

Ne suivez pas « ce génie protéiforme » ! Les écrits d'Émile Vuillermoz sur Stravinski (1911-1949)

Marie-Pier Leduc

Volume 9, numéro 1, juin 2022

L'oeuvre de Stravinski. Héritage et perspectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090513ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090513ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leduc, M.-P. (2022). Ne suivez pas « ce génie protéiforme » ! Les écrits d'Émile Vuillermoz sur Stravinski (1911-1949). *Revue musicale OICRM*, 9(1), 27-57.
<https://doi.org/10.7202/1090513ar>

Résumé de l'article

Cet article retrace l'évolution du regard posé par le critique musical Émile Vuillermoz sur Igor Stravinski. Vuillermoz, qui fréquente Stravinski à Paris à partir de 1910, est d'abord un fervent défenseur du compositeur jusqu'au début des années 1920. Il accueille avec enthousiasme les premières oeuvres de Stravinski qui, selon lui, cherchent à provoquer des sensations plutôt que de s'adresser à la raison des auditeurs. Une lettre que Stravinski a envoyée à Vuillermoz le 28 juin 1912 – qui fait ici pour la première fois l'objet d'une attention musicologique – retient particulièrement notre attention puisque le compositeur y endosse de façon indirecte des principes esthétiques aux antipodes de ceux qu'il prône par la suite, notamment en ce qui a trait à la non-expressivité de la musique. Le virage néoclassique de Stravinski marque la jeune génération de compositeurs actifs en France qui y voient un moyen de se libérer du debussyisme. Vuillermoz, fervent défenseur du debussyisme, se détourne alors graduellement du compositeur russe, sans toutefois renier son génie. Les écrits de Vuillermoz sur Stravinski deviennent le terrain de débats qui dépassent la simple appréciation des oeuvres : il s'agit, pour le critique, de défendre sa conception de la musique- *sensation* et de combattre ceux qui rejettent l'héritage debussyste et « impressionniste ». Le critique entreprend d'isoler le compositeur en le présentant comme un franc-tireur dont l'exemple ne doit pas être suivi.

Ne suivez pas « ce génie protéiforme » ! Les écrits d'Émile Vuillermoz sur Stravinski (1911-1949)

Marie-Pier Leduc

Résumé

Cet article retrace l'évolution du regard posé par le critique musical Émile Vuillermoz sur Igor Stravinski. Vuillermoz, qui fréquente Stravinski à Paris à partir de 1910, est d'abord un fervent défenseur du compositeur jusqu'au début des années 1920. Il accueille avec enthousiasme les premières œuvres de Stravinski qui, selon lui, cherchent à provoquer des sensations plutôt que de s'adresser à la raison des auditeurs. Une lettre que Stravinski a envoyée à Vuillermoz le 28 juin 1912 – qui fait ici pour la première fois l'objet d'une attention musicologique – retient particulièrement notre attention puisque le compositeur y endosse de façon indirecte des principes esthétiques aux antipodes de ceux qu'il prône par la suite, notamment en ce qui a trait à la non-expressivité de la musique. Le virage néoclassique de Stravinski marque la jeune génération de compositeurs actifs en France qui y voient un moyen de se libérer du debussyisme. Vuillermoz, fervent défenseur du debussyisme, se détourne alors graduellement du compositeur russe, sans toutefois renier son génie. Les écrits de Vuillermoz sur Stravinski deviennent le terrain de débats qui dépassent la simple appréciation des œuvres : il s'agit, pour le critique, de défendre sa conception de la musique-*sensation* et de combattre ceux qui rejettent l'héritage debussyste et « impressionniste ». Le critique entreprend d'isoler le compositeur en le présentant comme un franc-tireur dont l'exemple ne doit pas être suivi.

Mots clés : critique musicale ; néoclassicisme ; presse française ; Igor Stravinski ; Émile Vuillermoz.

Abstract

This article traces music critic Émile Vuillermoz's changing views on Igor Stravinsky. Vuillermoz, who kept company with Stravinsky in Paris starting in 1910, was initially a fervent supporter of the composer, until the early 1920s. He enthusiastically applauded Stravinsky's early works, which he believed sought to provoke sensations rather than appeal to the listener's reason. A letter sent by Stravinsky to Vuillermoz on June 28, 1912, which is now receiving musicological attention for the first time, is of particular interest since the composer indirectly endorses aesthetic principles that are the antithesis of those for which he would later advocate, especially with regard to the non-expressiveness of music. Stravinsky's neoclassical turn influenced the younger generation of composers working in France, who saw it as a means of freeing themselves from Debussyism. Vuillermoz, ever a fervent champion of Debussyism,

therefore gradually turned away from the Russian composer, but without ever denying his genius. Vuillermoz's writings on Stravinsky became the site of debates that went beyond the mere evaluation of his works: the critic was defending his conception of music-*sensation* and fighting those who rejected the Debussyist and "impressionist" legacy. Vuillermoz would thus undertake to isolate the composer by presenting him as a maverick whose example should not be followed.

