (1947, 23-76), qui constitue la partie centrale de *La dialectique de la raison* de Horkheimer et Adorno, il est question de l'héritage philosophique des siècles précédents à travers le binôme sujet-objet. Ce chapitre est incontournable pour saisir la relation dialectique entre sujet et objet telle qu'elle prend forme dans l'analyse d'Adorno des œuvres d'art.

²⁷ Comme le précise Marie-Hélène Benoit-Otis dans sa traduction des *Grundlagen der Musikgeschichte* de Carl Dahlhaus, il est préférable de traduire la formule « *geschichtlich durch und durch* » par « historique de part en part » plutôt que par « totalement historique » (2013, 19-20).

par le temps. C'est ainsi que, plutôt que de se conformer à ce qu'enseigne l'histoire de la musique, où un compositeur, par la force de sa subjectivité, moule le matériau selon ses propres desseins tout en répondant aux exigences sociales et esthétiques du présent, les compositeurs néoclassiques cherchent un court-circuit en optant pour ce qui est déjà objectivé ; ils s'en remettent donc à un matériau qui a déjà été éprouvé dans le passé, voire qui fait consensus. Si Adorno identifie deux périodes dans la trajectoire de Stravinski, à savoir une période dite infantiliste (1962, 166-171) avec les Ballets russes, puis une période néoclassique avec les œuvres des années 1920, il y voit aussi une continuité.

C'est ainsi que l'*Histoire du soldat* (1918) est l'œuvre qui fait ressortir l'ensemble de la personnalité du compositeur : elle est à la fois infantiliste de par son sujet (une histoire racontée avec un lecteur et des personnages qui parlent comme dans un conte pour enfants) et son caractère (personnages incapables de surmonter les épreuves, entre autres le soldat qui se fait prendre au jeu du diable), et néoclassique de par son style (« Marche du soldat », « Marche royale », « Petit choral » et « Grand choral ») et sa technique (usage du contrepoint, présence de rythmes militaires, travail par irrégularité rythmique, texture dominée par les cuivres, etc.) ! Le prix à payer dans cette œuvre est l'absence d'une subjectivité pleine et entière puisque Stravinski s'en remet à des formules éprouvées plutôt que de concevoir un matériau propre à son époque. D'où l'importance pour Adorno de bien délimiter son propos dans des catégories comme celle de l'authenticité : Stravinski n'est pas authentique puisqu'il puise dans des styles musicaux qui ne lui appartiennent pas. Il s'inspire notamment de la musique du passé : influences de Bach dans plusieurs œuvres dont l'*Octuor* (1923) et la *Sonate*, pour piano (1924) ; recours à Pergolèse pour *Pulcinella* (1920 ; voir Antoni 1998). C'est aussi le cas pour le folklore comme la « Marche royale » de l'*Histoire du soldat* ainsi que les mélodies empruntées dans le *Sacre du printemps* (1913), ou pour la musique légère comme dans les trois danses de l'*Histoire du soldat* (« Tango », « Valse », « Ragtime ») ou le *Piano-Rag-Music* (1919).

Adorno en arrive ainsi au constat que le courant néoclassique est une « musique d'après la musique » (1962, 186) : le matériau musical à la base des œuvres de Stravinski donne à voir les éléments et les traces qui l'ont généré. Produire, pour ce compositeur, comme pour les autres compositeurs néoclassiques, c'est puiser une inspiration dans ce qui est extérieur au sujet créateur. Or, c'est précisément là que se situe toute l'originalité d'un

Stravinski, lui qui a toute sa carrière « dressé des archétypes, colonisé des territoires et utilisé des conventions de toutes les époques », pour reprendre les mots de Christian Goubault (1991, 367). Une telle conception de la matière musicale est étrangère aux notions esthétiques que conçoit le philosophe de l'École de Francfort.

Du moment où l'on tient compte de la dialectique entre sujet et objet et que l'on met en perspective la pugnacité à la base de sa rhétorique, on saisit mieux le reproche qu'Adorno adresse au néoclassicisme. Il dénonce la recherche d'une musique objectiviste comme l'est celle du passé, c'est-à-dire une musique qui revêt la forme du consensus social plutôt qu'une musique qui joue la carte de la confrontation avec le temps présent. Un passage de *Philosophie de la nouvelle musique* est particulièrement éclairant à cet effet :

Comme ceux qui rêvent d'une société gouvernée par un despotisme immédiat, ont toujours à la bouche les valeurs traditionnelles qu'ils veulent sauver contre la subversion, ainsi la musique objectiviste se présente désormais comme conservatrice et guérie. Pour elle, entre ses mains, la désintégration du sujet se transforme en formule pour l'intégration esthétique du monde. (1962, 209)

La musique néoclassique est donc synonyme à la fois de dépersonnalisation et d'objectivisme²⁸ : plutôt que de procéder de façon réflexive pour penser le matériau musical, les compositeurs néoclassiques optent pour des formules consensuelles comme le font également les compositeurs influencés par le folklore ou ceux s'adonnant à la musique légère. C'est en cela que cette musique serait neutre : « elle entend être un style pour tous parce qu'elle coïncide avec le style de tout le monde » (1962, 208).

Il faut se garder toutefois de penser que le dodécaphonisme serait une solution salvatrice : Adorno est tout autant critique à l'égard de Schoenberg pour son excès de technicité (soit l'importance accordée à la série de douze sons), son recours aux formes (les mouvements de la *Serenade*, op. 24 (1923), dont la « Marsch » et le « Menuett ») et aux techniques (thème et variations, contrepoint, etc.) du passé. La méthode dodécaphonique prend donc le dessus au sein de sa démarche créatrice (1962, 122-33). Selon Adorno, la période expressionniste des années 1907 à 1913 est le seul moment où la *Neue Musik* s'est présentée comme une solution viable à la crise que vit le sujet moderne. La musique de Schoenberg a alors « pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde » (1962, 142) ; l'authenticité a ainsi prévalu eu égard aux exigences du matériau musical et du sujet comme agent historique. À l'inverse, Stravinski

²⁸ S'il est clair qu'Adorno joue sur la parenté sémantique entre objectivisme philosophique et « nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*), comme le laisse sous-entendre l'article de 1932 commenté plus haut, il s'intéresse beaucoup moins dans *Philosophie de la nouvelle musique* à la « nouvelle objectivité » et fait du courant néoclassique une tentative d'objectivisme à part entière. La notion philosophique telle qu'elle est employée dans l'essai de 1949 va donc au-delà des débats portant sur les œuvres de Hindemith et de Weill dans les années 1920.

commet l'erreur de s'engager dans des voies musicales qui endossent l'aliénation et le fétichisme : sa musique attire parce qu'elle alimente la crise qui mine le temps présent !

Conclusion

Malgré les réserves que l'on peut émettre à l'endroit de la pensée philosophico-musicologique d'Adorno, notamment dans le cas de *Philosophie de la nouvelle musique*, du néoclassicisme et de Stravinski, on aurait tort d'écarter ses concepts. Ceux-ci devraient être pris en considération ne serait-ce que pour le regard philosophique provenant d'un milieu étranger au contexte français, entre autres parce que ce dernier est incontournable dans les discussions entourant la portée du néoclassicisme en musique. S'il y a une dimension rattachée au courant néoclassique à laquelle Adorno convie celles et ceux qui étudient cette musique, c'est bien le geste qui consiste à rompre avec une subjectivité envisagée comme seule force génératrice du matériau musical. Comme l'a identifié Messing (1988, 88-89), certaines des composantes esthétiques qui ont conduit à l'établissement de la musique néoclassique avaient bel et bien pour ultime but une séparation complète avec un XIX^e siècle réduit, à tort ou à raison, à un romantisme exacerbé par la subjectivité. Des concepts comme ceux de simplicité et d'objectivité sont mis en relief non seulement pour marquer une coupure avec les avant-gardes des années 1900-1914 à Vienne, à Paris et ailleurs, mais aussi avec un XIX^e siècle gouverné par le romantisme. C'est précisément par rapport à l'interprétation de ce qu'est le passé musical que la conception de la composition musicale diverge dans l'entre-deux-guerres. Adorno théorise dans toute leur brutalité les enjeux philosophiques de cette situation en mettant dos-à-dos les deux conceptions de l'histoire selon la perspective analytique que lui offre la dialectique négative : Schoenberg ne cesse de clamer qu'il est l'héritier de ses prédécesseurs, dans un sens où intervient une téléologie esthétique qui aboutit à lui (Dahlhaus 1997, 255-268 ; Donin 2002) ; Stravinski s'en remet à une conception du moment présent où dominant l'appropriation et le renouvellement des idiomes musicaux, qu'ils soient passés ou actuels.

Par l'entremise de tout ce qui creuse cette divergence, dès lors que l'histoire est vue comme une ultime caution ou comme une possibilité parmi tant d'autres, il ne peut y avoir que mécontentement. C'est ainsi qu'Adorno questionne le sujet et l'objet de la musique néoclassique en vertu d'une histoire de la musique gouvernée par une historicité que

plusieurs compositeurs de l'époque, Stravinski en tête, ne reconnaissent guère. Pourtant, le philosophe de l'École de Francfort montre toute l'incongruité réflexive ou esthétique qui découle de l'utilisation d'une catégorie comme celle de néoclassicisme au regard de l'histoire de la musique. Car là où le dodécaphonisme ne laisse planer aucun doute quant au moment historique où il apparaît comme catégorie esthétique, le néoclassicisme arrive difficilement à faire valoir l'époque qu'il engendre à titre de catégorie pleinement autonome, comme peuvent l'être à l'inverse plusieurs «ismes» de l'histoire de la musique. À cet égard, Adorno a levé le voile sur un problème historiographique que l'on rencontre dans la réception de la musique néoclassique : où, quand, comment et pour quelles raisons l'œuvre de Stravinski est-elle déterminante ou non ? Ce sont des questions qui restent toujours pertinentes aujourd'hui et que l'on retrouve reformulées sous différents angles par les musicologues : par exemple par Richard Taruskin (1993) lorsqu'il s'agit de questionner la façon dont les compositeurs néoclassiques manipulent les formes de «retour à» pour justifier les emprunts au passé, ou par Hermann Danuser (2004) lorsqu'il s'agit de rappeler que la catégorie de *néoclassicisme* est polyvalente et qu'elle doit donc être envisagée de façon ouverte. Adorno a donc vu juste dans *Philosophie de la nouvelle musique* : la nature même du néoclassicisme fait en sorte que cette catégorie est difficile à circonscrire de façon précise à travers les traits qui la caractérisent, d'autant plus qu'elle prend la forme d'un méta-style en raison d'emprunts musicaux et stylistiques au passé musical.

Mais ce qu'a refusé de reconnaître Adorno, c'est la valeur que prend durant la période d'entre-deux-guerres une réalité que le courant néoclassique a incarnée par l'entremise de compositeurs comme Stravinski, Hindemith, Ravel, Milhaud et plusieurs autres : la popularité des œuvres néoclassiques en salles de concert, qui se perçoit dans la programmation du répertoire et les réponses positives qui s'ensuivent²⁹ — popularité que Schoenberg a du reste reconnue, comme je l'ai souligné plus haut. Là où le philosophe n'appréhende que des formes de concessions stylistiques, les compositeurs néoclassiques et le public y voient une musique capable de combler les attentes de l'époque sous forme de communication et de plaisir. C'est pourtant un enjeu récurrent au sein de l'histoire de la musique et des arts : un.e artiste qui entre en communication avec son époque en répondant aux attentes du public. Le postmodernisme fera aussi de cette communication une dimension à valoriser à la fin du XX^e siècle (voir Ramaut-Chevassus 1998). Si, dans une

²⁹ La réception enviable que connaissent nombre d'œuvres néoclassiques durant les années 1920 et 1930 serait matière à un autre article. Je me contenterai de rappeler un fait important provenant de la trajectoire de Stravinski. Dans les années 1920, le compositeur prend la décision d'interpréter lui-même quelques-unes de ses œuvres destinées au piano, à la fois pour des raisons pécuniaires et de fidélité à l'œuvre. C'est dans ce contexte qu'il entreprend dans les premiers mois de l'année 1925 sa première tournée nord-américaine à titre de compositeur et pianiste. La presse américaine s'intéresse alors au musicien russe, qui fait la manchette musicale des journaux américains avec la publication de plusieurs entrevues (White 1984, 87-88). Cette réception médiatique propre au star-système témoigne de la popularité évoquée ici.

perspective historique, le néoclassicisme comme catégorie esthétique fait sens lorsqu'il s'agit de penser la contribution de certains compositeurs comme Stravinski durant la période de l'entre-deux-guerres, c'est bien dans la mesure où des œuvres ont suscité une forme de consensus durant leur époque.

RÉFÉRENCES

- ADORNO, Theodor W., et Alban Berg (2004) [1997]. *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard. Éditée par Henri Lonitz, présentée et traduite par Marianne Dautrey.
- ADORNO, Theodor W. (2002). *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press. Sélectionné, avec introduction, commentaire et notes de Richard Leppert, traduit par Susan H. Gillespie.
- ADORNO, Theodor W. (1970-1986). *Gesammelte Schriften*, 20 vol., Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag. Dirigé par Rolf Tiedemann.
- ADORNO, Theodor W. (2015) [1973]. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag]. Traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg.
- ADORNO, Theodor W. (1994) [1962]. *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag]. Traduit par Vincent Barras et Carlo Russi.
- ADORNO, Theodor W. (1962) [1949]. *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag]. Traduit par Christophe David.
- ADORNO, Theodor W. (2011) [1970]. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag]. Édité par Rolf Tiedemann, traduit par Marc Jeminez.
- ASSOUN, Paul-Laurent (2012) [1987]. *L'École de Francfort*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BÉTHUNE, Christian (2003). *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck.
- BOISSIÈRE, Anne (1999). *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- CANTONI, Angelo (1998). *Les références à Bach dans les œuvres néo-classiques de Stravinsky*, New York, Georg Olms Verlag.
- COCTEAU, Jean (1979) [1918]. *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Stock.
- DAHLHAUS, Carl (1997). *Schoenberg*, Genève, Contrechamps. Essais édités par Philippe Albèra et Vincent Barras, traduit par Vincent Barras, Eeva Hyvärinen, Tiina Hyvärinen, Dominique Leveillé et Peter Szendy.
- DAHLHAUS, Carl (2013) [1977]. *Fondements de l'histoire de la musique*, Paris/Arles, Actes Sud/Cité de la musique. Présenté et traduit par Marie-Hélène Benoit-Otis.
- DANUSER, Hermann (2004). «Rewriting The Past: Classicisms Of The Inter-War Period», dans Nicholas Cook and Anthony Pople (éd.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 260-285.
- DAUTREY, Marianne (2004). «Présentation», dans Henri Lonitz (dir.), Theodor W. Adorno et Alban Berg, *Correspondance 1925-35*, Paris, Gallimard, p. 7-21.
- DONIN, Nicolas (2002). «Schoenberg héros hégélien?», *Dissonance*, n° 76, p. 14-22.
- FAURE, Michel (1997). *Du néoclassicisme musical dans la France du premier xx^e siècle*, Paris, Klincksieck.
- GOUBAULT, Christian (1991). *Igor Stravinsky*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- HORKHEIMER, Max, et Theodor W. Adorno (1974) [1947]. *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard [New York, Social Studies Association]. Traduit par Éliane Kaufholz.
- HUYNH, Pascal (1998). *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard.
- JAMEUX, Dominique (2002). *L'école de Vienne*, Paris, Fayard.
- MENGER, Pierre-Michel, (2001) [1983]. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- MESSING, Scott (1988). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan (2005) [2003]. *Adorno. A Biography*, Cambridge, UK, Polity Press [Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag]. Traduit par Rodney Livingstone.
- PADDISON, Max (1997). *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PADDISON, Max (1996). *Adorno, Modernism, and Mass Culture*, London, Kahn & Averill.
- PADDISON, Max (2004). «Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music», dans Tom Huhn (dir.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 198-221.

- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998). *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHMIDT, James (2004). «Mephistopheles in Hollywood: Adorno, Mann, and Schoenberg», dans Tom Huhn (dir.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 148-180.
- SCHOENBERG, Arnold (2002) [1950]. *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel [London, Belmont Music Publishers/Faber & Faber]. Traduit par Christiane de Lisle. Écrits réunis par Leonard Stein, nouvelle édition présentée par Danielle Cohen-Levinas.
- TARUSKIN, Richard (1993). «Bach to Whom? Neoclassicism as Ideology», *19th-Century Music*, vol. xvi, n° 3, p. 286-302.
- TARUSKIN, Richard (2005). *The Oxford History of Western Music*, vol. 4, «The Early Twentieth Century», Oxford, Oxford University Press.
- TROTTIER, Danick (2018). «Creating a Canon: Émile Vuillermoz's *Musiques d'aujourd'hui* and French Musical Modernity», dans Barbara Kelly et Christopher Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, The Boydell Press, p. 293-315.
- TROTTIER, Danick (2008). «La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale», thèse de doctorat, Université de Montréal et École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.
- WEBER, Max (1998) [1972]. *Sociologie de la musique*, Paris, Métailié. Introduction, traduction et notes par Jean Molino et Emmanuel Pedler.
- WHITE, Eric Walter (1984) [1966]. *Stravinsky. The Composer and his Works*. 2^e édition, Berkeley, University of California Press.

Résumé

L'article porte sur l'apport d'Adorno à l'étude du néoclassicisme avec l'œuvre de Stravinski comme point nodal pour appréhender le courant durant l'entre-deux-guerres. Car malgré le ton critique qu'adopte le philosophe de même que sa connivence avec les compositeurs rattachés à l'école de Vienne, sa connaissance du néoclassicisme n'en est pas moins pertinente pour appréhender les enjeux à la fois musicologiques, philosophiques, sociaux et politiques que met en scène cette musique tout autant que les problèmes historiographiques qui émergent en relation avec l'histoire de la musique. Pour ce faire, la réflexion met en perspective le travail d'Adorno à titre de critique musical pour ensuite approfondir la façon dont le néoclassicisme l'interpelle lorsqu'il travaille au sein de l'Institut de recherches sociales à Francfort, puis lorsqu'il s'exile aux États-Unis. C'est durant cette dernière période que prendront forme plusieurs travaux d'envergure, dont *Philosophie de la nouvelle musique*, publié en 1949. C'est dans cet essai que le néoclassicisme, à travers l'objet d'étude que lui offre le modèle de Stravinski, apparaît comme une catégorie esthétique attrayante dans le contexte de la première moitié du xx^e siècle, qu'il s'agit dès lors d'analyser dans une approche philosophico-musicologique. La réflexion s'attardera aux concepts mis de l'avant par Adorno pour circonscrire le néoclassicisme, tout en faisant ressortir ce qui le pousse à accorder autant d'importance à ce courant.

Abstract

This article aims to show Adorno's contribution to the study of neoclassicism, with Stravinsky's musical work as a nodal point to understand the path of modern music during the interwar period. Despite the critical tone of the philosopher as well as his connivance with the composers associated with the Second Viennese School, his knowledge of neoclassicism is nonetheless relevant to apprehend the musicological, philosophical, social and political issues raised by this musical movement, as well as the historiographical problems that emerge in relationship to the history of music. To do so, this reflection puts into perspective Adorno's work as a music critic, to then deepen the way neoclassicism challenges him while he works at the Frankfurt Institute for Social Research, and when he goes into exile in the United States. Many of his major works will take shape following that emigration, for example *Philosophy of New Music*, published in 1949. Neoclassicism, through the object of study fostered by Stravinsky, appears in that essay as an attractive aesthetic category in the context of the first half of the 20th century, which must be analyzed following a philosophical-musicological approach. This article will focus on the concepts developed by Adorno to circumscribe neoclassicism, while also highlighting what drives him to give so much importance to this movement.

* * *

Danick Trottier

Université du Québec à Montréal

Danick Trottier est professeur de musicologie au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre régulier de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Il participe également au comité scientifique des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* et assume la direction de l'antenne OICRM de l'UQAM. La qualité de son travail a été soulignée par l'attribution de deux prix Opus pour l'article de l'année (Conseil Québécois de la Musique), soit en 2012 pour un article portant sur la pratique de l'hommage musical chez Debussy et en 2019 pour un article portant sur la création d'*Another Brick in the Wall — L'opéra*, de Julien Bilodeau. Il est l'un des corédacteurs du collectif intitulé *Félix Leclerc : Héritage et perspectives* (Septentrion, 2019). Les musiques des xx^e et xxi^e siècles, autant dans la tradition dite populaire que dans la tradition dite classique, sont au cœur de son travail universitaire.

800 mètres d'André Obey : Drame sportif, grec et musical¹

Federico Lazzaro
(Université de Montréal)

Il y a des années qu'on souhaite la renaissance du théâtre grec. Le sport y convie, riche de dieux et de héros. (Obey 1924c)

Les 5 et 6 juillet 1941, l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Barrault proposait un spectacle double au stade Roland-Garros à Paris: *Les Suppliantes* d'Eschyle suivies par *800 mètres*. Les éléments unificateurs entre les deux pièces étaient nombreux: Arthur Honegger qui a composé les musiques de scène, André Obey qui a adapté la première et écrit la seconde, la Grèce antique ainsi que le sport. Dans cet article, nous analyserons la genèse et la dramaturgie musicale de *800 mètres*, ce qui permettra notamment de souligner l'idéal classique ayant inspiré cette traduction théâtrale d'une compétition de course (où le protagoniste rate la première position de très peu, mais dont la vraie victoire consiste à maîtriser sa colère et à serrer la main du vainqueur), exemple unique de «drame sportif» tel que théorisé par Obey en 1924, à l'occasion des Jeux olympiques de Paris.

À cette époque, Obey relie strictement le sport et la musique: «Quant au sport, au cœur du sport, à l'athlétisme, je vous jure qu'il est musical, mieux: qu'il est musique» (Obey 1924e). Malgré ses déclarations ultérieures qui minimiseront son engagement dans l'écriture de *800 mètres* en 1941, sa démarche de théâtralisation d'un événement sportif demeure fidèle à ses conceptions de 1924, et est par conséquent intrinsèquement musicale, non seulement par le fait de donner à la musique une grande place, mais dans la conception même de la transposition théâtrale de la course. Tel un air d'opéra, où le temps est élargi pour pouvoir approfondir musicalement les sentiments qui gouvernent le personnage, le temps de l'action théâtrale ne correspond pas

au temps vécu: une course qui dure moins de deux minutes est ici étirée, et les acteurs courent au ralenti², avec le soutien du tam-tam et de la batterie qui représentent musicalement la course en lui donnant son rythme et sa continuité. Dans le drame sportif d'Obey, la musique et les gestes (eux-mêmes accentués par la musique) priment sur la composante verbale.

L'analyse de cette œuvre pose des défis philologiques sur les plans textuel et musical: il existe plusieurs versions de l'œuvre, et la partition de Honegger est considérée comme perdue. Il s'agira tout d'abord de parcourir les étapes ayant mené au spectacle de 1941, à partir des nombreux textes de l'entre-deux-guerres où Obey discute l'essence humaniste du sport (une idée qui a son origine en Grèce) et la nécessité d'un art sportif. Ensuite, l'analyse des didascalies d'Obey indiquant dans le détail la forme, la sonorité et le rôle des musiques de scène pour *800 mètres* permettra d'accéder indirectement à la musique perdue de Honegger, dont elles sont, au moins partiellement, un «fantôme». Cette analyse permettra d'ailleurs de supporter l'hypothèse que les musiques utilisées pour une version radiophonique tardive du drame, en 1964, ne soient pas celles de Honegger, et ce, pour des raisons musico-dramatiques encore davantage que stylistiques.

L'intuition d'un art sportif et grec

Critique musical et sportif, écrivain et dramaturge, André Obey (1892-1975) est l'un des nombreux intellectuels français conquis par le sport au début des années 1920. Les articles sur la musique et le sport qu'il a publiés dans l'hebdomadaire *L'Impartial français* durant les Jeux olympiques de Paris en 1924 ainsi que le recueil *L'Orgue du stade* paru en cette même année en font la figure de référence du débat sur les liens entre la musique et le sport³. L'histoire

¹ Une forme condensée de cette étude a été présentée au congrès annuel de 2019 de la Société de musique des universités canadiennes (MusCan) (Vancouver, 5-7 juin). Cette recherche a été financée par le Fonds de recherche du Québec, société et culture (FRQSC) dans le cadre d'un stage postdoctoral à l'Université d'Ottawa.

² Ce procédé antithéâtral a été surligné par le critique théâtral de *Comœdia* (Purnal 1941), qui le qualifie de littéraire.

³ Nous analysons ces textes et ce débat, et notamment l'enquête «La musique et le sport» lancée par *Le Guide du concert* en octobre 1924, dans un chapitre des actes du colloque *André Obey, créateur dramatique complet* (sous la direction de Sophie Gaillard et Marie Sorel, à paraître).

de son «drame sportif» *800 mètres*, qui ne prendra forme que 17 ans plus tard, remonte à une intuition énoncée dans une série de deux articles sur l'«art sportif» écrits à la suite des Jeux de Paris :

[D]ans ma pensée (dans mon rêve plutôt) l'art né du stade pour le stade est d'abord *dramatique, disons tragique, au sens grec*. Je suis navré de ne pouvoir préciser. Je n'ai que la sensation vague — et pourtant forte — de cet art-là qui *m'inspirera peut-être un jour*. J'en ai une idée claire mais non distincte. Il m'est impossible de transmettre à autrui la vibration d'atomes créateurs que cette idée fait naître en moi. (Obey 1924e, nous soulignons)

Les deux passages soulignés méritent une analyse spécifique.

«Dramatique/Tragique — Grec»

Obey souhaite et invoque la naissance d'un art olympique. Cet art se présente à lui sous la forme indéterminée d'une intuition : «dans ma pensée (dans mon rêve plutôt)» ; «Je suis navré de ne pouvoir préciser» ; «Je n'ai que la sensation vague — et pourtant forte» ; «J'en ai une idée claire mais non distincte». Dans cet article et dans d'autres passages de ses écrits de cette année-là, Obey définit l'art olympique par cinq éléments :

– Élément 1 : C'est un art qui a *ses racines dans la Grèce antique* — *topos* des pionniers du mouvement olympique (de Panagiotis Soutsos à Pierre de Coubertin, en passant par William P. Brookes⁴) et des intellectuels défendant les bienfaits du sport (notamment, Henry de Montherlant) dans une société française encore méfiante envers l'activité sportive⁵. Il l'avait explicité dans un article paru durant les Jeux olympiques (célébrés du 4 mai au 27 juillet), «Le stade en quête d'auteurs» :

Que les poètes, les musiciens, les dramaturges aillent au stade, vivent au stade. [...] Nous avons besoin d'une grande œuvre qui roule, fleuve nourricier, l'ordure et le reflet; d'une grande œuvre éternelle qui plante en terre grecque ses racines profondes mais dont le feuillage chante au ciel moderne, ivre d'ondes électriques. Nous attendons — et nous l'aurons — le drame olympique [...]. (Obey 1924c)

– Élément 2 : Bien qu'issu de la Grèce antique, l'art olympique auquel Obey songe *chante la modernité et prend forme dans la modernité* : «une grande œuvre éternelle qui plante en terre grecque ses racines profondes mais dont le feuillage chante au ciel moderne, ivre d'ondes électriques» ; «[un drame olympique] couronné d'un *vol d'avions*, sur quoi planera, *issue du haut-parleur*, [...] la voix du monde» (Obey 1924c, nous soulignons). La diffusion par haut-parleur, nommée à l'époque «diffusion indirecte», représente le comble de la modernité à l'époque de l'essor de la radio et de la démocratisation des disques⁶. Notons que dans le *800 mètres* de 1941, le coryphée (le Speaker) est un «homme de la radio» ;

– Élément 3 : C'est un art qui *naît du stade* «riche de dieux et de héros» ; tel que déjà mentionné (voir la citation de l'élément 1 ci-dessus), pour le concevoir, Obey invite donc les poètes, les musiciens et les dramaturges à aller au stade, car le sport est essentiel et complet, réunit toutes les données propres à un drame en lien avec les différents visages de la condition humaine : «Héroïsme. Peur. Audace. Épouvante. Gloire. Loyauté. Hypocrisie. Triomphe. Orgueil. Bref! l'essentiel de tout ça.» (lettre d'Obey à Florent Schmitt, 7 avril 1928⁷) ;

– Élément 4 : C'est donc un humanisme condensé qui se présente au stade et qui se traduit artistiquement dans la forme d'une tragédie grecque *pour le stade* : c'est un art pour le plein air, pour le peuple passionné de sport («subtil et naïf, crédule et frondeur, sévère mais juste»), qu'Obey oppose au public de théâtre («mesquin, sceptique, imbecile et snob», Obey 1924c) ;

– Élément 5 : Finalement, c'est un *art musical*, parce que, d'après Obey, le sport est intrinsèquement lié à la musique : les deux sont des activités physiques, et le sport peut être décrit en termes musicaux — c'est ce que l'écrivain réalise dans *L'Orgue du stade* (1924a), où il associe métaphoriquement les sept courses classiques aux sept tuyaux d'un orgue, chacune avec sa voix : 100 mètres, hautbois ; 200 mètres, flûtes ; etc. (p. 10 et suivantes). Obey croit également qu'il est possible d'avoir l'intuition de cet art sportif «en écoutant résonner des titres — et des œuvres — comme *Noces* de Strawinsky, *Cromedeyre[-le-Vieil]* de Jules Romains ou

⁴ Pour l'histoire non coubertinocentrique de la relance des Jeux olympiques au XIX^e siècle, voir Young 2004, chapitre 13 : «The Origin and Authenticity of the Modern Olympic Games». Sur le culte du corps grec et le développement de la valorisation de l'activité physique en Angleterre et France au XIX^e siècle, voir Leoussi 1998.

⁵ La méfiance, d'autant plus accentuée lorsqu'il est question de sport féminin (voir Holt 1991 ; Arnaud et Terret 1996 ; Stewart 2001) s'appuie sur le postulat à la fois chrétien, cartésien et idéaliste de la séparation entre le corps et l'esprit (et du danger que le développement du premier ne puisse que nuire au second). Parmi les nombreuses études sur l'histoire sociale du sport en France dans la première moitié du XX^e siècle, voir Arnaud 1997, Callède 2000, Andrieu 2002, Andrieu 2004 et Tétart 2007 ; plus particulièrement sur les Jeux olympiques de Paris 1924, Terret 2008 (vol. 3 et 4 surtout). Nous avons analysé quelques réflexes musicaux du discours souvent sarcastique envers l'activité sportive dans Lazzaro 2017a ; pour les représentations littéraires de ces enjeux, voir les deux études classiques de Pierre Charreton (1985 et 1990), et plus particulièrement sur le sport féminin, Bauer 2011.

⁶ *Le Guide du concert* publiera une enquête-débat sur l'audition «directe» et «indirecte» en 1930 («Audition directe et audition indirecte», 1930). Sur l'enregistrement et la radio comme points tournants de l'esthétique et de la pratique musicale en France, voir Duchesneau et Lazzaro (à paraître).

⁷ Bibliothèque nationale de France (BnF), Musique, Lettres autographes vol. 81, VM BOB 21585, lettre 150, reproduite intégralement dans l'Annexe 1.

les *Mariés [de la tour Eiffel]* de Jean Cocteau», ces titres ayant un pouvoir évocateur «un peu comme des accords debussystes...» (Obey 1924e). Dans les premières pages de son roman *Savreux vainqueur* (1923), Obey décrit d'ailleurs la religion du sport en comparant la musique et le sport dans leur pouvoir de «révélation extatique d'une vie interne, inaccessible à la raison⁸».

«M'inspirera peut-être un jour»

Obey envisage de concrétiser son intuition d'une œuvre d'art inspirée du sport pour la première fois en 1928, soit quatre ans après les Jeux de Paris, à l'aube de l'olympiade suivante. Son projet — qu'il considère comme «le premier essai d'art sportif» — est décrit dans une lettre à Florent Schmitt⁹, compositeur qu'il connaît depuis l'âge de 18 ans et duquel il était extrêmement proche malgré la différence d'âge¹⁰. Il s'agira d'écrire un court drame («6 à 8 minutes») où la musique joue un rôle essentiel (Schmitt se fait donc proposer une collaboration¹¹): une version théâtralisée et musicale — audiovisuelle — d'une course à pied, le 800 mètres.

D'ailleurs, tel qu'il le déclare dans ses entretiens radiophoniques de 1965 avec Henri Dutilleux, Obey vit une frustration: il déclare avoir toujours eu une très forte sensibilité musicale («Il se trouve que j'ai, et que j'ai toujours eu, l'oreille musicienne, que j'ai eu de la musique en moi», Dutilleux 1965, entretien n° 1¹²), mais être incapable de s'exprimer musicalement, malgré sa formation de musicien (il était pianiste¹³). Devenir écrivain, c'était donc une façon de trouver un moyen d'expression: «J'étais un écrivain non pas par véritable vocation, mais par raccroc. Parce que ne pouvant pas m'exprimer musicalement, il fallait bien que je trouve un moyen d'expression qui puisse me rapprocher de la musique» (entretien n° 4). En 1929, Obey décrit son travail administratif pour le *Monde musical* (qui consistait, très prosaïquement, à remplir des fiches biographiques de

musiciens) comme une source d'excitation et d'ivresse, sorte de matérialisation des rêves suscités par la lecture des noms des musiciens lorsqu'il était adolescent. Une autre façon, donc, d'être en contact avec la musique sans pouvoir en composer. Dans un des entretiens, Dutilleux remarque que souvent, dans les écrits d'Obey, on retrouve des sections qui semblent être de la musique, ce que l'écrivain explique ainsi: «Ce n'est pas une transposition. C'est une espèce de procédé désespéré pour remplacer le langage musical qui m'échappe par quelque chose d'équivalent» (entretien n° 2). De véritables transpositions du sonore et du musical sont également courantes dans la prose d'Obey. Décrire les sons de la vie courante par des métaphores ou associations musicales est un trait typique de sa prose; par exemple, une voix «expansive et précise comme un solo de saxophone», ou «le soupçon [...] de nasillement évoquait la vibration de l'archet sur la corde grave d'un alto» (Obey 1927b, 16); ou encore, à propos des enseignes lumineuses qui éliminent la noirceur de la nuit parisienne: «Un plein-feu implacable incendie le boulevard d'un été de théâtre [...]. Vaste jazz-band polyphonique et harmonieux, l'orchestre de la publicité marie ou entre-choque [*sic*] ses timbres» (Obey 1926). Dans la nouvelle de 1924 *Le Huit cents mètres de Paul Martin*, première œuvre où Obey représente cette course, le protagoniste Paul Martin se prépare au départ en cherchant à ne pas se faire paralyser par les regards, les cris et les attentes de la foule du stade; sa concentration a un caractère musical: «Il se tient fermé, serré, *sous le charme d'une musique interne qui est la voix de sa certitude organique* — qui est le prélude de seconde en seconde plus puissant de sa course» (Obey 2012, vol. [2], 155).

Pour donner à ses pièces de théâtre la musique qu'Obey n'a pas les compétences de composer lui-même, la collaboration avec un musicien — Schmitt en l'occurrence — est donc la solution idéale. Obey vise une collaboration active, dans laquelle il puisse exprimer son idée musicale «sur le tas»

⁸ «[L]e petit Savreux recevait, l'œil béant, l'initiation au Sport. Religion d'aujourd'hui — et de jadis [...] qui est grande bien moins par son catéchisme musculaire, ses litanies de performances ou de records que par la révélation extatique d'une vie interne, inaccessible à la raison. Foi de tout le corps en l'harmonie transcendante de ses fluides en l'avènement d'une Force, occulte à la façon de la Musique et qui rejoint, peut-être, par-delà les siècles rationnels, la gymnique grecque et les rythmes redoutables des yoghis.» (Obey 1923, 16-17)

⁹ Voir note 7. La BnF conserve deux autres lettres d'Obey à Schmitt, précédant celle-ci (lettres 148-149 du même recueil), la première non datée (mais de 1920: le lendemain de la première d'*Antoine et Cléopâtre* à l'Opéra le 14 juin, Obey le remercie pour les places et manifeste son enthousiasme pour l'œuvre) et la seconde du 8 avril 1922.

¹⁰ Obey raconte sa rencontre avec Florent Schmitt et l'amitié qui s'en suivit dans sa série d'entretiens radiophoniques avec Henri Dutilleux diffusés en 1965, et plus particulièrement dans le troisième épisode.

¹¹ Obey avait déjà évoqué son souhait de collaborer avec le compositeur dans sa lettre du 8 avril 1922: «Je vous aime tant, Florent Schmitt, et votre musique a si souvent éclairé des heures noires. J'ai exposé à des gens à galette un vaste rêve cinématographique. Ça les a effrayés, ça les a — aussi — intéressés: je vous expliquerai le projet longuement. Et j'oserai vous demander — mon roman fini — une collaboration étroite. Il y a de belles choses à faire et beaucoup d'argent à gagner. La société d'édition est, bien entendu, germano-belge. Notre douce France meurt de se croire la première nation du monde». Dans la même lettre, il relatait ses tentatives de carrière en tant que critique musical: «J'ai essayé dix fois en vain d'accoucher des articles Durand-Prunières [c'est-à-dire, pour *La Revue musicale*]. Ça ne se tient pas. Je manque trop de technique harmonique, orchestrale, etc. Vous pensez bien que je m'incline amicalement devant Roland-Manuel qui a écrit de bonnes, sensibles et solides pages sur vous et sur Ravel. J'ai travaillé, d'ailleurs, et je vous dédiera [*sic*] un livre qui paraîtra après le roman que je termine et qui s'appellera le *Journal d'un trépané* (vous en avez lu un fragment dans la *Rose rouge*).»

¹² Toutes les transcriptions d'émissions radiophoniques sont par nos soins. Lorsque l'italique est utilisé, c'est pour mettre en évidence des mots jugés importants dans le contexte de la citation et non pour traduire graphiquement une inflexion particulière du locuteur.

¹³ Dans *Le Joueur de triangle* (1928), Obey transpose en forme de roman sa formation à l'école de musique de Douai.

et demander qu'elle soit traduite en notes : « penser avec un musicien [...] une certaine forme de musique, de théâtre musical que nous pourrions faire ensemble, beaucoup plus que l'interprétation d'une pièce de théâtre écrite par moi par un musicien » (entretien n° 9¹⁴).

La lettre à Schmitt contient tous les éléments du drame olympique tel qu'Obey l'avait conçu dans les écrits de 1924. Obey le décrit, dans l'ordre, comme d'un art *pour le stade*¹⁵, *moderne*¹⁶, un art *né du stade*¹⁷, tiré d'une nouvelle qu'il a écrite en 1924 en s'inspirant d'une course aux Olympiques, d'où sa brièveté¹⁸ par opposition aux genres académiques¹⁹. Son inspiration sonore et *musicale*²⁰ naît, elle aussi, du stade — d'une certaine façon, les sons du stade donnent forme à l'intuition d'Obey :

J'ai gardé dans l'oreille un tas de souvenirs sonores des jeux de 1924 à Colombes²¹, des timbres providentiels. Il y avait d'abord une escouade de cornemuses (*highlanders*) qui faisait vraiment plein air. Ça sentait le gazon, le jardinage, l'histoire naturelle. Mais est-il possible d'avoir des cornemuses ? J'ai noté aussi 3 banjos, un autre jour. Et un soir des trompettes de cavalerie qui avaient presque la majesté de « présentation » et d'« encadrement » de la cithare hellénique [voici encore l'élément 1] ou du luth médiéval autour d'une chanson de geste, d'une affirmation héroïque. (Lettre d'Obey à Schmitt, 7 avril 1928)

À partir de ces souvenirs auditifs, Obey est assez prescriptif, dans cette lettre à Schmitt, quant à la conception musicale de la pièce. Il la conçoit en trois parties qu'on comprend être entièrement mises en musique : « Le départ. La course (avec toute sa texture fuguée). L'arrivée en forme de strette avec un chevauchement de sentiments et d'idées musicales à peine indiqués naturellement... ». Le tout devra être joué par des « instruments très simples [...], des instruments bruts et "entiers" », et avec une attention particulière au timbre et au style des voix²². Pour caractériser les voix, Obey tire son imagination sonore des disques (c'est la *modernité*, élément 2) : le chœur de quatre hommes constituant le peloton (le Suisse protagoniste²³, un Américain, un Anglais et un Finlandais) devrait être « quelque chose du genre des

Revellers [*sic* pour Revelers²⁴], mais en force, en simplicité — quelque chose de carré, d'architectural », tandis que le récitant devrait avoir « cette voix à la fois unanime et solitaire qu'ont certains chanteurs ou diseurs nègres [*sic*] dans les derniers [disques] Columbia ».

