

Frank Harders-Wuthenow

# ÉCOLES DE PARIS – PARIS POUR ÉCOLE

Réflexions sur une notion d'école problématique



Special print for the CD release of eda records  
eda 48 Écoles de Paris – Paris pour École

[www.eda-records.com](http://www.eda-records.com)

Cet essai représente la version non abrégée du texte du livret du CD eda 48  
*Écoles de Paris – Paris pour école*, traduit au français de l'allemand.

L'enregistrement a été réalisé dans le cadre d'un concert radiophonique, diffusé  
par Deutschlandfunk Kultur, le 6 avril 2021 à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de la  
mort d'Igor Stravinsky.

The programme included:

**JACQUES IBERT (1890 – 1962)**

Concerto pour violoncelle et instruments à vent (1925)

**MARCEL MIHALOVICI (1898 – 1985)**

Étude en deux parties pour piano concertant, bois, cuivres, célesta et percussion (1951)

**GEORGE ANTHEIL (1900 – 1959)**

Concerto for chamber orchestra (1932)

**SIMON LAKS (1901 – 1983)**

Concerto da camera pour piano, instruments à vent et percussion (1963)

**IGOR STRAWINSKY (1882 – 1971)**

Octuor pour instruments à vent (1922-23)

**ADELE BITTER, violoncelle | HOLGER GROSCHOPP, piano**

**MEMBRES DU DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTERS BERLIN | JOHANNES ZURL, Direction**



## **Écoles de Paris – Paris pour École**

Réflexions sur une notion d'école problématique

C'est dans le compte rendu de Roger Allard du 34<sup>e</sup> « Salon des Indépendants » au Grand-Palais (février/mars 1923) dans la *Revue universelle* qu'apparaît pour la première fois le terme « École de Paris », désignant un phénomène de l'histoire de l'art précis, à savoir un grand groupe d'artistes plasticiens non français, essentiellement provenant d'Europe de l'Est et souvent d'origine juive, qui se sont installés dans la capitale française au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ce que cette édition de la plus importante exposition française d'art contemporain avait de remarquable, c'est qu'elle renonçait à toute classification nationale ou stylistique des plus de quatre mille œuvres présentées – l'accrochage se faisant par ordre alphabétique, abandonnant donc toute classification en « écoles », mais surtout toute distinction entre art « national », « étranger » ou « international ». Cette absence de toute priorisation de la production artistique française fut d'autant plus dénoncée par la part conservatrice, chauvine, xénophobe, voire antisémite de la critique d'art française, qu'au même moment, une exposition organisée par le collectionneur américain Albert C. Barnes à Philadelphie, qui était censée présenter au public américain les dernières tendances de l'art français, faisait parler d'elle. Celle-ci était toutefois composée en grande partie d'œuvres de ce groupe d'artistes non français mais vivant à Paris, appelé « École de Paris », en particulier du peintre d'origine juive biélorusse Chaïm Soutine, établi à Paris depuis 1913. André Warnaud, qui publia son article « L'École de Paris » en janvier 1925 dans la revue *Comoedia*, fut longtemps considéré comme l'inventeur du terme. Contrairement à Allard, qui l'utilise de manière polémique pour distinguer un art inférieur « barbare » d'un art supérieur « authentiquement français », Warnaud l'utilise de manière neutre comme un instrument permettant de faire passer la nationalité d'un artiste au second plan en tant que critère de jugement par rapport à l'importance du lieu où l'art est créé.

Alors que les historiens de l'art et les commissaires des musées ont présenté le phénomène de « l'École de Paris », ses dimensions esthétiques, sociales et politico-culturelles dans des publications et des expositions, et que le regard de Warnaud sur ce chapitre décisif de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle qui connut une fin brutale en 1940<sup>1</sup>, est devenu une évidence, la musicologie, la vie musicale en général, peinent aujourd'hui encore à reconnaître et à rendre hommage en tant que réalité de l'histoire de la musique à une « École de Paris » d'une complexité et d'une portée comparables à ce chapitre de l'histoire de l'art.

Plus problématique encore : la persistance d'une pensée fixée sur l'idée d'écoles nationales<sup>2</sup> – « l'école » allemande de Bach à Schönberg<sup>3</sup> se voyant tacitement attribuer un caractère supra-national, « universel » – occulte un patrimoine culturel musical substantiel dont l'essence est de nature transnationale et qui résiste à toute attribution nationale univoque. Pour compliquer les choses, l'étiquette d'« École de Paris » s'est imposée au fil du temps pour désigner un petit groupe de compositeurs étrangers amis – Harsányi, Mihalovici, Martinů et Beck, auxquels ont été associés plus tard Tansman, Tcherepnine, parfois aussi Spitzmüller et Rieti<sup>4</sup>. De ce fait, un grand nombre de compositrices et de compositeurs ont été écartés du champ de vision, alors qu'ils font partie d'une « École de Paris » musicale au sens large du terme. En raison de leur statut d'exilés, ils ne sont pas considérés comme des représentants de la culture musicale française, mais pas non plus de celle de leur pays d'origine et tombent ainsi dans le *no man's land* de l'histoire culturelle.

La conception de la présente production est partie de l'un d'entre eux : Simon Laks. eda records consacre depuis des années un point fort à son œuvre. Son « cas » nous donne l'occasion de remettre en question la notion d'« École de Paris », compte tenu de l'immense diversité stylistique des différents groupes qui se sont formés à Paris dans les années 1920, de leurs liens d'amitié et de leurs influences réciproques, parfois au-delà de la césure historique de 1939-45.

Notre titre « Écoles de Paris – Paris pour École » se réfère d'une part à l'excellente étude de Federico Lazzaro « Écoles de Paris en Musique 1920-1950 »<sup>5</sup> qui traite le sujet pour la première fois en profondeur avec une impressionnante rigueur documentaire et analytique, et d'autre part à l'exposition « Chagall, Modigliani, Soutine... Paris pour école, 1905-1940 », qui a été présentée en 2021 au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris et en 2022 au Jüdisches Museum de Berlin (« Paris Magnétique »).

Ce projet – la production et le concert, enregistré dans des conditions de pandémie et radiodiffusé le 6 avril 2021 – a été réalisé à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de la mort d'Igor Stravinsky. Le choix des œuvres – toutes composées à Paris – fut déterminé par la formation du *Concerto da camera* de Laks : vents, percussions et, le cas échéant, instrument soliste concertant. Nous tenons à remercier chaleureusement les interprètes de l'enregistrement et les partenaires de coproduction – le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et Deutschlandfunk Kultur – pour la réalisation de ce projet. En raison de la longueur excessive du programme, nous avons décidé de publier exclusivement en ligne

*l'Octuor* de Stravinsky, cette œuvre de référence du répertoire pour instruments à vent étant parfaitement documentée sur le plan discographique. L'interprétation éblouissante des vents du DSO est disponible sur toutes les plateformes de streaming.

Ironie du sort, les « chevaux de bataille » de cette production, *l'Octuor* de Stravinsky et le *Concerto d'Ibert*, avaient échoué lors de leur création et n'ont pu s'imposer au concert qu'après un certain temps. *l'Octuor* témoigne d'un changement de style radical dans l'œuvre de Stravinsky, qui s'était déjà manifesté de différentes manières dans *l'Histoire du soldat*, la *Symphonie pour instruments à vent* et le ballet *Pulcinella*. Si le recours au langage du XVIII<sup>e</sup> siècle était directement dicté par le matériau emprunté à Pergolèse dans *Pulcinella*, Stravinsky formule avec *l'Octuor* un nouveau style, d'inspiration entièrement personnelle, qui deviendra sous le nom de « néoclassicisme » le style dominant des années 1920 et 1930. L'étonnement et l'irritation que suscite l'œuvre lors de sa création en 1923 repose sur le fait que ni le public ni la critique ne s'attendaient à ce « nouveau » Stravinsky. Finie la splendeur sonore de nature très différente, mais toujours électrisante, des ballets *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du Printemps*, créés à Paris avant la Première Guerre mondiale, et l'énergie percussive des *Noces*, créées quelques mois plus tôt, en juillet 1923. Finies la débauche de couleurs impressionnistes tardives, les forces rythmiques des rituels païens ; place à la sobriété, à la distanciation, à l'ironie, à la mise en valeur d'un artisanat qui s'approprie en les transformant des formes et des techniques baroques et classiques – une sorte de Nouvelle Objectivité « à la russe ».

## Jacques Ibert

*De tous nos compositeurs, Jacques Ibert est certainement le plus authentiquement français. Il est aussi le chef incontesté de notre école contemporaine... L'art de Jacques Ibert échappe à l'épreuve du temps car il est, avant toute choses, essentiellement classique de forme.* Henri Dutilleux, 1945<sup>6</sup>

Si Stravinsky est certainement le compositeur non français qui exerce depuis Paris la plus grande influence sur l'histoire de la musique (après Lully, Rossini, Chopin, Meyerbeer et Offenbach), nous trouvons en Ibert l'un des compositeurs français les plus célèbres et les plus appréciés de sa génération, également en tant qu'homme, qui, bien qu'il ne se réclame officiellement d'aucun des nombreux groupements qui constituent en somme quelque chose comme les « Écoles de Paris » de l'entre-deux-guerres, joue néanmoins un rôle important de promoteur et de médiateur. Si Stravinsky s'était déjà réinventé plusieurs fois au milieu des années 1920, Ibert, de huit ans son cadet, n'en est qu'au début d'une brillante carrière. Lauréat du prix de Rome en 1919, il vient de passer quatre années insouciantes à la Villa Médicis, au cours desquelles il compose, outre le ravissant opéra en un acte *Persée et Andromède*, des œuvres de caractère plutôt sombre comme le *Chant de Folie*, *Féérique* et surtout la *Ballade de la Geôle de Reading* d'après Oscar Wilde. Dans son *Concerto pour violoncelle*, la première œuvre composée après son retour, il retrouve une joie de vivre sans nuages.

L'ambiance pastorale du premier mouvement semble vouloir nous emmener dans un paysage bucolique du 18<sup>e</sup> siècle. Les bois dessinent librement leurs lignes qui s'épanouissent en un sol majeur insouciant et dans d'autres tonalités en dièse « lumineuses ». Après le passage du violoncelle solo, arrive un deuxième thème, un solo de cor à jouer « joyeusement » – l'arrivée des chasseurs ? Si l'on chasse ici, ce n'est certainement pas pour le gibier, mais pour le bonheur de vivre. Les grandes lignes mélodiques font place à un motif dansant de deux double-croches, deux croches, dérivé de la conclusion du thème de la chasse, repris par le violoncelle et rapidement retourné, ce qui rend évidente sa parenté avec le premier thème. Sommes-nous dans une transition, dans un groupe final ou dans un développement ? D'une certaine manière, l'orientation semble avoir été perdue. Alors que le hautbois et le violoncelle entament la réexposition dans la tonalité principale de sol, le basson se croit encore – ou déjà ? – dans un tout autre contexte harmonique, ce qui désoriente peu à peu tout le monde. Une magnifique utilisation de la polytonalité, légitimée par la dramaturgie, qui est, avec les emprunts au folklore et au jazz, l'un des

principaux moyens stylistiques du « néoclassicisme », qu'Ibert n'utilise qu'en fonction de la situation et de manière bien réfléchie : « J'admets l'atonalité et la polytonalité à condition de ne pas en devenir la victime, c'est-à-dire de ne pas en faire un système clos. Je les emploie quand je sens leur nécessité et leur utilité, mais jamais arbitrairement. »<sup>7</sup> Le deuxième mouvement, intitulé *Romance*, n'est pas si sûr de ne pas vouloir être un scherzo, ou du moins un capriccio, car tout y est capricieux. Un motif rhapsodique, descendant chromatiquement au violoncelle, commenté par la trompette, parle d'un désir inassouvi, mais le caractère nerveux et agité du mouvement, avec son changement constant d'« apparitions » caricaturales, ressemble dans l'ensemble à une scène de carnaval nocturne. La partie centrale est entièrement dominée par une large cadence du violoncelle solo, structurée par des interventions de vents en forme de ritournelles, qui ne peut s'empêcher de rappeler brièvement le cygne de Saint-Saëns. La gigue finale n'est baroque que par son titre, le tourbillon frénétique à 12/16 qu'Ibert y déchaîne évoquant plutôt l'exubérance d'une tarentelle italienne, tout comme l'ensemble du Concerto, bien que composé à Paris et en Normandie, ressemble à une réminiscence des voyages italiens d'Ibert. Une musique dans la lignée de Bizet - telle que Nietzsche aurait pu l'imaginer avec sa sentence « il faut méditerraniser la musique ».

Créé en mars 1926 par la violoncelliste Madeleine Monnier, le concerto est dédié à son ami Roland-Manuel, l'un des critiques musicaux les plus importants de l'époque, biographe et proche de Ravel, plus tard co-auteur en tant que ghost-writer de la « Poétique musicale » de Stravinsky, qui, comme Ibert, faisait partie de l'entourage du « Groupe des Six ». Nous le rencontrerons à plusieurs reprises par la suite.

## **Marcel Mihalovici**

*D'origine roumaine, Mihalovici considère Paris comme sa patrie. Pourtant, dans sa musique il entonne des chants, il élabore des rythmes, dont les origines se perdent dans les temps anciens des pays lointains. Et c'est là que se trouve la vraie signification de l'École de Paris dont Mihalovici est l'un des membres les plus éminents. Ce compositeur venu de son pays d'origine a créé un style propre dans l'atmosphère parisienne. Ce style n'est peut-être pas français, mais il n'est plus roumain et il n'a pu être créé qu'à Paris. Tibor Harsányi, 1947<sup>8</sup>*

C'est sous l'impulsion et avec le soutien de George Enescu que Mihalovici, né à Bucarest en 1898, malgré une forte imprégnation de la culture et de la langue allemandes dans

son enfance, se rend à Paris en 1919. Enescu reconnaît le talent exceptionnel de Mihalovici, passionné par Debussy, et, comme il est déjà trop âgé pour entrer au Conservatoire, il lui donne une lettre de recommandation pour Vincent d'Indy, le directeur de la Schola Cantorum, auprès duquel Mihalovici étudiera jusqu'en 1925. Mihalovici se retrouve ainsi dans une étrange position entre les deux blocs qui déterminent la vie musicale contemporaine parisienne dans les années 1910 et 1920 : les activités de la Société Nationale de Musique, présidée par d'Indy, et celles de la Société Musicale Indépendante (SMI), fondée en 1910 par Ravel, Koechlin et Florent Schmitt – les camarades d'études d'Enescu chez Fauré – en réaction à l'esprit conservateur de la Société Nationale. Mihalovici se lie d'amitié avec d'autres artistes roumains installés à Paris, comme le sculpteur Constantin Brâncuși et les sœurs Codreanu – Lizica, la danseuse, et Irina, la sculptrice, élève de Bourdelle et assistante de Brâncuși. Dans l'atelier de Bourdelle, il fait la connaissance de Giacometti, mais aussi de la sculptrice Maja Stehlin, future épouse de Paul Sacher. De sa rencontre avec le chef d'orchestre et mécène suisse en 1936, lors du légendaire 14<sup>e</sup> festival de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC) à Barcelone, naît une amitié intense qui durera toute la vie. Plusieurs projets de danse-théâtre voient le jour en collaboration avec Lizica Codreanu dans les années 1920. Mihalovici est joué dans des concerts de la SMI et de la Société Nationale et est soutenu par Walter Straram (alias Walther Marrast), qui dirige certaines de ses œuvres orchestrales dans les « Concerts Straram ». Vers la fin des années 1920, Mihalovici est établi sur la scène musicale européenne, et à partir de 1930, ses œuvres sont programmées dans les festivals de la SIMC.

L'association de Mihalovici avec Harsányi, Beck et Martinů en tant que « Groupe des Quatre », à partir duquel se développe l'idée d'une « École de Paris » en leur associant d'autres compositeurs étrangers, est étroitement liée aux activités de l'éditeur Michel Dillard, qui reprend en 1928 les Éditions de la Sirène, une maison d'édition fondée en 1904 et dédiée à la musique contemporaine qui, outre Satie, Florent Schmitt et Stravinsky, publie également des œuvres du « Groupe des Six », et qui avait publié en 1919 leur manifeste, *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau. Peut-être mu par une intention publicitaire, Dillard cherche à associer au « Groupe des Six », dix ans après sa fondation, un nouveau groupe de six, qui n'est toutefois pas identique aux six compositeurs étiquetés plus tard comme « École de Paris ». En effet, le premier concert organisé par Dillard le 27 avril 1929 avec des compositeurs de sa maison d'édition comportait, outre les quatre déjà cités, des œuvres de Jean Cartan et de Maurice Jaubert. Le terme « École de Paris », appliqué à la musique, apparaît pour la première fois la même année et à propos de Dillard et de la Sirène, rebaptisée depuis Sirène musicale pour éviter toute confusion

avec la maison d'édition de livres La Sirène. Le journaliste musical Arthur Hoérée l'utilise dans le numéro de décembre 1929 de la Revue musicale, à l'occasion du compte rendu d'un cycle de mélodies d'Alexandre Tansman édité par la Sirène : « La Sirène musicale poursuit sa croisade en faveur de la jeune musique (...) de l'école de Paris, visant ainsi cette pléiade de remarquables jeunes talents où se coudoient des Français mais aussi des étrangers qui ont choisi Paris pour centre et participent de sa tendance tout en gardant leur caractère national. »<sup>9</sup> Notons que le terme « École de Paris », ici, au moment où il est repris du contexte des beaux-arts, met l'accent sur le lieu et le temps (« Paris comme centre », « jeune musique »), implique des compositeurs étrangers et français, et – ceci est décisif – que de la rencontre de cette multitude de voix différentes ne résulte aucun mélange de styles indifférencié.