Florent Schmitt appréciait bien Obey, mais n'était probablement pas la personne la plus indiquée pour collaborer à un tel projet. En considérant le catalogue de ses œuvres, il est permis de supposer que, pour le compositeur, la Grèce antique figurait parmi les lieux exotiques (dans le temps ou dans l'espace) qu'il privilégiait dans ses choix de mises en musique (que l'on pense aux *Dionysiaques* ou au monde hébraïque la *Tragédie de Salomé*). En revanche, la transposition de l'esprit grec dans un stade moderne était sans doute plus éloignée de sa poétique, la Grèce demeurant pour lui un lieu d'exotisme historique davantage qu'un idéal classique actualisable dans une démarche moderniste. Cela dit, le principe d'une œuvre musicale à sujet sportif ne le contrariait pas, comme il l'affirmait à l'époque des Jeux olympiques parisiens de 1924, en réponse à l'enquête « La musique et le sport » lancée par le *Guide du concert* : « Tous les sujets peuvent être prétexte à l'inspiration, des Ramayâna à la *Gazette de Hollande*, du Déluge aux gaz asphyxiants, selon les exigences de l'inspiration » (Schmitt 1925).

Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas trouvé de suite à la lettre d'Obey. Il faudra attendre 1941 pour que le « drame sportif » *800 mètres* voie le jour. Un drame sportif qui se veut une véritable tragédie grecque :

Que ce *800 mètres* soit sportif, cela me paraît évident : il a pour thème la course athlétique du même nom. Qu'il soit drame, c'est-à-dire action, je l'espère de tout mon cœur. Mais, il faut dire les choses sans peur et sans reproches, ce 800 est une tragédie [...], j'entends « un poème dramatique, exprimé en style noble (quoique un brin argotique), qui représente des personnages héroïques dans une situation propre à exciter l'enthousiasme de la terreur ou de la pitié, et qui se termine par un événement funeste ». C'est même, car l'action ne comporte, en face

¹⁴ Remarquons que *Le viol de Lucrece* d'Obey (1931) a donné lieu en 1946 à l'opéra éponyme de Benjamin Britten.

¹⁵ L'élément 4 de la liste ci-dessus : « pour le plein air » ; « conçu pour la pelouse et la caisse de résonance du stade » — notons les deux niveaux, visuel et auditif, du spectacle.

¹⁶ L'élément 2, avec les voix et la musique « tombant sur le stade et sur la foule du haut d'un haut-parleur ».

¹⁷ Élément 3.

¹⁸ « [U]n essai d'art bref, d'art brusque, d'art essentiel ».

¹⁹ « Sortir du gris de la cantate officielle, du blanc de l'invocation aux dieux pour trouver ces triangles crus — rouge, vert, bleu, or — qu'on voyait à Mycènes sur les murs ensoleillés du stade » (la Grèce, élément 1).

²⁰ Élément 5.

²¹ Les Jeux de Paris de 1924 se sont déroulés au stade olympique de Colombes (Hauts-de-Seine), nommé, depuis 1928, en l'honneur du joueur de rugby Yves du Manoir.

²² Remarquons à ce propos que dans *L'Orgue du stade*, le tuyau d'orgue associé aux 800 mètres était la voix humaine, en raison de la souffrance qu'implique cette course ; voir Obey 2012, vol. [2], 10 et 26.

²³ Pour la genèse de la nouvelle, voir Obey 1941.

²⁴ The Revelers étaient un quatuor vocal avec piano étatsunien actif à partir de 1925. Une partie du court-métrage musical tourné en 1927, où le groupe chante trois de ses chansons, est accessible sur YouTube : *Revelers — Dinah*, <https://youtu.be/m4LZFaxHV80>, consulté le 17 janvier 2020.

du chœur, *qu'un seul* personnage héroïque, c'est même, dis-je, une tragédie de la bonne époque.

On a dit un peu partout, j'ai dit moi-même et répété [...] que les luttes du stade étaient des tragédies, que j'ai fini par y croire. (Obey 1941, 1, c'est l'auteur qui souligne)

La réalisation de la musique imaginée par Obey sera alors confiée à Arthur Honegger, le compositeur qui, à l'époque de la lettre à Schmitt, composait son mouvement symphonique intitulé *Rugby*, la pièce emblématique de la musique à sujet sportif de l'entre-deux-guerres²⁵. Par ailleurs, Honegger serait arrivé aux répétitions pour *800 mètres* «sur une petite bicyclette de course rouge [en disant à Obey] “Je suis en train de gagner le Tour de France en imagination”» (Dutilleux 1965, entretien n° 12).

Les sources

800 mètres constitue un objet d'étude assez complexe sur le plan philologique. Des quatre phases de ce long projet, trois seulement correspondent à des versions abouties de l'œuvre: une *nouvelle* (*Les Huit cents mètres de Paul Martin*, publié dans *L'Orgue du stade* en 1924); une *pièce de théâtre* (*800 mètres*, «drame sportif», version 1941, au sein du spectacle «Théâtre-Musique-Sport» pour les sportifs prisonniers de guerre, Stade Roland-Garros, 5 et 6 juillet 1941; Image 1); un *drame radiophonique* (*800 mètres*, version 1964, diffusé le 4 octobre 1964 sur France Culture²⁶). Entre la nouvelle et l'écriture de la pièce de théâtre en 1941, se situe la deuxième phase du projet, le plan de «mise en action» de la nouvelle qu'Obey explicite dans sa lettre à Florent Schmitt du 7 avril 1928.

Ces versions diffèrent non seulement sur le plan du contenu²⁷ mais aussi dans la forme matérielle des sources textuelles et paratextuelles qui s'offrent au chercheur qui s'attarde à reconstruire l'histoire dramaturgique et musicale de cette œuvre multiforme. Le texte du «drame sportif» de 1941 est transmis dans deux tapuscrits d'Obey conservés dans le fonds Jean-Louis Barrault (le

Image 1: Annonce du spectacle au Stade Roland-Garros, *Comedia*, 5 juillet 1941, p. 3. (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

THÉÂTRE • MUSIQUE • SPORT
SOUS LE HAUT PATRONAGE DE MONSIEUR LE COMMISSAIRE GÉNÉRAL
À L'ÉDUCATION GÉNÉRALE ET AUX SPORTS
au profit des Secours Nationaux
pour les Sportifs Prisonniers de Guerre et leur Famille
STADE ROLAND GARROS
Samedi 5 et Dimanche 6 Juillet 1941, à 16 heures
2 REPRÉSENTATIONS EXCEPTIONNELLES
ORGANISÉES PAR LE COMITÉ NATIONAL DES SPORTS
DIRECTION ARTISTIQUE
J.-L. BARRAULT
LES SUPPLIANTES
d'ESCHYLE
MUSIQUE d'ARTHUR HONEGGER
PREMIÈRE AUDITION
800 MÈTRES
d'ANDRÉ OBEY
DRAME SPORTIF
Commentaire musical d'ARTHUR HONEGGER
INTERPRÉTATION
MM. F. LEDOUX, BALPÊTRE, J.-L. BARRAULT
de la Comédie-Française
MM. BOVERIO, LEGENTIL, J. HARAUX, MARCHAL,
REGGIANI, ROGER-MAXIME, J. TORRES, D. VERNER
M^{me} M.-H. DASTÉ, J. MARCUS, C. BRILLE, J. ERB.
Une sélection de 100 Acteurs, Actrices et Danseuses
Athlètes de la Fédération Française de Poids et Halteres
et de la Fédération de Lutte Amateurs
et LA CHORALE Yvonne GOVERNÉ
Décors : F. LABISSE • Costumes : M.-H. DASTÉ et L. COUTAUD
Masques : COLLAMARINI • Sculptures : LECLERC, CHARLET, GIOVANETTI
Architecture : CALSAT
Avec le concours de la SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE
sous la direction de
CHARLES MÜNCH
Intermède Gymnique par la Section Spéciale de Démonstration du Régiment de Sapeurs-Pompiers de Paris

metteur en scène du spectacle au stade Roland-Garros), avec corrections de la main d'Obey et de Barrault; nous appellerons ces deux tapuscrits *Ta* et *Tb*, ce dernier étant la version du texte vraisemblablement utilisée pour le spectacle²⁸. Le texte musical — la partition d'Arthur Honegger jouée par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire dirigé par Charles Münch — est perdu²⁹.

²⁵ *Rugby* (*Mouvement symphonique n° 2*) sera créé à Paris le 19 octobre 1928, quelques mois après la lettre d'Obey à Schmitt. Pour une lecture analytique de *Rugby* en relation avec d'autres poèmes symphoniques à sujet sportif de la même époque, voir Lazzaro 2017b.

²⁶ Réalisation de Gilbert Caseneuve, enregistrement conservé à l'Institut national de l'audiovisuel (INA). L'enregistrement a une durée de 49 minutes 50 secondes, la diffusion ayant eu lieu entre 15h10 et 16h. La pièce commence à 00:17:30, précédée d'une entrevue avec Jean-Louis Barrault, déjà en cours au moment où l'enregistrement conservé commence; il est possible que le texte d'Obey «À propos de *Huit cents mètres*» (1964) ait été lu avant l'entrevue de Barrault, mais cette hypothèse ne peut pas être confirmée puisqu'aucun enregistrement entre 14h56 et 15h10 n'est conservé dans les archives de l'INA. L'enregistrement est coupé sur le dernier mot de la pièce, et il n'est donc pas possible de savoir si une musique conclusive suivait.

²⁷ Pour la présentation des variantes concernant les personnages et l'intrigue entre ces différentes versions, voir l'annexe 2, dont nous suggérons la lecture préalablement à celle de la suite de l'article afin de se familiariser avec les noms et les séquences narratives qui seront mentionnés et analysés dans les pages qui suivent.

²⁸ *Ta*: tapuscrit (original) de 59 fol. *recto*, avec annotations manuscrites (stylo bleu, stylo noir, crayon bleu); BnF, Arts du spectacle, fonds Jean-Louis Barrault, 4-COL-178 (79). *Tb*: tapuscrit (copie carbone) de 62 fol. *recto*, avec annotations manuscrites (stylo bleu, stylo noir, crayon, crayon bleu, crayon rouge); BnF, Arts du spectacle, fonds Jean-Louis Barrault, 4-COL-178 (78).

²⁹ À partir de 1941, les partitions de musiques de scène de Honegger restent inédites. Pascal Lécroart en conclut que «dans la première partie de sa carrière, Honegger a été soucieux de donner la possibilité d'un devenir musical autonome à ses partitions à travers des éditions ou des réadaptations. À partir de 1941, alors même que sa carrière est parfaitement établie, il reprend une activité de compositeur de musique de scène importante, mais sans chercher à valoriser musicalement ce travail indépendamment de la scène.» (Lécroart 2018, 93-118, 108)

Quant au paratexte, il est constitué de photographies des répétitions et du spectacle³⁰, de maquettes³¹ et d'articles parus dans la presse³² — dont un texte d'Obey, «La tragédie du 800 mètres» (1941). Les sources paratextuelles renseignant sur le spectacle de 1941 s'enrichissent en 1965 et 1970 des entretiens radiophoniques qu'Obey accorde à Henri Dutilleux et à l'émission *Le sport et la musique* respectivement.

Les sources textuelles de la version du drame diffusée à la radio en 1964 comprennent, en plus de l'enregistrement, deux copies d'un même tapuscrit (*Tc*) avec des annotations manuscrites différentes³³; ce tapuscrit intègre des éléments de *Ta* et de *Tb*. La seule version publiée du texte de *800 mètres* est une édition moderne très incorrecte de ce tapuscrit de 1964 (dans Obey 2012³⁴, vol. [2], 181-215). Quant au texte musical — la partition de la musique jouée dans le drame radiophonique —, il est (probablement) perdu et d'auteur inconnu : les fiches de l'INA relatives à la diffusion radiophonique de l'œuvre ne contiennent en effet aucune mention de l'auteur de la musique utilisée ni des interprètes, et aucune partition n'a été retrouvée dans les archives de la Maison de la Radio. Il s'agit probablement d'une compilation à partir d'une banque sonore et orchestrale. Le paratexte de cette version radiophonique de l'œuvre d'Obey est constitué par une interview-présentation radiophonique de Barrault précédant la diffusion de l'œuvre et par une introduction d'Obey («À propos du *Huit cents mètres*»), datée de 1964, qui précède l'édition moderne du texte de la pièce (Obey 2012 [1964]; la source n'est pas spécifiée³⁵).

1941 : la musique selon Obey

Si l'on se fie aux déclarations d'Obey faites au cours des entretiens radiophoniques tardifs (1965 et 1970, auxquels on peut ajouter «À propos du *Huit cents mètres*» de 1964), la création d'un drame olympique était loin, en 1941, d'être encore un de ses objectifs. Il parle alors de *800 mètres* comme d'«une petite chose que Barrault m'avait fait faire

sur commande» (Dutilleux 1965, entretien n° 5), une sorte de coda à la mise en scène des *Suppliantes* d'Eschyle au stade Roland-Garros le 5 et 6 juillet 1941 :

Au milieu de 1941, j'ai vu Barrault arriver chez moi [...], et il est venu me dire : «Dis-donc, qu'est-ce que tu dirais si on montait quelque chose en plein air?», «Ah... Bah, oui, si tu le dis [...] c'est possible [...]. Et où ça, en plein air?», «Eh bien, au stade Rolland-Garros», «Quelle drôle d'idée», «Oui, figure-toi, le stade Rolland-Garros, je viens d'y passer, il y avait des oiseaux, il y avait du soleil, il y avait des petits bruits de plein air là-dedans, c'était absolument grisant, il faut *absolument* que je monte quelque chose là-dedans [...]». Il est allé trouver l'administration municipale, et le lendemain quand il est revenu me voir il avait l'autorisation de monter ça à Roland-Garros etc. parce que, quand il a décidé de faire quelque chose, il *fait* quelque chose. Et nous nous sommes mis, à ce moment-là, à travailler sur son projet qui était de monter *Les Suppliantes*. Alors, on a monté *Les Suppliantes* avec la musique d'Honegger dirigée par Münch, Charles Münch. Et ce travail avec Münch, Honegger et Barrault est encore un des grands souvenirs de ma vie, c'était absolument merveilleux. Le spectacle n'était pas suffisant et c'est pour le compléter que j'ai écrit cette petite chose qui durait environ trois-quarts d'heure³⁶ et qui s'appelait *800 mètres*. (Dutilleux 1965, entretien n° 8)

Il n'est pas étonnant qu'Obey jette un regard rétrospectif aussi peu enthousiaste sur *800 mètres*, qui contraste avec le ton engagé de ses articles de 1924. Les Olympiques de Paris avaient brisé son idéalisation du sport; ceux-ci se révélaient être une entreprise matérialiste vouée aux intérêts pécuniaires bien davantage qu'à Zeus ou à Apollon. Obey explicite sa désillusion dans les colonnes de *L'Impartial français* en 1927. «Auriez-vous donc perdu la foi?» (Obey 1927d), demande un lecteur étonné par le ton désormais très factuel des chroniques sportives de l'auteur de *L'Orgue du stade*. Obey répond en attaquant à la fois les sportifs, le public du sport³⁷, les administrateurs³⁸ et — véritable coup de grâce à sa

³⁰ Photographies d'archives conservées dans le fonds Jean-Louis Barrault : 4-COL-178 (2203), une photo des répétitions de *800 mètres* au stade signée DNP; 4-COL-178 (2202), 19 photos dont quatre du spectacle (ou de la répétition générale) signées Brucken. Plusieurs photographies dans la presse se trouvent dans le dossier de presse du spectacle, «Recueil. *Les Suppliantes* de Eschyle, *800 mètres* de André Obey», Bibliothèque nationale de France, Arts du spectacle, 8-RSUPP-755, accessible sur Gallica, ark:/12148/btv1b105094945, consulté le 16 mai 2020 (*Recueil*).

³¹ Onze maquettes de costumes et de décor par Lucien Coutaud, BnF, Arts du spectacle, fonds Jean-Louis Barrault, MAQ-3302, MAQ-3303, MAQ-9406 à 9407, MAQ-9408 à 9413, MAQ-9414.

³² Plusieurs de ces articles se trouvent dans *Recueil*.

³³ Une copie est conservée à la Maison de la Radio (je tiens à remercier Catherine Paycheng, documentaliste à la Maison de Radio France, pour ces informations et pour m'avoir fourni une copie du tapuscrit), l'autre à la BnF, Arts du spectacle, 4-YA-RAD-350. Il s'agit d'un tapuscrit de 44 fol. *recto*. La copie qui se trouve à la BnF ne comprend aucune annotation manuscrite sauf quelques signes à la page 7; le tapuscrit de la Maison de la Radio présente quelques annotations de plus qui confirment qu'il a été utilisé pour la représentation radiophonique de la pièce.

³⁴ Ce volume a été préparé par l'association Les amis de l'Institut National du Sport, de l'Expertise et de la Performance (INSEP) en collaboration avec Les amis d'André Obey et le quotidien *L'Équipe*, à l'occasion des Jeux olympiques de Londres en 2012 (voir le texte de présentation de Stéphane Traïneau ainsi que la préface de François Morinière dans Obey 2012, vol. [1], 5-6 et 9-11).

³⁵ Voir note 26.

³⁶ Dans Obey 1941, il écrit «près de vingt minutes».

³⁷ «Pour eux, le grand athlète est celui qu'on paie cher» (Obey 1927i).

³⁸ «Jusques à quand les poètes, les philosophes, les musiciens seront-ils écartés par les *businessmen* [*sic*] des affaires lyriques de l'humanité?» (Obey 1927c).

«foi» en l'olympisme humaniste de matrice coubertinienne — les sportives. Selon Obey le sport serait chez ces dernières un *jeu* plutôt qu'un *drame*, leur corps ne permettant pas «cette harmonie mathématique des mouvements [...] qui sont toute la musique, muette mais poignante, d'un duel [...] Lowe-Paul Martin³⁹» et qui peut rendre les Jeux olympiques un «poème dramatique» (Obey 1927c).

La lettre à Schmitt de 1928 se situe donc à une époque où Obey affirmait ne plus croire au sport ni au rôle (et au pouvoir) des intellectuels dans sa promotion — ni, par conséquent, à l'intérêt de la fondation de l'art olympique. Le sursaut d'enthousiasme pour ce thème qui ressort de la lettre témoigne donc d'une attitude ambivalente, puisqu'il survient à une époque où Obey déclare avoir perdu tout espoir de pouvoir parler aux sportifs du sujet de *800 mètres*, c'est-à-dire la victoire sur soi-même comme véritable signification du sport, l'effort physique comme contribution puissante au Γνώθι σεαυτόν (*gnothi seauton*, «connais-toi toi-même»):

Les combats «désintéressés» qui agitent mon lyrisme, ces victoires athlétiques dont les plus belles, pour moi, sont celles qu'on remporte sur soi-même, tout ce solitaire monde moral, cette mystique et cet absolu sportifs où j'erre (où je m'é gare), sont pour eux sans valeur, sans réalité. Ils ne les méprisent pas, ils ne peuvent les *comprendre*. (Obey 1927d, c'est l'auteur qui souligne)

En 1941, *800 mètres* semble avoir surtout une fonction de remplissage («nécessité d'allonger la sauce»), «une œuvre qui, sans trop s'éloigner de la tragédie grecque [*Les Suppliantes*], fit cependant contraste avec elle...» (Obey 1964, 177). Un choix de complémentarité, donc: puisqu'on «pli[ait] le sport au service de la tragédie» en représentant Eschyle au stade, «en retour, mettre la tragédie au service du sport» (Obey 1964, 177). Ce qui d'ailleurs ne risquait pas de déplaire dans un contexte sociopolitique — le régime de Vichy — où le sport était particulièrement valorisé⁴⁰. Et la partition de Honegger est décrite par Obey comme «une espèce de musique ou au moins une batterie pour accompagner ce 800 mètres» (Dutilleux 1965, entretien n° 5), ou encore «une musique qui se réduisait à une espèce de batterie» (entretien n° 12), presque improvisée en suivant les indications d'Obey:

[Interviewer:] De quelle façon l'a-t-il composée ?

[Obey:] Ah bien, ça, avec moi, parce que je lui ai dit: «Écoute, voilà ce qu'il faudrait que tu écrives, faudrait que tu écrives une chose qui fait pam pam pam», «Bon, très bien», alors il pondait des notes, pam pam: «Ça va comme ça ?», «Attends une seconde», «Alors maintenant, qu'est qu'on va mettre ?», «Un coup de gong!». Et pour rythmer le 1, 2, 3, 4, et puis alors derrière il y aurait une espèce de musique de fond qui ressemblera à la musique de... de... d'un Russe, *etcetera*. Et alors il a fait ça comme ça et ça marchait.

[Int:] Mais il a composé ça comment, dans le silence de son cabinet de travail ?

[Ob:] Ah non ! La veille, la veille des trucs sur les choses mêmes.

[Int:] Sur le Stade Roland-Garros ?

[Ob:] Sur son genou. (*Le sport et la musique* 1970)

Rétrospectivement et à distance, Obey exagère et simplifie. À la veille du spectacle, *Le Petit Parisien* annonce que «le commentaire musical d'Arthur Honegger» souligne le «mode lyrique» de la pièce, non pas son côté percussif (Anonyme 1941a). *L'Atelier* remarque que «[I]es ensembles des deux pièces [*Les Suppliantes* et *800 mètres*] furent fort bien réglés et accompagnés par la musique d'Honegger» (Anonyme 1941b, nous soulignons). L'impitoyable critique des *Nouveaux Temps* juge que «[I]e compositeur ne parvint pas, malgré la richesse orchestrale qu'il y déploya aussi [comme dans *Les Suppliantes*], à soutenir l'intérêt de *Huit cents mètres*» (Armory 1941, 35).

En revanche, d'autres critiques semblent confirmer un portrait moins élaboré de la musique d'Honegger (le programme du spectacle fait une distinction entre la «musique» pour *Les Suppliantes* et le «commentaire musical» de *800 mètres*, voir Image 1 plus haut). Arthur Hoérée (1941) se limite à analyser la musique pour *Les Suppliantes*⁴¹; Marcel Delannoy (1941) affirme que dans *800 mètres* «la prétention musicale était plus modeste, mais la réussite incontestable. Le rythme s'intégrait à l'action, lui apportait âme, moteur, chaleur, vie subconsciente. Ici, le rôle du musicien est de *servir*. Honegger a su s'y plier» (c'est l'auteur qui souligne). Georges Pioch (1941) «avoue n'avoir que très peu perçu de l'accompagnement composé pour *800 mètres*», la faute au plein air.

³⁹ Obey fait ici référence à l'épisode qui constitue la source de *800 mètres* et qui incarne, cette citation le démontre bien, l'essence du sport pour Obey: la finale du 800 mètres aux Olympiques de 1924 se terminant par une lutte serrée entre Paul Martin et Douglas Lowe, qui remporte la course par 0,2 secondes (site officiel du Comité international olympique, <https://www.olympic.org/fr/paris-1924/athletisme>, consulté le 16 mai 2020; il existe une photographie de l'arrivée des deux coureurs presque en même temps dans *Rapport* [1924], 111). Dans le drame, les deux coureurs sont transposés respectivement dans les personnages de Jean et Marva.

⁴⁰ Sur la place du sport sous Vichy, voir notamment Prêtet 2016, ainsi que les chapitres sur ce sujet dans Tétart 2007.

⁴¹ L'article de Hoérée, «La partition d'Honegger», est placé juste après l'article de Roland Purnal sur les deux pièces (voir *Recueil*, p. 39). Cet article constitue un diptyque avec celui de Purnal (dramaturge, poète et critique dramatique), qui commente le côté théâtral du spectacle.

Nature des interventions musicales prescrites par Obey

Si ces commentaires aident à se faire une idée du résultat sonore du spectacle, les sources textuelles permettent d'esquisser un portrait singulièrement précis de la conception musicale d'Obey, et par conséquent de la partition perdue de Honegger (dont la tâche était de réaliser concrètement ce qu'Obey avait en tête). Obey prescrit en détail, dans ses didascalies, ce que devrait être la musique de la pièce. S'il se limite parfois à indiquer de façon générale une intervention musicale (par exemple, «Brève fanfare»), le plus souvent il est très précis sur ce qu'il a en tête quant à la *durée* des interventions musicales et à leur *caractère*⁴². Ce caractère est exprimé tantôt par une description, tantôt par une association. Obey *décrit* le type de sonorité ou de geste musical qu'il souhaite, et parfois *associe* son idée à un modèle, pour que le compositeur puisse la comprendre immédiatement (un procédé déjà utilisé dans la lettre à Schmitt, lorsque Obey songeait à «quelque chose du genre des Revellers [*sic*]»). En décrivant le morceau-*leitmotiv* qu'il appelle «bruit de chœur», il en donne tout d'abord une description — ou devrait-on écrire plutôt une prescription? «Une sorte de batterie d'usine à quatre temps, large, sourde, puissante, monotone, avec quelques éclats d'instruments çà et là». Pour préciser, il ajoute : «Pour fixer les idées: je pense à ce fond sonore qui commence *Panorama américain*». Nous reviendrons sur ce cas précis dans la dernière section de l'article.

Ailleurs, Obey écrit carrément une sorte de *partition verbale* ou *graphique*. La partition est verbale lorsque les instruments sont traités comme autant de personnages qui s'expriment par la voix qui leur est propre. Par exemple (*Tb*, 2):

ORCHESTRE (*répondant d'un bloc*)

Vlan!
Boum!
Tzinn! (*une sorte d'accord final de jazz*⁴³)
Bang!
Dom!

Ou encore (*Tb*, 23-24⁴⁴):

CYMBALES	CYMBALES
Tzinn!	Tzinn — tzinn — tzinn!
SPEAKER	SPEAKER
Drame!	Tragédie!
CYMBALES	CYMBALES
Tzinn!	Tzinn — tzinn — tzinn!
CHŒUR	CHŒUR
Drame!	Tragédie!
CYMBALES	GROSSE-CAISSE
Tzinn — tzinn!	Boum!
SPEAKER	CYMBALES
Orage!	Tzinn!
CYMBALES	CHŒUR
Tzinn — tzinn!	Ha!
CHŒUR	TIMBALES
Orage!	Rrran-badan ba-dan ba-dan...

Si ces «partitions verbales» font partie du texte de la pièce, les «partitions graphiques» sont des annotations manuscrites sur les tapuscrits. Nous aborderons en détail plus loin (Exemple 1) la «partition» du tam-tam qui accompagne la course.

Obey indique onze différentes «interventions» musicales (utilisons ce terme neutre, qui englobe à la fois les véritables morceaux et les ponctuations musicales), dont certaines reviennent plusieurs fois au cours de la pièce. À celles-ci s'ajoutent des effets sonores non proprement musicaux (par exemple, les bruits que le Maître de cérémonie doit produire avec sa canne⁴⁵) et de nombreuses indications pour les acteurs, souvent appelés à émettre des sons ou à prononcer leur texte sur un rythme donné ou avec une intonation musicale (nous verrons quelques exemples plus loin). Dans *Tb*, le témoin le plus proche de la représentation de 1941 (il contient plusieurs indications de mise en scène de la main de Barrault), une autre main (probablement celle d'Obey) a indiqué au stylo noir des chiffres encadrés correspondant aux interventions musicales. On peut raisonnablement penser qu'il s'agit de renvois aux numéros musicaux composés par Honegger. En ce sens, le tapuscrit n'est pas seulement une sorte de «partition muette» des idées d'Obey (un fantôme verbal de la musique qu'il entendait dans sa tête), mais aussi un fantôme de la partition perdue d'Honegger — qui, d'après ce qu'il est possible de déduire des annotations manuscrites à *Tb*, différerait à quelques reprises des didascalies d'Obey (voir Tableau 1).

⁴² Par exemple : «Pendant cinq ou six secondes, rythmée par une puissante machinerie sonore, la course est un grand personnage»; ou encore : «chant du chœur (très court : une douzaine de mesures)».

⁴³ Dans *Ta*, une accolade manuscrite qui embrasse tous les sons et pointe vers la didascalie clarifie que l'«accord final de jazz» est constitué par l'ensemble des parties.

⁴⁴ Ce «dialogue» est aussi présent dans *Ta* (mais absent de *Tc*), bien que dans une autre scène : il s'agit de la plus grande variante entre *Ta* et *Tb*, qui intéresse les p. 20-27 de *Ta* et p. 18-24 de *Tb*.

⁴⁵ *Tb*, 3 : «Le M. C. frappe violemment le ciment avec sa canne (il a une canne)»; p. 4 : «Roulement irrité de la canne sur le ciment»; p. 38 : «GROSSE-CAISSE: Boum! (*en même temps que le M. C. abat sa canne*)». Le Maître de cérémonie disparaît dans la version de 1964.

Tableau 1 : Les interventions musicales dans *800 mètres*. Comparaison entre les didascalies, les chiffres manuscrits sur *Tb* et l'enregistrement de 1964.

A. Indication dans le script (didascalies)	1941		1964
	B. Numérotation de A (par nos soins)	C. Numérotation manuscrite dans <i>Tb</i>	D. Réalisation de A dans l'enregistrement
« Brève fanfare »	1		1
« Seconde fanfare »	2		2
Orchestre jazz	3	1	3
« Bruit de chœur »	4	2	4
« Cloches de chœur »	5	3	5a
			5b
« une anxieuse et héroïque fanfare »	6a	4	[didascalie absente]
« roulement de timbales »	6b	4bis	6c
		[pas de 5]	
Trompette	7 ¹ (deux notes brumeuses)	6 ¹	1
	7 ² (en sourdine, toute seule, très haut)		/
	7 ³ (brève sonnerie exhumée du <i>Sacre</i>)	6 ²	1
	7 ⁴ (fanfare wagnérienne)	6 ³	1
		6 ⁴	/
		6 ⁵	/
		6 ⁶	/
Chant du chœur (bouche fermée)	8	7	[didascalie absente]
Trombone	9	8	6a
			6b
Tam-tam	10a	9a	10 jusqu'à la fin
Tam-tam + batterie	10b	9b	
			9c (4 chœurs de souffles)
Tam-tam	10c		
Tam-tam + batterie	10d	9d	
Tam-tam	10e	9e	
		9f	
Timbales	11	10	
			« Musique très fort » [?] enregistrement coupé

Fonctions musico-dramatiques dans 800 mètres

La plupart des fonctions musico-dramatiques identifiées par Pascal Lécroart (2004) dans son étude sur les musiques de scène pour le théâtre de Paul Claudel (une typologie valable pour l'analyse des musiques de scène en général) se retrouvent dans la pièce. Nous aborderons, dans cette section, les quatre macrocatégories suivantes : musique autonome, d'accompagnement, diégétique/fonctionnelle (présente dans la fiction en tant que musique) et complémentaire aux gestes ou aux mots. Les didascalies montrent à quel point Obey conçoit la pièce de façon audiovisuelle, avec les interventions musicales qui se fondent au texte et au geste (« conçu pour la pelouse et la caisse de résonance du stade », écrivait-il à Schmitt treize ans auparavant). Ce caractère « fusionnel » et interdépendant entre la musique et les autres composantes du drame a été souligné par Paul Le Flem dans son compte rendu du spectacle : « la musique participe à l'ensemble, morcelée, hachée, désarticulée [...]. Elle glisse dans la masse plus qu'elle ne risque des commentaires » (Le Flem 1941, cité

dans Halbreich 1994, 730). Significativement, les catégories de musiques de scène où la musique est (a) *autonome* par rapport au texte (intermèdes, musique de danse pour les éventuels ballets extradiégétiques, et numéros entremêlés ; voir Lécroart 2004, 222-224) sont absentes de la « partition muette » d'Obey. Le dramaturge demande plutôt à la musique de remplir certaines fonctions qu'on peut faire entrer dans la catégorie de (b) *l'accompagnement*. Premièrement, la fonction de « soutien musical », qui se réalise dans la forme du mélodrame. Dans *800 mètres*, cette catégorie musico-dramatique inclut notamment les deux « fonds d'orchestre » imaginés pour accompagner le chœur parlé, dont nous parlerons dans la dernière section. Deuxièmement, la « musique latérale ou parallèle » qui, douée d'une structure indépendante mais complémentaire au texte, provoque les mots des personnages plutôt que de les commenter.

Obey ne demande que très peu de (c) *musique diégétique/fonctionnelle*, puisque son drame est une transposition musico-dramatique d'une course, non pas une recreation

réaliste d'un événement sportif⁴⁶. Le dramaturge lui préfère la variante métaphorique que Paul Claudel appelait « musique de bruits » (Lécroart 2004, 221-222), métaphoriquement diégétique, présente dans la fiction en tant que bruit, transformé en son musical avec fonction de décor. Une manifestation très simple de ce procédé est le redoublement, par un ou plusieurs instruments de musique, d'un bruit scénique. Dans *800 mètres*, on rencontre quelque chose de similaire (bien qu'il s'agisse davantage d'une amplification que d'une transformation du bruit) lorsque la grosse-caisse double l'action du Maître de cérémonie qui abat sa canne⁴⁷. Un cas plus élaboré est constitué par ce qu'Obey appelle le « chœur de souffles », présent à quatre reprises dans *Tb* (p. 40, 41, 42 et 46) et complètement supprimé dans la version radiophonique de 1964⁴⁸. Il s'agit d'une musicalisation du souffle des coureurs qu'Obey réalise en deux versions (*Tb*, 40-41⁴⁹):

1^{er} chœur de souffles des coureurs (à quatre temps, lent, très en ordre, très élémentaire)

Ha!

Ha!

Ha!

Ha!⁵⁰

(binaire):

Ha-ha!

Ha-ha!

Ha-ha!

Ha-ha!⁵¹

(ternaire):

Ha-ha-ha!

Ha-ha-ha!

Ha-ha-ha!

Ha-ha-ha!

Ha-ha-ha!

[...]

Deuxième chœur de souffles des coureurs (même rythme)

(simple):

On

Va!

On

Va!⁵²

(binaire):

On va!

On va!

On va!

On va!⁵³

En général, dans *800 mètres* Obey recherche une (d) *complémentarité* de musique, gestes et mots qui va jusqu'à la compénétration. À l'« illustration musicale » (qui accentue la signification des mots), il semble préférer sa version plus indirecte, que Lécroart appelle « musique sémantique » puisqu'elle ajoute du sens aux mots « lorsqu'elle imprègne la parole de pensée » (Lécroart 2004, 183).

La forme la plus extrême de complémentarité entre le texte et la musique mise en œuvre dans *800 mètres* est la « musicalisation du langage ». Cette forme de complémentarité entre l'action théâtrale et la musique peut se traduire en un parler rythmé (avec l'éventuel soutien des percussions), un *Sprechgesang* ou encore du chant. Les indications d'Obey vont de la vague prescription d'un « chant » (que le compositeur devra, vraisemblablement, réaliser⁵⁴) jusqu'à être très précises, comme lorsqu'il écrit que les premiers sons que le Speaker radiophonique émet dans le micro doivent être « comme un commencement de gamme⁵⁵ » ou encore lorsqu'il spécifie en notation le rythme pour la déclamation d'une phrase⁵⁶. Si Obey a tendance à concevoir en termes musicaux tous les éléments du drame, y compris les mots des personnages, c'est en raison de sa

⁴⁶ La fonction diégétique est remplie notamment par les fanfares du début (n^{os} 1 et 2). Cela est surtout vrai dans la version de 1964, où le speaker semble attendre la fin de la « Brève fanfare » (n^o 1) pour pouvoir parler (« C'est fini?... Bon. On y va. »).

⁴⁷ Voir plus haut, note 45.

⁴⁸ La présence sonore forte des souffles était déjà présente dans la nouvelle de 1924: « Les autres, il les entend souffler, il les entend courir. Ils soufflent et courent bref et lourd. Lui aussi, il s'entend courir et souffler. Aucune comparaison! Il court et souffle long et frais. » (Obey 2012, vol. [2], 165).

⁴⁹ La première version doit être réutilisée pour le troisième chœur de souffles, « mais plus fort, plus grondant, plus "méchant" »; pour le quatrième chœur de souffles, la version à utiliser n'est pas explicitée, mais il doit être « plus rapide, bousculé, avec de la violence, de la guerre dans les souffles, sur les visages, dans les gestes: un ralenti de "bagarre" en course, avec coups de coudes, coups de "pointes" ».

⁵⁰ À côté, au crayon: « 10 monté ».

⁵¹ À côté, au crayon: « 10 descente ».

⁵² À côté, à gauche, au crayon, symbole de *crescendo*. À droite, au crayon, à côté de chaque ligne: « 5 — ».

⁵³ À côté, à gauche, au crayon, symbole de *decrescendo*.

⁵⁴ C'est le cas du n^o 8 (7 dans *Tb*, 31): « L'acclamation du chœur fléchit un peu, hésite, repart, et puis, soudain, se transfigure en un large chant très doux, très fort, très lent [...]. À la fin du chant du chœur (très court: une douzaine de mesures), notre homme se tourne et fait, de ses deux bras levés, un geste de remerciement et de promesse au chœur. »

⁵⁵ *Tb*, 6-7: « SPEAKER (dans le micro comme l'ogre qui s'éveille): Broum!.. Ha! Broumm! Broumm!.. (comme un commencement de gamme) Ha!.. Há!.. Ha!.. Ha!.. Mi-mi!.. Mi-â! Mi-ô! Mi-û!.. Ha-him!.. Mi-â!.. A-mi! Mes... chers... amis... (plus vite) mes chers amis... (soudain sa voix coule d'un jet) ».

⁵⁶ Dans *Tb*, 18, le Maître de cérémonie doit prononcer en « psalmodiant »: « Les... coureurs... du... huit cents mètres... au... départ! ». Dans *Ta*, 19, Obey a noté à la main le rythme de cette déclamation psalmodiante. Dans *Tc*, ce passage est modifié et « Une voix lointaine » doit dire « psalmodiant »: « Pré-sen-ta-tion... des... coureurs... du... huit cents mètres... ».

conception intrinsèquement musicale du sport («il est musique»). Deux exemples seront analysés en détail pour illustrer deux autres formes de complémentarité entre le texte et la musique, respectivement la musicalisation d'un geste sonore et la musicalisation du geste scénique des acteurs (par l'utilisation d'un instrument-personnage).

Musicalisation d'un geste sonore

Prenons l'exemple des sonneries qui accompagnent l'entrée des coureurs. Pour Lundgren, «l'homme du nord», Obey demande «[d]eux notes brumeuses de trompette»; ensuite, «[l]a trompette en sourdine, toute seule, très haut, déploie au-dessus de sa tête les franges bleu-pur, bleu-glacé, des Scandinavies» (*Tb*, 26). Pour Marva, «l'homme du nord-est», Obey prescrit «[u]ne brève sonnerie (exhumée du *Sacre du printemps*)» (27); et pour Heltzer, «l'homme de l'est», une «[f]anfare (wagnérienne)» (27). C'est de la musique qui est partiellement diégétique (une fanfare qui accueille l'entrée de chaque coureur), mais surtout sémantique. Cette transformation enrichie d'un geste sonore peut être interprétée de deux façons qui ne s'excluent pas mutuellement. D'une part, il s'agit d'une déformation riche en sens d'une musique diégétique: dans la «vraie vie», se feraient entendre des fanfares neutres, qui deviennent des fanfares enrichies sémantiquement dans la transposition théâtrale de ce geste sonore. D'autre part, on assiste ici inversement à une transformation musicale d'une fonction à la fois diégétique et sémantique, l'hymne national: dans la «vraie vie», on entendrait l'hymne national saluant chaque coureur, tandis que dans la pièce on entend une autre musique qui renvoie à la *nation* du coureur. Remarquons que dans la version radiophonique de 1964, la fonction sémantique de ces fanfares est perdue et la fonction diégétique renforcée: on entend toujours la même fanfare (qui est celle déjà entendue en ouverture de la pièce) pour les trois athlètes, et, qui plus est, la fanfare précède l'annonce des coureurs plutôt que la suivre durant l'entrée du coureur (en lui donnant ainsi une caractérisation sonore⁵⁷). Remarquons également qu'à l'origine, Obey avait prévu que seuls les trois premiers coureurs aient droit à leur sonnerie personnalisée (pour éviter l'effet pléonastique?). Aucune indication n'est en effet présente pour l'entrée de Ramondès, «homme du sud», Stallard, «du nord-ouest» et Richardson, «de l'ouest», tandis que «notre homme» est accompagné sur la piste par «une formidable acclamation» du chœur qui «fléchit un peu, hésite, repart, et puis, soudain, se transfigure en un large chant très doux, très fort, très lent» (*Tb*, 31). Mais les numéros encerclés au stylo noir dans *Tb* témoignent d'une extension de la fanfare à tous les coureurs

(sauf Jean, «notre homme», le protagoniste du drame) lors de la représentation. Est-ce que ces fanfares avaient, elles aussi, une caractérisation nationale? Ou uniquement les trois premières? Ou aucune? Était-ce toujours la même comme dans l'enregistrement de 1964?