Lorsque les troupes allemandes occupent Paris en juin 1940, Mihalovici, d'origine juive, se réfugie avec sa compagne, la pianiste Monique Haas, et les sœurs Codreanu à Cannes, en zone libre. En 1942, Mihalovici et Haas rejoignent le « Comité de Front national de la musique », un groupe de résistance composé de protagonistes éminents du monde musical français qui, après la guerre, auront des fonctions décisives dans la construction de la vie musicale post-Vichy. Parmi eux, Roger Desormière, Henry Barraud, Louis Durey, Georges Auric, Francis Poulenc, Max Rosenthal et Roland-Manuel, qui utilisent l'atelier parisien d'Irina Codreanu pour des réunions secrètes. Max Rosenthal dirige à Paris, après le départ des Allemands et avant la fin de la guerre, en novembre 1944, la création de la *Symphonie pour les temps présents* de Mihalovici, composée pendant les années de guerre et achevée pendant les derniers mois de l'Occupation, lorsque le séjour à Cannes est devenu trop dangereux, dans une nouvelle cachette, la maison de son ami violoncelliste André Huvelin à Mont-Saint-Léger. En 1949, Mihalovici dédie à Huvelin sa *Sonate pour violoncelle seul* op. 60 (eda 47, Adele Bitter, «crossroads»).

La position de Mihalovici dans la vie musicale française se consolide après la Seconde Guerre mondiale. A l'approche de la cinquantaine, il travaille régulièrement à la radio, est nommé professeur à la Schola Cantorum, est membre de comités et de jurys importants et reçoit de nombreux prix nationaux. En 1963, il est admis à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Parallèlement une importante carrière se développe dans l'espace germanophone. En Suisse, il est soutenu non seulement par Paul Sacher, mais aussi par Erich Schmid. En Allemagne, ce sont entre autres les chefs d'orchestre Ferdinand Leitner, Hans Rosbaud et Heinz Zeebe qui s'engagent en sa faveur. Le succès d'une exécution de la *Toccata* op. 44 pour piano et orchestre, avec Monique Haas en soliste et l'orchestre

du Südwestfunk de Baden-Baden sous la direction de Rosbaud, favorise le contact avec Heinrich Strobel, qui commande à Mihalovici une œuvre pour les Donaueschinger Musiktage de 1951. Mihalovici propose à Strobel une pièce pour cinq à six instruments à vent et lui demande, dans une lettre de novembre 1950, s'il serait possible d'y ajouter un piano<sup>10</sup>. Cette idée de base se transforme au cours des mois suivants en un véritable concerto pour piano avec une grande formation de vents et de percussions, qui est créé le 6.10.1951 à Donaueschingen sous la direction de Rosbaud avec Monique Haas comme soliste. Mihalovici donne à l'œuvre dédiée à Strobel le titre laconique d'*Étude en deux parties*. Cherche-t-il par cette litote à minimiser le fait qu'il a outrepassé les dimensions de la commande, ou est-ce qu'il ne voit effectivement dans l'œuvre qu'une « étude » ? Toujours est-il qu'il ne faut pas plus sous-estimer ce terme chez lui que chez Chopin ou Debussy. L'idée de recherche et d'exploration qu'implique « l'Étude » est un aspect important de la pratique compositionnelle de Mihalovici, qui consiste à explorer le potentiel du matériau musical. C'est ainsi que l'*Étude* nous conduit directement à une autre œuvre pianistique centrale du compositeur, les *Ricercari* pour piano solo, écrits en 1941 à Cannes, en « exil dans l'exil », également pour les doigts de Monique Haas.

La deuxième partie de l'*Étude* reprend l'idée rythmique et thématique de la 8<sup>e</sup> variation (*Allegretto capriccioso, ma molto ritmato*) de ce cycle, qui s'inscrit dans la tradition du *ricercare*, genre très apprécié à la Renaissance et au début de l'époque baroque, et qui doit son nom à l'italien «*ricercare*», rechercher. Même si l'*Étude en deux parties* place le soliste face à des défis pianistiques considérables, la virtuosité instrumentale n'est en aucun cas au premier plan. Le compositeur recherche plutôt l'équilibre et la cohésion entre des formes d'expression contrastées. La première partie, *Andantino*, fluide et tranquille comme une sicilienne, présente au début un thème asymétrique de 20 notes, qui contient, tel un code génétique, des motifs ou des « modules » tels que nous les connaissons chez Bartók : une tierce mineure remplie par un « chromatisme retourné » (analogue au chromatisme « inversé » du thème B-A-C-H), suivie d'une ligne diatonique descendante, d'un rebond de septième majeure vers l'aigu, d'un nouveau chromatisme retourné, d'une formule de cadence. Dans cette première partie, tout est amené avec précaution : la mélodie dessine de vastes lignes, l'ambitus des grands intervalles est rempli peu à peu chromatiquement, entre les présentations complètes du thème s'intercalent des sections de variation, de caractère improvisé, dans lesquelles le matériau thématique est développé et de plus en plus diminué. La pratique de l'époque baroque fusionne ici avec les traditions du folklore roumain, telles qu'on les trouve aussi chez Enescu, le grand modèle de Mihalovici. Des accords de cinq à sept sons, souples et légèrement dissonants, donnent une base

harmonique à ces guirlandes tissées en contrepoint. La « première partie » s'articule en trois sections, A-B-A', la section centrale se distinguant clairement des deux autres : elle met en évidence le « module » diatonique descendant et renonce à présenter le thème complet. A son point culminant, une superposition d'accords en tutti cumulant toutes les notes du total chromatique, à l'exception de si, soulignée par l'intervention marquante des percussions forment un climax dramatique.

La deuxième partie, *Tempo giusto*, est en tous points complémentaire de la première. L'énergie accumulée dans celle-ci semble exploser et libérer des forces primaires élémentaires. Son legato lyrique et introverti bascule vers un staccato extraverti, sa retenue élégante est suivie d'un déchaînement sauvage. Le mélос archaïsant que Mihalovici entonne et l'énergie rythmique qu'il déchaîne semblent provenir non seulement « de temps anciens et de pays lointains », mais aussi d'une culture encore liée aux forces chtoniennes de la terre. Plutôt que d'utiliser des thèmes conventionnels, Mihalovici travaille avec des modules, des « figures » contrastées sur le plan rythmique, mélodique et harmonique, qui interagissent dans le temps et l'espace comme les éléments d'un *mobile* dramatique.

Un premier module au rythme pointé marquant, tiré de la 8<sup>e</sup> variation des *Ricercari*, est suivi d'une succession d'accords s'ouvrant en éventail, que l'on trouvait déjà en germe dans la première section de la première partie. Tous deux se répondent et se déploient. Un autre module s'ensuit, dont le germe provient également du 8<sup>e</sup> *Ricercar*, une gamme descendante alternant tons et demi-tons (le « 2<sup>e</sup> mode » de Messiaen), introduite au tuba, encadrée par des accords aux trompettes et aux trombones, dont les durées se raccourcissent et deviennent finalement eux-mêmes l'initiale d'un mini-motif rythmique nettement profilé. Ce matériau une fois exposé et développé, une nouvelle section commence avec une mélodie « infinie » d'une beauté envoûtante, entonnée d'abord par la clarinette, puis poursuivie par le piano solo, avec laquelle Mihalovici nous offre l'essence du folklore de son pays. Il est impressionnant de voir comment il déplace les champs de gravité des notes centrales, crée des ambivalences entre les sensibles, donne de l'éclat aux sons aigus de la mélodie qui s'élèvent toujours plus haut, annule toute contrainte métrique par de subtiles syncopes. L'esprit à l'œuvre ici réussit à libérer le mélос de l'antagonisme stérile entre tonalité et atonalité pour la musique contemporaine. Comme un coup de fouet, le motif du début nous arrache l'ambiance rêveuse de cette section, mais après une brève reprise de la partie initiale s'ensuit déjà une deuxième présentation de la cantilène, raffinée cette fois-ci, avec un canon entre le piano et la trompette. Un effet époustouffant, qui prendra plus tard, avant la coda, une dimension magique avec la combinaison du piano

et du célesta. A ce premier couplet, Mihalovici en oppose un second au cours de ce rondo-sonate, qui semble nous emmener à nouveau en Roumanie, mais cette fois-ci pour une scène de danse robuste. Si la linéarité richement ornementée du premier couplet devait faire disparaître tout sens des temps forts, cette nouvelle mélodie au rythme bien structuré avec sa mesure rapide à 3/8 nous met tout de suite en jambes ; les figures virevoltant autour de la note centrale mi, avec un deuxième degré variable (fa/fa-dièse), nous entraînent dans une frénésie vertigineuse. L'élan vital que déploie cette danse contamine ensuite l'ensemble du matériau, jusqu'à ce que l'énergie presque indomptable se décharge finalement, par vagues successives, dans une apothéose à grande échelle,.

## **George Antheil**

*Paris ne périra jamais, ne doit jamais périr. Paris ne fait que regarder les cultures rouler au-dessus et à côté de la ville. Elle restera à jamais la capitale de l'art. Mais l'Europe, l'Europe de ma jeunesse - c'est fini pour longtemps. Alors, place aux dernières orgies avant le déluge.* George Antheil, 1932<sup>11</sup>

« Nous sommes arrivés à Paris le 13 juin 1923. Je me souviens de cette date parce que pendant des années nous l'avons fêtée comme un moment décisif de l'histoire »<sup>12</sup>. C'est le jour de la création du ballet *Les Noces* de Stravinsky. Antheil et sa femme Boski Markus avaient été invités à l'événement par Stravinsky, avec qui Antheil s'était lié d'amitié à Berlin, et Antheil saisit l'occasion pour s'installer à Paris pour les dix prochaines années. Dans ses mémoires, il décrit le choc positif ressenti par Boski et lui lors de ce changement de décor : « Nous avons comparé Paris à Berlin. C'était comme la différence entre une nuit noire et un matin vert et tendre ! » Antheil, né le 8 juillet 1900 à Trenton, New Jersey, commence à jouer du piano à l'âge de six ans et dispose très tôt d'une technique pianistique époustouflante. Après avoir terminé ses études de composition auprès d'Ernest Bloch à New York, il part en mai 1922 pour l'Europe, qu'il veut – comme il l'annonce à sa mécène Mary Louise Curtis Bok - conquérir sans modestie en tant qu'« enfant terrible », « célèbre et redoutable... en tant que nouveau pianiste-compositeur ultramoderne »<sup>13</sup>. Après un premier concert au Wigmore Hall de Londres – « je n'ai pas conquis Londres, je l'ai littéralement enflammé »<sup>14</sup> – il se rend au festival de musique contemporaine de Donaueschingen et s'installe à Berlin.

Enfant d'émigrés allemands, il parle couramment l'allemand – les racines polonaises qu'il évoque dans ses mémoires *Bad Boy of Music*, rédigées en 1945, relèvent sans doute,

comme bien d'autres choses dans ce récit de vie, du roman. Peu avant de s'installer en Europe, Antheil fait une série de rêves qui lui inspirent une musique totalement nouvelle, qu'il aurait notée dans une sorte d'état de transe, et dont il verra plus tard dans les variantes apocalyptiques une prophétie des batailles de matériel de la deuxième guerre mondiale à venir. La première de ces compositions oniriques, *Airplane Sonata*, sonne comme un ragtime sous speed. Elle est suivie à Berlin par d'autres « sonates à scandale » avec lesquelles Antheil fait fureur dans les salles de concert européennes : *Jazz-Sonata*, *Sonata sauvage*, *Tod der Maschinen* (Mort des machines) toutes de quelques minutes seulement. Au sujet de cette dernière, il note : « D'énormes quantités de machines mortes et mourantes d'une guerre à venir épouvantable gisaient détruites, renversées, réduites en lambeaux sur le champ de bataille d'un naufrage diluvien ». <sup>15</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, le principal soutien d'Antheil en Allemagne, à l'instigation duquel Antheil devient membre du groupe November à Berlin en février 1923, décrit la performance d'Antheil : « Je n'avais encore jamais entendu jouer du piano de cette manière. C'était une synthèse de frénésie et de précision qui dépassait toute virtuosité conventionnelle. Une machine semblait se déplacer sur le clavier. Des rythmes d'une difficulté et d'une complexité incroyables se mariaient. La dynamique et les tempi vivaient dans les extrêmes. Le succès était superlatif ». <sup>16</sup>

George et Boski trouvent un appartement juste au-dessus de la librairie légendaire de Sylvia Beach, *Shakespeare & Company*, lieu de rencontre de l'élite littéraire des Etats-Unis, étiquetée par Gertrude Stein comme « Lost Generation », ayant fui à Paris pour échapper à la récession, à la prohibition et à l'obscurantisme politique, mais aussi de nombreux auteurs anglais. Le cercle d'amis et de connaissances d'Antheil comprend, outre Ezra Pound, Ernest Hemingway, T. S. Eliot, Ford Madox Ford et Wyndham Lewis, un autre habitué de la librairie, James Joyce, dont Sylvia Beach avait publié *Ulysses* l'année précédente, l'un des principaux défenseurs d'Antheil à Paris avec Pound. Antheil se voit soumis à une énorme pression de réussite. L'establishment parisien est avide de scandales, et Antheil a le potentiel pour en produire en série. Lors de son premier récital public le 4 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées, en prélude à l'ouverture de la saison des Ballets Suédois, au cours duquel il donne ses sonates iconoclastes, on assiste à une agitation similaire à celle qui avait eu lieu dans la même salle dix ans plus tôt lors de la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky avec les Ballets russes. Antheil est l'homme du moment. Dans sa musique, dont la percussivité et la férocité dépassent de loin les « barbarismes » de Bartók et Stravinsky, le futurisme semble se manifester pour la première fois de manière sérieuse dans la musique contemporaine,

avec certes un certain décalage dans le temps. Antheil se qualifie lui-même de futuriste, car «certains principes de base des futuristes italiens, aujourd’hui dépassés, lui étaient extrêmement sympathiques».<sup>17</sup>

Antheil, qui, à 22 ans, connaît étonnamment bien les courants des avant-gardes artistiques et littéraires européennes, s’identifie à leur habitus, principalement pour se distancer des modes actuelles dans le sillage de Debussy, Schönberg et Stravinsky. C’est apparemment en toute logique qu’Antheil collabore pour son œuvre majeure des années parisiennes, le *Ballet mécanique*, avec Fernand Léger, protagoniste passionné de machines de cette « époque délicieusement virile et logique », née de la « brume impressionniste » et de la « mollesse impressionniste ».<sup>18</sup>

Mais Antheil est également récupéré par la droite proto-fasciste, proche du futurisme. Outre Pound, qui publie en 1924 un livre apologétique sur Antheil, lui commande des sonates pour violon pour sa maîtresse, la violoniste américaine Olga Rudge, et organise des concerts pour lui, Jacques Benoist-Méchin s’enthousiasme également pour la musique de machines d’Antheil. Il est le dédicataire de la première version du *Ballet mécanique* et participe en tant que pianiste à la création officielle à la Salle Pleyel en 1926. « La musique du Ballet mécanique l’émouvait étrangement et fortement », se souvient Antheil en 1945, «et touchait en lui quelque chose de caché et peut-être d’horrible».<sup>19</sup>

Pound comme Benoist-Méchin – plus tard un personnage clé du régime de Vichy et un fervent partisan d’Hitler – se détachent d’Antheil lorsque celui-ci opère un revirement stylistique après le *Ballet mécanique*. Il s’était rapproché de sa «musique de rêve» autant qu’il le pensait possible, le défi de la composition était ainsi relevé pour lui, il était inutile de le répéter. Antheil, à travers lequel l’esprit du temps semble se canaliser comme à travers un médium, ressent aussi, avec « l’horrible » que sa musique est capable d’éveiller, le potentiel démoniaque d’un monde de machines qui n’est plus utilisé pour le bien et le progrès de l’humanité, mais pour sa destruction.

Sa position politique est cependant claire : de retour en Amérique, il s’engage dans la Hollywood Anti-Nazi League, fondée en 1936. Avec l’actrice de cinéma Hedy Lamarr, émigrée d’Autriche, il développe pendant la Seconde Guerre mondiale un procédé de codage basé sur l’idée du saut de fréquence pour le radioguidage des torpilles. Il s’inspire de la technologie des bandes perforées pour la préparation des rouleaux de pianola qu’il a fait fabriquer à Paris par la manufacture de pianos Pleyel pour son *Ballet mécanique*<sup>20</sup>.

Alors qu'en 1926, Aaron Copland louait sans jalousie son compatriote comme le plus grand talent de la jeune musique américaine, l'étoile d'Antheil commença à décliner dès la création du deuxième concerto pour piano en 1927 à Paris et le fiasco de la première américaine du Ballet mécanique au Carnegie Hall la même année. Le battage médiatique autour de l'attitude iconoclaste d'Antheil profite à sa percée rapide, mais lui nuit durablement, car il ne satisfait plus par la suite les attentes créées par les sonates pour piano, les sonates pour violon pour Olga Rudge et le *Ballet mécanique*. Il est catalogué comme épigone de Stravinsky. Les critiques voient dans le virage vers le néoclassicisme un tarissement de son talent. La diversité et la complexité de ses approches compositionnelles sont ignorées dans une vision feuilletoniste limitée à leur contenu sensationnel. Mais ce qui fascine chez Antheil, c'est justement l'insouciance avec laquelle il reflète dans le matériau de sa musique les idées les plus radicales de la littérature, du théâtre et des arts plastiques, qui se focalisent dans le Paris des années 1920. Il a lui-même constaté l'influence du cubisme sur son concept de «time-space». Sa technique de collage, son jonglage irrévérencieux et drôle avec des «objets trouvés» musicaux sont des applications directes des stratégies de Dada et du surréalisme.