Musicalisation du geste scénique (instrument-personnage)

Une autre forme de complémentarité entre le texte, la musique et le geste est la «musique acteur», qui répond aux répliques ou agit comme un personnage. Ce sont les cas, déjà mentionnés, de l'orchestre qui réagit au Maître de cérémonie avec «une sorte d'accord final de jazz» ainsi que du dialogue entre le Speaker et les cymbales.

Plus élaboré est le personnage-instrument constitué par le tam-tam, qui représente la course (et plus particulièrement la course de Jean, comme nous l'expliquerons sous peu) et dont les actions ne sont pas seulement indiquées dans les didascalies, mais représentées, sur *Tb*, par une sorte de partition graphique tracée au stylo bleu à côté du texte (le commentaire déjà cité de Delannoy — «Le rythme s'intégrait à l'action, lui apportait âme, moteur, chaleur, vie subconsciente» — se réfère probablement à cette section du drame). Cette ligne couvre l'entièreté de la course, s'étendant sur 19 pages du tapuscrit (la deuxième section du drame, après l'entrée des athlètes et avant la célébration chorale de l'esprit sportif). Elle commence en correspondance de la didascalie «Puis un tam-tam (syncopé, dramatique) commence à “tirer le fil” de la course» (*Tb*, 39) et se termine à la didascalie «Fin du tam-tam. [...] Silence total» (57). D'autres didascalies décrivent les réactions du tam-tam au déroulement de la course⁵⁸ et prescrivent son renforcement par la batterie (45 et suivantes). La fonction des lignes manuscrites consiste, d'un côté, à visualiser la continuité de la présence de ce correspondant sonore de la course et, de l'autre côté, à en décrire (prescrire?) l'allure. En effet, la ligne n'est pas tracée de façon uniforme; elle se compose plutôt d'une multiplicité de traits suggérant des variations dans les modes d'attaque et dans l'intensité du jeu (lignes horizontales servant à indiquer probablement des coups isolés, spirales suggérant le roulement, courbes qui varient en ampleur selon — supposément — la force demandée au percussionniste). Qui a tracé ces lignes? Il s'agit probablement de Barrault, car a été utilisé le même crayon bleu utilisé dans *Tb* pour d'autres indications de mise en scène et pour écrire le nom «Barrault» sur la première page du tapuscrit. Cette partie du tam-tam est une véritable description musicale du geste scénique stylisé: elle montre

⁵⁷ *Tc*, 17-18. Les indications dans le tapuscrit sont, dans l'ordre, «Deux notes brumeuses de trompette» (comme dans *Tb*), «Trompette» et «Fanfare».

⁵⁸ «Tam-tam solo, quatre secondes» (*Tb*, 40), «Tam-tam fort (quatre secondes)» (42), etc.

— en les transposant en sons — la course que les acteurs stylisent sur place (voir Image 2⁵⁹).

Image 2 : Photographie du spectacle, *Comœdia*, 12 juillet 1941, p. 3. (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



La partie du tam-tam est-elle une transcription de la part du metteur en scène de la partition de Honegger, ou bien est-elle la trace d'une composition musicale à quatre ou six mains (Barrault, Obey, Honegger) réalisée « la veille des trucs sur les choses mêmes », telle que la décrira Obey dans ses entretiens de 1970 ?

Au-delà de cette question d'auctorialité, revenons à l'analyse musico-dramatique. Le tam-tam (dont les actions sont prescrites par les didascalies d'Obey et visualisées par les lignes manuscrites) revêt le rôle d'instrument-personnage, et incarne plus particulièrement la course de Jean. Au début de la course (*Tb*, 39), le tam-tam sonorise indifféremment la course de Jean et celle des autres. Jean pense gagner, mais, comme dans la tragédie grecque, son *hybris* est punie⁶⁰ : en effet, Marva le dépasse *in extremis* et gagne la course (*Tb*, 53-57). Dans l'exemple qui suit, nous transcrivons la scène (en indiquant quelques variantes particulièrement significatives par rapport à sa première version dans *Ta*) ainsi que les indications manuscrites concernant le tam-

tam ; les parties des didascalies concernant les actions du tam-tam sont en gras (Exemple 1).

Au début de l'exemple, lorsque Jean réalise qu'il ne gagnera peut-être pas et que la célébration anticipée de sa victoire se transforme soudainement en « tragédie » (au sens grec : les événements constituent une réaction à l'*hybris* du protagoniste), les didascalies et les annotations manuscrites prescrivent un changement au niveau de la sonorisation de la scène. L'« arrêt brusque » du tam-tam⁶¹, remplacé par un autre tam-tam « très sourd et haletant », fonctionne comme une subjective sonore : le tam-tam jusqu'alors perçu comme l'incarnation sonore du rythme de la course opère maintenant comme un zoom sur ce qui advient à l'intérieur de Jean, aussi bien physiologiquement (son rythme cardiaque « haletant »⁶²) que psychologiquement (l'anxiété qui se substitue à l'excitation mêlée d'*hybris*). Cependant, la nature du trait manuscrit décrivant ce nouveau tam-tam — une petite spirale continue —, contredit le caractère « haletant » demandé par la didascalie ; on dirait plutôt un fond grave et informe contribuant à donner au dialogue entre le Speaker-coryphée et le Chœur un caractère ténébreux, instable et potentiellement dangereux. La reprise du premier tam-tam (annotation manuscrite) au moment où Jean décide de « s'accrocher » à la course plutôt que d'« abandonner » jette une nouvelle lumière, *a posteriori*, sur le rôle tenu par le tam-tam jusqu'à maintenant : on peut en effet interpréter le premier tam-tam comme étant Jean, et son arrêt au début de notre exemple comme un pendant musical de l'arrêt brusque de sa certitude de victoire qui se traduit par l'interruption de son monologue (« Je vais du côté de la... »). Cette reprise du premier tam-tam est représentée graphiquement par des traits horizontaux tout d'abord courts et puis plus longs, comme pour rythmer la reprise de l'élan du coureur jusqu'à la cadence régulière de sa course. Le second tam-tam sort de sa fonction purement subjective qui consiste à souligner l'inquiétude de Jean, explicitée par le chœur et ses petites voix intérieures (Jeanne et Jojo, qui symbolisent respectivement la confiance en soi et le découragement sceptique⁶³), et semble désormais représenter la course des autres (ou uniquement de Marva ?), qui se termine en effet au même moment que celle de Jean (à la fin de notre

⁵⁹ Une didascalie (*Tb*, 38-39) décrit bien le caractère stylisé de cette course mise en scène : « Départ "véritable" des sept hommes. Trois pas exacts, comme pour un vrai départ : septuple chute, rattrapée au premier pas, redressée au deuxième pas, transformée en course, au troisième. Mais la course, dès le quatrième pas, le cède à une sorte de danse lente, extrêmement lente : un ralenti chorégraphique ou plutôt une mimique de la course ; un déploiement de ces sept corps muscle à muscle, un étirement, un allongement de ces sept corps — une impression de tension constante, d'effort, de lutte, de vitesse, donnée par une "perfection" de lenteur » (nous soulignons).

⁶⁰ Cette question de la punition de la « démesure », typique de la tragédie grecque, est explicitée dans le passage de *Ta* supprimé dans *Tb*, reproduit sur fond gris dans l'exemple 1.

⁶¹ La didascalie indique plutôt « de la batterie ».

⁶² À la fin de notre exemple, la didascalie d'Obey explicite le côté cardiaque du tam-tam : « le tam-tam [...], comme un cœur qui rentre dans l'ordre, s'assourdit et se ralentit ».

⁶³ Dans la nouvelle de 1924, ces deux tensions s'opposant dans l'âme du coureur correspondent aux deux natures de Paul Martin, l'athlète (« aventureux, lyrique », qui pense : « Tout va bien ! Tout est normal ! ») et l'étudiant en médecine (« sentimental par nature, sceptique par expérience », qui pense : « Tu ne devrais pas être ici. C'est un miracle que tu te sois qualifié [...]. Tu sombres dans le ridicule. Va-t-en [*sic*] d'ici ; tu n'es qu'un parvenu olympique ») ; Obey 2012, vol. [2], 147-148.

Exemple 1: Transcription d'un extrait de la «partition» du tam-tam dans *Tb* (53-57).

JEAN
Du côté des acclamations !
Là où cent bouches tirent le nom
Du vainqueur en plein dans le soleil !
Je vais du côté de la gloire !
Je vais du côté de la...

CHŒUR
Haa !
Silence total du chœur et de la batterie (sauf tam-tam très sourd et haletant). Marva, qui a suivi notre homme comme son ombre, démarre soudain et prend un mètre.

JEAN (*assommé*)
Au secours !
CHŒUR (*dans le grave*)
Tragédie !

[uniquement dans *Ta*]
JIM (*ricaneur*)
Tragédie ! Haha ! Comme jadis.
Cette vieille démesure est punie.
Il se met à remonter les gradins vers le vomitoire.
JEANNE (*au contraire, dégringolant les derniers gradins vers la piste*)
Courage ! Jean ! C'est le moment.

Tam-tam, très sourd.

SPEAKER (*tout bas dans le silence*)
Après le drame, la tragédie !...

CHŒUR (*dans le grave*)
La tragédie !...

SPEAKER
Autour de soi : des adversaires,
mais en soi-même : un ennemi.

CHŒUR (*grave*)
Ô tragédie !
*Il reste quinze mètres pour l'arrivée. Marva s'étire vers le but.
Derrière lui, notre homme patauge.*

JEANNE
Courage, Jean ! C'est le moment !

JOJO
Laisse tout tomber ! C'est terminé.

SPEAKER
Va-t-il lutter ! ou se relever ?
S'accrocher ? ou abandonner

JEANNE
Courage !

CHŒUR
Courage !



arrêt brusque de ce T.T.

autre T.T.



Exemple 1 (suite) : Transcription d'un extrait de la « partition » du tam-tam dans *Tb* (53-57).

JEANNE

Sois un homme !

JOJO

Viens, mon p'tit bonhomme, on s'en va !

JEANNE

Sois un homme !*

On voit Jean se remettre au travail.

SPEAKER

Victoire ! Il lutte ! Allez !

[...]

*Il reste cinq cents mètres à courir. Les deux hommes luttent coude à coude. **Tam-tam seul, exaspéré.***

SPEAKER (*très haletant*)

Centimètre par centimètre,

Il refait le terrain perdu.

Il va rejoindre ! Ha ! Il rejoint !

Il va gagner ! Il a...

Il a perdu...** perdu !

Marva, vainqueur, arrache le fil de l'arrivée.

Notre homme est battu d'une poitrine.

CHŒUR (*ballon qui se dégonfle*)

Haa !

Silence, sauf le tam-tam, qui, peu à peu, comme un cœur qui rentre dans l'ordre, s'assourdit et se ralentit.

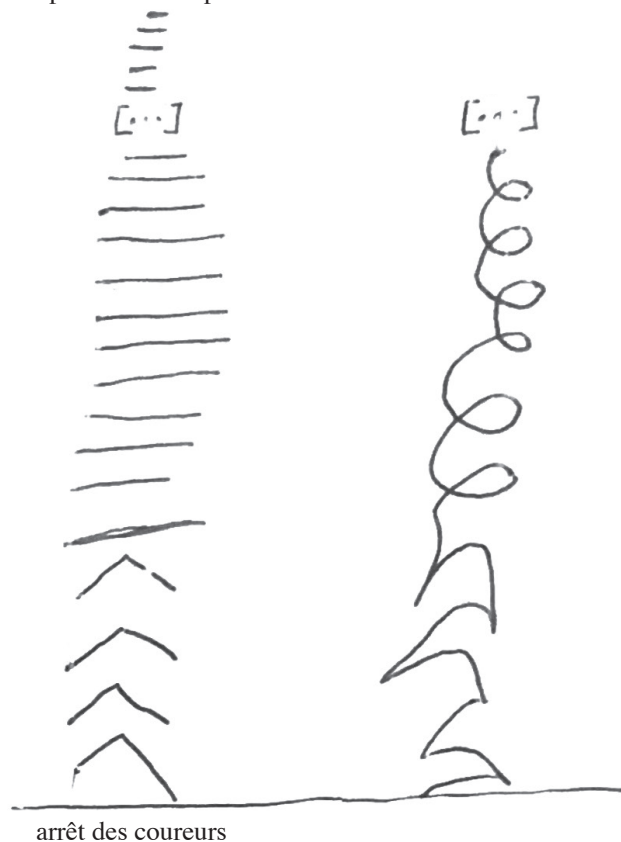
Les deux hommes, devant le mur, loin l'un de l'autre, mains aux hanches, buste penché (presque vomissants) soufflent, soufflent...

Les cinq autres, dans le silence, achèvent une course fantôme. Puis ils forment, à l'écart, un groupe de nudités, pures et silencieuses.

*Jean et Marva se sont redressés. **Fin du tam-tam.** Tous deux se regardent de loin.*

Silence total.

premier T.T reprend



* *Ta* : « Le sport veut, dans un corps d'enfant. / Un grand cœur d'homme. Sois un homme ! » (51).

** Ajouté au crayon.

exemple : « arrêt des coureurs », indication manuscrite et fin des traits ; « Fin du tam-tam »).

Cette polyvalence du rôle du tam-tam, à la fois cœur de Jean et de la course, subjectif et objectif, se retrouve déjà dans la description de la fin de course faite par Obey dans un texte de 1924 qui prend la forme d'un compte rendu d'une pièce imaginaire qui aurait été composée par Igor Stravinsky et inspirée par les 1500 mètres⁶⁴ : « Commence, alors, à battre un lointain tambour, tambour "cardiaque" de vie et de mort, qui fête la gloire infernale des fins de course. La foule se lève. Elle crie, acclame, supplie, conjure. Le tambour du cœur couvre tout, devient tam-tam, timbales, grosse caisse » (Obey 1924d).

Les bases théoriques de la dramaturgie musicale d'Obey

La conception musico-dramatique de *800 mètres* que notre analyse a mise en lumière coïncide parfaitement avec les idées à propos du rôle et de la forme des musiques de scène qu'Obey a exposées dans une série de quatre articles parus dans *L'Impartial français* en 1927 (Obey 1927e-h). Le critique-dramaturge se dit généralement insatisfait des musiques de scène utilisées dans les pièces de théâtre auxquelles il assiste, qui ne sont pas assez *stylisées* : à propos d'une mise en scène de *Jazz* de Marcel Pagnol (1927) au Théâtre des Arts, il critique l'utilisation en direct d'un disque, car « [i]l fallait, je ne sais pas... styliser comme on dit (et comme on ne fait jamais), non point photographier les apparences du disque, mais les brouiller au contraire pour en évoquer l'âme, en extraire le timbre, en faire un personnage, une réalité dramatiques... » (Obey 1927e, 15). Une musique *réaliste* ne contribue au drame que comme décor. En revanche, une bonne musique de théâtre — bonne du point de vue de sa fonction, indépendamment de sa qualité musicale — n'est pas une musique autosuffisante, mais il faudrait qu'elle soit « un résidu, un précipité dramatique, le sel même, le principe des mots de théâtre » (Obey 1927g, 15) ; il faudrait que « tout en restant libre et souveraine, [elle] se montre assez soumise aux intentions et aux volontés de théâtre pour y collaborer au lieu de le trahir » (Obey 1927g, 15). Pour ce faire, il faut calibrer « au millimètre et au milligramme près par la règle, le compas, l'éprouvette graduée » (Obey 1927e, 15) le rapport entre les mots et la musique, afin que celle-ci puisse « capter et [...] diriger toutes les vibrations que les mots du dialogue et le jeu des acteurs sont, du moins il faut le croire, impuissants à

éveiller toutes » (Obey 1927e, 14). Les indications laissées par Obey dans *800 mètres* vont précisément dans cette direction : la stylisation des sons plutôt que leur reproduction réaliste (la musicalisation des bruits et des mots, la stylisation des sonneries qui accompagnent l'entrée des coureurs), des interventions musicales calibrées « au millimètre » (les indications de durée, les prescriptions de début et de fin de chaque événement sonore), une conception de la musique comme « personnage, réalité dramatique » (le tam-tam) et, en général, la quête constante de complémentarité entre musique, gestes et mots qui caractérise la « partition » de *800 mètres* dans le script de 1941.

1964 : une œuvre différente

Il existe de nombreuses différences entre le tapuscrit de 1941 et celui de 1964, une cinquantaine de variantes majeures — des passages entiers ont été modifiés ou supprimés — et de très nombreuses variantes mineures. Nous nous limiterons ici à discuter des différences musico-dramatiques car, dans l'enregistrement de 1964, la finesse de la conception musico-dramatique d'Obey que nous venons de décrire n'est souvent pas respectée, et il y a un décalage presque systématique entre les prescriptions musicales des didascalies et leur réalisation. La partition de 1964 n'est certainement pas celle préparée par Honegger en 1941 : non seulement l'orchestration le prouve (l'utilisation de cordes, harpe(s) et flûte(s) au stade est à exclure), mais sa dramaturgie musicale diffère complètement par rapport au tapuscrit de la première version. En effet, dans la mesure où l'on admet que les chiffres encerclés sur *Tb* sont un fantôme de la partition de Honegger, force est de constater qu'elles ne correspondent pas aux morceaux joués en 1964 (voir plus haut Tableau 1). On pourrait toutefois raisonnablement penser que la partition est toujours celle de Honegger, mais que les morceaux ont tout simplement été redistribués et réorchestrés⁶⁵. Cette hypothèse comporte toutefois un problème considérable, soit une différence musicale majeure entre les deux versions, qui a une conséquence non négligeable sur la dramaturgie de la pièce. Cette différence majeure concerne ce qu'Obey appelle « cloches de chœur » (n° 5), et qui ne correspond pas à un seul morceau en 1964, mais à deux (5a, 5b). Le Tableau 2 offre un aperçu du décalage presque systématique entre les prescriptions musicales des didascalies et la réalisation telle qu'on peut l'entendre dans l'enregistrement.

⁶⁴ En plus d'imaginer une œuvre musicale en la décrivant en détail, Obey s'était livré à l'exercice inverse de mettre en images (sous la forme d'un scénario pour un film) une musique existante, le fox-trot *Ivy* de Paul Whiteman (Obey 1924b).

⁶⁵ Peut-être Barrault s'est-il procuré la partition de Honegger ? Il était en contact avec son épouse Andrée Vaurabourg-Honegger pour avoir des copies de partitions : voir sa lettre pour la remercier des photocopies de *Tête d'or* (Lettre de Jean-Louis Barrault à Madame Arthur Honegger, 13 juin 1959, Musique, VM BOB-19936, lettre 76). Dans son entrevue de 1970, Obey déclare : « [Interviewer:] Qu'est-ce qu'elle est devenue, cette partition ? [Obey:] Ça je ne sais pas. » Il n'en possédait donc pas de copie, et ce n'est pas lui qui aurait pu la donner aux producteurs radio en 1964.

Tableau 2. Correspondances entre les interventions musicales prescrites par les didascalies de *Tb* (voir Tableau 1, col. B) et celles de l'enregistrement de 1964. Les exposants indiquent les reprises successives d'un numéro (ex. : 4' = première reprise de 4).

<i>Tb</i> (1941)	Enregistrement (1964)
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5a
4'	5b
6a	/
6b	1 et 2, 6c
4''	5b', 5a'
4'''	5a'
4''''	5a'
4'''''	/
7 ¹	1'
7 ²	/
7 ³	1'' (décalé)
7 ⁴	1''' (décalé)
/	4'
8	[didascalie : 4. Mais rien]
9	[didascalie : 4] 5a'', puis 9a et 9b
10a-e	10
11	/
5'	5b'', puis 4''

Le chœur entre bruit et musique

Obey, en voulant composer une tragédie grecque sinon par la forme du moins par son inspiration, accorde une importance fondamentale au chœur. Cet élément est central dans la conception de *800 mètres* comme œuvre complémentaire aux *Suppliantes*. C'est ce que montre d'ailleurs l'Image 3, où le chœur à l'arrière-plan pourrait aussi bien être celui de *800 mètres* — à l'avant-plan — que celui des *Suppliantes*, les deux spectacles étant en répétition en même temps. La complémentarité va dans les deux sens : en plus de « rendre grec » le *800 mètres*, *Les Suppliantes* de Barrault comportaient en effet une composante athlétique, les cinquante fils d'Egyptos étant joués par les pompiers de Paris, assez forts pour pouvoir « coltiner » les cinquante Danaïdes du chœur au rythme de la musique de Honegger, tel qu'Obey le raconte dans ses entretiens avec Dutilleul de 1965⁶⁶ (entretien n° 12).

Image 3 : Charlemagne, « On répète les *Suppliantes* d'Eschyle au stade Roland-Garros », *La Semaine à Paris*, 3-8 juillet 1941, p. 6. (Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



Depuis la Renaissance, le chœur « revêt le pouvoir symbolique d'un emblème, celui [...] d'un retour à l'antique qui passe par l'appropriation d'une manière tout autant que d'une matière » (Louvat-Molozay 2002, 177). La *manière*, c'est la présence du chœur tout au long de la pièce à la fois comme somme d'individus interagissant entre eux et comme personnage collectif, qui s'exprime bien sûr de façon verbale (surtout dans un échange de type responsorial avec le coryphée), mais agit surtout comme élément de sonorisation (la « rumeur chorale » est décrite en détail dans les didascalies, qui en prescrivent toutes les articulations et ses nuances⁶⁷). La *matière*, c'est le contenu du message véhiculé par le chœur, « l'un des principaux lieux de [l']articulation entre la représentation d'un destin et la réflexion générale » (178).

Le chœur était une composante fondamentale de la transposition artistique de la course dès la première version de *800 mètres*, la nouvelle de 1924. Dans cette version initiale, le protagoniste Paul Martin, avant même d'être entouré par « la foule des gradins [qui] se penche sur lui » pendant la course, est submergé par les conseils, les doutes, les statistiques et les pronostics de ses « amis » de Lausanne, ces « tacticiens de l'apéritif » qui constituent la composante discursive du sport : « C'est le chœur des tragédies grecques, l'opinion publique, ces messieurs de la famille... » (Obey 2012 [1964], 150-151⁶⁸). Dans la pièce de 1941, cette fonction de commentaire confiée à des personnages internes à la diégèse, mais qui n'agissent pas, sinon par leur présence sonore (verbale ou de bruitage), s'articule en trois figures de plus en plus importantes pour structurer l'action et la charger sémantiquement. Le chœur émet d'abord seulement du son, une masse informe qui « gronde » (*Tb*, 2-3). Ensuite,

⁶⁶ Presque tous les comptes rendus du spectacle dans le *Recueil* commentent la présence des pompiers, qui se seraient aussi produits dans un entracte gymnique. Une photo publiée dans *La Semaine*, où deux pompiers en caleçon montent des marches en soulevant dans les airs deux jeunes femmes, est accompagnée de la légende suivante : « Ces pompiers de 1941 répètent le geste que firent les athlètes grecs en l'an 461 avant J.-C. » (*Recueil*, 39).

⁶⁷ Elle est définie comme « ce grand bruissement marin qui vous saisit d'un coup quand un poste de radio vous branche sur une salle pleine » (*Tb*, 10).

⁶⁸ On pourra comparer cette *doxa* chorale au « chœur des sportifs » qui réagit à la nouvelle de la traversée de l'Atlantique en avion effectuée par Francesco De Pinedo en 1927, dans Obey 1927a : « Donc, le marquis de Pinedo vient de traverser l'Atlantique en avion... / *Le chœur des sportifs* : Ah ! Non ! — Il n'a pas traversé l'At... ! / *Le chœur* : Entendons-nous ! ».

il incarne la masse très réaliste du public du stade, «Peuple-Sport, subtil et naïf, crédule et frondeur, sévère mais juste, Dèmos aux cent mille têtes, au grand cœur unique» (Obey 1924c) (c'est donc une scénographie sonore: des mots et des bouts de phrases dressant un portrait sonore du brouhaha qui précède la course⁶⁹). Enfin, le chœur devient une voix poétique collective qui, en alternance avec le Speaker-coryphée, offre une réflexion générale en réaction aux événements et énonce ainsi l'esthétique du sport d'Obey, sans pour autant abandonner la fonction diégétique de public de la course.

Pour accompagner le chœur, ou mieux pour se fondre à sa voix, Obey prescrit deux sortes de fonds instrumentaux, qu'il nomme respectivement «bruit du chœur» et «cloches du chœur».

N° 4, «bruit de chœur»

«Une sorte de batterie d'usine à quatre temps, large, sourde, puissante, monotone, avec quelques éclats d'instruments çà et là. (Pour fixer les idées: je pense à ce fond sonore qui commence *Panorama américain*)» (Tb, 8). *Panorama américain* est le titre d'un double disque composé et dirigé par Danièle Amfithéatrof⁷⁰ à la tête des Concerts Padeloup, paru chez Pathé en 1935 et gagnant du Grand Prix du disque Candide en 1937⁷¹. Dans l'enregistrement de 1964, ce morceau est une valse chaotique et grotesque dont le commencement semble effectivement reprendre la sonorité du début de *Panorama américain* (lui aussi en rythme ternaire). Si on exclut qu'il s'agisse du morceau composé en 1941 par Honegger (qui connaissait sans doute ces disques ou qui aurait pu les écouter directement par l'entremise d'Obey), il est néanmoins vraisemblable que la personne qui a composé la musique en 1964 pour la radio ait pu facilement accéder à ces vieux enregistrements et s'en inspirer.

N° 5, «cloches du chœur»

«Fond d'orchestre, beaucoup plus musical [que le «bruit du chœur»], celui-ci [...] (pour les moments d'unanimité, d'émotion, de pathétique choral)» (Tb, 8). En 1941, l'utilisation des «cloches du chœur» se limite à deux moments de la pièce, créant ainsi deux sommets lyriques et émotifs: en accompagnement du premier moment

lyrique de la pièce, le long hymne au sport et au plein air récité de façon responsoriale par le Speaker et le Chœur; et à la fin du drame, lorsque Jean, arrivé deuxième pour un souffle, rend hommage au vainqueur, symbole ultime du caractère pacificateur du sport. En 1964, ce rôle «plus musical» est confié à deux morceaux différents, 5a et 5b, qui reviennent chacun trois fois dans l'enregistrement, pour un total de six moments «très musicaux». De plus, les deux moments où les didascalies de 1941 prescrivaient le n° 5, l'enregistrement de 1964 présente respectivement 5a et 5b: le rôle structurant de la musique subit donc un changement majeur, puisque ces deux moments ne sont plus liés par la musique qui les accompagne et qui leur était spécifique. Si l'on considère que le n° 4, en 1964, est aussi très musical (ne se limitant donc pas à être «une sorte de batterie d'usine»), le résultat est une version de la pièce beaucoup plus lyrique qu'en 1941. La conception musico-dramatique de la version de 1964 diffère énormément de celle de 1941 et contredit la plupart des didascalies et des théories musico-dramatiques d'Obey: la version de 1964 privilégie nettement la fonction d'accompagnement du texte par rapport à la recherche d'une complémentarité et d'une musicalisation de la parole. La transformation médiatique que la pièce a subie peut justifier ces changements: l'action théâtrale où la musique remplissait essentiellement un rôle de sonorisation du geste scénique est désormais un drame radiophonique répondant à d'autres exigences musico-dramatiques.

Conclusion

Le caractère unique de *800 mètres* ne réside pas tant dans son sujet sportif (qui était une véritable mode dans l'entre-deux-guerres⁷²), mais dans le fait que la pièce théâtrale est conçue pour une représentation dans le stade, «de telle sorte qu'on puisse donner l'illusion du sport» (Dutilleux 1965, entretien n° 12). La nature de ce drame sportif donne à la musique un rôle de premier plan dans la structuration et dans la perception de l'action, une course présentée au ralenti et du point de vue subjectif du coureur protagoniste. Quelle était cette musique? En absence de la partition de Honegger, c'est la musique imaginée par Obey qui a fait l'objet de notre analyse. Dans une pièce qui se déroule d'un seul souffle, sans division en scènes ni pauses, la place de la musique joue un rôle clé dans la structuration de la perception du drame. L'étude philologique de la conception

⁶⁹ Dans la nouvelle: «Le Stade attend le huit cents d'un désir circulaire, gigantesque, cacophonique. Pas deux êtres, sur ces quinze mille, qui veuillent la même chose. Mais tous veulent, furieusement, quelque chose» (Obey 1924a, 154).

⁷⁰ Ce qui explique la phrase d'Obey dans l'entretien de 1970: «une espèce de musique de fond qui ressemblera à la musique de... de... d'un Russe»: Amfithéatrof est né à Saint-Petersbourg en 1901.

⁷¹ Il est possible d'écouter le disque et plus particulièrement le début auquel Obey fait référence sur le portail des Bibliothèques patrimoniales de Paris, à l'adresse suivante: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000000496#prettyPhoto>, consulté le 17 janvier 2020. Le disque a été le lauréat de la catégorie Jazz symphonique (le palmarès est publié dans *Candide*, n° 717, 9 décembre 1937, 17).

⁷² La création, en 1931, d'une Association des écrivains sportifs (encore en activité: <http://ecrivains-sportifs.fr/>) réunissant plus de 70 membres (dont Obey) au moment de sa fondation donne une idée de l'engouement pour le thème du sport à cette époque.

musico-dramatique inscrite dans le script de *800 mètres* permet de comprendre en profondeur la nature du drame sportif imaginé et ensuite réalisé par Obey, à la fois grec et moderne, gestuel et musical.

Obey a été un acteur fondamental de la réflexion sur la musique et le sport dans la France de l'entre-deux-guerres, et *800 mètres* constitue un cas très complexe de traduction artistique d'une réflexion esthétique par un critique qui est aussi dramaturge. Il s'agit donc d'un exemple particulièrement significatif et unique en son genre de lien direct entre la réflexion critique et l'activité professionnelle (artistique en l'occurrence) d'un musicographe. De plus, l'état incomplet des sources et leur rôle de « fantôme » par rapport aux sources perdues en font un cas philologiquement complexe et herméneutiquement stimulant de dramaturgie musicale ambitieuse, où plusieurs idées d'Obey sur le rôle et la nature des musiques de scène subsistent dans des formes différentes (indications par lettre, didascalies, enregistrement).

L'histoire de la conception et le processus de réalisation de *800 mètres* illustrent la théorie et la pratique de l'art olympique selon Obey. Une forme d'art où le sport offre la traduction moderne la plus directe — gestuelle et musicale — du drame humain des tragédies grecques. Une course stylisée constitue pour Obey l'humain stylisé. Cependant, Obey n'était pas satisfait du résultat. Il le déclarait déjà à la veille du spectacle, en 1941. Si sur papier, tout semblait fonctionner dans cette transposition sportive de la tragédie grecque,

[s]ur la scène, cette scène qui est un stade (un *vrai* stade, tout culotté d'authentique gloire sportive, mais sec de patine théâtrale), face à douze mille places vides, d'un ciment sourd, aveugle, obtus et collectif [...], en plein air, dans ces remous d'air qui jouent avec la voix humaine comme, avec le bouchon, la houle, ah ! sur la scène, c'est effrayant de se sentir, malgré le cothurne à l'antique (devenu chaussure orthopédique), cul-de-jatte, traîne-fesses, homme-tronc, nabot ! Oui, effrayant en vérité de voir comme il est *impossible* non pas même de se hisser au niveau du blanc genou grec, ni même de cette cheville dorée où le cuir des lanières imitait le bruit du baiser, mais simplement, tout simplement, de faire un peu de vraie poussière. (Obey 1941, 2, c'est l'auteur qui souligne)

Ainsi, la Grèce demeure trop lointaine pour pouvoir être réactualisée. Le sport, trop matériel pour incarner le drame. Le stade, trop sourd pour restituer la musique du sport traduite en notes et en voix.

RÉFÉRENCES

- ANDRIEU, Gilbert (2002). *Du sport aristocratique au sport démocratique : Histoire d'une mutation, 1886-1936*, Joinville-le-Pont, Actio.
- ANDRIEU, Gilbert (2004). *Les Jeux olympiques : Un mythe moderne*, Paris, L'Harmattan.
- «Audition directe et audition indirecte» (1930). Enquête, *Le Guide du concert*, vol. 17, n° 1, 3 et 10 octobre, p. 9-10⁷⁴.
- ARMORY [Carle Lionel Dauriac] (1941). «L'hellénisme au stade, le vérisme chez les jeunes», *Les Nouveaux Temps*, Paris, 15 juillet; dans *Recueil*, p. 34-36.
- ARNAUD, Pierre (dir.) (1997). *Les athlètes de la République : Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, 2^e éd., Paris/Montréal, L'Harmattan.
- BARRAULT, Jean-Louis (1941). «Joie de l'effort», *Comœdia*, Paris, 21 juin, p. 1-2; republié le 5 juillet; dans *Recueil*, p. 2 et p. 16-18.
- BAUER, Thomas (2011). *La sportive dans la littérature française des années folles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- CALLÈDE, Jean-Paul (2000). *Les politiques sportives en France : Éléments de sociologie historique*, Paris, Economica.
- CHARRETON, Pierre (1985). *Les fêtes du corps : Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne/ Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine.
- CHARRETON, Pierre (1990). *Le sport, l'ascèse, le plaisir : Éthique et poétique du sport dans la littérature française moderne*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne/ Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine.
- DELANNOY, Marcel (1941). «Au Stade Roland-Garros», *Les Nouveaux Temps*, Paris, 15 juillet; dans *Recueil*, p. 41.
- DUCHESNEAU, Michel et LAZZARO, Federico (dir.) (à paraître). *Musique-Disque-Radio en pays francophones, 1890-1950*, Paris, Vrin.
- DUTILLEUX, Henri (1965). *Entretiens avec André Obey : Entre cour et jardin*, France-Inter, 3 juillet-25 septembre. 13 entretiens radiophoniques.
- HALBREICH, Harry (1994). *L'œuvre d'Arthur Honegger*, Paris, Honoré Champion.
- HOÉRÉE, Arthur (1941). «La partition d'Honegger», *Comœdia*, Paris, 12 juillet; dans *Recueil*, p. 31.

⁷³ Ce renvoi réfère au dossier de presse dont la référence est présentée sous le titre *Recueil* dans la présente liste. Le contenu en est brièvement expliqué à la note 30.

⁷⁴ Les 26 réponses à cette enquête seront publiées dans les nos 3 à 10 et 15 à 18.

- HOLT, Richard (1991). « Women, Men and Sport in France, c. 1870-1914: An Introductory Survey », *Journal of Sport History*, vol. 18, n° 1, p. 121-134.
- L'Atelier, (1941b). « Théâtre, musique, sport au stade Roland-Garros », Paris, 12 juillet ; dans *Recueil*, p. 40.
- LAZZARO, Federico (2017a). « Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification », *Revue musicale OICRM*, vol. 4, n° 2, « Enjeux culturels dans la presse musicale française, 1900-1925 », p. 75-98. Accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol4-n2/athlete-moderne>, consulté le 16 mai 2020.
- LAZZARO, Federico (2017b). « Le son du sport, ou l'orchestre-stade de Martinů, Honegger et Lazăr », *Euterpe*, n° 29, « Le son orchestral de 1918 à 1955 », p. 31-39.
- LÉCROART, Pascal (2004). *Paul Claudel et la rénovation du drame musical : Étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch, Sprimont, Mardaga*.
- LÉCROART, Pascal (2018). « Du statut des musiques de scène dans la production d'Arthur Honegger », dans Sylvie Douche (dir.), *Musiques de scène sous la III^e République*, Lyon, Microsillon, p. 93-118.
- LE FLEM, Paul (1941). « Semaine Honegger », *Paris-Midi*, 8 juillet, p. 2.
- LEOUSSI, Athena S. (1998). *Nationalism and Classicism: The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, New York, St. Martin's Press.
- Le Petit Parisien, (1941a). « Le comédien Jean-Louis Barrault jouera 800 mètres écrit à la gloire de l'athlétisme », Paris, 4 juillet ; dans *Recueil*⁷³, p. 15.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte (2002). *Théâtre et musique : Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion.
- OBEY, André (1923). *Savreux vainqueur. Mœurs d'après guerre*, Paris, J. Ferenczi et fils, coll. « Colette ».
- OBEY, André (1924a). *L'Orgue du stade*, Paris, Gallimard/ Nouvelle Revue Française, coll. « Les documents bleus, 16 ».
- OBEY, André (1924b). « Symphonies », *L'Impartial français*, Paris, 1^{er} mars, p. 13.
- OBEY, André (1924c). « Le stade en quête d'auteurs », *L'Impartial français*, Paris, 10 mai, p. 13.
- OBEY, André (1924d). « Ce que pourrait être un *Quinze cents mètres* d'Igor Strawinsky », *L'Impartial français*, Paris, 1^{er} novembre, p. 13.
- OBEY, André (1924e). « D'un art sportif [I] », *L'Impartial français*, Paris, 15 novembre, p. 13.
- OBEY, André (1926). « Nuit de Paris », *Paris-Soir*, 9 avril, p. 1.
- OBEY, André (1927a). « Une voix d'homme », *L'Impartial français*, Paris, 4 janvier, p. 15-16.
- OBEY, André (1927b). « Marine », *L'Impartial français*, Paris, 1^{er} mars, p. 15.
- OBEY, André (1927c). « « Sigfrid » Idyll », *L'Impartial français*, Paris, 8 mars, p. 15.
- OBEY, André (1927d). « Championnat de France », *L'Impartial français*, Paris, 15 mars, p. 15.
- OBEY, André (1927e). « Musiques de scène [I] », *L'Impartial français*, Paris, 22 mars, p. 14-15.
- OBEY, André (1927f). « Musiques de scène (suite) [II] », *L'Impartial français*, Paris, 29 mars, p. 14-15.
- OBEY, André (1927g). « Musiques de scène (suite) [III] », *L'Impartial français*, Paris, 5 avril, p. 14-15.
- OBEY, André (1927h). « Musiques de scène (suite et fin) [IV] », *L'Impartial français*, Paris, 12 avril, p. 14-15.
- OBEY, André (1927i). « ... *Temporis acti* », *L'Impartial français*, Paris, 2 mai, p. 15.
- OBEY, André (1928). *Le Joueur de triangle*, Paris, Grasset.
- OBEY, André (1929). « Organisation », *Le Monde musical*, vol. 40, n° 2, 28 février, p. 47.
- OBEY, André (1941). « La tragédie du 800 mètres », *Comœdia*, Paris, 28 juin, p. 1-2 ; republié le 5 juillet ; dans *Recueil*, p. 4-5 et 18-20.
- OBEY, André (2012). *Jeux olympiques : Paris 1924, Londres 1948*, 2 vol., Paris, Fluo.
- OBEY, André (2012) [1964]. « À propos du *Huit cents mètres* », dans André Obey, *Jeux olympiques : Paris 1924, Londres 1948*, Paris, Fluo, vol. [2], p. 175-179.
- PIOCH, Georges (1941). « Stade Roland-Garros : *Les Suppliantes ; 800 mètres* », *L'Œuvre*, Paris, 12 juillet ; dans *Recueil*, p. 26.
- PRÉTET, Bernard (2016). *Sports et sportifs français sous Vichy*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- PURNAL, Roland (1941). « Le spectacle du stade Roland-Garros : *Les Suppliantes* d'Eschyle et un drame d'André Obey », *Comœdia*, Paris, 12 juillet ; dans *Recueil*, p. 39.
- Rapport [1924]. *Les Jeux de la VIII^e Olympiade, Paris 1924 : Rapport officiel*, sous la dir. de A. Avé, Paris, Librairie de France. Produit par le Comité Olympique Français. Accessible en ligne via les collections numériques de la LA84 Foundation, <https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/12645/rec/1>, consulté le 16 mai 2020.

Recueil. «Recueil. *Les Suppliantes* de Eschyle, 800 mètres de André Obey», Bibliothèque nationale de France, Arts du spectacle, 8-RSUPP-755, accessible sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105094945>, consulté le 16 mai 2020.

SCHMITT, Florent (1925). Réponse à l'enquête «La musique et le sport», *Le Guide du concert*, vol. 11, n° 18, 13 février, p. 524.

Le sport et la musique (1970). France Culture, 18 juin. Émission radiophonique comprenant une entrevue d'André Obey.

STUART, Mary Lynn (2001). *For Health and Beauty: Physical Culture for Frenchwomen, 1880s-1930s*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

TERRET, Thierry (dir.) (2008). *Les Paris des Jeux olympiques de 1924*, Biarritz, Atlantica, 4 volumes .

TÉTART, Philippe (dir.) (2007). *Histoire du sport en France : Du Second Empire au régime de Vichy*, Paris, Vuibert.