Le *Concerto for chamber orchestra*, composé en 1932, occupe une place particulière dans l'œuvre d'Antheil. Il s'agit de son œuvre la plus accomplie à ce jour, la plus équilibrée sur le plan stylistique et formel. Renonçant à toute provocation et à tout maniérisme, elle parachève ce à quoi Antheil a travaillé dans les années 1920, à la recherche d'un nouvel ordre temporel et d'une nouvelle organisation formelle. Les absurdités et les goûts douteux de son méta-classicisme, avec lequel il pensait dépasser (ou provoquer) le néoclassicisme français – par exemple dans le deuxième quatuor à cordes de 1927 – sont abandonnés. La référence à la nouvelle idole Beethoven n'est plus perceptible que sous une forme fortement sublimée, dans la limitation aux éléments motiviques et rythmiques les plus élémentaires, dans l'effacement de la couleur par rapport aux contours – Antheil choisit un ensemble homogène de vents, dans la *Symphony for five instruments* de 1923, il mélange encore les vents avec un alto –, dans un contrepoint totalement émancipé de la polyphonie baroque, et dans le caractère processuel qui se manifeste de plus en plus au cours des trois sections liées par un procédé cyclique. D'autre part, l'idée de la musique comme sculpture projetée dans la quatrième dimension se réalise ici plus que dans d'autres œuvres précédentes d'Antheil. Dès 1922, il s'exprime ainsi dans une lettre à sa mère : « Notre sens des formes et des espaces-temps, mieux vaudrait l'éduquer par des mois d'étude des sculptures de Brâncuși ou de Lipchitz que par l'architecture, si merveilleuse à sa manière, qui a donné à la musique de Debussy une perfection rarement atteinte par un maître ». <sup>21</sup>

La sculpture qu'Antheil déploie devant nous, ou dont nous assistons à la formation sous des perspectives toujours nouvelles, est basée sur des éléments musicaux très simples, assemblés en motifs au profil très net. Le début à 6/8 rapide nous projette dans un flux d'événements qui aurait pu commencer bien plus tôt, comme après un changement de plan dans un film. Une petite formule simple à la trompette fait office de motif originel : un do, entouré deux fois de broderies diatoniques supérieures et inférieures. La clarinette et le basson accompagnent comme dans une sonatine avec des arpèges brisés, bitonales, la note supérieure de la figure de la clarinette doublant la partie de la flûte, qui présente une augmentation du motif de la trompette, la note si entourée de ses sensibles supérieure et inférieure. La virulence des dissonances produites est atténuée par la logique de la conduite des voix et le tempo rapide. La troisième mesure apporte une double « fusée de Mannheim », un accord ascendant de ré majeur en croches au basson et un accord de septième diminuée sur la en doubles croches accélérées à la flûte. Tous deux font office de signal à maintes reprises à des moments clés de la pièce. La mesure 4 introduit une figure chromatique plaintive, aux mesures 5-6, la mélodie de la flûte chute, contrecarrée par le basson en mouvement contraire, les deux voix compensent leur saut périlleux par des gammes en mouvement contraire. À la mesure 8, Antheil commence un jeu d'hémioles en changeant l'accentuation des groupements de croches qui passent de ternaires à binaires, etc. La « sculpture » d'Antheil se développe au cours des 29 premières mesures par l'assemblage de ces petits et très petits éléments, tous liés entre eux par le principe de l'antagonisme et de la synthèse. Par la suite, elle est « modelée » par un jeu virtuose avec ces éléments. Ils sont compressés, étirés, diminués, coupés, superposés, des contrapoints d'accompagnement leur sont adjoints qui peuvent devenir autonomes et, inversement, l'invention de matériel motivique et thématique apparemment nouveau peut se révéler plus tard n'être qu'une voix secondaire latente d'un élément mélodique déjà introduit.

Les principes formels de la forme sonate classique tels que l'exposition, le pont, le développement, la réexposition, le groupe final, etc. transparaissent sans cesse, sans pour autant suivre la hiérarchie structurelle du modèle historique. La deuxième section, portant l'indication *Larghetto espressivo*, affiche une attitude néobaroque avec son thème de sarabande répété plusieurs fois, qui sera successivement supplanté par les masses sonores du tutti sur une « walking bass », avant que le « deuxième thème » mélancolique de la première section ne vienne clore cette partie centrale lente. Antheil renoue d'abord littéralement avec le début de la première section, comme s'il s'agissait moins d'un troisième mouvement que d'une reprise. Des éléments de la première et de la deuxième section sont alors confrontés de manière antithétique et montés et imbriqués avec génie. La tension

qui en résulte, qu'Antheil accroît par la «nervosité» des lignes intérieures de plus en plus complexes et diminuées, se libère finalement dans une apothéose hymnique, avant que le mouvement ne s'achève sur une réminiscence du motif originel.

Le concerto est une commande de l'American League of Composers, qu'Antheil ne s'était manifestement pas tant mis à dos qu'il le prétend dans *Bad Boy of Music*, en déclinant leur offre de réaliser le *Ballet mécanique* à New York en faveur du projet de l'agent Donald Friede au Carnegie Hall, qui fut un échec total. Il est dédié à Claire Reis, la présidente de la Ligue. Comme Mary Louise Curtis Bok, fondatrice du Curtis Institute à Philadelphie, soutien de longue date d'Antheil, elle fait partie des personnalités les plus remarquables du monde musical aux Etats-Unis dans la première moitié du XXe siècle.

## **Simon Laks**

*Il semble parfois que la pensée polonaise ait besoin, pour s'épanouir, de l'exil de la France.* Alexandre Tansman, 1929<sup>22</sup>

A quel point la conception étroite de la notion d'« École de Paris » pour la période de l'entre-deux-guerres – sa réduction à une poignée de compositeurs d'origines européennes diverses – s'avère fatale, on s'en rend compte en constatant qu'un groupe de musiciens en exil parisien est totalement occulté du discours : l'« Association des jeunes musiciens polonais », qui compte à son apogée au début des années 1930 environ 150 membres actifs, l'élite de la vie musicale polonaise contemporaine. Fondée en 1926 par Piotr Perkowski, élève de Szymanowski, cette association revêt une importance particulière dans l'histoire de la musique, non seulement en raison de sa taille, mais aussi parce que, contrairement à tous les autres groupements du Paris de l'entre-deux-guerres, elle avait une véritable structure, avec un siège juridique à la Salle Pleyel. Alors que la plupart des jeunes compositrices et compositeurs résidant à Paris sont en permanence à la recherche de possibilités d'exécution, les Polonais possèdent l'avantage inestimable de disposer à la Salle Pleyel non seulement d'une petite salle de concert, mais aussi d'un lieu officiel pour les réunions et d'un bureau propre. Simon Laks, qui, peu après son arrivée à Paris en 1926, assumera des fonctions administratives au sein de l'Association, raconte ce chapitre de l'histoire de la musique européenne dans une interview accordée en 1967 au magazine musical polonais *Ruch Muzyczny* : « La société a été fondée peu après mon arrivée à Paris en 1926. Perkowski, Sikorski, Rutkowski, Labuński, Sztompka, Kondracki et Gradstein y étaient déjà à l'époque. Ce

noyau ne cessait de croître – d'où l'idée de créer une organisation. Grâce à l'énergie inépuisable de Perkowski et à la générosité de Paderewski, celle-ci s'est concrétisée rapidement. Le lieu que nous avons trouvé pour nous accueillir n'était pas sans prestige. Il s'agissait de locaux assez spacieux à la Salle Pleyel nouvellement construite, qui nous étaient réservés. On pouvait non seulement s'y rencontrer et y travailler, mais aussi y organiser des concerts, ce qui se produisait presque chaque semaine. Des musiciens locaux s'y produisaient, mais aussi des artistes de passage à Paris. Ils permettaient de donner des avant-premières d'œuvres composées par des membres de la société. Ces concerts, que nous appelions «auditions», étaient très appréciés du public français et, comme ils ont eu lieu régulièrement pendant de nombreuses années jusqu'au début de la guerre, ils ont contribué de manière importante à la diffusion de la musique polonaise. L'objectif principal de l'association était ainsi atteint. »<sup>23</sup>

C'est Karol Szymanowski qui était à l'origine de cette concentration probablement unique dans l'histoire de compositeurs d'une nation dans une métropole culturelle étrangère. Il estimait nécessaire que la musique polonaise se libère de l'influence allemande (Wagner, Strauss) après le rétablissement de la souveraineté de l'État polonais en 1918, afin de pouvoir accéder à une culture musicale nationale autonome de niveau mondial. En 1927 il déclare dans un interview pour la Prager Presse : « Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la croyance en la musique allemande universelle était vive. La légende de son caractère universel appartient aujourd'hui au passé, même si la musique allemande reste l'héritage le plus riche de la culture musicale mondiale. Une grande musique peut aussi naître sur une autre base que dans l'entourage de la 'sensibilité' allemande. Les spécificités d'autres groupes nationaux doivent également être élevées au niveau des plus hautes valeurs musicales. Il ne s'agit bien sûr pas de valeurs formelles, mais aussi de l' 'esprit' de la musique, de son contenu le plus profond. J'en ai une preuve vivante dans la musique française, où ce processus se déroule depuis des décennies déjà. Il suffit de penser à Debussy. N'entend-on pas la nouvelle France chanter dans son œuvre et sa musique n'a-t-elle pas été un enrichissement de la culture mondiale précisément à cause de ce ton particulier ? »<sup>24</sup>

Après avoir obtenu un diplôme de composition et de direction d'orchestre à Varsovie, Simon Laks poursuit des études de troisième cycle au Conservatoire de Paris. Sa carrière débute de manière prometteuse. Grâce aux activités de l'Association, il noue des contacts avec des interprètes de renommée internationale. Son 2<sup>e</sup> quatuor à cordes figure au répertoire du Quatuor Roth - quatre musiciens hongrois qui jouent un rôle important dans le cercle des « Écoles de Paris » et qui s'exilent ensemble aux États-Unis en 1939. La Sonate

pour violoncelle et les *Trois pièces de concert* sont écrites pour deux des violoncellistes les plus en vue de l'époque, Maurice Maréchal et Gérard Hekking. Les liens entre l'Association, les protagonistes du Groupe des Six et tous les autres acteurs importants de la scène parisienne sont étroits. En témoigne un concours de composition organisé par l'Association en 1927, où seuls les Polonais sont admis, le jury étant en revanche composé de Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt et Arthur Honegger, des personnalités de haut niveau et exclusivement françaises. Laks se voit décerner un prix spécial pour son *Blues symphonique*, œuvre qui sera perdue pendant la guerre, de même qu'une série de chansons et d'œuvres de musique de chambre, dont ses deux premiers quatuors à cordes.