YOUNG, David C. (2004). *A Brief History of the Olympic Games*, Malden, Blackwell.

Annexe 1

Lettre d'André Obey à Florent Schmitt, 7 avril 1928

BnF, Musique, Lettres autographes vol. 81, VM BOB 21585, lettre 150.

Mon cher Florent,

Vuillermoz vient de me téléphoner. Oui, nous pouvons faire quelque chose ensemble. J'ai une idée assez bonne je crois. Je vous ai envoyé jadis un bouquin bleu qui s'appelait *L'Orgue du stade*. Si vous l'avez encore, prenez-le. Si vous ne l'avez plus je vous le renverrai. Bon. Prenez l'avant-dernier chapitre, le *800 mètres de Paul Martin* et veuillez le lire. Il s'agirait dans ma pensée de mettre ça « en action » et *pour le plein air*. Il y aurait à faire à mon sens le premier essai d'art sportif. Ça durerait 6 à 8 minutes. (Je vous mets tout ça en désordre mais ça se casera.) Ça serait conçu pour la pelouse et la caisse de résonance du stade. Il faudrait beaucoup d'air entre les *voix*. J'ai gardé dans l'oreille un tas de souvenirs sonores des jeux de 1924 à Colombes. Je vous dirai tout cela un jour.

Un récitant (pour le décor, le récit de la course et la foule)

Une voix d'homme (le coureur de 800)

Un chœur d'hommes, 4 voix (le peloton [américains, anglais, finlandais])

Des instruments très simples là-dessous, des instruments *bruts* et « entiers ».

- En imaginant ce truc-là, j'ai « entendu » le récitant avoir cette voix à la fois unanime et solitaire qu'ont certains chanteurs ou diseurs nègres [*sic*] dans les derniers Columbia.

- Pour la voix de l'athlète, j'ai entendu un timbre flageolant, divagant, éperdu, enfantin presque. Une espèce d'examen de conscience, rapide, bien entendu et stylisé, qui, en 5 minutes, nous fasse passer par tous les grands sentiments qu'éprouve — que devrait éprouver — un athlète olympique. Héroïsme. Peur. Audace. Épouvante. Gloire. Loyauté. Hypocrisie. Triomphe. Orgueil. Bref ! l'essentiel de tout ça.

- Pour le chœur à 4 voix, quelque chose du genre des « Revellers [*sic* pour Revelers] » mais en [p. 2] force, en simplicité — quelque chose de carré, d'architectural.

Tout ça tombant sur le stade et sur la foule du haut d'un haut-parleur.

À Colombes, en 1924, j'ai noté — je vous le répète — des timbres providentiels. Il y avait d'abord une escouade de cornemuses (*highlanders*) qui faisait vraiment plein air. Ça

sentait le gazon, le jardinage, l'histoire naturelle. Mais est-il possible d'avoir des cornemuses ?

J'ai noté aussi 3 banjos, un autre jour.

Et un soir des trompettes de cavalerie qui avaient presque la majesté de « présentation » et d'« encadrement » de la cithare hellénique ou du luth médiéval autour d'une chanson de geste, d'une affirmation héroïque.

Je bafouille, bien entendu. Je cherche à chatouiller votre imagination. Il me faut 48 heures pour écrire ce petit drame athlétique. Est-ce que, en gros, ça vous dirait quelque chose ? Vous voyez le truc ?

Le départ.

La course (avec toute sa texture fugue)

L'arrivée en forme de strette avec un chevauchement de sentiments et d'idées musicales à peine indiqués naturellement...

Et par-dessus tout un essai d'art bref, d'art brusque, d'art essentiel et en plein air. Sortir du gris de la cantate officielle, du blanc de l'invocation aux dieux pour trouver ces triangles crus — rouge, vert, bleu, or — qu'on voyait à Mycènes sur les murs ensoleillés du stade.

Voyez-vous quelque chose là-dedans ?

Bien affectueusement,

André Obey

Annexe 2

Synopsis comparées des 4 versions de l'œuvre

Tableau comparatif des personnages

	(1) Nouvelle 1924	(2) Projet 1928	(3) 1941	(4) 1964
Les coureurs du 800 mètres	<ul style="list-style-type: none"> - Paul Martin, Suisse - [Douglas] Lowe, Anglais - [Hyla B. «Henry»] Stallard, Anglais - [Harry] Houghton, Anglais - [Ray] Dodge, Américain - [Schuyler] Enck, Américain - [William H.] Richardson, Américain - [John] Watters, Américain - [Charles] Hoff, Norvégien 	<ul style="list-style-type: none"> - Le coureur de 800 (une voix d'homme) - Américains - Anglais - Finlandais 	<ul style="list-style-type: none"> - Jean, notre homme - Lundgren, l'homme du Nord - Marva, homme du Nord-Est⁷⁵ - Heltzer, homme de l'Est - Pablo Ramondès, homme du Sud - Stallard, homme du Nord-Ouest - Richardson, homme de l'Ouest 	
Chœur	<ul style="list-style-type: none"> - Les amis de Lausanne - Le public du stade 	Un récitant (pour le décor, le récit de la course et la foule)	- Chœur (la voix du stade)	
Coryphée			- Le Speaker (l'homme de la radio)	- Le Speaker
Voix intérieures	<ul style="list-style-type: none"> - L'étudiant en médecine - L'athlète 	n.a.	<ul style="list-style-type: none"> - Jojo [<i>Ta</i>: Hamlet, changé en Jim] - Jeanne [<i>Ta</i>: Aude, changée en Jeanne] 	<ul style="list-style-type: none"> - Le garçon - La fille
Autres	<ul style="list-style-type: none"> - Le masseur - Le starter 	n.a.	<ul style="list-style-type: none"> - La voix qui annonce le spectacle par haut-parleur - Le Maître de cérémonie - 2 Assesseurs - Orchestre - 5 Boys - Voix diverses d'individus du public 	<ul style="list-style-type: none"> - La voix de l'annonceur - Orchestre - Voix diverses d'individus du public - Le Récitant

1) *Le Huit cents mètres de Paul Martin* (1924)

- Genre : Nouvelle
- Publication : Dans *L'Orgue du stade*
- Personnages : Les 9 coureurs de la finale du 800 mètres aux Jeux Olympiques de Paris en 1924. Deux voix intérieures incarnent les deux traits de personnalité en opposition chez Paul Martin, l'une l'encourageant (l'athlète, enthousiaste et confiant), l'autre le démoralisant (l'étudiant en médecine,

rationnel et sceptique). Il existe deux voix chorales, celle des amis amateurs du sport de Lausanne, ville natale de Paul Martin, et celle du public du stade.

- Intrigue: C'est la finale du 800 mètres aux Jeux Olympiques de Paris vue à travers l'expérience d'un des coureurs, le Suisse Paul Martin. L'athlète est à la fois découragé («Tu ne devrais pas être ici», «Tu seras le dernier!») et excité («Tu gagneras!») face à la difficulté de cette épreuve. Dans les vestiaires, ses pensées sont

⁷⁵ Spécification présente en 1941 seulement; en 1964, le récitant lit la didascalie qui précise que c'est un «petit homme brun, à plate face finnoise, un peu préhistorique».

hantées par le regard des autres sur sa participation à la finale: la foule des sportifs résonne dans sa tête (les discours entendus avant de partir pour les Jeux, et ceux qui commenteront le résultat de cette course), en même temps qu'elle résonne, réelle et menaçante, dans le stade («On va le livrer aux bêtes»). Une fois les athlètes sortis sur la piste, «sous le regard innombrable du Congrès des nations», Paul Martin se concentre afin de ne pas être submergé par ce sentiment de gêne paralysant. La tension qui l'habite lui fait faire un faux départ, ce qui en rajoute à son sentiment d'inadéquation («quelque chose de ridicule, d'infamant presque»). À la fin des premiers 300 mètres de la course, Paul Martin arrive à se convaincre qu'il peut réussir à gagner et commence une conquête acharnée de la première position («Commencement du drame»); il pense qu'après avoir dépassé Stallard la course sera gagnée, mais c'est Lowe qui remonte à la dernière seconde et l'emporte.

2) Projet inabouti, présenté dans la lettre à Florent Schmitt de 1928 (Annexe 1)

- Genre: «Mise en action» pour le plein air de la course représenté dans la nouvelle; un «essai d'art bref, d'art brusque, d'art essentiel et en plein air».
- Personnages: Le peloton est réduit à cinq coureurs (une voix d'homme et un chœur de quatre voix d'hommes). Un récitant décrit le décor et la course ainsi qu'il donne voix à la foule.
- Intrigue: Tel que précisé dans la lettre, «Le départ. La course (avec toute sa texture fuguee). L'arrivée en forme de strette avec un chevauchement de sentiments et d'idées musicales à peine indiqués naturellement...».

3) 800 mètres, version 1941

- Genre: Drame sportif
- Première représentation: Paris, Stade Roland-Garros, 5 juillet 1941
- Personnages: Les neuf coureurs de la finale du 800 mètres aux Jeux Olympiques de Paris qu'on retrouve dans la nouvelle de 1924 sont réduits à sept pour le drame. Le protagoniste n'est plus Suisse mais Français (Jean); les six autres incarnent une géographie stylisée (Nord, Nord-Est, Nord-Ouest, Sud, Ouest, Est); Obey maintient les noms de Stallard et Richardson. Une fille (Jeanne) et un garçon (Jojo) personnifient les deux voix intérieures du protagoniste. La course est introduite par un Maître de cérémonie accompagné par deux Assesseurs et cinq Boys et commentée par un Speaker («l'homme de la radio») qui sert de coryphée au Chœur, incarnation de la voix du stade. L'Orchestre est traité en personnage qui réagit lorsqu'on l'interpelle.
- Intrigue: Après une fanfare annonçant le début du spectacle, le Maître de cérémonie et les Assesseurs appellent l'Orchestre, le Chœur et les Boys qui, à leur tour, appellent le Speaker. La foule entre dans le stade. Premier chœur: éloges du stade et du plein air («Anneau

magicien»). Le Maître de cérémonie appelle les coureurs au départ. Deuxième chœur: le combat sportif comme un ordre auquel il faut obéir («Tragédie de l'été»). Les six coureurs étrangers entrent sur la piste, appelés par le Maître de cérémonie et accompagnés par des fanfares. L'entrée de Jean est précédée par une longue présentation du Speaker et accompagnée par une «formidable acclamation» du Chœur. Le peloton se dirige vers la ligne du départ. Troisième chœur: Le départ des «sept frères ennemis». Le Speaker commente l'attitude de Jean, qu'il qualifie de double, moitié mâle (la raison) et moitié femelle (l'héroïsme); ces deux composantes du coureur s'incarnent dans les voix de Jojo et de Jeanne qui parlent à Jean sur la ligne du départ, respectivement pour le décourager et l'encourager. Après un faux départ de Jean, la course commence. Les deux voix et le Speaker s'adressent au protagoniste, lequel commence lui-aussi à exprimer directement ses sensations et ses pensées; les autres coureurs n'ont pas de voix, mais leur présence se manifeste par des «chœurs de souffles». Au moment où «notre homme chœmenc[e] de s'insinuer entre Richardson et Marva», quatrième chœur: «Voici le drame», décrivant la «guerre de l'âge du sport». Lorsque Richardson s'écarte, Jean exulte et dépasse Heltzer; Jean s'emballe, se sent tout-puissant, et il passe Stallard «bien trop au large», ce qui lui fait perdre des instants précieux. Cinquième chœur: «Après le drame, la tragédie». Jean n'arrive pas à remonter le terrain perdu et arrive deuxième après Marva, «battu d'une poitrine».

Comme dans la nouvelle de 1924, le protagoniste pense avoir gagné après avoir dépassé Stallard, mais un autre coureur (Lowe dans la nouvelle, Marva dans le drame) surgit et gagne la course. Tel qu'exprimé par Jeanne, «Il reste le plus dur combat», celui entre la délation personnelle et l'esprit sportif. Ce dernier triomphe, avec Jean qui «enroule avec grâce et pudeur [son] bras autour de Marva et pose un court instant son front sur l'épaule du vainqueur». Chœur final: profession de foi collective dans le sport en tant que manifestation de la vraie essence de l'humain incorrompu par la civilisation, avec apostrophe finale à la jeunesse, espoir du futur.

4) 800 mètres, version 1964

- Genre: Drame radiophonique
- Diffusion: 4 octobre 1964, France Culture
- Personnages: Les sept coureurs sont les mêmes qu'en 1941. Le rôle du Speaker fusionne avec celui du Maître de cérémonie et du Speaker de 1941. Un récitant s'ajoute pour décrire certains passages de la course (souvent repris des didascalies de 1941), remplacement radiophonique de la présence visuelle.
- Intrigue: La même qu'en 1941, raccourcie, avec variantes. La scène initiale est la plus coupée et remaniée en raison de la réduction du nombre des personnages (seul le Speaker subsiste). Les «chœurs de souffles» sont supprimés.

Résumé

800 mètres est un «drame sportif» né du stade pour le stade, représenté au Roland-Garros en 1941 en tandem avec *Les Suppliantes* d'Eschyle, avec des musiques d'Arthur Honegger, toutes deux perdues. Inspiré des tragédies grecques par sa conception formelle ainsi que dramaturgique, *800 mètres* est la traduction en mots, gestes et sons des idées formulées par André Obey autour des Jeux olympiques de Paris en 1924.

L'un des principaux acteurs de la réflexion sur les rapports entre la musique et le sport et de la promotion du sport auprès des intellectuels français, Obey préconise la naissance d'un art olympique et élabore un riche portrait métaphorique du sport comme musique. Cet article reconstruit la genèse de *800 mètres*, montre comment ce drame met en scène les idées philhelléniques d'Obey, et analyse la conception musico-dramatique complexe de l'œuvre en se basant sur de documents d'archives textuels, iconographiques et sonores.

Abstract

800 mètres is a "sports drama" born out of the stadium for the stadium, staged at Roland-Garros in 1941 together with Aeschylus's *The Suppliants*. The music for both plays, now lost, was by Arthur Honegger. Inspired by Greek tragedies in both its formal and dramaturgical conception, *800 mètres* is the translation into words, gestures and sounds of the thoughts that André Obey expressed at the time of the Olympic Games in Paris in 1924. Obey has been one of the main actors in the reflection on the relationship between music and sport. In promoting sports among French intellectuals, Obey advocates the birth of an Olympic art and elaborates a rich metaphorical portrait of sport as music. Based on textual, iconographic and sound archival documents, this article reconstitutes the genesis of *800 mètres*, shows how this drama stages Obey's philhellenic ideas, and analyzes the complex musical-dramatic conception of the work.

* * *

Federico Lazzaro

Université de Montréal

Federico Lazzaro est chercheur au sein de l'équipe «Musique en France aux XIX^e et XX^e siècles: discours et idéologies», où il coordonne les projets de recherche et d'édition du site pressemusicale.oicrm.org ainsi que la *Nouvelle Histoire de la musique en France (1870-1950)*. Il enseigne à l'Université de Montréal, à l'Université de Sherbrooke et au Conservatoire de musique de Montréal. En plus de ses travaux sur la musique en France dans la première moitié du XX^e siècle (articles sur Debussy, Ravel, Jolivet, le nationalisme musical, musique et sport, musique et machines), ses publications ont porté sur Monteverdi, Gesualdo, Rota et Rossini (édition critique de *Sigismondo* pour Ricordi, 2010). Son livre *Écoles de Paris en musique (1920-1950): Identités, nationalisme, cosmopolitisme* (Paris, Vrin, 2018) a reçu en 2019 le Prix H. Robert Cohen/RIPM de l'American Musicological Society et le Prix chercheur étoile Paul-Gérin-Lajoie du Fonds de recherche du Québec. Il est co-directeur avec Steven Huebner de *Migration artistique et identité à Paris, 1870-1940/Artistic Migration and Identity in Paris, 1870-1940* (New York, Peter Lang, 2020), et avec Michel Duchesneau de *Musique-Disque-Radio en pays francophones, 1890-1950* (Paris, Vrin, à paraître). La Société québécoise de recherche en musique (SQRM) lui a octroyé en 2014 le prix Présences de la musique et en 2018 le Prix chercheur émergent. Il est le responsable des recensions aux *Cahiers de la SQRM* et ancien rédacteur en chef de *Gli Spazi della musica*.

L'expérience corporelle en musique : Comprendre sa valeur pour mieux l'intégrer à la formation musicale

Julie Ferland-Gagnon¹ (Université Laval)

Le premier instrument du musicien est son corps : sans ce dernier, toute production musicale de même que toute perception sont impossibles. Le concours du corps étant naturellement indispensable à la production sonore, plusieurs chercheuses et chercheurs se sont appliqués à étudier le corps dans sa fonction d'outil de production musicale. À titre d'exemple, mentionnons les nombreux articles s'intéressant aux aspects physiologiques du jeu instrumental et vocal parus dans les revues *Medical Problems of Performing Artists* et *Médecine des arts*, ou encore recensés dans *Performing Arts Medicine* (Sataloff, Brandfonbrener et Lederman 2010). Au-delà de l'acte physique d'exécution inhérent à la production musicale, le corps détient un rôle fondamental dans la perception de la musique. Dans la littérature, des auteurs de notoriété confèrent au corps un rôle central dans l'expérience musicale (Bowman 2004, 30; Bowman et Powell 2007, 1101; Bresler 2008, 231; Davidson 2012, 769). Des chercheurs d'autorité du domaine de l'éducation artistique s'accordent cependant sur le fait que l'expérience corporelle a été peu examinée en recherche (Bowman 2004, 34; Bowman et Powell 2007, 1088; Juntunen et Hyvönen 2004, 200; Powell 2007, 1084). Cette question ayant été insuffisamment étudiée, elle est par conséquent peu documentée et mal connue des professeur·e·s de musique. De ce fait, nous posons l'hypothèse qu'une meilleure compréhension de la valeur de l'expérience corporelle en musique favoriserait son intégration dans la formation musicale², et ce, tant dans le contexte de l'enseignement général de la musique en milieu scolaire que dans le jeu instrumental et le chant. À la lumière des théories de philosophes classiques et contemporains qui ont pensé le corps, notre principal objectif consiste ici à démontrer le caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique. Ce retour aux assises philosophiques du corps vise à amener la personne qui enseigne la musique à réfléchir aux orientations qu'elle souhaite privilégier lorsqu'elle enseigne, de même qu'à l'outiller afin qu'elle soit plus

aisément en mesure de faire valoir le rôle indispensable du corps, à travers sa double entité d'instrument de production et de perception, dans le développement du plein potentiel de l'individu, voire de l'artiste en devenir qu'elle façonne.

Pour répondre à ces objectifs, nous proposons la démarche suivante. Après avoir convenu du sens que nous accordons dans cet article à quelques concepts clés, nous rendrons compte de l'état des connaissances à l'égard de l'expérience corporelle en musique. Considérant que l'expérience corporelle en musique s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large, nous remonterons par la suite aux origines philosophiques du problème de la relation du corps et de l'esprit en procédant à l'exploration des positions théoriques de certains des plus importants philosophes du corps, puis nous décrirons la tendance qu'emprunte la philosophie contemporaine du corps. Nous considérerons ensuite la question sous l'angle éducationnel et exprimerons nos vues quant aux visées qui devraient être poursuivies par la formation musicale. L'examen des points de vue d'autrices et d'auteurs qui se sont intéressés à l'expérience du corps en musique permettra finalement de mettre en évidence le caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique. Pour terminer, nous mentionnerons certaines approches pédagogiques qui privilégient un apprentissage réalisé par la voie de l'expérience corporelle.

Quelques définitions

Il convient dès maintenant de fournir quelques explications quant à la signification que nous donnons à certains concepts clés de notre discours; bien entendu, des éclaircissements complémentaires seront présentés plus loin. Dans le présent article, la notion d'*expérience corporelle* réfère au savoir de nature subjective auquel un individu accède par la voie de son corps. L'expérience corporelle est donc avant toute chose une expérience de perception — nous y reviendrons

¹ Nous remercions la professeure Josée Vaillancourt de la Faculté de musique de l'Université Laval pour sa précieuse collaboration.

² Dans ce texte, la formation musicale fait référence à l'ensemble des activités se rapportant à l'apprentissage de la musique en milieu scolaire, extrascolaire et communautaire, incluant le jeu instrumental et le chant.

dans quelques instants —, dépassant ainsi largement la simple mise en mouvement du corps.

Comme nous le verrons tout au long de ce texte, la signification que nous accordons au mot *corps* se prolonge au-delà du corps physique. Marzano rappelle le statut complexe du corps lorsqu'elle affirme que «chaque personne entretient avec son corps une relation à la fois instrumentale et constitutive» (2016, 49). Le corps est à la fois objet et sujet: objet, ou corps physique, parce qu'il peut être vu, touché et senti; sujet, ou corps vécu, car il peut voir, toucher et sentir. Les germanophones disposent d'ailleurs de deux mots distincts pour s'exprimer à propos du corps: *Körper* est utilisé pour décrire le corps physique, c'est-à-dire la chair, alors que *Leib* désigne le corps vécu. Le corps est certes un objet en notre possession, mais n'est pas un objet comme les autres puisqu'il est impossible de s'en éloigner. Comme l'exprime avec justesse le philosophe français Merleau-Ponty: «Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps» (1945, 175). L'expérience corporelle doit donc être envisagée dans une perspective holistique où les dimensions sensorielles, motrices, cognitives et affectives de l'être composent un tout indivisible.

Pour mieux saisir le sens que nous accordons au mot *perception* dans ces pages, il importe de préciser que tout comme Grandjean et Labbé (2017, 89), nous opérons une distinction entre les termes *sensation* et *perception*. Ces derniers auteurs comparent les sensations éprouvées par un individu à des données brutes non traitées, définissant dès lors la perception comme étant à la fois le traitement et l'interprétation de ces données, c'est-à-dire la construction de sens à partir des sensations éprouvées par le corps. En outre, mentionnons que la production et la perception musicales ne doivent pas être perçues comme deux actions antagonistes: la musique émergeant de la constante relation du corps qui produit et du corps qui perçoit, ces deux dimensions dépendent nécessairement l'une de l'autre.

L'expérience corporelle en musique: état des connaissances

Selon Bowman et Powell, il semble que «le rôle du corps dans la pratique musicale et dans l'écoute musicale a été peu

étudié empiriquement, et est largement négligé du point de vue philosophique³» (2007, 1088). Dans cette même ligne de pensée, Powell affirme qu'il y aurait «peu de recherche ou de modèles théoriques portant sur le corps dans le domaine de l'éducation artistique⁴» (2007, 1084). Hormis la recherche portant sur les fonctions instrumentales du corps, cette chercheuse soutient que «peu d'attention serait accordée à l'expérience corporelle en arts, ce qui expliquerait pourquoi nous disposons de peu de fondements théoriques à l'égard de l'expérience corporelle et intercorporelle⁵ dans le domaine de l'éducation⁶» (2007, 1084). En effet, en musique, bien que les recherches portant sur l'optimisation du geste musical et la prévention des blessures musculosquelettiques soient en plein essor depuis les 30 dernières années, et que les ouvrages qui traitent de l'enseignement technique des différents instruments dans une visée de production sonore semblent de plus en plus abondants sur le marché, la question de l'expérience corporelle en musique n'y est que peu traitée. Face à cette carence, Bowman expose la nécessité de développer des théories sur l'expérience corporelle: «Nous avons besoin de théories qui reconnaissent à la fois la nécessité et la véridicité de l'expérience corporelle, du savoir acquis par le corps⁷» (2004, 34). Ce défaut de modèles théoriques a pour conséquence de limiter le développement de la recherche sur l'expérience corporelle puisqu'il contraint les chercheurs à devoir se réinventer à chaque nouvelle étude.

Avant de discuter spécifiquement de la valeur de l'expérience corporelle en musique, nous nous proposons d'examiner les fondements sur lesquels prend appui le discours des autrices et auteurs contemporains qui se sont penchés sur l'expérience corporelle en musique.

Origines philosophiques du problème de la relation du corps et de l'esprit

Le corps est à l'origine de l'un des problèmes philosophiques les plus célèbres de tous les temps. Dans l'optique de mieux saisir les enjeux associés à l'expérience corporelle en musique, la question sera replacée dans un contexte plus large et sera examinée du point de vue de certains des grands philosophes qui ont réfléchi au corps, dans son rapport à l'esprit. Sans prétendre d'aucune manière traiter

³ «The role of the body in music making and music listening is seldom studied empirically and widely neglected philosophically». Sauf indication contraire, les traductions sont de l'autrice de ces lignes.

⁴ «Arts education disciplines contain relatively little research and theory relating to the body».

⁵ Le terme *intercorporelité* vient de Merleau-Ponty et de la phénoménologie. Pascal Dupond (2001, 32) en donne l'explication suivante: «L'intercorporelité est comprise comme une extension des liaisons internes au corps propre [...] comme mes deux mains sont les organes synergiques d'une seule prise sur le monde, l'échange d'une poignée de main est le symbole de l'ouverture de cette synergie à une existence généralisée, intercorporelle ou "à plusieurs entrées"». En d'autres termes, l'intercorporelité fait appel à la notion de corporelité ou de corporalité vécue en relation avec l'autre, avec les autres. Sheets-Johnstone parlera notamment de «la capacité de "sentir à distance", de sentir le corps senti d'un autre» (2011, 335: «The capacity for "feeling at a distance," for sensing the felt body of another»). Il est question ici de la nature sociale du corps et de la nature corporelle des relations sociales.

⁶ «Aside from documenting instrumental uses of the body, there is little attention paid to the ways in which the arts are embodied and thus little foundation for an educational theory based in corporeal and intercorporeal experience».

⁷ «We need theories that grant both the necessity and the trustworthiness of corporeal experience, of bodily-constituted knowledge».

de façon exhaustive le problème de la relation du corps et de l'esprit⁸, nous proposons un aperçu de divers points de vue philosophiques relatifs à cette question qui anime l'être humain depuis la nuit des temps.

Dualisme et monisme de substance

On retrouve depuis l'Antiquité grecque une tradition philosophique dépeignant l'humain comme un être séparé en deux substances distinctes, soit le corps et l'esprit. Ce dualisme de substance trouve notamment ses origines dans les écrits de Platon (1875), lequel conçoit que le monde de l'homme se divise en deux entités : d'une part, le monde intelligible et, d'autre part, le monde sensible. Le monde intelligible, celui des Idées, renvoie à l'âme, foyer de la pensée et de la raison. L'âme, immortelle, est cependant condamnée à vivre dans un corps, lequel est sensible et mortel. Par le fait de leur caractère stable et immuable, seules les Idées sont réelles pour Platon ; ainsi, en raison de la nature instable des sens, le corps est vu comme une entrave à la quête de vérité de l'âme.

À l'époque moderne, Descartes perpétue la vision dualiste de Platon en distinguant nettement l'esprit, qu'il nomme le *cogito*, du corps, appelé l'*étendue*. Chez Descartes, toute connaissance se fonde avant tout sur la raison. Comme Platon, il enseigne à se méfier des sens trompeurs :

Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses ; et ainsi m'entretenant seulement moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même⁹ (Descartes 2012 [1641], 52).

La conception du corps, chez Descartes, est mécaniste, c'est-à-dire que la fonction du corps s'apparente à celle d'une machine : une machine au service de l'âme¹⁰.

En somme, les dualistes qui s'inscrivent dans la tradition platonico-cartésienne affirment la suprématie de l'âme, unique accès à la vérité, et condamnent le corps à un rôle secondaire, le considérant tel un objet dont il faut se méfier. Ainsi, suivant l'idéalisme platonicien et le rationalisme cartésien, l'homme doit s'attacher à s'affranchir de son expérience sensible s'il veut accéder à la vérité.

Différentes théories monistes, soutenant l'indivisibilité de l'être, ont coexisté parallèlement aux philosophies dualistes à l'image de celles de Platon et de Descartes. Par exemple, Aristote affirme que l'âme n'est pas une substance distincte du corps¹¹ (1977, 71), se montrant ainsi en désaccord avec son maître Platon. Spinoza offre un autre exemple de philosophie moniste ; pour lui, le corps n'est pas un instrument soumis à l'esprit, l'étendue et la pensée étant à son avis « une seule et même chose, mais exprimée de deux manières¹² » (2011 [1677], 138). D'après la conception moniste, le corps et l'esprit doivent donc être envisagés comme étant différents attributs d'une substance unique.

Le corps pécheur d'après la théologie scolastique

Dès l'Ancien Testament on retrouve des écrits portant sur le statut du corps imprégnés de la philosophie idéaliste de Platon, à l'exemple de ce verset tiré du *Livre de la Sagesse* : « Le corps, sujet à la corruption, appesantit l'âme, et sa demeure terrestre accable l'esprit aux pensées multiples » (Société de Saint Jean l'Évangéliste 1923, Sg9:15). Marquée par cette volonté de concilier la tradition philosophique antique et la théologie chrétienne, la scolastique médiévale a également traité du problème de la relation du corps et de l'esprit. L'interprétation du *Livre de la Genèse* proposée par le philosophe et théologien Augustin d'Hippone (saint Augustin), dans l'Antiquité tardive, a valu à ce dernier la paternité de la doctrine du péché originel, associant la faute à la chair. Selon Augustin, Dieu a rendu les corps des hommes mortels afin de les punir du péché d'Adam. Augustin rejette la sexualité, même lorsque féconde, et lui préfère une relation spirituelle avec le Christ. Selon cette doctrine, l'âme permet de communiquer avec Dieu ; le corps terrestre, impur, est sujet à la tentation et doit se livrer à des purifications en demandant le pardon, et ce n'est qu'au paradis qu'il retrouvera sa pureté. Ce mépris de la chair a profondément marqué la vision qu'a adoptée ensuite le monde judéo-chrétien envers le corps.

Primauté de l'expérience sensible dans l'accès à la connaissance

Au-delà du désaccord de fond d'ordre ontologique¹³ qui cherche à savoir s'il y a séparation ou union des substances, le problème de la relation du corps et de l'esprit comporte

⁸ Nous avons retenu « problème de la relation du corps et de l'esprit » pour traduire l'expression anglaise « *body-mind problem* », étant confrontée aux limites de la langue française qui ne dispose que d'un terme, *esprit*, pour exprimer à la fois *mind* (intellect, intelligence) et *spirit* (âme). Le mot *âme* (*spirit, soul*), utilisé plus loin dans le texte, pose, en français, le même problème d'interprétation.

⁹ Voir Méditation troisième.

¹⁰ Le terme *âme* est ici employé comme synonyme d'esprit, au sens de principe qui anime le corps d'un être vivant. À travers les différents écrits, une certaine ambiguïté persiste dans l'interprétation du terme *âme*, qui doit tantôt être compris comme synonyme d'esprit, mais tantôt s'en détacher. Par exemple, l'âme se distingue de l'esprit lorsqu'elle revêt le sens de *sentiment*, et que l'esprit désigne la *pensée*.

¹¹ « L'âme n'est donc pas séparable du corps » (Aristote 1977, 71). Voir Livre II, chapitre 1, 413a, 5.

¹² Voir Deuxième partie, Scolie de la proposition 7.

¹³ L'ontologie est une branche de la philosophie qui concerne l'étude des vérités fondamentales de l'être.

également un enjeu épistémologique puisqu'il concerne l'origine que l'on attribue à la connaissance. L'idéalisme platonicien et le rationalisme cartésien, tels que décrits plus tôt, sont des exemples par excellence de positions philosophiques qui accordent la primauté à l'esprit dans l'accès à la connaissance. D'autre part, les philosophies empiristes prétendent plutôt que toute connaissance tire son origine essentiellement de l'expérience sensible¹⁴. Ainsi, pour l'empiriste britannique David Hume, bien plus que la raison, ce sont les sens qui permettent d'accéder à la connaissance :

Toutes les idées, spécialement les idées abstraites, sont par nature vagues et obscures : l'esprit n'a que peu de prises sur elles. Elles sont telles que l'on peut les confondre avec d'autres idées ressemblantes. [...] Au contraire toutes les impressions, c'est-à-dire toutes les sensations, aussi bien des sens externes que du sens interne, sont fortes et vives. [...] En ce qui les concerne, il n'est pas aisé de se tromper ou de se méprendre¹⁵ (Hume 2002 [1748], 18).

La primauté des sens et des sensations dans l'accès à la connaissance a également été célébrée dans les théories sensualistes de Condillac et d'Helvétius, directement dérivées de la théorie plus générale de l'empirisme, mais aussi par leur contemporain Jean-Jacques Rousseau, dont les vues sur l'éducation sont ici des plus éclairantes :

Comme tout ce qui entre dans l'entendement humain y vient par les sens, la première raison de l'homme est une raison sensitive ; c'est elle qui sert de base à la raison intellectuelle : nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux. Substituer des livres à tout cela, ce n'est pas nous servir de la raison d'autrui ; c'est nous apprendre à beaucoup croire, et à ne jamais rien savoir (Rousseau 2002 [1762], 88).

Un siècle plus tard, Nietzsche considère qu'étant donné que l'homme existe par son corps, l'étude de l'être doit partir du corps et non de l'esprit¹⁶ (1979 [1885-1887], 113). La position de Nietzsche s'oppose tout à fait à celle de Platon et de Descartes, puisqu'il affirme qu'« en général [les sens] ne mentent pas. C'est ce que nous faisons de leur témoignage qui y met le mensonge. [...] Si nous faussons le témoignage des sens, c'est la "raison" qui en est la cause¹⁷ » (1908 [1889], 126-127). Plus près de notre époque, l'avènement de la phénoménologie, qui permet d'accéder à la vérité d'un phénomène par l'étude de l'expérience

vécue, a permis d'engager une réflexion importante centrée sur le corps. L'œuvre philosophique de Merleau-Ponty gravite autour de la question de la corporéité (*embodiment*). Pour le philosophe français, le corps est non seulement la source de toute perception, mais également la condition de l'expérience, puisque c'est par le corps que l'homme accède au monde. Enfin, de façon analogue à Merleau-Ponty, Polanyi envisage le corps en tant « [qu]'instrument ultime de toutes [...] connaissances externes, tant intellectuelles que pratiques¹⁸ » (1967 [1966], 15).

Encore aujourd'hui, on retrouve dans les écrits philosophiques contemporains portant sur le corps l'empreinte marquée de l'empirisme, théorie qui reconnaît la primauté de l'expérience sensible dans l'accès à la connaissance. Dans la section suivante, nous constaterons également l'influence profonde qu'exerce le monisme de substance sur la philosophie contemporaine du corps, conception qui, rappelons-le, admet l'indivisibilité du corps et de l'esprit.

Situation contemporaine du problème

En ce début du XXI^e siècle, a-t-on trouvé une issue aux grands questionnements métaphysiques ayant trait à la relation du corps et de l'esprit ? Sans prétendre avoir résolu l'un des plus importants problèmes philosophiques de l'histoire, le philosophe de l'éducation musicale Bennett Reimer estime que l'état actuel des connaissances humaines porte à croire qu'il « ne peut y avoir de véritable séparation du physique et du mental — de l'esprit et du corps¹⁹ » (2003, 211) :

Si l'on se rapporte à un grand nombre de sources, dont les sciences cognitives, la philosophie, la psychologie, la physiologie et les neurosciences, la conception selon laquelle les émotions seraient séparées et différentes des processus conscients de l'être humain est devenue dépassée. Il devient de plus en plus évident que la cognition humaine, ou l'intelligence, existe et s'exprime sous différentes formes, qu'elle est directement liée aux fonctions du corps et qu'elle est entièrement imprégnée par le sentiment²⁰ (Reimer 2003, 75).

Dans *L'erreur de Descartes : La raison des émotions* (2008 [1994]), Damasio démontre, en sa qualité de médecin et de professeur de neurologie, de neurosciences et de psychologie, que la conception dualiste cartésienne est erronée :

¹⁴ Au sens philosophique, l'expérience sensible fait référence à ce qui peut être perçu par les sens.

¹⁵ Voir Section 2 : « De l'origine des idées » (« Of the Origin of Ideas »).

¹⁶ « Avec le corps pour fil conducteur, une prodigieuse diversité se révèle ; il est méthodologiquement permis d'utiliser un phénomène plus riche et plus facile à étudier comme fil conducteur pour comprendre un phénomène plus pauvre » (Nietzsche 1979 [1885-1887], 113). Voir le fragment 2[91].

¹⁷ En italique dans la traduction française. Voir Chapitre 5 : « La "raison" dans la philosophie » (« Die "Vernunft" in der Philosophie », 2).

¹⁸ « Our body is the ultimate instrument of all our external knowledge, whether intellectual or practical ».

¹⁹ « There can be no actual separation of the physical and the mental—of the mind and the body ».

²⁰ « From a variety of sources, including the cognitive sciences, philosophy, psychology, physiology, and neuroscience, the old idea that emotion is separate and different from human mindful processes has begun to be eroded. It is rapidly becoming evident that human cognition, or intelligence, exists and is demonstrated in diverse forms, is directly tied to the functions of the body, and is pervaded throughout with feeling ».

La compréhension globale de l'esprit humain nécessite de prendre en compte l'organisme ; non seulement il faut faire passer les phénomènes mentaux du plan des processus de pensée immatériels à celui d'un tissu biologique, mais il faut aussi les mettre en rapport à l'organisme entier, dans lequel le corps et le cerveau fonctionnent comme une unité, et qui interagit pleinement avec l'environnement physique et social (2008 [1994], 315).

Si les avancées scientifiques permettent à l'heure actuelle de démontrer la validité de certains points de vue philosophiques plus anciens — ou au contraire de réfuter leur véracité —, il est désormais possible d'admettre sur une base objective le caractère interdépendant du corps et de l'esprit, de même que le rôle indispensable de l'expérience sensible dans l'accès à la connaissance. Enfin, nous nous permettons néanmoins d'insister sur la pertinence des contributions à caractère philosophique à l'époque qui est la nôtre. Contrairement à ce qu'on observe lorsqu'une méthode scientifique est appliquée, les objets étudiés sous une approche philosophique ne sont assujettis à aucune limite puisqu'ils sont libres de toute contrainte d'ordre méthodologique ou technologique. Loin d'être devenue une discipline obsolète par rapport à la science, la philosophie permet, dans une perspective visionnaire, de soulever de nouvelles questions et de spéculer sur d'innombrables possibilités, pour ainsi indiquer la voie aux chercheurs de demain.

Vers une philosophie pragmatique du corps

Si la philosophie a traditionnellement été associée à une activité contemplative de l'esprit, certains philosophes ont ressenti la nécessité de redéfinir l'essence même de l'activité philosophique, de sorte qu'elle admette la nature interdépendante du corps et de l'esprit. La soma-esthétique de Richard Shusterman, dont il sera question maintenant, s'avère un exemple incontournable de cette volonté de philosopher autrement.

Richard Shusterman, philosophe américain contemporain, est à l'origine d'un genre nouveau de philosophie du corps qu'il nomme « soma-esthétique²¹ ». Il définit celle-ci comme étant « l'étude méliorative et critique de l'expérience et de l'usage du corps vivant (soma), conçu comme le foyer de l'appréciation sensorielle (esthésie) et du façonnement créateur du soi²² » (Shusterman 2008, 1). Dans le vocable *soma-esthétique*, l'utilisation du terme *soma*²³ plutôt que *corps* vise à établir une distinction entre le soma — corps

vivant, perceptif et intelligent, dans sa relation de connexion à l'esprit — et le corps, terme généralement associé à la partie matérielle de l'être. En ce sens, le *soma* de Shusterman rejoint le concept de corporéité tel que décrit par Merleau-Ponty, lequel « désigne le corps à la fois comme structure vécue et comme contexte ou lieu des mécanismes cognitifs » (Varela, Thompson et Rosh 1993 [1991], 18). Le terme *esthétique*, pour sa part, possède ici une double signification, se rapportant à la fois à la perception sensorielle du soma (esthésie) et à l'appréciation des qualités esthétiques des personnes ou des objets (Shusterman 2008, 1-2). Nous discuterons plus en détail de la signification des termes *esthésie* et *esthétique* un peu plus loin dans le texte, nous contentant ici de convenir de leur parenté étymologique.

La soma-esthétique instaurée par Shusterman implique les dimensions analytique, pragmatique et pratique de la philosophie du corps (Shusterman 2009, 62). Alors que la soma-esthétique analytique est descriptive et de nature théorique, la dimension pragmatique propose et compare les méthodes somatiques. Ces deux premières dimensions de la soma-esthétique reposent sur le discours, tandis que la troisième consiste en la mise en action de ces méthodes par un travail corporel conscient. Shusterman estime que c'est cette dernière dimension pratique qui a été la plus négligée par les philosophes du corps. Ainsi, la soma-esthétique dépasse la portée de la philosophie traditionnelle, laquelle se veut essentiellement théorique, et propose des stratégies de développement de la conscience somatique. Selon le fondateur de ce projet interdisciplinaire, la philosophie devrait être un art de vivre où l'expérience est centrale, plutôt qu'une simple discipline de réflexion et d'argumentation. Reconnaisant la profonde connexion du corps et de l'esprit, la soma-esthétique aspire donc à devenir le lieu de rencontre entre la philosophie et les disciplines d'éducation somatique.

Cette approche philosophique se rapproche du pragmatisme philosophique des Américains Charles Sanders Peirce, William James et John Dewey, doctrine n'admettant comme vraies que les idées qui comportent une implication pratique dans le monde matériel. Plus concrètement, la soma-esthétique de Shusterman est nourrie par sa pratique professionnelle de la méthode Feldenkrais²⁴. Au début du siècle dernier, le philosophe pragmatiste John Dewey fut lui aussi influencé par les leçons d'éducation somatique qu'il reçut auprès de Frederick Matthias Alexander, fondateur

²¹ Le terme *soma-esthétique* (de l'anglais *somaesthetics*) a été créé par Shusterman en 1996.

²² « The critical study and meliorative cultivation of how we experience and use the living body (or soma) as a site of sensory appreciation (aesthesis) and creative self-fashioning ». Traduction libre inspirée de la traduction française de Nicolas Vieillescazes (Shusterman 2007 [2008], 33).

²³ On doit au philosophe et praticien somatique Thomas Hanna la réactualisation du mot grec *soma*, qu'il définit comme étant « le corps tel qu'il est perçu de l'intérieur, une perception à la première personne » (2017 [1986], 1). On lui doit également le dérivé « somatique », qu'il décrit comme « le domaine de recherche du soma » (2017 [1986], 1).

²⁴ La méthode Feldenkrais est une approche d'éducation somatique développée au milieu du xx^e siècle par Moshe Feldenkrais (1904-1984). Cette méthode, qui se pratique en séances collectives et individuelles, vise à accroître la conscience corporelle à travers le mouvement.

de la technique Alexander²⁵. La soma-esthétique représente donc un changement de visée important par rapport à la tradition philosophique antérieure. En d'autres termes, alors que des philosophes tels que Merleau-Ponty étaient à la recherche d'une explication ontologique de l'expérience du corps, la philosophie de Shusterman s'inscrit dans la tradition du pragmatisme philosophique et se porte à la défense de la dimension pratique de la philosophie du corps, visant à améliorer la conscience corporelle et ainsi rehausser la qualité de vie des individus. Le philosophe de l'éducation musicale Wayne Bowman appuie d'ailleurs ce changement de direction philosophique, et soutient que « pour naviguer sur les “mers” d'aujourd'hui, nous avons besoin de théories ou de philosophies d'un genre très différent de celui auquel nous avons été habitués²⁶ » (2005, 155). Nous avons besoin de théories, poursuit Bowman, « qui pourraient [...] faire une différence marquée dans nos actions et identités professionnelles. Cette orientation est le pragmatisme philosophique classique²⁷ » (2005, 157). La soma-esthétique de Shusterman est un exemple des plus représentatifs du pragmatisme philosophique réclamé par Bowman.

Nous arrivons ici au terme de notre exposition des positions de quelques-uns des plus importants philosophes d'hier à aujourd'hui ayant réfléchi au corps, dans sa relation à l'esprit. Des différentes doctrines philosophiques exposées dans ce qui précède, nous admettons à ce stade les trois grands principes suivants : 1) le corps et l'esprit forment un tout de nature interdépendante (monisme de substance) ; 2) l'expérience sensible revêt une importance de premier plan dans l'accès à la connaissance (empirisme) ; 3) les doctrines philosophiques ayant pour objet le corps sont surtout intéressantes pour nous dans la mesure où elles trouvent une valeur pratique dans l'expérience humaine (pragmatisme). La suite de notre discours prendra appui sur ces trois principes.

Visées de la formation musicale

Avant d'envisager des applications pratiques pour l'apprentissage et l'enseignement de la musique selon les grands principes énoncés, il est essentiel d'établir les visées fondamentales que la formation musicale devrait permettre d'atteindre ; en d'autres termes, de définir les orientations que les pédagogues devraient privilégier dans leur enseignement.

Dans un curriculum scolaire où chaque discipline cherche à faire valoir son importance — il en est de même quant au choix des activités extrascolaires que l'on propose à nos enfants —, la place de la musique est fréquemment justifiée par les bienfaits qu'elle procure sur le plan du développement de l'intellect (Bowman 2004, 32). Ceci n'est pas sans rappeler « l'effet Mozart » (Rauscher, Shaw et Ky 1993, 611), véritable phénomène de mercatique découlant d'une étude controversée²⁸ (Bolduc 2007). Comme le développement de l'intellect revêt une importance capitale au sein de la société, plus d'un·e professeur·e de musique est tenté·e de convaincre le public avec cet argument. Rappelons qu'en musique, les théories esthétiques de la tradition kantienne ont façonné des générations entières de mélomanes, conduisant l'auditeur à apprécier la musique pour ses caractéristiques formelles et à reconnaître sa valeur pour l'expérience avant tout intellectuelle qu'elle procure (Bowman 2005, 160), reléguant le corps à un rôle de distraction, de contaminant de la véritable expérience esthétique (Bowman 1998, 87). D'après Kant, les jugements esthétiques devraient être effectués non pas d'après un goût subjectif mais d'une manière désintéressée et impersonnelle, de sorte qu'ils puissent prétendre à une valeur universelle : « Je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde, écrit Kant, et je parle de la beauté comme si c'était une qualité des choses²⁹ » (1846 [1790], 81-82). Pour ce philosophe du courant idéaliste allemand, « la propriété qu'a un plaisir de pouvoir être universellement partagé suppose que ce plaisir n'est pas un plaisir de jouissance, dérivé de la pure sensation, mais de réflexion ; et ainsi les

²⁵ La technique Alexander est une autre approche d'éducation somatique. Plus ancienne que la méthode Feldenkrais, la technique Alexander fut mise au point par l'acteur australien Frederick Matthias Alexander (1869-1955) au cours de la première moitié du xx^e siècle.

²⁶ « For navigating today's "seas" we need theory or philosophy of a very different kind than that to which we have grown accustomed ».

²⁷ « That would [...] make quite a difference in our professional actions and identities. That orientation is classical philosophical pragmatism ».

²⁸ En 1993, Rauscher et collab. publient les résultats de leurs travaux dans la prestigieuse revue scientifique *Nature*. Les procédures méthodologiques et expérimentales utilisées sont néanmoins contestées par la communauté scientifique. Dans le cadre de leur étude, les sujets ayant écouté 10 minutes de musique du compositeur Wolfgang Amadeus Mozart (*Sonate pour deux pianos en ré majeur*, K. 448) auraient obtenu des résultats significativement supérieurs aux tests d'intelligence standardisés visant à mesurer les habiletés cognitives générales et spatio-temporelles (échelle Stanford-Binet), par comparaison avec les sujets ayant été exposés à une période égale de musique relaxante ou de silence. Fait à noter, l'augmentation du quotient intellectuel fut temporaire, c'est-à-dire qu'elle ne persista que quelques minutes après l'administration des tests. À la suite de la publication des résultats de cette étude, les médias s'approprient l'information et laissent entendre au public que l'écoute de la musique de Mozart aurait pour effet d'augmenter le quotient intellectuel des auditeurs. On assiste alors à la commercialisation de nombreux produits dérivés sous la marque déposée The Mozart Effect®, dont des disques de musique pour enfants et des livres (Campbell 1997 ; 2000) destinés au grand public.

²⁹ Voir Première partie — Critique du jugement esthétique [Erster Teil — Kritik der ästhetischen Urteilskraft], Première section — Analytique du jugement esthétique [Erster Abschnitt — Analytik der ästhetischen Urteilskraft], Premier livre — Analytique du beau [Erstes Buch — Analytik des Schönen], §VII — Comparaison du beau avec l'agréable et le bon fondée sur la précédente observation [Vergleichung des Schönen mit dem Angenehmen und Guten durch obiges Merkmal].

arts esthétiques, en tant que beaux-arts, ont pour règle le jugement réfléchissant et non la sensation³⁰» (Kant 1846 [1790], 250). Chez Kant, la musique se partage ainsi en deux catégories, soit celle qu'il reconnaît comme discipline des beaux-arts puisqu'elle s'apprécie par l'esprit³¹, et celle, de moindre valeur, qu'il qualifie «d'art agréable» vu que son effet est ressenti par les sens³² (1846 [1790], 249-250). Or, bien que le développement de l'intellect soit une fin parfaitement louable, il s'avère qu'il n'est d'aucune manière spécifique à l'apprentissage de la musique ou des autres arts. Ainsi, pour plusieurs philosophes de l'éducation musicale à l'exemple de Bowman, il apparaît que ce motif ne devrait pas servir d'argument central pour justifier la pertinence d'une formation musicale (Bowman 2004, 34). Pour en établir le bienfondé, bon nombre de philosophes de l'éducation musicale soutiennent que l'enseignant·e de musique devrait plutôt miser sur une finalité qui sied à l'essence même des arts, soit le développement de la sensibilité esthétique de l'apprenant·e (Bowman et Powell 2007, 1089; Leonhard et House 1972, 20; Reimer 2003, 1). C'est notamment sur cette vision de *l'éducation musicale en tant qu'éducation esthétique* que repose notre conception de la formation musicale, mouvement dont les assises furent posées par Charles Leonhard et Robert W. House (1959; 1972) ainsi que par Bennett Reimer (1970; 1989; 2003), mais aussi — et même principalement — sur le sens primitif que l'on prête au terme *esthétique*.

Afin de préciser notre pensée, nous nous attarderons à présent à discuter des différentes significations du mot *esthétique* puisqu'elles divergent considérablement d'un ouvrage à l'autre. En introduction à son livre qui vise à exposer l'essentiel des connaissances actuelles sur l'esthétique, Talon-Hugon soulève à juste titre la question suivante : «L'esthétique est-elle critique du goût, théorie du beau, science du sentir, philosophie de l'art ?» (2008, 4). Nous avons évoqué plus tôt que le terme, chez Shusterman, se rapportait à la fois à la perception sensorielle et à l'appréciation des qualités esthétiques. Examinons d'abord le premier sens que Shusterman prête à *esthétique*, soit celui de la perception sensorielle (*aisthêsis*, ou esthésie). Se définissant comme la faculté de percevoir les sensations, l'*esthésie* (du grec ancien αἴσθησις, *aisthêsis*) incarne la signification originelle du terme *esthétique*. Découlant

de αἴσθησις (*aisthêsis*), le dictionnaire grec français (Bailly 1894) fournit pour le substantif αἰσθητικός (*aisthêtikos*, que l'on traduit par *esthétique*) la définition suivante : «Qui a la faculté de sentir ou de comprendre. Qui peut être perçu par les sens». L'esthétique est donc, par ses racines étymologiques, la science du sensible. Il faudra attendre jusqu'à 1750, année de la publication de l'*Æsthetica*, pour que le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten invente — d'abord en latin, puis en allemand — le terme *esthétique* (Parret 1992, 327-328), instaurant par la même occasion la discipline philosophique qui s'y rattache, qu'il définit alors comme suit : «L'esthétique (théorie des arts libéraux, doctrine de la connaissance inférieure³³, art de la belle pensée, art de l'analogue de la raison) est la science de la connaissance sensible³⁴» (Baumgarten 1750, cité par Parret 1992, 327-328). On assiste peu après à un détournement du sens du terme, l'*Ästhetik* devenant par la voie des philosophes allemands de la seconde partie du XVIII^e siècle la branche traditionnelle de la philosophie telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est-à-dire une «science du beau», une «philosophie des beaux-arts» (Décultot 2002, 7-8) sans relation avec l'expérience corporelle et sensorielle. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en préambule à son *Esthétique*³⁵ (1835-1838), convient d'ailleurs de l'impropriété du terme *esthétique*, lequel se rapporte à la «science des sens, des sentiments³⁶», et concède vouloir n'en retenir que le nom, puisque celui-ci s'est désormais imposé dans la langue pour désigner la «philosophie de l'art» ou, plus spécifiquement, la «philosophie des beaux-arts». C'est donc vraisemblablement sur ce deuxième sens que l'on accole au terme *esthétique*, soit celui de science du beau et de philosophie des beaux-arts, que s'appuie Shusterman lorsqu'il fait allusion à l'appréciation des qualités esthétiques des objets et des personnes. S'inscrivant dans la tradition kantienne et hégélienne de l'esthétique, cette deuxième définition correspond à la définition moderne de la discipline philosophique.

Il convient de souligner qu'«il n'existerait, selon Reimer, aucune définition ou explication définitive acceptée, ni même d'interprétation de ce qu'est réellement l'éducation esthétique³⁷» (1991, 194). Dans les premières pages de son ouvrage *A Philosophy of Music Education*, Reimer

³⁰ Voir Première partie — Critique du jugement esthétique [Erster Teil — Kritik der ästhetischen Urteilskraft], Première section — Analytique du jugement esthétique [Erster Abschnitt — Analytik der ästhetischen Urteilskraft], Deuxième livre — Analytique du sublime [Zweites Buch — Analytik des Erhabenen], §XLIV — Des beaux-arts [Von der Schönen Kunst].

³¹ «Espèces de connaissance» («Erkenntnisarten»), §XLIV.

³² «Simple sensations» («Bloße Empfindungen»), §XLIV.

³³ La connaissance est dite «inférieure» lorsqu'elle découle de l'expérience sensible et «supérieure» lorsqu'elle relève de la raison.

³⁴ Voir Baumgarten (1750), 1^{er} paragraphe.

³⁵ L'*Esthétique* ou philosophie de l'art (Vorlesungen über die Ästhetik) désigne un ensemble de cours donnés par le professeur Hegel et publiés à titre posthume.

³⁶ «Die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens».

³⁷ «There exists no accepted, definitive definition or explanation or even interpretation of what aesthetic education actually is».

concède que l'élaboration d'une définition exhaustive de l'éducation esthétique est une entreprise complexe (2003, 9). Reconnaissant les dangers de se confiner dans une définition incomplète, restrictive ou figée, il choisit plutôt de présenter une description des caractéristiques fondamentales de l'éducation esthétique, outil de réflexion qui sied tout à fait à la conception qu'il a de l'éducation esthétique, à savoir un mouvement philosophique et non une méthode rigide. La philosophie de Reimer s'appuie sur la théorie esthétique de l'expressionnisme absolu de Leonard B. Meyer (Reimer 1976 [1970], 15 ; 26), théorie qui admet que les relations formelles présentes au sein d'une œuvre musicale sont propres à susciter chez l'auditeur des sensations et des émotions (Meyer 2011 [1956], 52). L'une des vues partagées par les philosophes de l'éducation musicale qui s'inscrivent dans le mouvement de l'éducation esthétique consiste à considérer le développement de la sensibilité à la musique comme un moyen d'éduquer le sentiment³⁸ humain (Reimer 1976 [1970], 27). Précisons que David J. Elliott, initiateur d'une philosophie de l'éducation musicale dite « praxialiste » et fondée sur l'action, s'oppose à cette vision de l'éducation musicale en tant qu'éducation esthétique. Pour Elliott et Silverman, les sentiments engendrés par l'expérience esthétique, telle que décrite dans ce qui précède, ne sont pas de véritables émotions³⁹, c'est-à-dire des « réponses viscérales, ressenties ; [...] des sensations somatiques et corporelles ; [...] ces “frissons musicaux” que la plupart des auditeurs et ceux qui font de la musique éprouvent⁴⁰ », mais seraient plutôt le fruit d'une expérience de nature intellectuelle (2015, 68). Ce désaccord qui oppose deux des principaux philosophes de l'éducation musicale, Reimer et Elliott, quant à la nature de l'éducation esthétique peut en partie s'expliquer par la confusion qui règne autour du mot *esthétique*.

Ainsi, tout en reconnaissant la valeur du mouvement philosophique d'éducation esthétique initié par Leonhard et House, et Reimer, nous envisagerons *avant tout* ici l'éducation esthétique dans sa signification la plus ancienne, c'est-à-dire une éducation de la faculté de percevoir, de sentir, de connaître par les sens ; autrement dit, une éducation qui concède au corps un rôle de premier plan dans l'expérience

esthétique. Puisque les sens⁴¹, organes de la perception, logent dans le corps, il faut impérativement voir le corps comme point de départ de toute expérience esthétique. Suivant notre conception selon laquelle la formation musicale devrait être une éducation esthétique — au sens où nous l'entendons —, il devient donc beaucoup plus naturel de justifier le caractère constitutif de l'expérience corporelle dans la formation musicale.

Justification du caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique

L'exposition des points de vue des plus importants philosophes ayant réfléchi au corps et des visées fondamentales de la formation musicale, présentée dans ce qui précède, a permis d'apporter un éclairage théorique qui contribuera à étayer notre justification de la valeur de l'expérience corporelle en musique. La présente section se propose de faire valoir le caractère constitutif de l'expérience corporelle dans l'acquisition de connaissances — tant générales que musicales —, mais aussi de questionner le statut accordé à l'expérience corporelle dans l'apprentissage au sein de la société occidentale du XXI^e siècle.

Parallèlement aux approches d'apprentissage traditionnelles, des pédagogues tels que Johann Pestalozzi (1746-1827), Friedrich Fröbel (1782-1852), Rudolph Steiner (1861-1925) ou Maria Montessori (1870-1952) ont développé des « technique[s] d'apprentissage sous-tendue[s] par l'expérience sensitive et motrice de l'apprenant », dites *méthodes actives* (Dauphin 2011, 17 ; 20). Selon nos observations, la présence de ces approches pédagogiques actives demeure néanmoins marginale au sein de bon nombre de milieux scolaires en Occident. Par l'importance qu'elle accorde à la pensée rationnelle, Reimer observe que la société occidentale moderne tend à privilégier le développement de l'intellect (2003, 75) et à accorder un statut inférieur à l'apprentissage à travers l'expérience corporelle. Cette propension à survaloriser l'activité intellectuelle et à reléguer à un second plan l'expérience corporelle n'est pas sans rappeler la position rationaliste de Descartes, qui concède à l'esprit (*cogito*) la primauté

³⁸ Reimer convient d'établir une distinction fondamentale entre les émotions et les sentiments : « Les émotions peuvent être décrites à l'aide de mots. Les sentiments, par contre, consistent en des “sensations outrepassant le langage” ; ce sont autant d'informations ressenties et de connaissances qui atteignent la conscience par des circuits non verbaux “nouvellement créés” » (2003, 82 : « Emotions are nameable in words. Feelings are the nonverbal, “newly minted” crossings into consciousness of felt information, or knowing, consisting of “feeling-beyond-language” »).

³⁹ Elliott et Silverman sont en désaccord avec Reimer quant à sa façon de définir les émotions et les sentiments. Ils conçoivent « que les émotions ne sont pas des mots ou des entités mais plutôt des processus, [...] que les émotions sont à la base des sentiments et les précèdent » (2015, 330 : « That emotions are not words or entities but processes, [...] that emotions underlie and precede feelings »). D'après Elliott et Silverman, « un sentiment est la perception consciente d'un processus émotionnel » (2012, 47 : « A feeling is a conscious perception of an emotional process »).

⁴⁰ « “Aesthetic experiences” are not conceived as felt, visceral responses ; not somatic and corporeal feelings ; and not the “musical chills” most listeners and music makers experience ».

⁴¹ Il n'existe pas d'accord sur le nombre exact de sens chez l'humain, ni sur la définition précise du terme. La signification que nous lui prêtons ici ne se restreint pas aux cinq sens reconnus traditionnellement que sont la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, mais inclut notamment la thermoception (température), la nociception (douleur), l'équilibriception (équilibre) et la proprioception (position relative des parties du corps dans l'espace). Ces trois derniers sens revêtent une importance particulière dans la perception du corps en mouvement.

absolue. Le musicien, compositeur et pédagogue Jaques-Dalcroze, à l'origine de sa méthode, la rythmique Jaques-Dalcroze, parvenait d'ailleurs à ce même constat un siècle avant notre époque :

Dès qu'un enfant entre dans une école supérieure, il semble que le programme scolaire cherche à faire oublier à cet enfant qu'il existe. L'hygiène corporelle⁴², la conscience physique, les instincts sensoriels sont mis au troisième plan (2009 [1916], 22).

Pourtant, comme nous l'avons vu, de nombreux philosophes tels que Polanyi, Nietzsche et Merleau-Ponty soutiennent que l'expérience corporelle est indispensable puisqu'elle se trouve à la base de tout apprentissage, de toute connaissance humaine. De même, pour le philosophe de l'éducation musicale Wayne Bowman, le corps serait « non seulement indispensable, mais également constitutif de toute expérience et connaissance qui revendiquent à juste titre un statut musical⁴³ » (2004, 35). Par ailleurs, la recherche actuelle en neurosciences révèle que :

Si l'apprentissage est considéré comme le développement de représentations mentales, il est essentiel de comprendre que seul le mouvement corporel permet de construire des représentations dans le cortex. [...] Par conséquent, pour construire une représentation mentale d'un phénomène musical, la présentation d'explications verbales s'avère relativement inefficace comparativement à l'initiation d'une expérience corporelle⁴⁴ (Hodges et Gruhn 2012, 212-213).

Bien que l'avancement des connaissances en neurosciences permette désormais de mettre en évidence le caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique et que, comme nous l'avons vu plus tôt, plusieurs philosophes contemporains de l'éducation musicale en reconnaissent la valeur, il convient de rappeler que cette idée n'est en rien nouvelle ; déjà, un siècle plus tôt, Jaques-Dalcroze en fut lui-même fermement convaincu (1920, 56). À cet égard, les écrits de Mathieu (2009 ; 2017) tracent des liens entre la pensée de philosophes contemporains et celle de Jaques-Dalcroze, dont l'approche pédagogique, novatrice au début du xx^e siècle, favorise l'apprentissage de la musique par la voie de l'expérience corporelle.

Or, dans un contexte où chaque discipline réclame la part qui lui revient au sein d'une grille horaire bien chargée,

on constate trop souvent que les domaines de l'intuitif, du subjectif et du non discursif, inhérents à l'apprentissage à travers l'expérience corporelle, finissent par être considérés comme inutiles ou superflus. Dans la pensée populaire, les termes *cognition* et *intelligence* restent généralement rattachés aux savoirs rationnels qui émanent de l'esprit, c'est-à-dire ce qui est abstrait, systémique et cérébral (Bowman 2004, 29 ; Reimer 2003, 211). Toutefois, rappelle Elliott, « penser et connaître ne sont pas des phénomènes unidimensionnels : l'expression verbale n'est pas la seule forme que peuvent prendre la pensée et la connaissance⁴⁵ » (1995, 52). En art, l'artiste ne pense pas uniquement avec son esprit, elle ou il pense avec son corps⁴⁶ (Small 2019 [1998], 287). Cela dit, l'être humain ne s'en tient pas simplement à éprouver des sensations par son corps : il perçoit, c'est-à-dire qu'il traite et interprète ces sensations de manière à construire sa réalité (Grandjean et Labbé 2017, 89). En art, comme le souligne Powell, « le corps est [...] le lieu et l'espace pour raisonner, savoir, interpréter (*performing*) et apprendre⁴⁷ » (2007, 1083). Bien que « le savoir acquis par le corps ne puisse être articulé de la même façon que la connaissance conceptuelle, Juntunen et Hyvönen soutiennent qu'il n'est ni réfutable, ni moins important⁴⁸ » (2004, 211). En musique, comme dans toute discipline, le savoir acquis par l'expérience du corps contribue d'une façon unique et personnelle à la compréhension du monde (Juntunen et Hyvönen 2004, 200 ; O'Donovan-Anderson 1997, 5), tout comme à la connaissance de soi (Jaques-Dalcroze 2009 [1916], 23), permettant ainsi de vivre une expérience humaine plus riche, complète et profonde (Jaques-Dalcroze 1920, 107 ; Reimer 2003, 72). Par ailleurs, pour que l'apport de l'expérience corporelle dans l'apprentissage soit reconnu à sa juste valeur dans la société, rappelons la nécessité de mettre au point des modèles théoriques qui favoriseront le développement de la recherche dans ce champ et qui permettront de démontrer la véracité des théories philosophiques portant sur l'expérience corporelle.

Enfin, malgré notre insistance sur la valeur de l'expérience corporelle, il importe de signaler que le savoir corporel et le savoir conceptuel ne doivent pas être perçus comme deux entités rivales : « Le savoir corporel, précisent Juntunen et Hyvönen, ne peut remplacer le savoir conceptuel et vice-versa ; ils sont les deux faces d'une même chose, interagissent

⁴² L'hygiène corporelle ne réfère pas aux mesures utilisées pour préserver la propreté d'un individu, mais désigne plutôt les pratiques visant à favoriser la santé du corps.

⁴³ « It [the body] is not only indispensable in, but constitutive of all experience and cognition that rightly claim musical status ».

⁴⁴ « If learning is seen as the development of mental representations, it is crucial to understand that the only way to build representations in the cortex is through body movement. [...] Therefore, to build a mental representation of a musical phenomenon it is fairly inefficient to present a verbal explanation instead of initiating a corporeal experience that then can be associated with a term or symbol ».

⁴⁵ « Thinking and knowing are not one-dimensional phenomena: verbal expression is not the only form that thinking and knowing can take ».

⁴⁶ Ici, le terme corps inclut à la fois la « structure vécue et [le] contexte ou lieu des mécanismes cognitifs » (Varela, Thompson et Rosh 1993 [1991], 18).

⁴⁷ « The body is [...] the place and space of reasoning, knowing, performing, and learning ».

⁴⁸ « Bodily knowing [...] cannot be articulated in the same way as conceptual knowing, yet it is not therefore either deniable or less important ».

positivement et se complètent mutuellement⁴⁹» (2004, 207-208). En somme, on ne peut isoler la rationalité des fonctions du corps : tout apprentissage, toute connaissance humaine reposent donc sur l'union du corps et de l'esprit.

Comment intégrer l'expérience corporelle à la formation musicale ?

Poursuivant l'objectif d'amener les professeur·e·s de musique à réfléchir aux orientations qu'ils souhaitent privilégier lorsqu'ils enseignent, ainsi qu'à les outiller en leur inspirant des approches pédagogiques qui placent l'expérience corporelle au cœur de la formation musicale, peut-on se demander, d'un point de vue pratique, comment mettre en œuvre dans la formation générale et spécialisée en musique les principes énoncés dans ce qui précède ? L'exposé des origines philosophiques du problème de la relation du corps et de l'esprit, présenté plus tôt, a conduit à la formulation de trois grands principes, soit : 1) le corps et l'esprit forment un tout de nature interdépendante ; 2) l'expérience sensible revêt une importance de premier plan dans l'accès à la connaissance ; 3) les doctrines ayant pour objet le corps doivent pouvoir trouver une valeur pratique dans l'expérience humaine. Par la suite, l'identification des visées fondamentales que la formation musicale devrait permettre d'atteindre nous a menée à retenir le principe additionnel suivant : 4) la formation musicale devrait être une éducation esthétique, au sens originel du terme, soit une éducation de la faculté de percevoir. Ces quatre principes nous ont par la suite servi à étayer notre démonstration de la valeur essentielle de l'expérience corporelle en musique.

Considérant l'adhésion à ces principes théoriques, les différents programmes d'enseignement de la musique devraient conférer à l'apprentissage par la voie de l'expérience corporelle la place qui lui revient en faisant vivre activement à l'élève des expériences musicales qui sont susceptibles d'éduquer sa perception. Les méthodes actives⁵⁰ Dalcroze, Orff, Kodály, Martenot, Willems et Suzuki, notamment, opèrent dans ce sens et offrent la possibilité à l'apprenant·e de vivre et d'apprendre la musique par la voie de l'expérience corporelle à travers des activités d'écoute, de mouvement, d'interprétation, de création ou de solfège. De même, les approches d'éducation somatique telles que la méthode Feldenkrais, la technique Alexander ou l'eutonie s'avèrent un complément de grand intérêt aux leçons traditionnelles de musique (Fortier, 2016) puisqu'elles permettent d'améliorer la conscience corporelle et, par le fait même, d'affiner la capacité de perception d'un individu, composante essentielle au développement de la sensibilité

esthétique. Les personnes de tout âge et de tout niveau d'habileté, qu'elles soient ou non musiciennes, peuvent cultiver ces approches pratiques de la philosophie du corps.

Plus concrètement, pour illustrer nos propos, nous pourrions envisager comme démarche d'apprentissage que les règles théoriques ou les connaissances déclaratives associées à un concept soient enseignées à l'élève après qu'elle ou il en ait fait l'expérience sensorielle (Gordon 2007, 30 ; Jaques-Dalcroze 1920, 56), comme le proposait déjà Jean-Jacques Rousseau dès le XVIII^e siècle. S'entretenant de l'éducation musicale que devrait recevoir Émile, jeune garçon fictif auquel recourt le philosophe pour présenter ses idées concernant l'éducation, Rousseau propose ce qui suit :

Écartons de son cerveau toute attention trop pénible, et ne nous hâtons point de fixer son esprit sur des signes de convention. [...] La connaissance des notes ne paraît pas d'abord plus nécessaire pour savoir chanter que celle des lettres pour savoir parler (Rousseau 2002 [1762], 109).

L'apprentissage instrumental par imitation auditive et visuelle, tel que pratiqué par les adeptes de la méthode Suzuki, est également un exemple d'application de cette démarche d'apprentissage puisqu'il s'appuie typiquement sur l'expérience sensorielle de l'apprenant·e, plutôt que sur une compréhension intellectualisée de la notation musicale traditionnelle. De même, la méthode Dalcroze propose de multiples activités de mouvement amenant l'élève à faire l'expérience des différents éléments constitutifs de la musique par la voie corporelle, en étant étroitement connecté·e à ses sensations, ceci avant d'en acquérir une compréhension théorique plus abstraite.

Pour parvenir à intégrer habilement l'expérience corporelle à la formation musicale, il est de première nécessité que la personne qui enseigne la musique examine le rapport à la musique qu'elle induit chez l'élève. Encore aujourd'hui, de nombreux programmes de formation prônent une approche pédagogique héritée de la tradition esthétique kantienne. Rappelons que d'après Kant, le jugement esthétique doit s'accomplir dans un esprit de contemplation impersonnelle et désintéressée, et qu'il vise à susciter chez l'individu une réaction intellectuelle à l'endroit des qualités esthétiques formelles d'une œuvre (1846 [1790], 81-82 ; 250). Un enseignement de la musique reposant sur de telles conventions donne vraisemblablement lieu à des expériences musicales centrées sur le produit (l'œuvre musicale) plutôt que sur le sujet (l'individu), laissant pour compte les dimensions sensorielles, motrices et affectives de l'être. Pour intégrer l'expérience corporelle à la formation musicale, nous estimons que cette ancienne conception de

⁴⁹ « Bodily knowing cannot replace conceptual knowledge and vice versa; they are two faces of the same thing, which positively interact and complement each other ».

⁵⁰ Claude Dauphin regroupe les approches Dalcroze, Orff, Kodály, Martenot, Willems et Suzuki sous le vocable de « méthodes actives » (Dauphin 2011, 18).

l'expérience esthétique doit impérativement être renouvelée par une vision qui accorde une place de premier ordre à l'expérience de la personne qui entre en relation avec la musique — qu'elle soit engagée dans cette action à titre d'interprète, de compositeur, d'auditeur, voire de danseur. Cette vision a notamment été défendue par Christopher Small, auteur d'ouvrages sur la musique qui considère que « la musique n'est pas du tout une chose, mais une activité, quelque chose que les gens font » (2019 [1998], 21). En somme, pour donner à l'expérience corporelle la place qui lui revient dans l'apprentissage de la musique, l'enseignant-e doit proposer des activités qui placent l'apprenant-e au centre de l'expérience musicale et qui contribuent au développement de sa faculté de percevoir, de connaître par les sens.

Conclusion

Quelle place pour l'expérience corporelle dans la formation musicale ? À la lumière d'écrits de philosophes et autres autrices et auteurs d'hier et d'aujourd'hui, nous avons d'abord examiné la nature de la relation que l'être humain entretient avec son corps, dans son rapport à l'esprit. Après avoir questionné les visées de la formation musicale et énoncé les points de vue philosophiques auxquels nous adhérons en matière d'éducation musicale, nous avons entrepris de démontrer le caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique et, finalement, cité des approches pédagogiques où l'apprentissage se réalise principalement par la voie de l'expérience corporelle. Nous espérons ainsi que ce texte aura permis aux lectrices et aux lecteurs de mieux saisir la valeur de l'expérience corporelle en musique et qu'il contribuera à encourager son intégration dans la formation musicale.

De ce survol des positions embrassées par les auteurs cités, il demeure néanmoins, selon nos observations, un écart tangible entre les théories sur l'expérience corporelle en musique et le quotidien vécu en classe ou dans le studio d'enseignement. En ces temps où vitesse et productivité orientent maintes décisions, une réflexion s'impose quant à la façon d'envisager l'expérience corporelle dans la formation générale et musicale. Pour entraîner un réel changement, les philosophes, chercheurs, administrateurs scolaires et praticiens concernés par l'enseignement de la musique doivent se concerter afin de définir une orientation commune à leurs actions, laquelle accorderait une place centrale à l'expérience corporelle dans la formation musicale. Qui plus est, rappelons la nécessité pressante de développer des théories de l'expérience corporelle, à l'instar de la théorie de l'énaction (Varela, Thompson et Rosh 1993 [1991]), sur lesquelles pourront s'appuyer les recherches en éducation artistique.

Tel que précisé plus tôt, le savoir acquis par l'expérience corporelle contribue d'une façon unique et personnelle à la compréhension du monde (Juntunen et Hyvönen 2004, 200; O'Donovan-Anderson 1997, 5), tout comme à la connaissance de soi (Jaques-Dalcroze 2009 [1916], 23), permettant ainsi de vivre une expérience humaine plus riche, complète et profonde (Jaques-Dalcroze 1920, 107; Reimer 2003, 72). Pour tirer pleinement profit de l'expérience corporelle en musique, il est donc indispensable de placer l'épanouissement de l'individu au premier rang des finalités visées par l'enseignement de la musique. Cette orientation n'est possible que dans la mesure où une majorité des acteurs concernés s'efforcera de substituer un nouveau paradigme au paradigme dominant, lequel est fortement ancré dans la tradition — du moins en ce qui concerne l'enseignement de la musique classique occidentale. Ce changement de paradigme commande de délaissier un système qui réduit le corps de l'élève au statut de simple outil *au service* de la musique au profit d'une approche qui a pour but l'épanouissement de l'individu. Ainsi, une formation musicale qui s'appuie sur l'apprentissage par la voie de l'expérience corporelle et qui prend en compte les dimensions sensorielles, motrices, cognitives et affectives de l'être ne peut dès lors que favoriser à la fois des apprentissages musicaux et un développement global et harmonieux de l'élève.

RÉFÉRENCES

- ARISTOTE (1977). *De l'âme*, Paris, Vrin. Traduit par Jules Tricot.
- BAILLY, Anatole (1894). *Dictionnaire grec français*, Paris, Hachette, <http://grec.desmyter.org>, consulté le 17 mai 2018.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1750). *Æsthetica*, Traiecti cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb. Accessible en ligne : <https://play.google.com/books/reader?id=iPVNLFAGznQC&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PP1>, consulté le 17 mai 2018.
- BOLDUC, Jonathan (2007). « L'écoute mozartienne contribue-t-elle au développement cognitif : "l'effet Mozart", un mythe ou une réalité ? », *Recherche en éducation musicale*, vol. 25, p. 63-77. Accessible en ligne : https://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_25_Mozart.pdf, consulté le 14 février 2018.
- BOWMAN, Wayne (1998). *Philosophical Perspectives on Music*, New York, Oxford University Press.
- BOWMAN, Wayne (2004). « Cognition and the Body: Perspectives from Music Education », dans Liora Bresler (dir.), *Knowing Bodies, Moving Minds: Toward Embodied Teaching and Learning*, Netherlands, Kluwer Academic Press, p. 29-50.

- BOWMAN, Wayne (2005). «More Inquiring Minds, More Cogent Questions, More Provisional Answers: The Need to Theorize Music Education—and Its Research», *Music Education Research*, vol. 7, n° 2, p. 153-168, doi: 10.1080/14613800500169357.
- BOWMAN, Wayne et Kimberly POWELL (2007). «The Body in State of Music», dans Liora Bresler (dir.), *International Handbook of Research in Arts Education*, Dordrecht, Springer, p. 1087-1108.
- BRESLER, Liora (2008). «The Music Lesson», dans J. Gary Knowles et Ardra L. Cole (dir.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks, Sage Publications, p. 225-238.
- CAMPBELL, Don (1997). *The Mozart Effect: Tapping the Power of Music to Heal and Body, Strengthen the Mood, and Unlock the Creative Spirit*, New York, Hardbound Book.
- CAMPBELL, Don (2000). *The Mozart Effect for Children: Awakening Your Child's Mind, Health and Creativity with Music*, New York, Hardbound Book.
- DAMASIO, Antonio R. (2008) [1994]. *L'erreur de Descartes : La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob. [Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain, New York, G. P. Putnam's Sons]. Traduit par Marcel Blanc.
- DAUPHIN, Claude (2011). *Pourquoi enseigner la musique? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DAVIDSON, Jane (2012). «The Role of Bodily Movement in Learning and Performing Music: Applications for Education», dans Gary E. McPherson et Graham F. Welch (dir.), *The Oxford Handbook of Music Education*, New York, Oxford University Press, vol. 1, p. 769-782.
- DÉCULTOT, Élisabeth (2002). «Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840)», *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 34, n° 2, p. 7-28, doi: 10.3917/rmm.022.0007.
- DESCARTES, René (2012) [1641]. *Méditations métaphysiques [Meditationes de prima philosophia]*, Paris, Presses universitaires de France. Traduit par Florence Khodoss.
- DUPOND, Pascal (2001). *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses.
- ELLIOTT, David J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press.
- ELLIOTT, David J. et Marissa SILVERMAN (2012). «Rethinking Philosophy, Re-Viewing Musical-Emotional Experiences», dans Wayne Bowman et Ana Lucía Frega (dir.), *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, New York, Oxford University Press, p. 37-62.
- ELLIOTT, David J. et Marissa SILVERMAN (2015). *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2^e édition, New York, Oxford University Press.
- FORTIER, Marie-Soleil (2016). «L'influence de la pratique approfondie de méthodes d'éducation somatique sur la pratique musicale de musiciens professionnels : Deux études de cas», thèse de doctorat, Faculté des arts, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- GRANDJEAN, Didier et Carolina LABBÉ (2017). «The Impact of Dalcroze Eurhythmics on the Development of Self-Representations and Social Competencies. The Development of the Body Image from a Neuroscientific Perspective», dans Silvia Del Bianco, Sylvie Morgenegg et Hélène Nicolet (dir.), *Pédagogie, art et science: L'apprentissage par et pour la musique selon la méthode Jaques-Dalcroze*, Actes du congrès de l'Institut Jaques-Dalcroze 2015, Genève, Haute école de musique de Genève, p. 89-106.
- GORDON, Edwin E. (2007). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*, Chicago, GIA.
- HANNA, T. (2017) [1986]. Qu'est-ce que la somatique? [What is Somatics?], traduit par Agnès Benoit-Nader, *Recherches en danse*, vol. 6, p. 1-10, doi: 10.4000/danse.1232.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*, s.l., <http://www.textlog.de/3421.html>, consulté le 17 mai 2018.
- HODGES, Donald A. et Wilfried GRUHN (2012). «Implications of Neurosciences and Brain Research for Music Teaching and Learning», dans Gary E. McPherson et Graham F. Welch (dir.), *The Oxford Handbook of Music Education*, New York, Oxford University Press, vol. 1, p. 205-223.
- HUME, David (2002) [1748]. *Enquête sur l'entendement humain [An Enquiry Concerning Human Understanding]*, doi: 10.1522/cla.hud.enq. Traduit par Philippe Folliot.
- JAQUES-DALCROZE, Émile (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Librairie Fischbacher.
- JAQUES-DALCROZE, Émile (2009) [1916]. «À bâtons rompus: Lettre aux Rythmiciens» (extraits), *Le Rythme 1909-2009*, Genève, Fédération internationale des enseignants de Rythmique, p. 20-24.
- JUNTUNEN, Marja-Leena et Leena HYVÖNEN (2004). «Embodiment in Musical Knowing: How Body Movement Facilitates Learning within Dalcroze Eurhythmics», *British Journal of Music Education*, vol. 21, n° 2, p. 199-214, doi: 10.1017/S0265051704005686.
- KANT, Immanuel (1846) [1790]. *Critique du jugement*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance [*Kritik der Urteilkraft*, Berlin, Lagarde und Friederich]. Accessible en ligne: https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Kant_-_Critique_du_jugement,_trad._Barni,_tome_premier.djvu, consulté le 24 avril 2020. Traduit par Jules Barni.
- LEONHARD, Charles et Robert W. HOUSE (1959). *Foundations and Principles in Music Education*, 1^e édition, New York, McGraw-Hill.