Après la capitulation de la France, Laks est arrêté en raison de ses origines juives, interné et déporté en juillet 1942 au camp d'extermination d'Auschwitz. Il survit en tant que violoniste puis chef de l'orchestre des hommes de Birkenau. À la fin de la guerre, il retourne à Paris. Il témoigne : dans un livre sur le rôle de la musique à Auschwitz (1948/1979), plus tard en tant que témoin lors des procès d'Auschwitz à Francfort. Nombre de ses compositions conçues après la guerre, portent des traces, plus ou moins explicites, de la réflexion sur ce qu'il a vécu et sur la survie. Ce n'est que vers 1960 que Laks revient pour quelques années à une sorte de normalité en matière de composition. Son amitié de travail avec la chanteuse polonaise Halina Szymbalska donne naissance à un corpus de mélodies exceptionnelles sur des textes d'importants poètes polonais (eda 45, Simon Laks, complete works for voice and piano), avec lesquelles Laks renoue avec les mélodies écrites à Paris dans les années 1930.

De nouvelles œuvres de musique de chambre voient le jour et trouvent un écho auprès des musiciens français et polonais. Les points culminants de cette période de reconnaissance et d'élan créateur sont sans aucun doute le Premier Prix pour son 4<sup>e</sup> quatuor à cordes au Concours de quatuor à cordes du Quatuor de Liège en 1962, sous le patronage de la Reine Elisabeth, et le Grand Prix pour son *Concerto da camera* pour 9 instruments à vent, percussion et piano au Concours international de composition de Divonne-les-Bains en 1964, dont la création a lieu le 28 octobre 1963 à la Salle Gaveau à Paris, dans le cadre du concert des finalistes. Le jury est présidé par Louis Aubert, élève de Fauré, interprète de la création et dédicataire des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel, un représentant de la « vieille école » qui, en votant pour Laks, manifeste certainement aussi une position critique vis-à-vis de l'avant-garde actuelle. C'est en tout cas ainsi que l'interprète Henri Jaton, le critique musical de la *Tribune de Lausanne*, qui constate dans son compte rendu de l'exécution de l'œuvre dans le cadre de la remise des prix le 27 juin 1964 à Divonne

les Bains : « Toutefois Louis Aubert, ou du moins ceux de ses collègues qui, avec lui, peut-être, ont établi la majorité enlevant la décision, ont fait preuve d'une belle indépendance. Il ne fait aucun doute, en effet, que les places d'honneur dans ce genre de compétition sont réservées aux avant-gardistes, les oracles appelés à se prononcer ne craignant rien tant que d'être considérés comme des 'croulants'. Or, Simon Laks, nouveau lauréat de Divonne, n'a nullement songé à épater le bourgeois et à accoucher d'un veau à cinq pattes. (...) Recevant l'accueil enthousiaste des auditeurs divonnais, Simon Laks eut l'occasion de mesurer, fort heureusement, que de nos jours, la musique pouvait encore sourire et charmer. »<sup>25</sup>

Avec son *Concerto da Camera*, Laks ne compose pas seulement une « somme » du néo-classicisme – style dominant de l'époque qui l'a marqué, les années 1920 et 1930 à Paris, – mais également un manifeste pour une musique dont la syntaxe et la grammaire correspondent aux expériences d'écoute d'un public musicalement cultivé. Il n'y a pas que la structure en trois mouvements – rapide, lent, rapide – qui renvoie au concerto classique, les différents mouvements eux aussi se réfèrent aux modèles établis dans le classicisme viennois : 1<sup>er</sup> mouvement de forme sonate, 2<sup>e</sup> de forme lied, 3<sup>e</sup> rondo-sonate. Le recours s'étend jusqu'à la microstructure musicale, de la construction des thèmes à l'utilisation de « modèles » harmoniques typiques, déjà formulés à l'époque baroque. Le maniement virtuose de ces modèles dans le dernier mouvement, dont le matériau thématique constitutif repose sur la basse de la Chaconne de Pachelbel (quarte descendante, seconde montante, quarte descendante, etc.) servant de fondement à une gamme descendante à la mélodie, est particulièrement charmant. On ne peut en effet s'empêcher de sourire de l'amusante « dispute » que Laks déclenche lorsqu'il laisse le piano répondre obstinément à la formule majeure du motif de Pachelbel présentée par l'ensemble... par sa variante mineure. Et bien sûr, il inverse ce jeu dans la réexposition. C'est de la rhétorique musicale dans toute sa finesse.<sup>26</sup>

Dans ce troisième mouvement du *Concerto*, Laks cite sa *Suite polonaise* pour violon et piano, composée en 1936 et dédiée à Szymanowski – il s'agit d'une mélodie de chanson populaire polonaise. Laks fait ainsi le lien avec l'avant-guerre : c'est avec la *Suite polonaise* qu'il a représenté la section polonaise au festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine en 1937 – un jalon important sur la voie de la scène musicale internationale outre ses succès en tant que compositeur pour le cinéma parlant polonais. Il réitère ainsi, dans une phase ultérieure de sa vie, marquée par un nouvel élan créatif, sa profession de foi en faveur de la figure la plus importante de la musique polonaise

de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et affirme ainsi, en tant que Parisien d'adoption, son enracinement dans la musique de sa patrie. Outre Szymanowski, l'influence marquante de l'esthétique française apparaît également au grand jour et, surtout dans le deuxième mouvement, l'admiration de Laks pour le néoclassicisme raffiné de Ravel.

Vers la fin des années 1960, Laks se tait en tant que compositeur. Selon ses propres dires, il s'agit surtout d'une réaction à la guerre des Six Jours et à l'antisémitisme d'État du gouvernement communiste en Pologne. Mais il a également conscience que sa musique n'a plus guère de chances sur la scène musicale européenne, désormais dominée par le sérialisme et le post-sérialisme. Le sort de son opéra, auquel aucune scène française ne s'intéresse, est particulièrement frustrant pour lui : *L'Hirondelle inattendue*, un opéra bouffe sur fond de philosophie existentielle, dans lequel une célèbre chanson française joue le rôle principal, document unique non seulement sur le traitement de l'Holocauste<sup>27</sup> mais aussi sur une symbiose culturelle européenne qui n'a pas survécu à la terreur nationaliste et nazie.

## **Le grand chant de Paris**

*Paris sait offrir aux artistes un prodigieux instinct de l'équilibre, de la clarté, de la finesse, sans jamais rien leur enlever de ce qu'ils possèdent de personnel.*  
Alexandre Tansman, 1967<sup>28</sup>

L'utilisation du terme « École de Paris » pour définir un groupe restreint et étroitement délimité de compositeurs étrangers travaillant à Paris dans les années 1920 et 1930 est, comme nous l'avons vu, problématique. Tout d'abord, bien sûr, parce que la notion d'école ne s'applique pas à ce groupe. Parce que ni les historiographes ni les protagonistes de ce groupe eux-mêmes n'étaient d'accord sur qui devait faire partie ou pas de cette « marque protégée ». L'attitude d'Alexandre Tansman à l'égard de cette question – il avait longtemps refusé de faire partie d'un groupe artistique – a changé après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il s'est agi de se positionner en tant que phalange établie de modernes modérés contre une nouvelle génération de compositeurs d'orientation plus radicale, qui étaient en train de s'appropriier les ressources et les positions clés de la vie musicale. Ensuite, parce que cette acception restreinte contredit l'aspect inclusif qui rend le terme tolérable dans son flou conceptuel, tant dans son application au phénomène de l'histoire de l'art décrit au début que comme constante de l'histoire de la musique depuis des siècles (de Lully à Stravinsky). Le terme perd ainsi son sens parce qu'il exclut

un nombre énorme de compositrices et de compositeurs qu'il pourrait et devrait couvrir, qui, en raison de leur statut d'exilés (et en raison de leurs origines juives), ont été exclus des historiographies musicales nationales et dont l'œuvre se caractérise précisément par l'influence de la culture musicale française. Et enfin, parce qu'au-delà d'une relation amicale entre les compositeurs en question, il n'est guère possible de trouver des points communs de style ou d'esthétique – contrairement aux protagonistes de la deuxième école de Vienne – qui justifieraient une démarcation claire des autres courants par un tel concept de marque.