- LEONHARD, Charles et Robert W. HOUSE (1972). *Foundations and Principles in Music Education*, 2^e édition, New York, McGraw-Hill.
- MARZANO, Michela (2016). *Philosophie du corps*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».
- MATHIEU, Louise (2009). « “À bâtons rompus” : Sur les traces de Jaques-Dalcroze », *Le Rythme 1909-2009*, Genève, Fédération internationale des enseignants de Rythmique, p. 25-27.
- MATHIEU, Louise (2017). « La Rythmique Jaques-Dalcroze au XXI^e siècle », dans Sylvia Del Bianco, Sylvie Morgenegg et Hélène Nicolet (dir.), *Pédagogie, art et science : L'apprentissage par et pour la musique selon la méthode Jaques-Dalcroze*, Actes du congrès de l'Institut Jaques-Dalcroze 2015, Genève, Haute école de musique de Genève, p. 197-211.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MEYER, Leonard B. (2011) [1956]. *Émotion et signification en musique*, Arles, France, Actes Sud [*Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press]. Traduit par Catherine Delaruelle.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1908) [1889]. « Le Crépuscule des idoles ou Comment philosopher avec un marteau », traduit par Henri Albert, dans *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, vol. 12, p. 103-238 [« Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert », Leipzig, C. G. Naumann]. Accessible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cr%C3%A9puscule_des_idoles/La_%C2%AB_raison_%C2%BB_dans_la_philosophie, consulté le 10 novembre 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich (1979) [1885-1887]. *Fragments posthumes (automne 1885-automne 1887)*, vol. 12, Paris, Gallimard, coll. « Œuvres philosophiques complètes ». [*Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Herbst 1887*]. Traduit par Julien Hervier.
- O'DONOVAN-ANDERSON, Michael (1997). *Content and Comportment: On Embodiment and the Epistemic Availability of the World*, Lanham, Rowman et Littlefield.
- PARRET, Herman (1992). « De Baumgarten à Kant : sur la beauté », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 90, n° 87, p. 317-343, http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1992_num_90_87_6745, consulté le 17 mai 2018.
- PLATON (1875). *Phédon ou De l'âme*, Paris, Ch. Delagrave. Traduit par Grou.
- POLANYI, Michael (1967) [1966]. *The Tacit Dimension*, Garden City, Doubleday & Company.
- POWELL, Kimberly (2007). « Moving from Still Life: Emerging Conceptions of the Body in Arts Education », dans Liora Bresler (dir.), *International Handbook of Research in Arts Education*, Dordrecht, Springer, p. 1083-1086.
- RAUSCHER, Frances H., Gordon L. SHAW et Catherine N. KY (1993). « Music and Spatial Task Performance », *Nature*, vol. 365, n° 6447, p. 611, doi: 10.1038/365611a0.
- REIMER, Bennett (1970). *A Philosophy of Music Education*, 1^{re} édition, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- REIMER, Bennett (1976) [1970]. *Une philosophie de l'éducation musicale*, Québec, Presses de l'Université Laval [*A Philosophy of Music Education*, 1^{re} édition, Englewood Cliffs, Prentice-Hall].
- REIMER, Bennett (1989). *A Philosophy of Music Education*, 2^e édition, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- REIMER, Bennett (1991). « Essential and Nonessential Characteristics of Aesthetic Education », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 3, p. 193-214, doi: 10.2307/3333003.
- REIMER, Bennett (2003). *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*, 3^e édition, Upper Saddle River, Prentice Hall.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2002) [1762]. *Émile, ou de L'éducation*, Livre II, doi: 10.1522/cla.roj.emi.
- SATALOFF, Robert T., Alice G. BRANDFONBRENER et Richard J. LEDERMAN (2010). *Performing Arts Medicine*, 3^e édition, Narberth, Science & Medicine.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2011). *The Primacy of Movement*, 2^e édition, Amsterdam, John Benjamins.
- SHUSTERMAN, Richard (2007) [2008]. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat [*Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York, Cambridge University Press]. Traduit par Nicolas Vieillescazes.
- SHUSTERMAN, Richard (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York, Cambridge University Press.
- SHUSTERMAN, Richard (2009). « Penser en corps. Éduquer les sciences humaines : Un appel pour la soma-esthétique », traduit par Barbara Formis et Aline Caillet, dans Barbara Formis (dir.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 41-76.
- SMALL, Christopher (2019) [1998]. *Musiquer : Le sens de l'expérience musicale*, Paris, Éditions Philharmonie de Paris [*Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, University Press of New England]. Traduit par Jedediah Sklower.
- Société de Saint Jean l'Évangéliste (1923). *La Sainte Bible*, Paris, Desclée et cie. Traduit par Augustin Crampon.

SPINOZA, Baruch (2011) [1677]. *Éthique*, Paris, Éditions de l'Éclat. [*Ethica Ordine Geometrico demonstrata*]. Traduit par Robert Misrahi.

TALON-HUGON, Carole (2008). *L'esthétique*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?».

VARELA, Francisco J., Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH (1993) [1991]. *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil [*The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MIT Press]. Traduit par Véronique Havelange.

Résumé

Le premier instrument du musicien est son corps : sans ce dernier, toute production musicale de même que toute perception sont impossibles. Plusieurs auteurs se sont appliqués à étudier le corps dans sa fonction d'outil de production musicale ; des chercheurs d'autorité du domaine de l'éducation artistique s'accordent cependant sur le fait que l'expérience corporelle a été peu examinée en recherche. Comme cette question a été insuffisamment étudiée, elle est par conséquent peu documentée et mal connue des professeur-e-s de musique. Posant l'hypothèse qu'une meilleure compréhension de la valeur de l'expérience corporelle favoriserait son intégration dans la formation musicale, l'auteur a entrepris de démontrer le caractère constitutif de l'expérience corporelle en musique. L'examen des théories classiques et contemporaines des plus importants philosophes du corps et de l'éducation musicale a fait ressortir les quatre principes suivants : 1) le corps et l'esprit forment un tout de nature interdépendante ; 2) l'expérience sensible revêt une importance de premier plan dans l'accès à la connaissance ; 3) les doctrines philosophiques ayant pour objet le corps doivent pouvoir trouver une valeur pratique dans l'expérience humaine ; 4) la formation musicale devrait être une éducation esthétique, au sens originel du terme, soit une éducation de la faculté de percevoir. Ce retour aux assises philosophiques du problème vise à amener la personne qui enseigne la musique à réfléchir aux orientations qu'elle souhaite privilégier lorsqu'elle enseigne, de même qu'à l'outiller pour qu'elle soit plus aisément en mesure de faire valoir le caractère essentiel de l'expérience corporelle dans le développement de l'ensemble des dimensions de l'être.

Abstract

The body is the musician's primary instrument and indeed, without it, all making and perception of music would be impossible. Though many researchers have explored the body as a tool for musicmaking, renowned authorities in artistic education concur that corporeal experience has received little attention in research. Given its lack of study, this question is poorly documented and therefore little known by music teachers. Positing that a better understanding of the value of the corporeal experience would foster its integration into music training, this article aims to demonstrate the constitutive nature of the corporeal experience in music. Examining the positions of the most important philosophers of the body and music education, the article will put forth four fundamental principles: 1) The body and mind are deeply

connected; 2) The sensorial experience is crucial to accessing knowledge; 3) Philosophical doctrines focussed on the body must find a practical outlet in the human experience ; 4) Musical training should be an aesthetic education, in the original sense of an education of the faculty of perceiving. The goal of this return to the philosophical bases of the body is to lead music teachers to reflect on their choice of teaching approaches and to provide tools so they can more easily leverage the essential nature of the body in developing individuals' full potential.

* * *

Julie Ferland-Gagnon

Université Laval

Julie Ferland-Gagnon est doctorante en éducation musicale à l'Université Laval sous la direction de Josée Vaillancourt. Elle obtient à l'Université Laval un baccalauréat en éducation musicale (2006), une maîtrise en didactique instrumentale (2009) ainsi qu'une attestation d'études de deuxième cycle en Eutonie (2012). Julie enseigne la philosophie de l'éducation musicale aux universités Laval et de Sherbrooke. Outre la philosophie, ses intérêts de recherche portent sur l'enseignement de la posture et du mouvement dans le jeu instrumental chez le violoniste, dans une double visée de prévention des blessures physiques et d'optimisation du geste musical.

John Foulds et *A World Requiem* : Une œuvre hors de son temps, autrefois et aujourd’hui

Sebastián Rodríguez Mayén
(Université de Montréal)

A *World Requiem*, op. 60 (1919-1921), du compositeur John Foulds (1880-1939), est l’une des œuvres musicales les moins étudiées appartenant à la tradition anglaise du «souvenir de guerre¹». L’œuvre ainsi que son auteur constituent d’ailleurs de véritables curiosités historiques : musicien de carrière, mais compositeur autodidacte², Foulds sut gagner en popularité au sein de la société anglaise grâce à ses œuvres de musique de scène. Il voyait dans *A World Requiem* l’occasion d’être enfin reconnu comme un compositeur sérieux. Cet oratorio, achevé en 1922 et présenté pour la première fois un an plus tard, reçut un bon accueil du public, mais pas de la critique qui jugea son contenu répétitif, «cosmopolite» — une épithète péjorative pour désigner une œuvre qui inclut des éléments européens et s’inspire de musiques et de textes indiens —, puis très vite «antipatriotique» en raison de son association au pacifisme, une idéologie peu populaire dans le contexte de réarmement de l’entre-deux-guerres. Les deux derniers qualificatifs («cosmopolite» et «pacifiste») ont valu à l’œuvre d’être retirée du répertoire des célébrations de l’Armistice — pour lesquelles elle avait pourtant été créée —, d’être officiellement bannie par la British Broadcasting Corporation (BBC) et enfin de disparaître des programmes de concert pendant plus de huit décennies.

La réécoute et la réévaluation de *A World Requiem* de Foulds permettent de considérer comment les processus de commémoration ainsi que les contextes sociaux peuvent être propices — ou non — aux œuvres musicales. On verra que l’évocation du *War Requiem*, op. 66 (1962), de Benjamin Britten (1913-1976) — un autre oratorio commémoratif de guerre qui appartient au répertoire — sera utile, du fait que les deux œuvres présentent à la fois des similitudes et des différences intéressantes ; *A World Requiem* de Foulds est tombé dans l’oubli après une remontée du patriotisme

en Grande-Bretagne à la fin des années 1920, tandis que le *War Requiem* de Britten s’est établi comme une œuvre de dénonciation à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, se posant presque en avertissement contre la Guerre froide, voire contre un conflit nucléaire, et demeure encore aujourd’hui une pièce centrale du répertoire.

Mon objectif dans cet article est de montrer comment la réhabilitation de *A World Requiem* de Foulds, plus de 80 ans après sa création, se déroule dans un contexte favorable aux œuvres autant pacifistes qu’interculturelles. La nature commémorative de cette composition joue autant en sa faveur que contre elle : Foulds a vécu à une époque où la notion d’interculturalisme était très superficielle, et où le pacifisme n’était pas non plus une notion globalement partagée. Dans une première partie, j’étudierai le sort de l’œuvre lors de sa création dans les années 1920, tandis que dans une deuxième partie, je considérerai ce qu’il en est advenu durant ces deux dernières décennies.

L’échec de Foulds dans l’entre-deux-guerres

Foulds a vécu les bouleversements sociaux qui ont suivi la Première Guerre mondiale, notamment la perte de toute une génération, sacrifiée sur les champs de bataille. Il souhaitait produire une œuvre capable de mobiliser la conscience collective. Il n’avait cependant pas entièrement mesuré l’esprit nationaliste et commémoratif de l’après-guerre qui exigeait des œuvres patriotiques, une exigence que son *World Requiem* ne venait pas combler entièrement (Cowgill 2011, 85-86). Cet oratorio s’inspire largement des idées de la théosophie, un mouvement mystique et religieux prétendant combiner théologie, philosophie, science et pratique religieuse pour atteindre une sorte «d’illumination universelle³» (Ransom 2000, xix). Dans le cas de la théosophie britannique, cette approche s’aligne, depuis

¹ «*Festival of remembrance*», traduction personnelle.

² Le père de Foulds était bassoniste et lui-même était violoncelliste, membre de l’Orchestre Hallé de Manchester.

³ Un compositeur dont la carrière est plus connue qui est associé à la théosophie est Alexandre Scriabine (1872-1915). Vers la fin de sa vie, il envisageait — tout comme John Foulds — la création d’une œuvre (le *Mysterium*) capable à transformer l’esprit humain par des moyens artistiques et mystiques.

la fin du XIX^e siècle, sur des idéaux proches du socialisme mais aussi, sur le plan spirituel, de l'hindouisme et du bouddhisme, sans jamais mettre de côté l'aspect social de la doctrine. Ainsi Annie Besant, une aristocrate irlandaise partie vivre en Inde dans les années 1890 pour y fonder le Central Hindu College, enseigne aux Indiens comment débattre dans des articles de presse ou fonder une école, tout en cherchant à faire avancer les droits des femmes dans ce pays dont elle dirige la Société théosophique (Linden 2008, 166-167). Après que Foulds et son épouse, la violoniste Maud MacCarthy, aient adhéré à ce nouveau mouvement religieux, ils ont eu l'idée de s'atteler à la création d'une œuvre qui puisse refléter leur vision d'un monde s'élevant vers cette illumination promise par la théosophie.

C'est de cette idée que surgit *A World Requiem*. L'épouse de John Foulds s'occupe d'abord de rassembler différents textes issus de la liturgie anglicane, du livre des Psaumes, du livre mystique anglican *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan et de textes hindouistes et bouddhistes de Khabir, un poète mystique indien du XVI^e siècle, tandis que Foulds se consacre à la composition de l'œuvre. Cette association de textes a pour but de souscrire aux préceptes d'unité et d'union entre toutes les croyances religieuses du monde prônés par la théosophie. Foulds souhaitait séduire les auditeurs en les incitant à partager cette union de croyances, mais aussi de nationalités : une trentaine de nations sont en effet évoquées, bien que l'œuvre soit chantée principalement en anglais (MacDonald 1989, 28-29). Il semblerait que l'œuvre, dans laquelle Foulds a syncrétisé des textes de différentes sources empruntées à différentes religions, traduit les préoccupations de toutes les époques, passée, présente et future. Par ailleurs, la théosophie accorde beaucoup d'importance à la célébration et à la commémoration des défunts, et notamment à la préservation de la mémoire du passé et des âmes (Steiner 2005, 47). C'est en ce sens que l'œuvre acquiert un caractère commémoratif⁴. En 1922, un an après l'achèvement de *A World Requiem*, John Foulds soumet l'œuvre au comité pour la commémoration de l'Armistice afin de lui donner vie, et reçoit une approbation unanime (Cowgill 2011, 85-86).

La première présentation a lieu le 11 novembre 1923 au Albert Hall, lors d'un événement intitulé par Maud MacCarthy «Festival of Remembrance» («Fête du

souvenir») (MacDonald 1989, 33) avec des solistes (Ida Cooper, Olga Haley, William Heseltine et Herbert Heyner), un orchestre assemblé pour l'occasion et une coalition de plusieurs sociétés chorales dont la Royal Choral Society, la Bach Choir ou la Westminster Choral Society, parmi plusieurs autres — le tout dirigé par le compositeur lui-même. Les réactions des officiers de haut rang et du public qui assistent à cette célébration montrent que l'œuvre fut accueillie dans un premier temps avec bienveillance. Le maréchal Earl Haig, par exemple, publie en 1924 un communiqué dans l'organe de presse officiel de la Légion britannique, visant à attirer un public nombreux lors des prochaines exécutions de l'œuvre :

Si vous êtes organiste dans une église ou chef de chœur, puis-je vous demander d'user de votre influence personnelle auprès de votre Comité [de commémoration de l'Armistice] pour étendre les commémorations aux églises en y faisant jouer des extraits de *A World Requiem* [...] ? Mon vœu est qu'à chaque célébration de l'Armistice, des milliers de personnes chantent cette œuvre dans tout le pays et que les branches locales de la Légion britannique [...] contribuent à en faire une œuvre digne de cette commémoration⁵ (Haig, cité dans Cowgill 2011, 86).

Un article anonyme du *Times* paru en 1923 rend compte du concert en des termes positifs, soulignant la capacité de l'œuvre, par sa simplicité, à toucher les masses meurtries par la guerre. La «modernité» de l'œuvre est également mise en avant :

La dimension de l'œuvre dépasse tout ce qui a été tenté jusqu'à présent. Il ne s'agit de rien de moins que d'exprimer le malheur le plus profond et le plus répandu que cette génération ait connu [...], la sympathie dont elle a tant besoin et, dans les mots [...], le réconfort qu'elle attendait. Il y a deux moments où la musique montre son caractère approprié pour l'occasion. En premier lieu, l'esprit général est monotone [...] et semblable au chant monodique, lequel est utilisé pour la douleur et la prière [...]. C'est seulement au «Laudamus» [...] que la musique change vers des tons plus brillants⁶ (*The Times* 1923a, 7).

Un autre article présente *A World Requiem* comme une œuvre plaisant à toute oreille et alliant des langages «cultivés» à la musique de «music-hall» ; l'auteur anonyme combine à la fois les critiques positives et négatives, avec une certaine dose de condescendance :

⁴ Ce conflit a fait presque 10 millions de morts, dont environ 750 000 Britanniques.

⁵ «If you are a Church Organist or a Conductor, may I make a personal appeal to you to use your influence personally and with your Committee to extend the Commemoration Festival by Church performances of excerpts from *A World Requiem* [...] ? Although any season is appropriate for remembrance, it is my hope that on each Armistice Day many thousands will sing the work throughout the land, and that local Branches of the British Legion [...] will assist in making this Memorial in every way worthy of the cause». Sauf indication contraire, cette traduction et celles qui suivent sont de Valérie Juquois.

⁶ «The scope of the work is beyond what anyone has dared to attempt hitherto. It is no less than to find expression for the deepest and most widespread unhappiness this generation has known [...] the sympathy which they stood in need, and in the words [...] the consolation they hoped for. There are two points in which the music showed its suitability for the occasion. In the first place, the general spirit is monotone [...] akin to plainchant, such as grief and prayer both use. [...] It is not till the "Laudamus" [...] that the music breaks away with the persistent mood into brighter music».

A World Requiem est un poème sonore qui a un but. Que ce but soit grand ne signifie pas que la musique le soit aussi; malgré cela, celle-ci est bien adaptée et pratique pour l'occasion. [Cette] musique doit contenir quelque chose pour tout le monde. Ce que Foulds fait dans l'ensemble, c'est cibler ceux qui en savent le moins, et il le fait pour une bonne raison: il s'est probablement dit que les vieux publics, qui connaissaient vraiment leurs classiques [...] ont disparu. Si nous [la société] prenons un nouveau départ, l'esprit ouvert à toute forme d'art, alors la musique doit elle aussi recommencer, en n'assumant rien d'autre que la mémoire des orchestres de music-hall ou du cinéma⁷ (*The Times* 1923b, 10).

Un participant à la fête, répondant à Maud MacCarthy, s'est exprimé en ces termes: «Votre musique planait sur mon être... et moi, je trouvais à chaque note un pouvoir de guérison. L'état d'esprit dans lequel je fus induit était celui d'une extase silencieuse que je n'oublierai jamais⁸» (cité dans Mansell 2009, 444-445).

Un an plus tard, en 1924, un deuxième concert public est donné lors des commémorations de l'Armistice de 1918. Fortement encouragé par le maréchal Haig et la Légion britannique, ce concert était considéré par le *Times* comme faisant partie intégrante des célébrations (*The Times* 1924, 11). Mais cette fois, les auditeurs ne semblent pas convaincus. Les impressions recueillies par Mansell et Stout témoignent d'une grande hostilité, possiblement doublée d'une légère incompréhension — du moins selon nos standards contemporains — des qualités «minimalistes» de l'œuvre. Après l'éloge modéré de l'année précédente, le *Times* publie alors une critique incendiaire qui s'attaque aux faiblesses de l'œuvre:

Une fois que l'oreille s'est habituée à la sensation solennelle produite par certaines progressions d'accords remarquables, et que l'on n'est plus accablés par la grandiloquence de la présentation, la pauvreté des idées musicales et des espaces vides où il n'y a aucune idée musicale, juste l'énonciation de mots associés à des idées sacrées, devient douloureuse⁹ (*The Times* 1924, 11).

En 1925 ne paraît aucune nouvelle critique, bien que l'oratorio ait reçu une représentation. En 1926, le *Times* ne consacre que quelques lignes à une exécution de l'œuvre, sans en commenter la qualité (*The Times* 1926, 16). Plus

Figure 1: Affiche annonçant *A World Requiem* de John Foulds dans sa représentation du 11 novembre 1924, soutenue par le maréchal Haig et la Légion royale britannique, ainsi que le Prince de Galles. On peut voir Foulds à la tête de plusieurs sociétés chorales unies sous le nom de La Chorale des Mille Voix du Cénotaphe de Londres (The London Cenotaph Choir of One Thousand Voices), accompagnée par le Philharmonique Royal (Royal Philharmonic Orchestra). Image reproduite avec l'autorisation du Musée impérial de la Guerre, Londres¹⁰.



tard, en 1928, un autre commentaire, sur la BBC, révèle un point de vue similaire à celui publié en 1924:

Mis à part les défauts du libretto, la musique est en elle-même ennuyeuse; on dirait qu'il s'agit de musique «vide». [Elle n'est faite que] d'une série d'accompagnements sans thème fort. Et de répétitions sans fin. Et toujours dans la même tonalité¹¹ (Aylmer Buesst, cité dans Cowgill 2011, 89).

⁷ «*A World Requiem* is a tone poem with a purpose. That the purpose is a great one does not make the music great, though the fact it is well adapted to the other makes it practical. [His] music must accordingly contain something for everybody; on the whole, Foulds has aimed for those who know less and for a good reason. He has probably said to himself that the old audiences, who really knew their classics [...] have disappeared. We are beginning again, with our taste to all form, and music must therefore begin again, assuming nothing but memories of music-halls and cinema orchestras».

⁸ «Your music floated through my being... and to me there was healing in every note. The very state of mind produced was one of quiet ecstasy which I shall never forget».

⁹ «Once the ear has become accustomed to the solemn sensation produced by certain salient chord progressions, and one is no longer overawed by the grandiloquence of its large-scale presentation; the poverty of the musical ideas and empty spaces where there is no musical idea at all, but merely the declaration of words with certain hallowed associations, become painful».

¹⁰ Je remercie Jean Boivin pour son gracieux soutien afin d'obtenir cette image pour illustrer ce texte.

¹¹ «Apart from the defects in the libretto, the music itself is boring; one would call it "empty" music. A series of accompaniments without a strong theme to them. And endless repetitions. And always in the same key».

Pour sa part, le journal catholique *The Tablet*, à l'occasion de la présentation de 1925, trouve l'ensemble de cette œuvre commémorative « trop moderne » et juge « [les] accords sans rapport les uns avec les autres, les quarts de ton et mélodies synthétiques inappropriés¹² » (*The Tablet*, cité dans Mansell 2009, 434). Le journal va contribuer à développer une certaine animosité envers l'oratorio de Foulds et peut-être même jusqu'à une mise au ban de celui-ci par l'Église catholique d'abord, puis par l'Église anglicane (Mansell 2009, 434).

D'après James Mansell, spécialiste de l'œuvre de Foulds, cette incompréhension des critiques, alors que la réaction du public est favorable, est en partie liée à un phénomène de classe. En effet, la théosophie, à l'instar d'autres spiritualités nouvelles, gagne alors beaucoup de terrain dans les classes moyennes et les classes populaires, ainsi que dans certains milieux artistiques (Mansell 2009, 445). Ce regard fourni par Mansell par rapport à la façon dont sont perçues les classes sociales est ainsi nécessaire pour comprendre la disparition de l'œuvre du répertoire. Selon lui, le public, qu'on assume venant de toutes les origines sociales, aurait clairement capté le message apaisant de l'œuvre (Mansell 2009, 446).

De plus, le discours unificateur associé à l'œuvre, d'abord bien accueilli, s'affaiblit peu à peu. Cela serait en partie dû à un changement des politiques artistiques de la Grande-Bretagne vers 1925, alors que les Conservateurs gagnent la majorité et s'installent au pouvoir (Clarke 1996, 123). Une vision plus nationaliste et patriotique semble alors de rigueur, ce qui va à l'encontre de certaines idées véhiculées par *A World Requiem*. Les idées de Foulds s'opposent à tout nationalisme musical, qu'il s'agisse de patriotisme ou de visées plus artistiques telles que l'exploration consciente des traditions musicales britanniques, alors menée par ses contemporains Ralph Vaughan Williams (1872-1958) ou Charles V. Stanford (1852-1924). Selon Foulds, « le nationalisme dans l'art va à l'encontre de sa tendance à évoluer ». Il pense également, à contre-courant de la pensée générale de l'époque, que « tous ces artistes incapables de dépasser leur mentalité nationaliste sont incapables de créer un chef d'œuvre universel¹³ » (Foulds, cité dans Mansell 2009, 446).

C'est dans ce contexte que l'œuvre va subir des attaques de toutes parts : sa vocation internationaliste, mise en évidence dans la section « *Audite* » par les textes syncrétiques et faisant appel à plusieurs croyances et nationalités, va à contre-courant des exigences de plus en plus patriotiques liées aux célébrations de l'Armistice. John Reith, président

de la BBC dans les années 1920, voit d'abord dans cette œuvre un outil approprié de commémoration (Cowgill 2011, 96). Toutefois, sensible aux critiques sur sa qualité et sur la vocation pacifiste et internationaliste des textes chantés et du compositeur, Reith finit par s'opposer à la diffusion de l'œuvre à la radio lors des célébrations de l'Armistice à partir de 1928. Il est d'avis que si internationalisme il doit y avoir, ce doit être sous l'égide de l'Empire britannique et non pas dans l'esprit d'une « vérité universelle » (Cowgill 2011, 97).

Par ailleurs, *A World Requiem* a été le déclencheur d'un conflit culturel autour de la façon de célébrer l'Armistice. En raison de l'avalanche de réactions négatives qui ont suivi la deuxième présentation de l'oratorio, Foulds est obligé de déplacer, en 1925, la présentation de son *Requiem* au Queen's Hall, alors que l'Albert Hall où avait été jouée l'œuvre les deux années précédentes, devait abriter le même soir un événement déjà controversé, nommé « Victory Ball ». Les communautés religieuses catholique et protestante s'opposent à une telle célébration, le soir de l'Armistice n'étant pas jugé approprié pour des scènes de liesse publique¹⁴. Finalement, un service religieux est plutôt offert à l'Albert Hall, afin d'apaiser les communautés religieuses, par le révérend Dick Sheppard — l'un des futurs leaders du mouvement pacifiste Peace Pledge Union —, et Foulds peut de nouveau présenter son œuvre dans cette salle en 1926. Cette courte victoire laisse à penser que le *Requiem* de Foulds a sans doute bénéficié du soutien d'une autorité religieuse conciliante (Mansell 2009, 449). Ce soutien ne sera pas suffisant car la presse conservatrice, incarnée par le *Daily Express*, verra dans *A World Requiem* une composition musicale inappropriée pour souligner l'Armistice, laquelle devraient plutôt présenter la religion au service de la Nation et de l'effort militaire de l'Empire (Mansell 2009, 451).

L'œuvre de Foulds est ainsi peu à peu supprimée des programmations nationales officielles. Après sa dernière présentation à l'Albert Hall en 1926, elle disparaît également des programmes officiels de l'Armistice, sur lesquels la BBC a la mainmise. De même, le Festival of Remembrance, conçu pour l'exécution du *Requiem*, est usurpé par les organisateurs du *Daily Express* et par la Légion britannique et devient après 1927 un festival de vieux chants de guerre populaires, un revirement de situation aussi ironique que dévastateur pour Foulds et son épouse (Mansell 2009, 453). Ils quittent alors l'Angleterre, au milieu d'une campagne de diffamation, pour la France, puis l'Inde, où Foulds

¹² « Too modern; [the] unrelated chords, the quarter-tones and synthetic melodies inappropriate ».

¹³ « Nationalism in art goes against its evolutive trend » et « all those artists incapable of going beyond their nationalist mentality are incapable of creating a universal masterpiece ».

¹⁴ Il s'agissait d'une danse et d'un événement formel de célébration de la victoire, ce qui allait à l'encontre du souvenir et du deuil propre au jour de l'Armistice.

travaillera comme contrôleur à la BBC indienne et où il mourra en 1939 (MacDonald 1989, 97).

La réhabilitation de Foulds dans un contexte pro-pacifiste

Britten, un catalyseur pour la réhabilitation des œuvres pacifistes d'avant-guerre ?

Quant à Benjamin Britten, il a aussi connu la période l'entre-deux-guerres dans sa jeunesse. Toutefois, il n'a jamais connu l'opprobre public comme Foulds pour ses œuvres mettant en valeur des textes pacifistes dans sa vie professionnelle d'après-guerre¹⁵. La Deuxième Guerre mondiale a attisé la dénonciation du conflit dans la conscience collective ; c'est dans ce contexte qu'en 1945, Britten présente aux producteurs de la BBC sa première ébauche d'un oratorio inachevé, *Mea Culpa*, qui dénonce le bombardement nucléaire au Japon. Malgré l'intérêt de la BBC pour cette œuvre, Britten la laisse de côté dans les années qui suivent la guerre, car il est de plus en plus investi dans la création d'opéras de chambre, parmi elles le plaidoyer pacifiste *Billy Budd* de 1951¹⁶ (Cooke 1991, 3). Bien que le *War Requiem* ne soit pas une œuvre musicalement vraiment révolutionnaire, à un moment où les œuvres musicales dénonciatrices exigent un certain avant-gardisme esthétique, l'oratorio n'est pas non plus tout à fait passéiste : ni sur le plan de la forme (une alternance entre textes sacrés et profanes), ni du langage harmonique (Britten fait usage partiel des séries dodécaphoniques). De plus, l'œuvre se distingue par l'emploi d'ensembles multiples et spatialisés : deux chœurs (un chœur d'adultes placé au fond de l'orchestre et un chœur d'enfants placé sur une galerie à part) et deux orchestres (un grand orchestre et un orchestre de chambre), sont requis pour l'interpréter. Par ailleurs, le contexte socio-politique dans lequel l'oratorio voit le jour et les textes dénonciateurs choisis par le compositeur ouvrent un nouveau chapitre dans l'histoire de la musique commémorative, Britten se servant de plusieurs formes et styles musicaux propres à la musique sacrée (tels que le chant grégorien ou le motet) pour créer une composition porteuse d'un message politique et social.

Dans le dernier chapitre de son livre *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Janis Stout (2005) procède à une étude du *War Requiem* de Britten et se penche sur l'art en tant que force dénonciatrice des guerres. Bien que les valeurs nationalistes n'aient jamais disparu depuis 1945 et continuent de nourrir les conflits guerriers,

Stout considère que la place de l'artiste engagé s'est améliorée. Pour elle, connaître la position d'un tel artiste, telle qu'exprimée par le poète Wilfrid Owen¹⁷ (dont Britten a sélectionné des textes contre la guerre pour son œuvre), est nécessaire afin d'aborder les effets nuisibles de la guerre ; que ce soit la crudité des horreurs vécues ou le désespoir qui s'empare des combattants (Stout 2005, 226). Il faut remarquer également que, dans l'après-guerre, l'importance de l'artiste engagé semble augmenter, ainsi que celle de l'art comme vecteur d'une paix durable (Carroll 2003, 108). Ce fait est mis en évidence par les grands penseurs de l'époque : par exemple, selon Mark Carroll, la philosophie de Jean-Paul Sartre (1905-1980) a été fondamentale pour comprendre ce changement de mentalité qui semble s'être répandu partout en Europe après la Deuxième Guerre mondiale. Sartre affirme que, pour être engagé, l'artiste doit — en toute liberté — essayer de dénoncer le manque de liberté chez les autres, et pour ce faire, il prend comme exemple une œuvre d'art, d'ailleurs inspirée par la guerre : *Guernica* de Picasso, œuvre qui montre les extrêmes de la violence créée par le fascisme (Carroll, 107). Dans cette veine, selon Carroll, Sartre préconisait que la position des artistes dans un système quasi-Marxiste de création, comme celui d'après-guerre, aurait placé ceux qui se sentaient politiquement engagés en tant que producteurs et consommateurs dans « une société européenne d'après-guerre préoccupée d'abord et avant tout par la reconstruction¹⁸ » (Sartre cité dans Carroll, 105).

La reconnaissance et la réhabilitation de *A World Requiem*

C'est sans doute dans cette optique qu'a été réhabilité *A World Requiem* vers la fin des années 2000 et que s'est opéré le changement idéologique vers une célébration du pacifisme et de l'artiste qui endosse ces idées. Il devient alors intéressant d'observer comment la figure de John Foulds a peu à peu refait surface au fil du temps. Cette question est notamment abordée dans les écrits musicologiques de Malcolm MacDonald, qui s'est intéressé à l'ensemble de l'œuvre de Foulds (il est notamment l'auteur de l'article consacré au compositeur dans le *New Grove*), et qui souligne la contribution au pacifisme de *A World Requiem*. Dans la monographie *John Foulds and His Music* (1989), il écrit :

[Cette] cantate sacrée étendue au ton élégiaque et béneédictin [*sic*] était hors dimensions sur le plan spirituel, et destinée à être jouée dans une cathédrale ou un grand édifice lors d'une célébration nationale. Les textes [...]

¹⁵ Britten était objecteur de conscience durant la Deuxième Guerre mondiale et s'est exilé temporairement aux États-Unis entre 1939 et 1942.

¹⁶ Il faudrait compter aussi que Britten compose les *Canticles* pour chœur à cappella dans le milieu des années 1950, avec des textes qui dénoncent la violence de la guerre de forme encore plus imagée que le *War Requiem*. On pourrait les considérer comme des précurseurs directs, ainsi que la trilogie de guerre *Our Hunting Fathers* (1936), *Ballad of Heroes* (1939) et *Sinfonia da Requiem* (1940).

¹⁷ Né en 1893 et mort en 1918, Owen était un poète pacifiste de la Première Guerre mondiale.

¹⁸ «A Post-war Europe preoccupied before everything else with reconstruction», traduction personnelle.

expriment le désir d'une nouvelle ère de paix. [...] C'était un thème grand, noble, idéaliste, réalisé noblement¹⁹ (MacDonald 1989, 28).

L'auteur reprend ici des idées déjà exprimées dans les textes cités plus haut, dans la partie consacrée à la réception de l'œuvre de Foulds ; l'intégration de tels propos critiques à l'univers de la musicologie spécialisée a certainement contribué à la décision de récréer l'œuvre. Un autre facteur est la publication dans la presse, dans les dernières décennies, de nouveaux articles sur Foulds.

Au cours de l'année 2000, *The New Statesman*, hebdomadaire d'actualités de gauche, publie ainsi un texte sur Foulds signé par Simon Heffer. Audacieusement intitulé «Un génie ignoré à cause de ses [vues] politiques²⁰», ce texte de deux pages est consacré à Foulds et dénonce la façon dont sa vision du monde, qui frôlait le socialisme, lui a valu de voir son travail condamné. Dans cet article, on perçoit notamment une grande appréciation de la musique et des intentions exprimées dans *A World Requiem* :

La [Grande] Guerre l'a [Foulds] profondément marqué. Néanmoins, il fait un travail énorme pour la commémorer : *A World Requiem*. Au début, il a eu beaucoup de succès. [...] Il fallait un grand orchestre de 1 200 musiciens et on compte parmi ses effets musicaux un mélange de musique orientale et modale. Aux dires de tous, sa première présentation et les trois suivantes ont été accueillies avec enthousiasme par un public que l'œuvre a profondément ému. Les critiques, au contraire, s'y sont montrés hostiles, ce qui a sans doute déclenché une période d'opposition de l'establishment contre Foulds²¹ (Heffer 2000, 37).

Heffer va même plus loin en assurant qu'au moins deux personnes appartenant à l'establishment musical — censeurs de la BBC dans les années 1920 — étaient prêtes à incriminer Foulds, non pas pour son absence de participation au combat, comme on le peut le lire dans sa biographie (MacDonald 1989, 21), mais pour son internationalisme et ses vues politiques de gauche (Heffer 2000, 37). Pour conclure, Heffer souligne que si Foulds avait vécu dix ans de plus — il est mort en 1939 — sa musique aurait été appréciée à sa juste valeur compte tenu des changements idéologiques survenus au sein même de la BBC. En quelque sorte, autant MacDonald que Heffer dépeignent Foulds

comme un compositeur engagé, un élément nécessaire pour comprendre la revalorisation de *A World Requiem*.

Il semblerait que le contexte social a permis à ce changement idéologique de perdurer. Entre la dernière représentation de *A World Requiem* de Foulds en 1926 et sa récréation en 2007, le monde a connu une longue suite d'actes de violence : un second conflit mondial incluant un génocide et l'emploi d'armes de destruction massive ; les guerres de Corée, du Vietnam, d'Afghanistan (celle menée par les Soviétiques, puis celle menée par les Américains) et d'Irak, le conflit en ex-Yougoslavie, avec le massacre de Srebrenica ; le génocide rwandais en 1994, ainsi que les attentats massifs du 11 septembre 2001 à New York et Washington, puis celui du 11 mars 2004 à Madrid, pour ne nommer que les plus marquants. Tous ces carnages ont pénétré la conscience publique comme autant d'avertissements des conséquences ultimes des guerres. Ce n'est pas un hasard si les critiques de la récréation de *A World Requiem* en novembre 2007 l'ont qualifié de « chef d'œuvre » du pacifisme de l'entre-deux-guerres. Par exemple, Jessica Duchen considère dans *The Independent* que l'œuvre est en avance sur son temps, et identifie le contexte social dans lequel a vécu Foulds comme un désavantage :

Malgré [des] débuts remarquables, *A World Requiem* a disparu de l'affiche. [...] Après sa popularité initiale, l'œuvre a été interdite officiellement. [Dans les hauts rangs de la BBC et de tabloïdes comme le *Daily Express*, on se] méfiait des vues socialistes de Foulds ; de plus, comme celui-ci n'avait pas servi activement pendant la guerre, il était impopulaire au sein de la Royal British Legion, et ce même s'il avait fait don des bénéfices des entrées [de chacun des concerts, en réponse] à leur appel aux dons (« *Poppy Appeal* »). Tout cela s'est transformé en un cocktail mortel [pour l'œuvre²²] (Duchen 2007).

Elle montre ensuite comment le contexte actuel est, au contraire, favorable à la présentation d'une pièce comme celle de Foulds :

Ce dimanche, l'Orchestre symphonique de la BBC souhaite rendre à la plus belle œuvre du compositeur la place qui lui revient, dans le contexte pour lequel elle a été créée. En association avec la Légion britannique, ce concert promet de faire entendre la totalité de l'œuvre en

¹⁹ « [This] extended sacred cantata of elegiac and benedictory tone [*sic*] was supradenominational in spiritual focus, intended for a performance in a cathedral or other large building on a national occasion. The texts [...] express a desire of a new era of peace. [...] It was a grand, noble, idealistic theme, nobly undertaken ».

²⁰ « A Genius Ignored for His Politics », traduction personnelle.

²¹ « The [Great] War deeply affected him [Foulds], however; he set a huge work to commemorate it: *A World Requiem*. It was an initially great success. [...] It required a vast orchestra of 1,200 and relied for its effects on a mixture of eastern and modal music. By all accounts, its first performance and the three subsequent ones were received rapturously by an audience that was deeply moved by it. The critics, however, were hostile, and this seems to have ignited the period of Establishment opposition against Foulds ».

²² « In spite of [its] celebrated beginnings, *A World Requiem* disappeared. [...] After its initial popularity, the work was unofficially banned. [Influential people in the BBC or newspapers such as the *Daily Express*] were suspicious of Foulds's socialist views; and as the composer had not himself served in the war, he was unpopular with the Royal British Legion, even though he donated all proceeds from the performances to the *Poppy Appeal*. All this proved a lethal cocktail ».

vingt mouvements. [...] Huit décennies après sa dernière représentation, le *Requiem* se propose d'être accessible, et de portée mondiale tout à la fois — exactement ce dont nous avons besoin présentement²³ (Duchen 2007).

Un communiqué de presse de la BBC, signé des initiales VB, adopte un ton un peu condescendant en gardant le silence sur l'implication du radiodiffuseur dans la suppression de cette œuvre du répertoire, la rejetant plutôt sur le contexte de son exécution et même sur les circonstances propres au compositeur :

Après 1926, *A World Requiem* a disparu des scènes de concert. Peut-être les forces requises pour son exécution étaient-elles trop importantes (il faut 1 250 musiciens²⁴, y compris des fanfares en dehors de la scène, plusieurs chœurs et un orgue). Il est possible que la vie personnelle de Foulds ait aussi été très irrégulière, ses positions gauchistes trop anti-establishment, sa réputation de compositeur sérieux mise à mal par sa musique plus légère — ou tout simplement, que sa musique était passée de mode²⁵ (VB 2007).

Dans *The Guardian*, David Ward n'évoque pas cette disparition. Il se contente de citer la méconnaissance de l'information récente soulignée par Mansell et vulgarisée par Duchen. Il laisse le petit-fils de John Foulds, Paul, donner ses impressions musicales de la pièce, qu'il considère comme une œuvre pacifiste : « Quand je chante [en tant que choriste de l'œuvre], je me concentre uniquement sur les notes, dit Paul. Mais quand j'écoute les autres parties, j'éprouve un sentiment extraordinaire. Ça me donne la chair de poule de savoir que ça a été écrit par mon grand-père²⁶ » (P. Foulds, cité dans Ward 2007).

Également importantes sont les considérations émises par les chefs d'orchestre Leon Botstein et Sakari Oramo sur la musique de John Foulds, le premier étant reconnu pour ses positions iconoclastes et sa défense d'œuvres rarement jouées. Interviewé par Duchen, Botstein affirme que les qualités sonores de la musique de Foulds conservent leur

pertinence et souligne l'importance des vœux pacifistes pour notre humanité troublée : « L'œuvre est expressive, directe et idéaliste ; elle s'appuie sur les idéologies du pacifisme et de la coopération mondiale de l'entre-deux-guerres²⁷ » (Botstein, cité dans Duchen 2007). Sakari Oramo, champion de la musique de Foulds²⁸, nous assure de la qualité de cette musique et de sa puissance, mais il dénonce aussi les faits connus relatifs à la négation de la valeur de l'œuvre de Foulds :

Il n'est pas facile de comprendre comment l'histoire a pu se tromper à ce point dans son jugement sur cette musique. Il [Foulds] a été écarté et ridiculisé après le succès de *A World Requiem* [...]. Et toutes les lettres qu'il a adressées à la BBC pour demander si ses œuvres allaient être rediffusées sont pour la plupart restées sans réponse. Son influence était presque considérée comme dangereuse, à un moment où la culture [anglaise] était encore dominée par un désir post-victorien d'ordre et de discipline ; sa musique a pu sembler chaotique. Le problème, c'est qu'il était très en avance sur son temps et qu'il ne voulait pas adapter ses idées aux circonstances²⁹ (Oramo, cité dans Duchen 2007).

Dans le *Times*, on trouve des critiques assez nuancées concernant la résurrection de l'œuvre, laquelle se voit comparée au *War Requiem* de Britten. On y affirme que le lien entre les deux œuvres est ténu car, en ce qui touche l'horreur des combats, les textes de Wilfrid Owen sont plus évocateurs que ceux proposés par Foulds, lesquels demeurent très allégoriques. Prenons la déclaration de Geoff Brown, critique musical au *Times*, qui a fait à la fois la promotion et la critique de l'œuvre lors de sa recréation en 2007 :

À tous points de vue, c'était [à l'époque] un événement exceptionnel. L'œuvre de Foulds a attiré cette attention révérencieuse en musique que seul le *War Requiem* tout aussi pacifiste et peu orthodoxe de Britten a obtenue dans les années 1960. [...] Alors, qu'éprouvera-t-on dimanche lorsque la BBC reviendra à l'Albert Hall pour faire revivre cette curiosité monstrueuse, perdue de vue depuis si longtemps ? Difficile à dire, mais tous ceux qui

²³ « On Sunday, the BBC Symphony Orchestra aims to restore the composer's finest work to the place and occasion for which it was conceived. In association with the Royal British Legion, the performance promises a startling total of 20 movements. [...] Eight decades after the requiem was last heard, it promises to be accessible and yet global—just the right piece for the present day ».

²⁴ Les critiques contemporains ne sont pas d'accord sur le nombre idéal de musiciens exigé pour l'exécution de *A World Requiem*, qui se situe entre 1 200 et 1 250. Foulds lui-même a indiqué que son *Requiem* pouvait être présenté par un orchestre de 80 musiciens et un chœur de 350 voix aussi bien que par une chorale de seulement 20 personnes accompagnée d'un orgue d'église (MacDonald 1989, 28).

²⁵ « After 1926, *A World Requiem* vanished from the concert platform. Perhaps the forces required were simply too vast (it calls for 1,250 musicians, including off-stage fanfares, massed choirs and an organ). Perhaps Foulds' personal life was too irregular, his left-wing views too non-establishment, his reputation as a serious composer undermined by his lighter music—or it may simply be that his music went out of fashion ».

²⁶ « When I'm singing, I'm concentrating on the notes, Paul says. But when I'm listening to the other parts, it's an extraordinary feeling. It's spine-tingling for me to know that this came out of my grandfather ».

²⁷ « The work is expressive, direct and idealistic, building on the post-First World War ideologies of pacifism and world co-operation ».

²⁸ Sakari Oramo, chef finnois renommé, a enregistré des œuvres symphoniques de Foulds, notamment les *Trois Mantras pour chœur et orchestre*, op. 61a et le *Triptyque dynamique pour piano et orchestre*, op. 88 — par ailleurs deux œuvres où Foulds explore le minimalisme itératif et les quarts de ton, comme dans le *Requiem*.

²⁹ « It has been hard to understand how history can have been so wrong in its judgment of his music. He was neglected and ridiculed after the success of the *World Requiem* died down. [...] Although he kept writing to the BBC asking whether his music would be broadcast again, he mostly received no replies. He was seen as an almost dangerous influence at a time when culture was still dominated by a post-Victorian longing for order and discipline; his music can seem quite chaotic. The trouble was that he was much ahead of his time and wouldn't modify his ideas to suit it ».

s'intéressent à la musique britannique et à notre histoire culturelle doivent s'y rendre pour le savoir. Les attentes sont variées³¹ (Brown 2007a, 16).

On note une attitude assez différente après l'audition :

C'est vrai, Foulds tourne en rond, créant de la musique sans squelette. Mais son libretto tourne encore plus en rond. Trop long, trop de mots dont la plupart sont des généralités qui obligent l'auditeur du XXI^e siècle à se tenir à une distance respectueuse. On attendait un équivalent des poèmes de Wilfrid Owen dans le *War Requiem* de Britten, qui nous plongerait dans des histoires et des tragédies individuelles [...]. Ici, point d'évocations du sang ou de la boue des tranchées³² (Brown 2007b, 14).

Les attitudes semblent aussi se répéter en ce qui concerne l'évaluation de l'oratorio par rapport au minimalisme dans l'œuvre. Également, Brown formule une objection sur le fait que Foulds n'aurait pas suffisamment dénoncé la guerre à son époque. Cependant, Brown termine son commentaire sur un ton positif : « Un bric-à-brac, donc : de son temps et hors du temps ; conventionnel et moderniste ; souvent palpitant et parfois vide. [Mais surtout] une recreation justifiée³³ » (Brown 2007, 14).

Alors que les commentateurs de 2007 reprennent certaines critiques négatives de leurs prédécesseurs des années 20, l'œuvre leur apparaît sous un meilleur jour en partie grâce à la valorisation de la musique de style minimaliste dont Foulds n'est qu'un des prédécesseurs. En ce qui concerne le contenu de l'œuvre, certains commentateurs modernes le trouvent mince, alors qu'il paraît riche et important à d'autres (MacDonald 1989, 28).

Les répétitions dans l'œuvre : un regard tourné vers le minimalisme, style de l'avenir

Si l'on se penche sur les « modernités » proposées par l'oratorio, surtout ce qu'on appelle le minimalisme dans l'œuvre, on le trouve à plusieurs moments. Ses apparitions les plus saillantes concernent deux progressions harmoniques qui auront un retentissement au cours de la pièce. La première est une progression harmonique descendante et pantonale composée uniquement d'accords majeurs (I-II-III). Cette musique introduit la présence divine, comme cela est indiqué sur le livret, alors que des textes invoquant Dieu ou le Christ apparaissent suivant ce motif (Exemple 1).

Le deuxième motif minimaliste correspond à tout un mouvement de l'œuvre : « Elysium ». La scène évoquée est le paradis des Élysées et Foulds se sert du motif minimaliste pour évoquer la musique céleste. Dans ce mouvement, le motif principal, qui semblerait être la moitié d'une série dodécaphonique commençant en *si* et culminant en *mi*, est confié aux violons II et ses dérivés sont joués par la harpe et le célesta (1), puis par les clarinettes (2).

Exemple 2 : John Foulds. *A World Requiem*, op. 60, « XII : Elysium », m. 12 à 16.

³⁰ Tous les exemples ont été transcrits par l'auteur de ces lignes à partir de Foulds 1923.

³¹ « From whatever standpoint, this was a blockbuster of an event. Fould's piece grabbed the kind of reverent attention matched in music only by Britten's equally pacifist and unorthodox *War Requiem* in the 1960s. [...] So what will it feel on Sunday when the BBC returns to the Albert Hall to revive this long-lost monster curio? It's hard to be sure, though anyone with interest in British music and our cultural history needs to be there to find out. Expectations vary ».

³² « True, Foulds does some thumb-twiddling, making music without bones. But the libretto twiddles far more. Too long; too many words, the bulk of them generalities that force the 21st century listener to stand at a respectful distance. We needed the equivalent of Wilfrid Owen's poems in Britten's *War Requiem* to plunge us into individual stories and tragedies, [...] No sense of the trenches' blood and mud ».

³³ « A jumble then: of its time and out of time; conventional and modernist; often thrilling and occasionally blank. And a justified revival ».

n'est pas le seul à développer un tel langage aux marges de la culture dominante à cette époque-là. Deux autres compositeurs européens, Rued Langgaard (1893-1952) et Erwin Schulhoff (1894-1942) proposaient aussi une sorte de pré-minimalisme dans leurs œuvres symphoniques de l'après-guerre, eux aussi rencontrant des barrières dans le monde de la culture pour se faire reconnaître. Aujourd'hui, tout comme l'œuvre de Foulds, celles de Langgaard et de Schulhoff se trouvent en réévaluation. Je pense que pour mesurer à quel point *A World Requiem* est maintenant apprécié, on peut explorer la piste des plateformes telles que Spotify ou YouTube, où le seul enregistrement commercial de cette œuvre se trouve avec des compteurs de vues et de «j'aime³⁷». La plupart des commentateurs y semblent d'accord sur la beauté et la solennité évoquées par l'œuvre, confirmant ainsi la thèse de monumentalité proposée par Rehding, et donc sa mise en garde envers la moralité sous-jacente dans l'œuvre alors que *A World Requiem* de Foulds s'avère plus «cosmopolite» (dans le sens évoqué plus haut) et commémoratrice que pacifiste. Il faut prendre en compte que le cosmopolitisme d'il y a un siècle a été largement dépassé depuis par des notions telles que le postcolonialisme et le multiculturalisme. D'une certaine façon, ce qualificatif, paru dans la presse dès la première présentation de *A World Requiem*, a été ravivé lors de sa recréation contemporaine, tandis que les comparaisons, favorables ou défavorables, avec le *War Requiem* de Benjamin Britten ont aussi fait surface dans la presse. Idéologiquement, les deux œuvres demeurent très différentes l'une de l'autre : Britten tend vers un discours plus moderne, plus dénonciateur des guerres et du système qui les fait naître. Le langage musical de Foulds est plus simple et appelle à la commémoration, pourtant possédant un style annonciateur du post-minimalisme et du postmodernisme. Il semble qu'il soit nécessaire d'aller plus loin dans une comparaison des deux œuvres, autant structurelle que musicale, pour connaître à quel point il est possible de les rapprocher, ce qui requerra une étude ultérieure. Toutefois, la comparaison la plus juste devrait se faire avec l'œuvre *Requiem en souvenir fraternel*³⁸ du russe Alexandre Kastalsky (1856-1926) : une autre œuvre commémoratrice de la Première Guerre mondiale (composée entre 1915 et 1917), elle contient également des composants syncrétiques entre le christianisme européen et américain. De même, Kastalsky y inclut de la musique des sources asiatiques tels que l'hymne national du Japon et un hymne au dieu hindouiste Indra. Cet oratorio n'a reçu

sa création que très récemment (et ce aux États-Unis) pour la commémoration du centenaire de la fin de la Première Guerre mondiale en 2018³⁹.

RÉFÉRENCES

- BLAVATSKY, Helena P. (2000). *La Doctrine Secrète I*, Paris, Éditions Ayar.
- BROWN, Gordon (2007a). «Requiem for a Lost Composer», *The Times*, Londres, 9 novembre, p. 16.
- BROWN, Gordon (2007b). «A World Requiem», *The Times*, Londres, 13 novembre, p. 14.
- CARROLL, Mark (2003). *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, collection «Music in the 20th Century».
- CHASE, Robert (2003). *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press.
- CLARKE, Peter (1996). *Hope and Glory: Britain 1900-1990*, Londres, Allen Lane.
- COOKE, Mervyn (1996). *Britten: War Requiem*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COWGILL, Rachel (2011). «Canonizing Remembrance: Music for Armistice Day at the BBC, 1922-7», *First World War Studies*, vol. 2, n° 1, p. 75-107.
- DE GAULLE, Xavier (1996). Benjamin Britten ou l'impossible quiétude, Arles, Actes Sud.
- DUCHEN, Jessica (2007). «Composer John Foulds: The Lost Requiem», *The Independent*, Londres, 7 novembre. Accessible en ligne : <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>, consulté le 24 février 2020.
- FOULDS, John (1923). *A World Requiem*, Londres, Paxton. Partition vocale.
- FOULDS, John, compositeur (2007). *A World Requiem*, Jeanne-Michèle Charbonnet, Catherine Wyn-Rogers, Stuart Skelton, Gerald Finley, Malcolm Hicks, Trinity Boys Choir, Crouch End Festival Chorus, Philharmonia Chorus, BBC Symphony Chorus & Orchestra sous la direction de Leon Botstein, enregistré en 2007, mis en ligne le 26 décembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=HfqJ58yHJ4>, consulté le 28 juillet 2020.
- HEFFER, Simon (2000). «A Genius Ignored for His Politics», *New Statesman*, Londres, vol. 129, n° 4518, p. 30-31.

³⁷ À titre d'exemple, la vidéo de *A World Requiem* la plus vue (Foulds 2007) (il en existait trois au moment de rédiger ce texte), compte plus de 26 000 vues, 278 «j'aime» et seulement 8 «je n'aime pas». Ceux-ci s'expliquent possiblement par les commentaires négatifs laissés sur la vidéo non pas à l'égard de l'œuvre, mais plutôt du vibrato excessif de la soprano américaine Jeanne-Michèle Charbonnet.

³⁸ «Братского поминовения», traduction personnelle.

³⁹ Par ailleurs, un enregistrement commercial de l'œuvre est paru tout récemment en août 2020. Autant la création américaine que l'enregistrement ont réuni les mêmes interprètes : la soprano Anna Dennis, le baryton Joseph Charles Beutel, la Cathedral Choral Society, la Clarion Choir, la Saint Tikhon Choir, la Kansas City Chorale et l'Orchestre St. Luke's, le tout sous la direction de Leonard Slatkin.

- LINDEN, Bob van den (2008). «Music, Theosophical Spirituality, and Empire: The British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds», *Journal of Global History*, vol. 3, n° 2, p. 163-182.
- MACDONALD, Malcolm (1989). *John Foulds and His Music*, White Plains NY, Pro/Am Music Resources.
- MANSELL, James G. (2009). «Musical Modernity and Contested Commemoration at the Festival of Remembrance, 1923-1927», *The Historical Journal*, vol. 52, n° 2, p. 433-454.
- MIDGETTE, Anne (2018). «After 100 years, a Gentle Requiem Has Its Premiere», *Washington Post*, Washington, 22 octobre. Accessible en ligne: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/after-100-years-a-gentle-requiem-has-its-premiere/2018/10/22/9751d680-d618-11e8-83a2-d1c3da28d6b6_story.html, consulté le 17 septembre 2020.
- REHDING, Alexander (2009). *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-century Germany*, New York, Oxford University Press.
- SCHLÜREN, Christoph (2014). «Deutsche Erstaufführung des World Requiem' von John Foulds in Wetzlar — Transzendente Botschaft des Weltfriedens», *Neue Musikzeitung*, 22 novembre. Accessible en ligne: <https://www.nmz.de/online/deutsche-erstauffuehrung-des-world-requiem-von-john-foulds-in-wetzlar-transzendente-botschaft>, consulté le 24 février 2020.
- SCHWARTZ, K. Robert (1996). *Minimalists*, Londres, Phaidon.
- STEINER, Rudolf (2005). *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Forest Row, Rudolf Steiner Press.
- STOUT, Janis P. (2005). *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- The Times* (1923a). «A World Requiem», Londres, 12 novembre, p. 7.
- The Times* (1923b). «Music with a Purpose», Londres, 17 novembre, p. 10.
- The Times* (1924). «Flanders Poppies», Londres, 11 novembre, p. 11.
- The Times* (1926). «A World Requiem», Londres, 12 novembre, p. 16.
- VB (2007). «BBC revives John Foulds' *A World Requiem* for Armistice Day », *BBC Press Office*, 11 novembre. Accessible en ligne: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/08_august/09/foulds.shtml, consulté le 24 février 2020.
- WARD. David (2007). «The Spine-Tingler», *The Guardian*, Londres, 9 novembre. Accessible en ligne: <https://www.theguardian.com/music/2007/nov/01/classicalmusicandopera2> consulté le 24 février 2020.
- Fonds du Musée Impérial de la Guerre, item IWM PST 13753, Imperial War Museum, Londres.

Résumé

Cet article porte sur l'étude du pacifisme dans la musique et le contexte de création d'œuvres au xx^e siècle en prenant comme objet l'oratorio *A World Requiem* de l'Anglais John Foulds. Le contexte de l'entre-deux-guerres, du moins dans les hautes sphères culturelles britanniques, était en effet peu réceptif à la construction d'un discours pacifiste et cosmopolite. Comme résultat, l'œuvre de Foulds a été reléguée au fond d'un tiroir pendant plus de trois quarts de siècle, pour n'être rejouée qu'en 2007 lors des célébrations de l'Armistice. Afin de comprendre la revalorisation de l'œuvre de Foulds, cet article analyse des critiques musicales parues dans la presse à l'époque de Foulds, mais aussi au moment de la récente recréation de *A World Requiem*. D'une part, ces critiques montrent comment l'oratorio de Foulds a pu être réévalué. D'une autre part, grâce à cette réévaluation, on constate que l'avènement d'une paix durable constituait déjà un besoin impérieux pour certains artistes de l'entre-deux-guerres ; un besoin qu'ils exprimaient au moment des commémorations des soldats tombés au combat.

Abstract

This article examines pacifism in music, specifically involving the premiere of John Foulds' oratorio *A World Requiem*. Britain's audience in the interwar years, at least in the high-culture spheres, was not very receptive to the construction of a pacifist and least a cosmopolitan discourse. As a result, Foulds' work was lost to history for more than three-quarters of a century, only to be revived in 2007 during Armistice celebrations. To explain the reappraisal of Foulds' oratorio, this article analyzes musical reviews in the press during Foulds' lifetime, but also those from the time of the oratorio's revival. These reviews show how Foulds' work came to be reevaluated and which perspectives came to be dominant. Most remarkably, this includes the fact that a lasting peace was already a need for certain artists during the interwar period, expressed musically by commemorating fallen soldiers.

* * *

Sebastián Rodríguez Mayén

Université de Montréal

Né au Mexique, Sebastián Rodríguez Mayén a suivi un parcours académique en français et en anglais dans l'ouest et l'est du Canada. Il a achevé sa maîtrise à l'Université de Montréal, où il a présenté ses études préliminaires des liens entre les œuvres de Britten, Chostakovitch et Bernstein au fil des années 1960 au Colloque étudiant de l'OICRM en 2017 et avec Foulds en 2018, recevant deux bourses pour compléter cette recherche. Il commencera un doctorat à l'Université d'Ottawa à l'automne 2020 au sujet de la musique pacifiste comme sujet de propagande dans l'URSS.

Comptes rendus

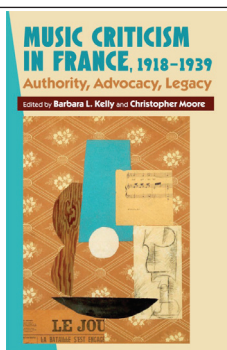
Barbara Kelly et Christopher Moore
(dir.)

Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy

Woodbridge, The Boydell Press,

2018, xii-346 p.

ISBN 978-1-78327-251-8



Ce recueil d'essais, dirigé par deux grands spécialistes anglo-saxons de la critique musicale française et issu d'un colloque à l'Université d'Ottawa en 2011, se veut un ouvrage qui balaye largement son sujet et éclaire la critique de l'entre-deux-guerres dans son ensemble. S'appuyant sur l'histoire musicale, l'histoire des idées et l'analyse de texte, tout en étant redevable aux méthodes de la New Musicology comme aux théories de la réception et parfois de la sociologie bourdieusienne, le livre met au jour les réseaux et les motivations individuelles et générationnelles qui régissent la construction des réputations et des canons musicaux.

Les directeurs de la publication et les auteurs font montre d'un effort réel pour proposer un ouvrage uniforme, dans lequel les articles se répondent les uns aux autres. Bien que l'approche de chaque chapitre soit souvent monographique, les discours musicaux sont toujours replacés dans le contexte professionnel et matériel de leur production; la précision des analyses permet d'élucider les motivations concrètes des discours, et révèle toute la complexité et la richesse de la presse musicale de cette époque.

Après avoir exposé les trois concepts autour desquels est structuré le volume, nous voudrions insister sur quatre thèmes qui nous semblent constituer une réelle avancée théorique.

L'introduction constitue en elle-même une remarquable synthèse allant au-delà d'un simple résumé des différents articles, et restera un texte de référence sur la question. Elle éclaire notamment le choix de penser le recueil autour de trois grandes thématiques, qui ne régissent pas la table des matières, mais constituent le fil rouge des différents « chapitres » : autorité, défense (« *advocacy* »), et héritage. Il faut saluer ce vrai travail d'éditeur, qui donne son unité au volume.

Premièrement, la bataille pour l'*autorité* du critique, déjà prégnante dans l'avant-guerre entre les différents styles de critiques (des moins techniques aux plus spécialisées), se voit encore renforcée dans l'entre-deux-guerres, où la question de l'expertise technique et musicale devient centrale en raison de la structuration de la musicologie autour de certains pôles (la Société française de musicologie créée en 1917, *La Revue musicale* en 1920, la *Revue de musicologie* en 1922).

Deuxièmement, l'ouvrage permet de décrypter les stratégies de *défense* et de promotion employées par les différents critiques. L'entre-deux-guerres constitue une période durant laquelle la vérité absolue en termes de musique est contestée; puisqu'il est admis que chacun puisse avoir un avis différent, les commentateurs prennent conscience du pouvoir de la critique et n'hésitent pas à en faire un usage vigoureux, pour défendre le debussysme (Vuillermoz), l'internationalisme (Prunières), ou la musique contemporaine (Honegger), parfois dans une perspective d'autopromotion.

Troisièmement, l'*héritage* des générations précédentes reste fort, et les commémorations prennent une place importante dans la vie musicale : celles des personnages morts au combat comme celles des musiciens disparus pendant cette période, Debussy et Fauré en tête, respectivement en 1918 et 1924. Les éditeurs choisissent de concentrer l'étude sur cette période de l'entre-deux-guerres, particulièrement signifiante et instable, mais considérée comme injustement laissée pour compte par les chercheurs. Ils s'écartent aussi de la réception des « grandes œuvres » pour aborder la question depuis le champ critique, mettant ainsi en lumière des pans inconnus de celui-ci. L'une des grandes nouveautés de l'ouvrage est de faire une place inhabituellement large à l'étude des conditions économiques de la critique, et du rôle du lectorat ou des auditeurs de radio, pour mettre en lumière des phénomènes jusque-là peu connus, comme les stratégies d'autopromotion des critiques, ou l'enchevêtrement entre les différents types de réseaux, professionnels, idéologiques ou générationnels, à une époque marquée par le traumatisme de la guerre et la perte d'êtres chers.

Le premier thème que le volume permet ainsi d'élucider de façon précise concerne *les conceptions et les carrières de certains grands critiques*, notamment Boris de Schloezer

(1881-1969), Émile Vuillermoz (1878-1960), Charles Koechlin (1867-1950), Léon Vallas (1879-1956) et d'autres, que l'on retrouve dans plusieurs articles. L'article de Michel Duchesneau qui débute le volume («Music Criticism and Aesthetics During the Interwar Period: Fewer Crimes and More Punishments») permet de dresser un portrait de groupe du monde de la presse musicale dans l'entre-deux-guerres et de ses enjeux. Il remarque par exemple que les amateurs éclairés ont plus tendance à avoir des positions tranchées que les critiques ayant reçu une formation musicale, ou encore que beaucoup de critiques musicaux conservent une vision conservatrice de la musique, par exemple en faveur de la tonalité, courant renforcé par l'arrivée du Groupe des Six, malgré la circonspection généralisée sur les motivations du groupe.

Des articles plus monographiques complètent ensuite ce tableau. Ainsi Philippe Cathé montre dans le chapitre 3 («Charles Koechlin: The Figure of the Expert») la variété de l'activité de Charles Koechlin, à la fois compositeur, critique, pédagogue, conférencier, encyclopédiste, et ne cache pas son admiration pour ce personnage qu'il considère comme un artiste complet et une figure intellectuelle majeure de l'époque. Autre compositeur-critique, Arthur Honegger est l'objet du chapitre 6, signé par Pascal Lécroart («Arthur Honegger: Music Critic for *Musique et Théâtre* (1925-1926)»), qui permet de réfléchir à la définition de la «critique musicale». En effet, la critique de Honegger est difficile à cataloguer, quand bien même il fut l'un des critiques les plus célèbres du quotidien culturel *Comœdia* et le responsable de la section «Théâtres de musique» du bimensuel *Musique et Théâtre* en 1925 et 1926. Selon Lécroart, à l'instar de toute critique d'artiste, elle nous informe sur sa propre esthétique : en l'occurrence, la conception de l'artiste comme artisan, dans la ligne de Jacques Maritain, et la méfiance envers la musique pure. Les chapitres 7 et 8, respectivement consacrés à Nadia Boulanger (1887-1979) et Alejo Carpentier (1904-1980) par Kimberly Francis et Caroline Rae, mettent en lumière les complexes réseaux de sociabilités qui régissent leur activité de critiques, qui s'inscrit pour tous deux dans la défense de l'internationalisme. Danick Trottier, dans le chapitre 12 («Creating a Canon: Émile Vuillermoz's *Musiques d'aujourd'hui* and French Musical Modernity»), interroge en détail la conception de la «musique d'aujourd'hui» d'Émile Vuillermoz à la lumière du recueil d'articles éponyme publié en 1923.

Certaines figures, comme Vuillermoz ou Schloezer, s'avèrent des «figures carrefours» dans le champ de la critique musicale, que l'on retrouve d'un article à l'autre. Ainsi, Michel Duchesneau analyse en détail la position de Boris de Schloezer, et en particulier son refus du «dogme de la variabilité des goûts musicaux» (p. 36). Le vrai

dogmatisme, selon Schloezer, c'est de refuser toute théorie, et de croire que le jugement esthétique objectif n'existe pas.

Pour défendre leur propre idée de la valeur musicale, les critiques ne se limitent pas à leurs articles dans la presse : dans le chapitre 5 («Common Canon, Conflicting Ideologies: Music Criticism in Performance in Interwar France»), Barbara Kelly montre l'importance, pour la défense des conceptions esthétiques, que prennent les concerts organisés par certains critiques comme Prunières ou Vallas. Cette activité en elle-même, par les choix de programmation qui sont faits et les paratextes qui l'accompagnent (publicités dans les revues, conférences en marge des concerts, comptes rendus), contribue pour beaucoup aux stratégies employées par les critiques pour défendre leur propre idée de ce que doit être la musique après la guerre.

Ce qui occupe en effet la plupart des critiques dans cette période charnière, c'est *la construction ou défense d'un canon français*. Le volume propose deux concepts pour désigner ceux dont l'activité consiste à défendre la réputation de certains musiciens ou de certaines musiques : Marianne Wheeldon reprend au sociologue Gary Alan Fine la notion d'«entrepreneurs réputationnels» («*reputational entrepreneurs*»), qui caractérise des critiques se consacrant à fonder la postérité de leur héros et d'eux-mêmes, et montre dans le chapitre 9 («Debussy's "Reputational Entrepreneurs": Vuillermoz, Koechlin, Laloy and Vallas») que cette notion s'applique parfaitement au cas de certains critiques musicaux de l'entre-deux-guerres. On retrouve en effet chez eux les trois éléments donnés par Fine, qui interfèrent cependant fortement entre eux : intérêt personnel, efficacité narrative et position professionnelle favorable (p. 220). Danick Trottier, quant à lui, désigne comme des «canoniseurs» («*canonisers*») les défenseurs assidus de la réputation de Debussy, Ravel et Fauré, dont fait partie Vuillermoz.

Les mécanismes qui inscrivent progressivement la triade Debussy/Ravel/Fauré comme le parangon de la musique française constituent un autre fil rouge du volume, traité sous différents angles. Si Marianne Wheeldon se propose d'étudier la réception de Debussy par quatre auteurs (Koechlin, Louis Laloy, Vuillermoz et Vallas), montrant ainsi leurs différentes stratégies, Danick Trottier se concentre au contraire sur la seule figure de Vuillermoz et distingue les diverses méthodes qu'il utilise, selon les musiciens qu'il souhaite canoniser. Ces études mettent en lumière la lutte pour le canon dans un contexte peu favorable (chap. 1) : le désir de la génération d'après-guerre de faire table rase de la musique de l'avant-guerre, considérée comme décadente, et de rafraîchir la musique française, en pousse certains à faire de Debussy un bouc émissaire dans l'affirmation d'une

nouvelle esthétique, et son héritage n'est pas assuré après sa mort en 1918.

Des figures d'horizons variés défendent ces musiciens, souvent pour des raisons différentes: Vuillermoz ou Koechlin, tous deux debussystes de la première heure, font de la défense de Debussy une stratégie de promotion personnelle (chap. 3, 4¹, 9 et 12); de la même façon, si le plaidoyer en faveur de Debussy de Nadia Boulanger (chap. 7) est, selon Kimberly Francis, en partie dicté par l'émotion d'une perte familiale — le décès de sa sœur Lili —, sa défense assidue de Ravel viserait davantage à définir un héritage à long terme pour les générations futures et à s'assurer qu'il sera respecté par les prochaines générations, afin d'assurer sa propre stabilité professionnelle (p. 170). Dans un contexte idéologique bien différent, Dominique Sordet (1889-1946) semble assimiler dans *L'Action française* Debussy et Fauré à l'idéologie maurrassienne pour justifier l'éloge qu'il en fait (Christopher Moore, chap. 2: «Nostalgia and Violence in the Music Criticism of *L'Action française*»). Quant à Prunières et Vallas, malgré leurs différends, ils programment tous deux abondamment les œuvres de Fauré, Debussy et Ravel dans leurs concerts (chap. 5), symbolisant ainsi l'unanimité nationale.

Les enjeux médiatiques de cette canonisation sont également mis en avant: la publication d'une monographie s'avère ainsi beaucoup plus efficace, en termes de légitimité, que les articles de périodiques. Jann Pasle (chap. 4) analyse ainsi une stratégie collective de canonisation, à travers l'exemple d'un volume collectif de vulgarisation de la musique, *L'initiation à la musique à l'usage des amateurs de musique et de radio* (1935).

La troisième avancée du volume, pour une meilleure compréhension du champ de la critique musicale de l'entre-deux-guerres, concerne *l'élucidation des réseaux, amitiés, inimitiés et luttes de pouvoir* qui structurent ce champ. Michel Duchesneau rappelle dans le chapitre 1 que la période se caractérise par une grande ferveur de la presse musicale, qui transforme l'opposition binaire d'avant-guerre entre modernistes et conservateurs en une constellation très variée d'orientations esthétiques. Cependant, l'opposition centrale que l'on retrouve au fil des textes est celle qui oppose la triade canonique Debussy/Fauré/Ravel aux jeunes compositeurs du Groupe des Six, et leurs défenseurs respectifs.

Les compositeurs-critiques directement concernés, comme Honegger, mènent des batailles esthétiques dans les colonnes des journaux, pour des raisons à la fois financières et carriéristes. Pascal Lécroart (chap. 6) montre ainsi que les premiers articles du compositeur sont tous

liés aux polémiques autour du Groupe des Six et mus par la possibilité de défendre ses amis et lui-même. Cependant, son positionnement est ambivalent et marqué par l'ironie: il se déclare lui-même critique occasionnel, met en scène le «remplissage» de ses chroniques et critique des collègues pontifiants sans sensibilité, parodiant notamment Schloezer. Dans le chapitre 11 («Satie, *Relâche* and the Critics: Controversies and Legacy»), Jacinthe Harbec retrace quant à elle l'échec critique du ballet *Relâche* (1924) de Francis Picabia et Erik Satie, en partie causé par les mauvaises relations de ce dernier avec la presse musicale.

Les luttes sont aussi idéologiques: Christopher Moore (chap. 2), décrypte la critique de Sordet et de Lucien Rebatet (1903-1972) dans *L'Action française*, montrant que si Rebatet s'inscrit dans une «esthétique de la violence» (terme qu'il emprunte à David Carrol), Sordet se montre plus mesuré. De façon générale, leurs opinions musicales sont pourtant sensiblement les mêmes que celles des autres critiques de leur époque; ils constituent en tous cas deux figures d'autorité dans le monde musical.

Inversement, rester en dehors des polémiques peut constituer une stratégie en soi: c'est le cas de Nadia Boulanger dont la critique se caractérise par l'esprit de consensus. Kimberly Francis (chap. 7) l'explique, d'une part, par la nécessité, pour cette femme célibataire durement touchée par les difficultés matérielles de la guerre, d'assurer sa sécurité matérielle, mais aussi, d'autre part, par une position professionnelle et générationnelle intermédiaire, qui la pousse à se tenir à l'écart des antagonismes.

Enfin, l'ouvrage fait naturellement une grande place aux *conséquences du premier conflit mondial sur les discours de la critique musicale*. L'espoir du renouveau musical laisse bientôt la place à un désenchantement face à l'apparent échec du renouvellement musical après la guerre (Michel Duchesneau, chap. 1). C'est en partie ce qui fonde l'opposition d'une partie de la critique au Groupe des Six: Vuillermoz, par exemple, leur reproche de ne pas embrasser l'élan unanimiste et humaniste de l'après-guerre. Les exemples individuels de Koechlin et de Nadia Boulanger montrent à quel point les difficultés matérielles durant le conflit et dans l'immédiat après-guerre influent sur les stratégies professionnelles et les prises de position critiques. Dans le chapitre 10 («The Legacy of War: Conceptualising Wartime Musical Life in the Post-War Musical Press, 1919-1920»), Rachel Moore s'interroge sur la place du conflit dans les discours musicaux de l'immédiat après-guerre. Son étude des articles parus en 1919 et 1920 montre clairement la permanence des thématiques du sacrifice et de la commémoration, ainsi que l'instrumentalisation

¹ Jann Pasler, «Bleu-horizon Politics and Music for Radio Listeners: *L'initiation à la musique* (1935)».

des émotions de la guerre à des fins polémiques voire propagandistes, y compris de la part des institutions.

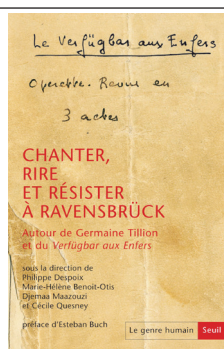
L'exemple d'Alejo Carpentier, exilé politique à Paris à partir de 1928 (Caroline Rae, chap. 8), propose un autre regard sur les liens entre politique et critique musicale, puisque l'écrivain cubain, opposant au régime de Machado, fait de sa critique musicale un outil idéologique qui l'amène non seulement à défendre le cosmopolitisme, mais aussi à définir l'identité cubaine, notamment artistique et musicale

En conclusion, on peut ajouter que les auteurs du volume sont tous des spécialistes dans leur domaine, et qu'ils offrent ici des articles qui sont eux-mêmes des travaux de synthèse. Autre qualité notable, tous s'appuient explicitement sur les travaux existants, souvent d'autres auteurs du même volume. En appendice, on trouvera d'ailleurs non seulement une bibliographie générale des sources secondaires pour l'ensemble du volume, mais aussi une bibliographie fort utile des sources étudiées dans le livre, y compris les documents d'archives non publiés.

*Marie Gaboriaud, lectrice d'échange,
Université de Gênes*

Philippe Despoix,
Marie-Hélène Benoit-Otis,
Djemaa Maazouzi et
Cécile Quesney (dir.)

**Chanter, rire et résister à
Ravensbrück : Autour de Germaine
Tillion et du Verfügbar aux Enfers**
préface d'Esteban Buch
Paris, Éditions du Seuil,
coll. «*Le Genre humain*», n° 59, 2018, 246 p.
ISBN 978-2-02-139571-6



Il n'y a rien d'exagéré à dire que la vie et l'œuvre de Germaine Tillion (1907-2008) sont aussi exceptionnelles (ce qui est somme toute fréquent) qu'admirables (ce qui l'est moins). Grâce aux nombreuses initiatives qui ont vu le jour ces vingt dernières années, on dispose d'une meilleure compréhension de son engagement scientifique et humaniste¹. Peut-être ces initiatives nous permettent-elles aussi, par extension, de comprendre un peu mieux en quoi l'exemplarité réjouissante dont sa trajectoire nous a légué un modèle semble, à certains égards, si éloignée de l'idée qu'à notre époque, nous nous faisons spontanément du caractère construit de certaines valeurs *a priori* (vérité, connaissance, justice, dignité) et de cette nature humaine qui, pour Tillion, était ce qu'il fallait avant tout chercher à comprendre.

Cela dit, si la plupart des textes de Tillion sont désormais accessibles² et que nous sommes assez bien informés sur ses années d'ethnologue dans l'Aurès algérien, ses travaux d'historienne du camp de Ravensbrück où elle fut déportée, son rôle politique majeur dans certains événements de la guerre d'Algérie et ses missions ethnographiques dans le Maghreb d'après-guerre³, le mérite de l'ouvrage *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* tient à ce qu'il aborde un aspect des années de déportation de Tillion qui restait encore relativement peu exploré : *Le Verfügbar aux Enfers*. Il s'agit

d'une pièce lyrique, qualifiée d'«opérette-revue», que Tillion et ses camarades déportées ont écrite à Ravensbrück durant l'automne 1944 en prenant de gros risques. L'œuvre met en scène la «conférence» d'un naturaliste à propos d'une soi-disant «nouvelle espèce zoologique», les Verfügbars. Dans le jargon concentrationnaire, ce terme signifie «disponible». Il désignait les déportés-es ayant refusé de travailler au service des Nazis et, de ce fait, «disponibles» pour exécuter les pires corvées⁴. Tillion et ses camarades faisaient partie de cette catégorie de déportées.

La pièce ne contient pas de partitions. Il contient des dialogues parlés entre le naturaliste et les Verfügbars, des passages déclamés en vers, et des paroles de chanson à chanter sur une musique préexistante dont le titre est indiqué, à la manière de ce qui se faisait dans les vaudevilles, les pièces de foire, les mélodrames, les féeries, les revues et les opérettes. Le titre de l'œuvre fait d'ailleurs allusion à *l'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach. Les musiques à chanter «sur l'air de» sont basées sur un vaste éventail de références musicales, allant de l'opéra à la chanson à succès en passant par les chants scouts et les publicités radiophoniques. Tillion et ses compagnes de déportation n'ayant aucune source musicale à leur disposition, écrite ou enregistrée, elles ont puisé l'inspiration dans leur mémoire orale et collective. Ce sont ces conditions de création qui expliquent la diversité tant des références convoquées que des formats de ces références. Les numéros musicaux vont d'une mélodie intégralement transformée (la *Chanson triste* de Henri Duparc) au seul rythme du thème d'un poème symphonique (la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns), en passant par la réécriture d'une unité couplet-refrain (la publicité pour la chicorée Villot) ou de quelques vers chantés (la chanson grivoise *Vive les étudiants, ma mère*), une mélodie fredonnée (le chant populaire russe *Les Bateliers de la Volga*), ou encore un slogan scandé sur un rythme simple (un procédé dit «sur l'air des lampions⁵»).