Une émission de Roland-Manuel à la radio française en 1962, à l'occasion de la remise du premier prix à Simon Laks pour son 4<sup>e</sup> Quatuor à cordes au concours de composition du Quatuor de Liège, est très révélatrice à cet égard. En tant que président du jury de ce concours, il parle du lauréat du prix après avoir évoqué l'« École de Paris » : « Cette œuvre, dont l'auteur m'était inconnu, s'est d'abord imposée à moi par une certaine nécessité comme un produit marqué du sceau de l'« École de Paris ». Il s'agissait d'un quatuor à cordes dont la facture (...) trahissait à la fois la nature slave et la culture française. J'ai appris plus tard que je ne m'étais pas trompé. Il s'agissait de Simon Laks... »<sup>29</sup>

L'idée chauvine d'une « nature slave » « cultivée » par le sens-français de la clarté et du raffinement est un topos qui traverse le discours sur l'« École de Paris » depuis le début. Mais s'il s'agissait d'une caractéristique de définition significative – et Roland-Manuel fait partie depuis les années 1920 des personnalités les plus importantes de la vie musicale française qui se sont impliquées dans le discours sur l'« École de Paris » – alors des compositeurs comme le Suisse Conrad Beck en seraient exclus, tout comme les nombreux compositeurs non français et non slaves qui peuplaient la scène musicale parisienne dans les années 1920 et 1930.

Il n'est donc pas étonnant que le malaise lié à l'utilisation du terme d'« École de Paris » fasse partie du discours dès le début. Déjà en 1951, Claude Rostand parle du « fantôme de l'École de Paris »<sup>30</sup> à l'occasion d'un concert programmé et diffusé par la radio française le 18 décembre 1951, avec des œuvres de Martinů, Beck, Mihalovici et Harsányi. Alors que Roland-Manuel cite en 1964 Laks comme preuve de la pérennité de l'« École de Paris », et utilise donc le terme au sens large, Rostand l'emploie en référence à un pan de l'histoire de la musique parisienne d'avant la Seconde Guerre mondiale et l'associe aux activités du « groupe Triton ». Triton a été créé en 1932 par un groupe d'amis musiciens dans l'appartement d'Arthur Honegger, avec l'intention – comme s'en souvient

Mihalovici dans une interview radiodiffusée en 1954 – de « faire connaître les œuvres de musique de chambre et d’orchestre de chambre les plus importantes qu’on écrivait à cette époque-là en Europe, dans toute l’Europe ». <sup>31</sup>

L’illustre cercle du Triton était composé de son initiateur Pierre-Octave Ferroud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Jean Rivier, Henri Tomasi, Sergej Prokofiev, Tibor Harsányi et Marcel Mihalovici – une répartition presque paritaire de Français et d’étrangers donc. Triton n’avait pas plus à voir avec la prétendue « École de Paris » que le fait que deux de ses membres se trouvaient également ce soir-là chez Honegger. Or la composition de la table ronde de Triton montre justement l’incroyable potentiel créatif qui se concentre à cette époque à Paris, à quel point la culture musicale française est enrichie par des contributions « extérieures », à quel point les interactions entre les cultures musicales sont fortes, et que le catalogage de la vie musicale parisienne en groupes déterminés n’a guère à voir avec la dynamique réelle de la scène.

Les exemples de l’intense réseau intergénérationnel des protagonistes de la scène musicale parisienne dans l’entre-deux-guerres sont légion : des éditions collectives telles que les « Treize Danses » publiées par la Sirène musicale en 1929, avec des contributions de, entre autres, Beck, Martinu, Harsányi, Mihalovici, Tansman, Lopatnikoff, Schulhoff, Migot et Ferroud, l’album « À l’Exposition », publié à l’occasion de l’Exposition universelle de 1937, avec des contributions des membres du « Groupe des Six », qui n’existait plus en tant que groupe depuis un moment, auxquels se sont joints Ibert, Sauguet, Delannoy et Schmitt, ou l’album « Parc d’Attractions Expo 1937 » publié à la même occasion avec des contributions de Mihalovici, Harsányi, Tcherepnine, Tansman, Ernesto Halffter, Honegger, Mompou et Rieti, ou encore l’opéra « L’Aiglon » (1937) composé conjointement par Ibert et Honegger. Ibert aurait sans doute élargi le « Groupe des Six » au « Groupe des Sept » s’il n’avait pas servi comme secouriste lors de leur réunion constitutive en 1916. Le Suisse Honegger est naturellement considéré par les amis de l’« École de Paris » comme l’un des leurs. <sup>32</sup> Après la mort de Honegger en 1955, Mihalovici révèle dans une lettre à Heinrich Strobel qu’il n’a « secrètement composé que pour ce musicien et ami ». <sup>33</sup>

Si l’on veut définir ce qui unit les œuvres des protagonistes d’une « École de Paris » – au sens d’Arthur Hoérée –, c’est certainement le *genius loci*, l’esprit du lieu. Harsányi l’a joliment résumé dans l’une de ses « Causeries » de 1945 : « Mais ce qu’on peut discerner dès aujourd’hui dans ces différentes expressions musicales malgré la nationalité et l’origine différentes de leurs auteurs, c’est une certaine atmosphère commune (se) dégageant de cha-

cune de ces œuvres. C'est l'atmosphère de Paris, c'est la vie de Paris avec ses pulsations, et enfin, c'est le grand chant de Paris d'aujourd'hui, arrivé jusqu'à nous à travers les siècles. »<sup>34</sup>

Le transfert de styles et de techniques est une constante de l'histoire culturelle. Il s'est parfois déroulé sans heurts, parfois accompagné de débats et de « guerres » esthétiques. Depuis l'éveil des consciences nationales et ethniques, il s'accompagne d'une part de l'idée de la supériorité d'une culture sur l'autre, d'autre part du besoin de protéger la sienne contre l'influence des autres. L'abondance de langues étrangères dans le Paris de l'entre-deux-guerres suscite des craintes, surtout du côté des conservateurs qui, à l'instar de la polémique contre les peintres russes, biélorusses, ukrainiens et polonais de l'« École de Paris » dans les arts plastiques, redoutent un envahissement métissage ? de la culture musicale française par les étrangers. Le regard porté par les participants à ce discours sur la chose est par conséquent très différent, et l'attitude des compositeurs concernés eux-mêmes ne pourrait être plus différente, en fonction de leur origine bien sûr. Pour les compositeurs américains, Paris était une étape sur le chemin d'une carrière nationale chez eux, dont témoignent les biographies d'Antheil, Copland et Thomson. Antheil craignait moins de succomber à une influence française que de ne plus être reconnu comme un compositeur américain à part entière après dix ans à Paris : « Je suis un compositeur américain. Je n'ai pas toujours vécu ici, mais je suis né ici. Et en Europe, on a toujours dit que j'étais très américain. Et maintenant, tous les gens en Amérique – ou du moins à New York – déclarent que je suis très européen ». « Je n'avais pas envie », écrit-il en faisant allusion à Gershwin, dont il cherche à surpasser l'américanisme, « d'être un Parisien à New York. (...) Hemingway m'avait dit un jour : 'Si vous n'avez pas la géographie, le background, vous n'avez rien du tout' ». <sup>35</sup>

« Géographie » et « background », voilà ce que les compositeurs d'Europe centrale et orientale apportent dans leur bagage musical vers la métropole artistique qu'est Paris, et ce qu'il est impossible de leur ôter, comme Martinů l'a dit en 1956 à propos de son professeur Roussel lors d'une émission de radio au titre évocateur « Musiciens à la recherche d'une patrie : émigrés en Europe » : « Roussel m'a corrigé de façon française, vous savez, ne pas faire beaucoup de notes. Il m'a pas corrigé si j'avais de tempérament slave, parce que ça il pouvait pas [il rit]. »<sup>36</sup> Lors d'une émission radiodiffusée en 1969, Tcherepnine souligne la particularité du milieu parisien, dans lequel les spécificités nationales des compositeurs étrangers ne sont pas seulement tolérées, mais, au contraire, peuvent même atteindre un épanouissement particulier – lié à l'exil. Le « climat de Paris », résume-t-il dans un entretien avec Joëlle Witold, « ne les francise pas, mais il leur ouvre ce qu'ils ont

eux-mêmes et leur démontre à être eux-mêmes au plus grand degré. Alors je crois que si Chopin était resté en Pologne il serait beaucoup moins polonais qu'il l'est devenu en venant à Paris. »<sup>37</sup>

Roland-Manuel ne laisse cependant planer aucun doute sur le fait que derrière la prétendue tolérance de la scène musicale parisienne vis-à-vis de l'étranger et des étrangers ne se cache guère plus qu'une certaine indifférence, un laisser-faire. Dans la présentation radiophonique déjà citée du 4<sup>e</sup> Quatuor à cordes de Laks, il résume laconiquement la situation de l'« École de Paris » (au sens large) : « Et tout près de nous cette cohorte téméraire qui n'hésite pas à partager notre sort dans un pays où la musique vit depuis trois siècles en marge de la culture et qui n'offre traditionnellement aux musiciens étrangers que l'avantage de développer leurs forces à notre résistance. Sans nous ils n'auraient pas été ceux qu'ils furent. Mais sans eux la musique française ne serait certainement pas ce qu'elle est. »<sup>38</sup>

Le pacte nationaliste-nazi en France met fin à l'époque d'une vaste culture musicale européenne-transatlantique. Sa composante juive est particulièrement touchée. La grande « épuration » des années 1941 à 1944 brise toutes les structures et tous les liens étroits et lâches. Parallèlement, de nouveaux groupements se développent et se substituent aux anciens. En 1942, Olivier Messiaen, tout juste rentré de captivité, est nommé professeur au Conservatoire de Paris. Sa classe donne naissance à une école que l'on peut à juste titre qualifier d'« École de Paris » de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en raison de son importance dans l'histoire de la musique. En 1954, Pierre Boulez fonde la série de concerts du Domaine Musical, en 1970 il ouvre l'IRCAM de Paris, en 1976 il lance l'Ensemble Intercontemporain – des mesures qui assurent à Paris pour des décennies une première place dans le monde de l'avant-garde musicale.