¹ On trouvera une bibliographie mise à jour et de nombreuses autres informations sur le site de l'Association Germaine Tillion, <http://www.germaine-tillion.org/>, consulté le 23 mai 2019.

² Voir Germaine Tillion (1988), *Ravensbrück* (suivi de Anise Postel-Vinay et Pierre Serge Choumoff, *Les exterminations par gaz à Ravensbrück, Hartheim, Monthausen et Gusen*), Paris, Éditions du Seuil ; (2007a), *Il était une fois l'ethnographie*, Paris, Éditions du Seuil ; (2007b), *Combats de guerre et de paix*, Paris, Éditions du Seuil ; (2009), *Fragments de vie*, textes réunis par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil.

³ Voir notamment Jean Lacouture (2000), *Le témoignage est un combat : Une biographie de Germaine Tillion*, Paris, Éditions du Seuil ; Tzvetan Todorov (dir.) (2007), *Le siècle de Germaine Tillion*, Paris, Éditions du Seuil ; Donald Reid (2007), *Germaine Tillion, Lucie Aubrac and the Politics of Memories of the French Resistance*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing ; Julien Blanc (2010), *Au commencement de la Résistance : Du côté du Musée de l'Homme 1940-1941*, Paris, Éditions du Seuil ; Claire Mestre, Hélène Asensi et Marie-Rose Moro (dir.) (2010), *Vivre c'est résister, textes pour Aimé Césaire et Germaine Tillion*, Grenoble, La pensée sauvage ; Fabien Sacriste (2011), *Germaine Tillion, Jacques Berque, Jean Servier et Pierre Bourdieu : Des ethnologues dans la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, L'Harmattan ; Armelle Mabon et Gwendal Simon (dir.) (2013), *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillion*, Paris, Riveneuve.

⁴ Pour plus de détails, voir Tillion 1988, p. 160-163.

⁵ Une précision s'impose sur ce point car, dans l'ouvrage qui nous occupe, les commentaires consacrés à cette didascalie «sur l'air des lampions» prêtent à confusion. L'expression «sur l'air des lampions», qui se trouve bel et bien dans le texte de Tillion, est attestée depuis le début du XIX^e siècle. Il s'agit d'une expression générique qui désigne non un rythme particulier, mais toute revendication ou clameur populaire répétée, scandée (et criée) par un groupe sur un rythme simple, adapté à la prosodie et à la syntaxe de l'énoncé. Par exemple «On a gagné!» (brève-longue-longue-longue), «Remboursez!» (brève-brève-longue) ou «CRSSS» (brève-brève-longue-longue-longue). Dans *Le Verfügbar aux Enfers*, le slogan scandé est «Nous sabotons», sur un rythme longue-brève-brève-longue (acte I, p. 48 de l'édition de poche parue en 2007, voir note suivante). Il est directement

Une excellente édition critique du *Verfügbar aux Enfers* a été publiée en 2005⁶ et il existe une captation vidéo de la représentation donnée à Ravensbrück en 2010, à l'occasion du 65^e anniversaire de la libération du camp⁷. Cependant, aucun travail scientifique d'envergure n'avait depuis vu le jour à son sujet⁸, jusqu'à ce qu'une équipe de recherche québécoise décide de s'y atteler, donnant lieu à deux publications : un numéro spécial de la *Revue musicale OICRM* en 2016⁹, et l'ouvrage *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* qui est l'objet de ce compte rendu. Les deux publications sont complémentaires. Le numéro spécial de 2016 se focalise surtout sur les aspects « internes » de l'œuvre : identification des sources musicales et des intertextes, analyse des genres artistiques convoqués, reconstitution des airs chantés, analyse des problèmes de mise en musique et d'interprétation de ces airs, panorama des mises en scène contemporaines et des travaux scientifiques sur l'œuvre. *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* élargit le propos aux dimensions « externes » à l'objet. Il se penche en particulier sur le processus de création et les questions qu'il soulève : l'histoire du manuscrit, la création collective, la transmission orale des répertoires musicaux utilisés, le mélange des genres musicaux, lui-même sous-tendu par une absence de hiérarchies des genres, ou encore le rôle joué par les nouvelles technologies de création et de diffusion de musique (radio, disque). Les articles replacent également *Le Verfügbar aux Enfers* au sein de l'œuvre de Tillion, de l'histoire culturelle de la Seconde Guerre mondiale, de l'histoire de la musique dans les camps nazis. Enfin, ils analysent la réception contemporaine de la pièce et le rôle qu'elle est susceptible de pouvoir jouer, à notre époque et dans l'avenir, en ce qui concerne le travail de transmission de la mémoire des camps.

L'ouvrage s'ouvre sur une intéressante préface d'Esteban Buch, qui insiste sur la reconnaissance publique de Tillion et d'une œuvre d'un genre « léger » comme le *Verfügbar*.

Suivent les trois parties de l'ouvrage proprement dit. La première partie comprend quatre articles qui se concentrent sur le contexte de création du *Verfügbar aux Enfers* et sur la personnalité de Tillion. La deuxième partie comprend six articles consacrés à divers aspects de l'œuvre elle-même, dans le prolongement des analyses « internes » du numéro spécial de la *Revue musicale OICRM* paru en 2016. Nous n'allons pas envisager ces articles un à un et laissons de côté les dimensions qui ne relèvent pas de nos compétences, en particulier celles liées à l'histoire musicale et culturelle dans les camps, ainsi qu'aux enjeux de mémoire. Du reste, ces dimensions ont été commentées dans deux autres comptes rendus facilement accessibles¹⁰. Nous préférons mettre l'accent sur les apports proprement musicologiques de ces articles, en les articulant au contenu de la troisième partie.

Cette troisième partie contient en effet l'apport documentaire et méthodologique majeur de *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* : un catalogue thématique complet (à une exception près) des vingt-six numéros musicaux de l'œuvre, qui prend appui et complète une première liste effectuée par Nelly Forget dans l'édition critique¹¹. Le terme « musical » est ici à entendre au sens large, comprenant par exemple les passages scandés sur le rythme d'une chanson. À chaque numéro musical est consacré une fiche divisée en quatre rubriques :

1) Une transcription du texte de chaque numéro musical dans le manuscrit de Tillion, mise en regard avec le texte de la pièce musicale d'origine.

2) Un descriptif de l'œuvre musicale détournée, ainsi que des sources utilisées pour l'identification (partitions et enregistrements). Les auteurs et autrices font le choix judicieux de privilégier les versions discographiques enregistrées par des vedettes des années 1920-1930, et plus

inspiré du « Plus de nectar ! » chanté par les dieux de l'Olympe dans la version 1874 d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach (acte II, scène 5). Les passages de *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* qui mentionnent l'expression « sur l'air des lampions » (p. 128-129, 179, 200-201) insistent sur cette filiation avec *Orphée aux Enfers*. Mais, de ce fait, ils laissent penser que cette expression désigne seulement la scansion longue-brève-brève-longue inspirée d'*Orphée aux Enfers*, alors que cette scansion à quatre syllabes n'est qu'un cas particulier d'un phénomène plus général relevant de ce qu'on appelle la métrique orale.

⁶ Germaine Tillion (2005), *Le Verfügbar aux Enfers : Une opérette à Ravensbrück*, édition critique et fac-similé du manuscrit, textes et annotations de Tzvetan Todorov, Claire Andrieu, Anise Postel-Vinay et Nelly Forget, Paris, Éditions de La Martinière, 2005. Une édition de poche, avec reproduction partielle du fac-similé, est parue chez Points en 2007, sous le seul titre *Une opérette à Ravensbrück*. Nos citations sont extraites de cette édition de poche (Tillion 2007 [2005]).

⁷ François Dubreuil (2010), *Le Verfügbar aux Enfers : Une opérette-revue à Ravensbrück*, Paris, Axe Sud production, 2 DVD.

⁸ Pour un bilan des recherches sur l'œuvre jusqu'en 2016, voir Cécile Quesney (2016), « *Le Verfügbar aux Enfers* : Études et mises en scène contemporaines », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 80-85, accessible en ligne : <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/etudes-et-mises-en-scene/>, consulté le 23 mai 2019. Parmi les études commentées, voir en particulier la thèse de Claire Audhuy (2013), *Le théâtre dans les camps nazis : Réalité, enjeux, postérité*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, et le catalogue de l'exposition *Les armes de l'esprit : Germaine Tillion, 1939-1954*, Besançon, Musée de la Résistance et de la Déportation, 2015.

⁹ Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix (dir.) (2016), Numéro thématique « Mémoire musicale et résistance : *Autour du Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/>, consulté le 23 mai 2019.

¹⁰ Compte rendu par Élise Petit (2018) paru dans *Transpositions*, vol. 7, <https://journals.openedition.org/transposition/2670>, consulté le 23 mai 2019 ; Jean-Marc Dreyfus (2018), « La déportée qui chantait », *La Vie des idées*, 25 octobre, <https://laviedesidees.fr/La-deportee-qui-chantait.html>, consulté le 23 mai 2019.

¹¹ Tillion 2007 [2005], p. 121-127.

généralement les sources les plus susceptibles de contenir la ou les version(s) que les déportées avaient en tête.

3) Un commentaire fournissant les éléments de contexte (genre, style, intertextes, connotations, importance culturelle à l'époque), utiles pour comprendre les effets dramaturgiques suscités par le choix de la pièce musicale particulière et par les détournements opérés.

4) Une rubrique facultative, dite « documentaire », faisant le rapprochement entre certains passages du numéro musical et d'autres sources. Il s'agit essentiellement de témoignages de rescapés des camps, portant soit sur un élément de vie quotidienne auquel le numéro musical fait allusion, soit sur la musique originale du numéro, dont on comprend alors mieux le statut de référence partagée à l'époque.

Outre son intérêt sur le plan de la connaissance historique du *Verfügbar aux Enfers* et de la vie culturelle dans les camps, ce catalogue constitue un apport méthodologique important pour l'analyse des spectacles musicaux « populaires » mêlant le parlé et le chanté, comme les opérettes, les vaudevilles et les revues. On sait en effet qu'au moins dans le domaine francophone, il n'existe pas vraiment de tradition d'analyse musicologique fine et détaillée de ce type de spectacles, à la différence des œuvres vocales intégralement chantées, en particulier « savantes » (mélodie, opéra, musique sacrée¹²). Or, une tradition de ce genre ne peut apparaître que si l'on s'efforce d'élaborer des formats de transcription et de présentation adaptés à ces spectacles. En d'autres termes, l'analyse et l'interprétation de ces spectacles « populaires » est tributaire d'une philologie pertinente, à la fois relativement standardisée, et modulable suivant les intérêts des chercheurs et chercheuses et des interprètes. À ce titre, le catalogue des numéros musicaux du *Verfügbar aux Enfers* complète heureusement l'édition critique de 2005 et satisfait cet objectif philologique, comme l'illustrent d'ailleurs la qualité et la diversité des analyses contenues dans les articles qui le précèdent.

En poursuivant le mouvement, on pourrait imaginer une piste d'amélioration au catalogue en se posant la question suivante : pourquoi, à côtés des textes, des sources sonores et des métadonnées musicales, ne figure pas une transcription écrite des musiques elles-mêmes ? L'absence de partitions est la principale réserve que nous ferions sur l'ouvrage. Il faut dire que le sujet est complexe et est abordé dans plusieurs articles du livre, en particulier ceux de Philippe Despoix

(« Orphée à Ravensbrück ? Une revue de composition orale : Mémoire phonographique et parodie »), Cécile Quesney (« Mettre en scène *Le Verfügbar aux Enfers* (2007-2017) ») et Marie-Hélène Benoit-Otis (« Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion¹³ »). L'idée des transcriptions musicales pose au moins trois problèmes qui pourraient justifier le fait que ces transcriptions sont absentes du catalogue. En synthétisant le propos des articles qui abordent ces problèmes, on pourrait les formuler de la manière suivante :

1) Un *problème d'authenticité* : si *Le Verfügbar aux Enfers* était probablement chanté par les déportées, il n'a pas été conçu pour être représenté en public et d'un seul tenant. De plus, le manuscrit ne contient aucune partition musicale. Cela n'implique toutefois nullement que le rôle de la musique dans la pièce soit secondaire, bien au contraire. La musique structure la forme de l'œuvre et le travail de remémoration des morceaux, et stimule la créativité. Elle est la cause directe de bon nombre d'effets comiques. Enfin, elle cimente la communauté à travers l'expérience du chant et la mémoire orale du répertoire convoqué, ce qui est essentiel du point de vue de la visée de distanciation, de résistance intérieure et solidaire que Tillion souhaitait insuffler à l'œuvre. Mais ce rôle central est de l'ordre du virtuel. Comme le souligne Benoit-Otis, dans *Le Verfügbar aux Enfers*, la musique est un « réseau musical virtuel fondé sur un héritage culturel partagé » (p. 183). En un sens, elle joue un rôle de créatrice d'imaginaire et de canevas structurant, rôle qui est analogue à celui joué par les programmes littéraires et picturaux dans les poèmes symphoniques. Pour toutes ces raisons, transcrire par écrit la musique du *Verfügbar aux Enfers* reviendrait à la présenter selon un support et dans un format figé et explicite (au sens de « non virtuel ») qui ne correspondent sur aucun plan à l'expérience qu'en ont eue Tillion et ses camarades de déportation¹⁴.

2) Un *problème technique* : les textes du manuscrit sont souvent très éloignés de la mélodie et de la forme générale de la musique d'origine. Le nombre et l'ampleur de ces distorsions s'expliquent pour des raisons liées aux conditions de création (mémoire orale parfois lacunaire, aucune vérification possible à l'aide de l'original) et aux nécessités dramaturgiques (une citation fragmentaire de la musique d'origine suscite parfois mieux l'effet recherché qu'une citation longue ou intégrale). Puisqu'il est exclu de modifier le texte du manuscrit de Tillion, on serait contraint,

¹² Il existe bien entendu, et heureusement, d'excellents travaux sur ces répertoires. Mais ils sont relativement isolés et il y manque un travail d'élaboration méthodologique et théorique qui pourrait aider à stimuler la recherche. Ce point est noté par Marie-Hélène Benoit-Otis dans son chapitre « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion » (p. 185-186).

¹³ Le sujet était déjà abordé dans Benoit-Otis et Despoix (dir.) 2016.

¹⁴ Le problème est discuté sous un angle plus théorique dans Catherine Harrison-Boisvert et Caroline Marcoux-Gendron (2016), « L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au XXI^e siècle », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 121-123, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/interpretation-vocale/>, consulté le 23 mai 2019. Pour un développement analogue, voir le post-scriptum de Benoit-Otis à son chapitre « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion », p. 186-187.

si on décidait de fournir une transcription musicale, de produire une partition *ad hoc* pour chaque numéro. Sachant qu'il n'y a aucun moyen fiable de vérifier la pertinence des choix opérés par rapport aux originaux, il vaut alors mieux s'en tenir aux sources discographiques.

3) Un *problème de réception* : selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, le caractère à la fois « virtuel » et structurant de la musique laisse une grande liberté aux metteurs en scène qui voudraient monter l'œuvre aujourd'hui, et par là-même aux interprètes des morceaux chantés¹⁵. Outre son intérêt esthétique, cet aspect est particulièrement important en ce qui concerne le rôle du *Verfügbar aux Enfers* dans le travail de mémoire autour des camps. Quesney note qu'entre 2007 et 2017, plusieurs compagnies théâtrales ont présenté la pièce en adaptant très librement les références musicales mentionnées dans le manuscrit de Tillion (p. 169-173). Certaines troupes ont même été jusqu'à composer des musiques entièrement nouvelles, en empruntant à des styles et des arrangements contemporains. Ceux-ci ont l'avantage d'être adaptés tant à la situation dramaturgique de chaque morceau qu'aux univers musicaux des spectateurs d'aujourd'hui, lesquels, bien souvent, ne connaissent plus les musiques des années 1900-1940 qui ont inspiré Tillion. Bref, tout comme l'intrigue de la pièce est incarnée sur les planches en étant « mise en scène », le réseau musical virtuel qui structure la pièce est incarné en étant « mis en musique ». En ce sens, fournir une partition écrite ne présente au mieux pas d'intérêt quant à cette liberté d'appropriation. Au pire, cela risque de la freiner en constituant *Le Verfügbar aux Enfers* en « œuvre d'art » au sens absolutiste et sacralisant que ce terme possède dans la musique savante. Cela risque de susciter, au moins chez certains, un souci « d'authenticité » qui serait non seulement inadéquat par rapport à la véritable expérience vécue par les déportées, mais aussi inefficace du point de vue de la capacité que possède l'œuvre de « parler » des camps nazis d'une manière inédite et pertinente auprès des jeunes générations.

Malgré la réalité de ces problèmes, qui constituent autant d'arguments en défaveur d'une transcription musicale, nous pensons qu'une partition *ad hoc* pour chaque numéro musical, conçue comme un outil d'analyse, aurait mérité de figurer au catalogue. Pour peu que leur rôle, leurs limites et les raisons de leur présence soient clairement explicités, ces partitions *ad hoc* laisseraient intactes les dimensions sonores, performatives, expérientielles, culturelles et historiques du *Verfügbar aux Enfers*, sur lesquelles les auteurs

et autrices de l'ouvrage insistent à juste titre. Les partitions seraient simplement une dimension parmi d'autres de cette philologie des œuvres lyriques « populaires » que nous évoquions ci-dessus. Les chercheurs et interprètes l'auraient à disposition et pourraient choisir ou non de les prendre en compte. Plus encore, les partitions permettraient de mieux visualiser, et donc de mieux comprendre, la richesse et la qualité de l'œuvre en mettant en lumière des phénomènes d'interface entre structure musicale, structure métrique, structure linguistique et situation dramatique. On pourrait en donner de nombreux exemples, mais nous nous limiterons ici à en proposer deux. Ils sont analysés en dialogue avec les analyses qui se trouvent dans l'ouvrage.

L'avant-dernier numéro musical (n° 25) est une brève réécriture d'une partie du refrain de la chanson grivoise *Vive les étudiants, ma mère*, autrefois bien connue en France. On trouvera ci-dessous, à gauche la disposition de ce refrain dans le manuscrit de Tillion, à droite celle du texte original tel que le présente le catalogue des numéros musicaux (Tillion 2007 [2005], p. 111¹⁶) :

<i>Verfügbar aux Enfers</i>	<i>Vive les étudiants, ma mère</i>
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
D'attraper des torgnoles	D'attraper la vérole
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
Si l'on rigole	Pourvu qu'on tire
Un coup...	Un coup.

En laissant pour le moment de côté la version de Tillion, il est clair que la disposition graphique du texte original pose problème. Certes, cette disposition n'est pas uniforme parmi les sources contenant le texte de la chanson grivoise mais, sauf exception dont nous n'aurions pas connaissance, aucune version n'isole le syntagme « Un coup » de ce qui précède, comme c'est pourtant le cas dans la présentation du catalogue¹⁷. Cet isolement graphique ajoute un vers à la strophe, qui devient une strophe à cinq vers (dite « quintil »). Le schéma rimique ababa de cette strophe est rare, et son schéma métrique 4-6-4-4-2 est, à notre connaissance, introuvable dans le répertoire¹⁸.

Si on modifie la disposition en groupant graphiquement « Un coup » avec « Pourvu qu'on tire », le refrain de cette chanson grivoise devient un quatrain de schéma rimique abaa (avec un vers blanc) et de schéma métrique 4-6-4-6 (deux décasyllabes divisés chacun en deux distiques 4-6).

¹⁵ Voir Harrison-Boisvert et Marcoux-Gendron 2016 ; Christophe Gauthier (2016), « Reconstruire les numéros chantés du *Verfügbar aux Enfers* : Le cas de l'air de Rosine », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 2, p. 99-116, accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/reconstruire-les-numeros/>, consulté le 23 mai 2019 ; Benoit-Otis, « Virtualités musicales dans l'opérette-revue de Germaine Tillion », p. 183-185.

¹⁶ Voir aussi p. 239 de l'ouvrage ci-recensé.

¹⁷ Nous n'avons malheureusement pas eu accès à la version du texte de *Vive les étudiants, ma mère* qui est citée dans le catalogue, celle de Pierre Enckell (2012), *Anthologie des chansons paillardes*, Paris, Balland, p. 670-672.

¹⁸ Philippe Martinon (1912), *Les strophes : Étude historique et critique*, Paris, Champion, p. 200-205.

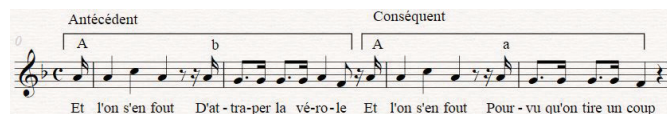
<i>Verfügbar aux Enfers</i>	<i>Vive les étudiants, ma mère</i>
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
D'attraper des torgnoles	D'attraper la vérole
Et l'on s'en fout	Et l'on s'en fout
Si l'on rigole un coup...	Pourvu qu'on tire un coup.

Ce schéma est extrêmement courant dans la métrique orale du français, notamment dans les textes de chansons. Les métriciens appellent l'appellent le « rabéaa », pour signifier que le premier vers et le troisième vers sont répétés à l'identique (*ra-b-ra-a*¹⁹). Voici le refrain réécrit en forme de rabéaa avec deux exemples en vis-à-vis: un exemple de quatrain rabéaa puisé dans le répertoire des chansons pour enfants, et un autre puisé dans la chanson française dite « à textes », en l'occurrence *Les Bourgeois* de Jacques Brel (seule l'équivalence de schéma rimique est marquée, le vers répété est en gras et symbolisé par un A majuscule, le vers blanc est en italique et symbolisé par un b) :

A	Et l'on s'en fout	J'ai du bon tabac	Les bourgeois, c'est comme les cochons
b	<i>D'attraper la vérole</i>	<i>Dans ma tabatière</i>	<i>Plus ça devient vieux, plus ça devient bête</i>
A	Et l'on s'en fout	J'ai du bon tabac	Les bourgeois, c'est comme les cochons
a	<i>Pourvu qu'on tire un coup.</i>	<i>Tu n'en auras pas.</i>	<i>Plus ça devient vieux, plus ça devient...</i>

Le succès de ce schéma métrique n'est pas dû au hasard. Il résulte des avantages qu'il procure dans les œuvres et pratiques culturelles où il se rencontre (il est très adapté à l'improvisation ou au chant en groupe), en particulier vis-à-vis des contraintes de forme musicale²⁰. La plupart du temps, les mélodies chantées sur ces textes adoptent la structure bipartite d'une période, de type « question-réponse » : un antécédent (qui s'achève sur un mouvement mélodique et harmonique de tension), et un conséquent (qui est équivalent à l'antécédent, à la différence qu'il résout la tension mélodique et harmonique). La mélodie du refrain de *Vive les étudiants, ma mère* est structurée de la sorte, comme le montre la Figure 1.

Figure 1 : *Vive les étudiants, ma mère*, transcription du refrain par Hugo Rodriguez.



L'analyse de l'interface langue-métrique-musique, notamment via le recours à la partition, nous permet donc de mettre en évidence un phénomène de détail, certes, mais singulier et intéressant. Cela dit, quel est le sens de ce détail graphique ? Pourquoi le manuscrit de Tillion contient-il un alinéa qui isole « Un coup » et contrevient à la structure métrique normale du texte d'origine ? La raison ne peut être un manque de place sur la feuille, d'autant qu'il s'agit seulement de deux mots très brefs. Il ne peut non plus s'agir d'un manque de connaissances métriques de la part de Tillion, car la disposition graphique des autres morceaux versifiés du *Verfügbar aux Enfers* atteste de sa grande familiarité avec les formes poétiques. Il doit donc s'agir d'une modification intentionnelle, ce qu'appuient par ailleurs les points de suspension après « Un coup », absents du texte de la chanson grivoise.

Un sens possible de cette modification graphique est à chercher dans la situation dramatique. La scène où est chantée la chanson se déroule à l'acte III, presque à la fin de la pièce. Le chœur des Verfügbars est occupé à trier le butin des SS dans une immense halle appelée *Bekleidung*. Le chœur accueille Marmotte, une Verfügbar jusque-là dispensée de travail. Le chœur et cette dernière discutent des violences et des règles absurdes que leur infligent les SS ou les détenues privilégiées, appelées *blockovas*. Elles parlent en particulier des coups de pieds et des coups de bâtons qu'elles peuvent recevoir à tout moment, au moindre prétexte, ce qui, malgré la souffrance, présente l'avantage de pouvoir les envoyer quelques temps à l'infirmerie. Soudain arrive un wagon à trier. Les Verfügbars se mettent à chanter la chanson grivoise en s'accompagnant avec des boîtes de conserves et en dansant le French cancan (l'allusion à cette danse a été remarquablement analysée par Philippe Despoix, p. 134-135²¹).

¹⁸ Philippe Martinon (1912), *Les strophes : Étude historique et critique*, Paris, Champion, p. 200-205.

¹⁹ Benoît de Cornulier (1996), « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans Carol F. Coates (dir.), *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Berne, Peter Lang, p. 309-337. Pour d'autres exemples, voir Benoît de Cornulier (2000), « Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de tradition orale », inédit, <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/Foire.pdf>, consulté le 23 mai 2019 ; Andy Arleo (2003), « Rabé-aa, rabé-ara et cætera : Les vers répétés dans les *nursery rhymes* anglaises », dans Jean-Louis Aroui (dir.), *Le sens et la mesure : Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, p. 419-436 ; Marie-Hortense Lacroix (2004), « Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles : L'improvisation poétique en temps mesuré », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 17, p. 89-117 ; Giulia D'Andrea (2017), « La répétition comme fond d'équivalence dans la chanson », *Repères-DoRiF* (Centro di documentazione e di Ricerca per la didattica della lingua francese nell'Università italiana), n° 13, https://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=355, consulté le 23 mai 2019.

²⁰ Nous nous inspirons des analyses citées de Cornulier 1996, Lacroix 2004 et D'Andrea 2017.

²¹ La mention du French cancan se trouve dans la didascalie (Tillion 2007 [2005], p. 111). Despoix montre que la succession de cette danse avec le numéro musical qui précède (Marmotte qui chante la perte de son *Inedienst*, c'est-à-dire de son billet la dispensant de travail, sur l'air « J'ai perdu mon Eurydice » de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck), est identique à la scène finale de l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. En effet, cette scène finale contient la parodie du même air de Gluck, suivie du célèbre galop infernal qui deviendra la danse emblématique... du French cancan. Bref, cette scène du *Verfügbar aux Enfers* est une citation non pas d'*Orphée aux Enfers* mais du procédé parodique utilisé dans *Orphée aux Enfers*.

Que ce soit dans la chanson originale ou dans la version de *Verfügbar aux Enfers*, le mot «coup» est inclus dans une expression idiomatique: respectivement «tirer un coup» et «rigoler un coup». Il n'a donc pas son sens premier de violence physique infligée volontairement. Tout au contraire, il est interprété comme la partie intégrante d'une expression qui dénote, dans les deux cas, quelque chose de très positif. Cependant, en isolant graphiquement le mot «coup» du reste de l'expression positive avec laquelle il forme un tout, Tillion ne désamorce pas cette interprétation joyeuse liée à «rigoler un coup». Elle crée une ambiguïté lexicale qui amorce une autre interprétation «en tandem» avec la première: celle du sens violent qu'a le mot lorsqu'il est utilisé isolément, un sens accessible même en contexte positif et, qui plus est, amorcé par son synonyme familier «torgnole» énoncé juste avant²². Bref, la modification graphique envisagée au sein de la structure linguistique, métrique, musicale et dramatique particulière de cette scène suscite un double sens qui renchérit sur ce que les détenues sont précisément en train de chanter. Plus généralement, cette modification évoque un ensemble de sentiments et de croyances partagées du type «Tout peut basculer à chaque instant» et «Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir», sous un aspect qui les fait paraître évidents, naturels et universels (même s'ils ne le sont plus depuis longtemps «en vrai»)²³.

Tout ceci relève-t-il d'un niveau de détail excessivement pointu, voire dérisoire? Peut-être, mais ce sont les effets que produisaient ce genre de détails qui animaient Tillion et ses amies à persévérer dans les initiatives de survie morale et de résistance intérieure dont *Le Verfügbar aux Enfers* est un exemple. Rappelons d'ailleurs que l'œuvre circulait au moins autant oralement que via le manuscrit, donc via la disposition graphique du texte.

D'autres cas de phénomènes évocateurs liés à l'interface langage-métrique-musique-dramaturgie pourraient être relevés. Par exemple, le dernier numéro musical de l'œuvre

(n° 26), qui suit directement la scène avec la chanson grivoise, est la reprise transformée d'une moitié du refrain de *La Marche des cambrioleurs*, une chanson comique de Victor Lejal datée de 1898²⁴. Une Verfügbar se met à la chanter («très faux», selon la didascalie), s'arrête au milieu du refrain et fait silence. On lui demande «Après?» et elle répond «C'est tout». Suit la dernière scène de la pièce, très bien analysée dans l'article de Djemaa Maazouzi («D'une "distraction" paradoxale à Ravensbrück»). Les Verfügbars, tiraillées par la faim, sombrent dans un désespoir qui se transforme rapidement en indifférence et apathie extrême. L'une des Verfügbars prend tout à coup un accent marseillais (un lieu commun dans le théâtre et le cinéma de l'époque) et raconte, sur le mode de la blague, l'histoire de Sympathie, une Verfügbar tellement cachectique que plus aucune violence ni aucun soin ne parvient à la sortir de son apathie. À une exception près: les «bobards» les plus impossibles, autrement dit les gros mensonges et les fausses nouvelles. La dernière réplique avertit du prix à payer pour cet ultime rempart à l'épuisement total:

—Lulu de Colmar: Moi je n'aime pas les bobards, ça fait trop de mal après.

—Havas: Pour les vrais bobardiers, il n'y a pas d'après. En juin, on leur dit que Paris est libéré: ils sont contents. En juillet on leur dit, de source sûre, que Paris va être libéré, ils sont encore contents²⁵.

Cette scène finale incite les Verfügbars à porter un regard réflexif sur leur psychologie, en même temps qu'elle représente l'échec, ou du moins le risque d'échec, de tout ce que le reste de la pièce, l'intrigue, la connaissance de la réalité du camp, les conversations, les blagues, les danses, les poèmes, le langage, la musique essayaient de faire: raconter des histoires pour ne pas se raconter d'histoires²⁶. La musique de *La Marche des cambrioleurs* (ici renommée *La Valse des récupérateurs*²⁷) anticipe cet échec et le basculement de la pièce vers un point de vue

²² En temps normal, les significations multiples d'un mot ambigu sont toutes activées pendant un bref laps de temps, jusqu'à ce que le contexte aide l'esprit à sélectionner rapidement la signification qui convient. Autrement dit, en temps normal, le contexte réduit le nombre de significations d'un mot, plutôt qu'il ne les multiplie. Il aide à rendre «clair et distinct» le mot dont il est le contexte en aidant à en éliminer l'équivoque spontanément générée par notre esprit. Ce rapport entre amorçage lexical multiple et sélection par le contexte a été mis en évidence dans les expériences de David Swinney (1979), «Lexical Access during Sentence Comprehension: (Re)consideration of Context Effects», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, vol. 18, p. 645-659. Dans le cas «poétique» qui nous occupe, la persistance de l'ambiguïté provient du fait que Tillion crée un contexte sémantique et graphique qui multiplie les significations possibles, en activant au même niveau d'intensité les deux significations de «coup» (l'action violente et le fait de «rigoler un coup»), ce qui bloque le processus «normal» de sélection d'une seule signification et d'inhibition de l'autre. Toutefois, l'ambiguïté persistante du mot clarifie le message où il se trouve. Si le sens du mot «coup» n'est plus «clair et distinct», celui de l'énoncé qui le contient, les paroles de la chanson, se révèle par là-même plus limpide: Tillion y évoque aussi clairement et distinctement qu'il est possible la souffrance et la peur qui affleurent derrière l'évasion d'un moment, la force et la fragilité du rire comme geste d'espoir.

²³ Nous nous inspirons des analyses de témoignages de rescapés.es des camps nazis présentées dans Sylvie Delvenne, Christine Michaux et Marc Dominicy (2005), *Catégoriser l'impensable: La figure du «musulman» dans les témoignages de rescapés de camps nazis*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Unité de recherche «Sources audiovisuelles en histoire contemporaine». Sur le lien entre les figures du Verfügbar, du musulman et de la Schmuckstück (l'équivalent féminin du musulman), voir Tillion 1988, p. 160-161, 193-195.

²⁴ Tillion 2007 [2005], p. 113; p. 240-241 de l'ouvrage ci-recensé.

²⁵ Tillion 2007 [2005], p. 118.

²⁶ Ce point est développé dans Tillion 1988, p. 152-155, section intitulée «Même si c'est vrai, je ne veux pas le savoir». Voir aussi le chapitre de Maazouzi, «D'une "distraction" paradoxale à Ravensbrück», p. 148-150.

Figure 2: *Marche des cambrioleurs*, paroles Jean Daris, musique Rodolphe Berger, créée en 1898 par Victor Lejal, partition éditée chez L[ouise] Maurel (Paris), transcription du refrain par Hugo Rodriguez.

0
 Nous n'sommes pas des vo - leurs vrai - ment c'est trop bê - te bê - te Nous somm's cam - bri - o -
Nous ne'sommes pas des vo - leurs vrai - ment c'est trop bê - te bê - te Des ré - cu - pé - ra

6
 leurs ça c'est bien plus chouet - te chouet - te C'est nous qui frac - tu - rons et qui dé - va - li -
teurs ça c'est bien plus chouet - te chouet - te

12
 sons Les p'tit's mai - sons cha - que sai - son Et quand on est a - ma - teur Vrai

19
 ment c'est bien de l'hon - neur D'a - voir comm' vi - si - teurs ces bon cam - bri - o - leurs!

réflexif et plus grave. La mélodie est plus complexe que la structure en question-réponse de *Vive les étudiants, ma mère* (nous transcrivons toute la mélodie du refrain de la chanson originale, afin de mettre en évidence les propriétés de la section reprise dans *Le Verfügbar aux Enfers*, dont les paroles sont en italiques ; voir la Figure 2).

Cette mélodie possède deux propriétés remarquables. D'une part, elle débute par une section indépendante du reste de la mélodie (une sorte de mini-structure en question-réponse), ce qui lui confère une cohérence perceptive propre et permet de la détacher de la mélodie complète, comme le fait Tillion. D'autre part, cette section initiale s'achève sur une suspension mélodique (un arrêt sur la quinte), ce qui ajoute à l'impression de cohérence perceptive une impression d'incomplétude perceptive, une attente non résolue. Et c'est justement à la suite de ce sentiment mêlant cohérence et incomplétude musicales (comme une histoire dont on ne raconterait que le début) qu'une Verfügbar demande à celle qui chantait «Après ?», et que celle-ci lui

répond «C'est tout». C'est sur cette mélodie cohérente mais incomplète, ou du moins que la Verfügbar qui la chante ne parvient plus à compléter, que s'achève la musique du *Verfügbar aux Enfers*.

Débute alors la scène finale où l'on bascule vers le désespoir et où, comme le souligne très justement Maazouzi, il ne reste de «musical» que l'accent marseillais prononcé (p. 153-154²⁸). Même si cet accent semble n'avoir aucune raison d'être du point de vue de l'histoire racontée et des circonstances de cette dernière scène, il en est pourtant l'élément évocateur essentiel, l'analogue sonore du petit alinéa graphique sur «Un coup» dans l'exemple précédemment analysé. Outre l'effet de nostalgie du pays qu'il suscite, cet accent chantant est, avec la structure de l'histoire de *Sympathie* construite «musicalement» comme une blague avec tension croissante et chute finale²⁹, la seule trace qui persiste de la musique, du comique, du théâtre, de tout ce qui faisait du reste de la pièce une opérette-revue et qui s'était stoppé net dans le dernier numéro musical,

²⁷ Le catalogue indique que le terme «récupérateur» renvoie aux tentatives des Verfügbars de subtiliser dans le butin des SS un maximum de choses qui pouvaient leur être utiles. La substitution de «marche» en «valse» n'est en revanche pas expliquée. Nous pensons qu'elle est due au souvenir flou qu'avaient Tillion et ses amis de la chanson de Victor Lejal. Celle-ci étant écrite sur une mesure à deux temps (comme toutes les marches) mais ternaire (6/8), elles ont pu penser qu'il s'agissait d'une mesure à trois temps et la qualifier de valse.

²⁸ Maazouzi fonde son argument sur le fait que la didascalie mentionnant l'accent marseillais est présentée avec une typographie identique aux typographies des passages chantés. Plus généralement, elle suggère à juste titre que, *Le Verfügbar aux Enfers* étant une œuvre faite pour être lue ou oralisée sur base du manuscrit, il faudra un jour réaliser une étude approfondie du paratexte de ce manuscrit.

²⁹ L'idée que la structure «tension-détente» est un trait commun entre le rire et la musique est développée dans David Huron (2006), *Sweet anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, p. 26-39, 281-288.

celui de la *Valse des récupérateurs*, dans cette scène où les *Verfügbars* n'arrivent plus à tenir le coup face à la faim et aux « bobards ».

Nous espérons avoir donné, dans ces analyses, un aperçu de l'utilité qu'il y aurait à transcrire, même sous un format *ad hoc*, les musiques « virtuelles » du *Verfügbar aux Enfers*, transcriptions auxquelles on pourrait facilement adjoindre les informations sur la métrique des textes. Ces nouvelles données permettraient d'explorer plus avant les phénomènes affectifs, évocateurs ou autres, situés à l'interface des différents niveaux de structure de cette opérette-revue à propos de laquelle il reste encore beaucoup à dire et à faire.

Cette réserve sur le catalogue thématique présenté dans *Chanter, rire et résister à Ravensbrück* n'enlève rien à la haute qualité de cet ouvrage, qui se situe dans la continuité de l'excellent numéro spécial de la *Revue musicale OICRM*. Tous deux constituent désormais les travaux de référence sur une œuvre qui mérite certainement de figurer au nombre des grands témoignages qui nous sont parvenus des rescapés des camps nazis. Ces deux ouvrages sont également une contribution importante à l'étude de la vie musicale et culturelle durant la Seconde Guerre mondiale, un domaine qui fait depuis une vingtaine d'années l'objet de nombreuses recherches.

Enfin, ces ouvrages ne peuvent que renforcer l'admiration à la fois profondément respectueuse et dépourvue de toute solennité que l'on éprouve à l'égard de l'œuvre et des actes de Germaine Tillion. Dans les récits et entretiens où elle raconte sa déportation, Tillion rappelle qu'en terme de sensibilité, elle a toujours été plutôt une rationaliste qu'une esthète ou une pragmatique. Dans l'effort quotidien de survie et le devoir de préparer l'indispensable témoignage pour l'après, elle n'a ni surestimé ni sous-estimé ce que pouvaient apporter les activités de l'esprit dont faisaient partie, parmi bien d'autres plus intellectuelles, *Le Verfügbar aux Enfers*, ses blagues et ses chansons. Elle en a cerné la fonction essentielle de réhumanisation intérieure des individus, de renforcement des amitiés, de culture des valeurs liées à la connaissance et à l'imagination. Ou, plus simplement dit, leur capacité de donner de la force en racontant des histoires sans se raconter d'histoires. Il faut croire que c'était là chez elle, plus que le fruit d'une réflexion, un trait de caractère. Elle s'en explique dans un très bel entretien avec Mechthild Gilzmer, reproduit dans *Chanter, rire et résister à Ravensbrück*. Elle y relate ce qu'elle s'est dit à elle-même le jour de son arrestation à Paris, un vendredi 13 août 1942 :

Je me suis rappelé qu'il y a un conte peul : ce sont deux pêcheurs qui veulent traverser le Niger. Et alors, il y a un

des Peuls qui dit à l'autre : « Si on traverse le Niger, les crocodiles vont nous manger ». Et alors, l'autre Peul, qui est déjà un islamiste, dit : « Non, non, ils ne nous mangeront pas, Dieu est bon ». Alors le deuxième Peul dit : « Oui, mais si Dieu est bon pour le crocodile ? ». Et alors moi, je me suis dit à ce moment-là : « Il n'y a pas d'erreur, aujourd'hui Dieu est bon pour les crocodiles ! » (Rires). Et alors ça m'a fait rire et du coup, le fait de rire, ça m'a redonné tout mon cran et toute ma malice. (p. 76)

*Hugo Rodriguez, assistant scientifique
Bibliothèque royale de Belgique (KBR)*