Plus le brouillard idéologique se dissipe, plus les pertes sur le champ de bataille de l'histoire culturelle du 20<sup>e</sup> siècle deviennent visibles. Certains ont encore du mal à y voir autre chose qu'un processus de sélection naturelle. Le destin de Simon Laks, qui nous a inspiré cette digression, est paradigmatique à cet égard. Il a vécu in extremis le double processus de sélection que d'innombrables artistes de sa génération ont dû subir. Il a survécu au premier parce qu'il était musicien. Il n'a pas survécu au second parce qu'il n'écrivait pas la « bonne » musique. L'intérêt croissant pour son œuvre et sa biographie montre toutefois que les jugements sur la musique au 20<sup>e</sup> siècle sont loin d'être irrévocables.

- 1 La majorité des peintres juifs de l'École de Paris ont été victimes de la Shoah. En 1951, la bouleversante publication de Hersh Fenster *Undzere farpaynikte kinstler* (Nos artistes torturés) est parue en yiddish à seulement 375 exemplaires à Paris. Le livre documente la vie et l'œuvre de 84 artistes d'Europe de l'Est travaillant à Paris, qui ont été tués dans les camps d'extermination et de concentration nazis. Il n'a été réédité, en traduction française, qu'en 2021.
- 2 Sur la problématique de la notion d'école et sur la prétendue hégémonie de la musique allemande dans le contexte de l'histoire de la musique européenne depuis le Moyen Âge, voir l'article de Wolfgang Dömling « Zum Beispiel Neudeutsch - wieso eigentlich Schule ? », dans « Liszt und Europa », édité par Detlef Altenburg et Harriet Oelers, Weimarer Liszt-Studien, volume 5, Lilienthal 2008
- 3 ... qui voulait assurer la « suprématie de la musique allemande pour les cent prochaines années » en inventant la dodécaphonie, comme il déclarait à son assistant Josef Rufer en 1921.
- 4 Voir les CD L'École de Paris, œuvres de Tansman, Harsányi, Martinů ; Kammerensemble de Paris, Armin Jordan, Gallo, 1995 ; Tobor Harsányi, A Hungarian in Paris, Charles Wetherbee, violon/ alto et David Korevaar, piano, Naxos 2016 ; *Le violoncelle à l'École de Paris*, œuvres de Tansman, Harsányi, Martinů ; Wenn-Sin Yang/ Oliver Triendl, Oehms Classics 2021 et *Alto à l'École de Paris*, œuvres de Tcherepnin, Mihalovici, Tansman, Martinů, Harsányi ; Diyang Mei/ Oliver Triendl, CAvi-music 2022
- 5 Federico Lazzaro, *Écoles de Paris en Musique 1920-1950*, Paris 2018
- 6 Henri Dutilleul, *Jeunesses musicales de France*, 15 février 1945, dans : Gérard Michel, Jacques Ibert, *L'homme et son œuvre*, Paris 1967, p. 160
- 7 « Jacques Ibert, dans : Gérard Michel, Jacques Ibert, *L'homme et son œuvre*, Paris 1967, p. 160, p. 48/49
- 8 Tibor Harsányi, *École de Paris*, 5e causerie, 1947, Lazzaro p. 346
- 9 Lazzaro, p. 73
- 10 Voir Lukas Näf, *Music always wins*, Marcel Mihalovici und Samuel Becket, Zürich 2008, p. 234
- 11 "Paris – Paris will never, must never, perish. Paris sees only civilizations roll over and past her; she will forever remain the art city. But Europe, the Europe of my youth, it is finished for a long time. Here, then, the last orgies before the flood." George Antheil, *Bad Boy of Music* (BBM), London 1949, p. 209
- 12 "We entered Paris on June 13, 1923. I remember this date especially, for, many years thereafter, we celebrated it as epochal." George Antheil, *Bad Boy of Music* (BBM), London 1949, p. 80
- 13 "... noted and notorious... as a new ultramodern pianist composer." Lettre à M. L. Bok, février/mars 1923, dans Linda Whitesitt, *The life and music of George Antheil, 1900-1959*, Ann Arbor, 1983, p. 7.
- 14 "I did not conquer London – I merely incensed it." Lettre à M. L. Bok, probablement avril 1923, Whitesitt, p. 9
- 15 BBM, p. 102
- 16 BBM, p. 433
- 17 "... because certain ground principles of the now passé Italian futurists were enormously sympathetic to me..." George Antheil, *Musical Neofism* 1923, typoscript, Antheil Estate, Whitesitt p. 69.
- 18 Fernand Léger, "Sehr aktuell sein" (Être très actuel), *Europa Almanach* 1925, Potsdam 1925, p. 16
- 19 BBM p. 156
- 20 Fernand Léger, "Sehr aktuell sein" (Être très actuel), *Europa Almanach* 1925, Potsdam 1925, p. 16
- 21 Lettre de Antheil à Bok, août 1922, Whitesitt p. 286
- 22 Alexandre Tansman dans un interview avec José Bruyr, *L'écran*, 1929, Lazzaro p. 162
- 23 Extrait d'un entretien entre Simon Laks et Tadeusz Kaczynski, *Ruch Muzyczny* (Le mouvement musical), n° 21, septembre 1964. Traduction du polonais par André Laks.
- 24 Vaclav Fiala, *Karol Szymanowski über die moderne Musik*. (Karol Szymanowski sur la musique moderne). Extrait d'un entretien avec le compositeur, *Prager Presse*, 3 mai 1927
- 25 Henri Jaton, *Tribune de Lausanne*, 3 juillet 1964, archives André Laks, Paris
- 26 Laks donne à l'auditeur des moyens de s'orienter pour l'emmener en terrain inconnu à partir d'un sol sûr. Le matériau thématique et harmonique du deuxième mouvement, par exemple, est ultra-chromatique, quasiment en permanence à 12 tons, sans pour autant faire l'expérience de la perte d'un centre harmonique – Laks décrit ce phénomène dans l'interview de 1964 avec Tadeusz Kaczynski en utilisant le concept de tonicité (tonalność) forgé par Szymanowski comme une troisième voie entre la tonalité et l'atonalité/la dodécaphonie.
- 27 Voir Frank Harders-Wuthenow, *Verarbeitung oder Sublimierung*. Holocaust-Reflexion in Opern von Mieczyslaw

Weinberg, André Tchaikowsky, Szymon Laks und Tadeusz Zygfryd Kassern (Transformation ou sublimation. Réflexion sur l'Holocauste dans les opéras de Mieczyslaw Weinberg, André Tchaikowsky, Szymon Laks et Tadeusz Zygfryd Kassern), dans „Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche“, éd. par Helen Geyer et Maria Stolarzewicz, Cologne 2020

- 28 Alexandre Tansman, Autoportrait, 1967, Lazzaro, p. 177
- 29 Transcription de l'enregistrement de l'émission sur bande magnétique. Archives André Laks, Paris.
- 30 Claude Rostand, *Le Fantôme de l'École de Paris*, Carrefour 1951, Lazzaro, p. 195
- 31 « Nous avons senti la nécessité de former ici un groupe de musiciens qui fasse connaître les œuvres de musique de chambre et d'orchestre de chambre les plus importantes qu'on écrivait à cette époque-là en Europe, dans toute l'Europe. » George Charbonnier, Marcel Mihalovici, in : *Dialogues et Musiques*, no 30, émission radiophonique, RTF, Chaîne nationale, diffusée le 20 octobre 1954, Lazzaro, p. 201
- 32 « Honegger qui nous joignait aussi – il faisait double emploi chez les Six et chez nous. » Joëlle Witold, Alexandre Tchérépnine, *La musique et les hommes*, ORTF, 26.02.1969, Lazzaro p. 207
- 33 Lettre de Mihalovici à Heinrich Strobel, 29. 1. 1956, archives de la SWR, cité d'après Näf, *Music always wins*, p. 240
- 34 Tibor Harsányi, *L'École de Paris à travers l'histoire*, 5e causerie, 2.05.1945, Lazzaro, p. 339-340.
- 35 George Antheil, *BBM*. cit., S. 298
- 36 Cette interview avec Martinů, réalisée par Henri Jaton pour la radio suisse, a été partiellement reproduite dans LucTerraon, *Musiciens en quête d'une Patrie : Émigrés en Europe*, Lazzaro, p. 206.
- 37 Joëlle Witold, Alexandre Tchérépnine, *La musique et les hommes*, ORTF, 26.02.1969, Lazzaro, p. 207
- 38 Roland-Manuel, présentation du 4e quatuor à cordes de Simon Laks, archives André Laks, Paris