Keywords: French press; music criticism; neoclassicism; Igor Stravinsky; Émile Vuillermoz.

Émile Vuillermoz est certainement le critique musical français le plus prolifique de la première moitié du xx^e siècle. Il a publié quelques milliers d'articles dans la presse quotidienne et hebdomadaire ainsi que dans plusieurs revues, musicales ou non. Il a surtout écrit sur la musique, mais aussi sur le cinéma¹, la danse, le théâtre, la littérature, etc. Loin d'être simplement un sujet parmi tant d'autres, Stravinski occupe une place centrale dans le corpus vuillermozien : nous avons trouvé une cinquantaine de textes du critique portant en tout ou en partie sur Stravinski, dont le premier article portraiturant le compositeur publié dans la presse française².

Vuillermoz fréquente Stravinski à Paris à partir de 1910, et il est d'abord un fervent défenseur du compositeur jusqu'au début des années 1920. Il accueille avec enthousiasme *L'Oiseau de feu*³, *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps* et *Le Rossignol* de même que *Pulcinella* et *Les Noces* qu'il voit comme un prolongement esthétique du *Sacre*. À ses yeux, ces œuvres cherchent à provoquer des sensations plutôt que de s'adresser à la raison des auditeurs⁴. À partir des années 1920, Vuillermoz s'oppose farouchement aux compositeurs qui tournent le dos à l'héritage debussyste, notamment les Six. Lors du virage néoclassique de Stravinski – qui marque la jeune génération de compositeurs actifs en France qui y voient un moyen de se libérer du debussysme (Wheeldon 2018, p. 65-97) –, Vuillermoz ne se détourne pas immédiatement du compositeur. Il rejette tout de même la plupart de ses œuvres de l'entre-deux-guerres à partir de *Mavra*, à l'exception des *Noces* (déjà mentionnées), du *Capriccio* et de *Jeu de cartes*.

Dans cet article, nous proposons de retracer l'évolution du regard posé par Vuillermoz sur Stravinski de 1911 – date du premier article de Vuillermoz sur le compositeur – à 1949 – date de publication de *l'Histoire de la musique* du critique

1 Il est considéré comme le « père » de la critique cinématographique (Heu 2003).

2 Il s'agit de l'article [Vuillermoz 1912a](#) (*Revue musicale SIM*, 15 mai) qui a récemment fait l'objet d'une [édition annotée](#) dans le cadre du projet *Stravinski dans la presse parisienne, 1909-1939. Une anthologie* ([Lazzaro 2021-](#)). La bibliographie des sources primaires en fin d'article regroupe tous les textes de Vuillermoz sur Stravinski que nous avons identifiés, dont certains ne sont pas cités dans l'article : [Vuillermoz 1914b](#), [Vuillermoz 1914e](#), [Vuillermoz 1917a](#), [Vuillermoz 1923d](#), [Vuillermoz 1925b](#), [Vuillermoz 1928b](#), [Vuillermoz 1933](#), [Vuillermoz 1938a](#), Vuillermoz 1946, Vuillermoz 1953.

3 Nous n'avons pas trouvé de critique de Vuillermoz de *L'Oiseau de feu* en 1910, mais il en parle par la suite régulièrement de façon élogieuse. Les références de ces textes seront données plus loin dans l'article, lorsqu'ils seront commentés.

4 Dans le présent article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

dans laquelle est synthétisé tout son malaise par rapport à la figure de Stravinski. Nous nous appuyons sur un dépouillement poussé de la presse française ainsi que sur quelques lettres que Stravinski a envoyées à Vuillermoz avant la Première Guerre mondiale ; nous nous pencherons plus longuement sur une lettre inédite datée du 28 juin 1912. Les écrits de Vuillermoz sur le compositeur russe sont le terrain de débats qui dépassent la simple appréciation de ses œuvres : il s'agit, pour le critique, de défendre sa conception de la musique-*sensation* et de combattre ceux qui rejettent l'héritage debussyste et « impressionniste » (il utilise les deux termes comme de quasi-synonymes).

1910-1920 : LA DÉCENNIE DE LA BONNE ENTENTE

Les Apaches, berceau de la relation Vuillermoz-Stravinski

Avant de devenir un fervent défenseur de Stravinski dans les années 1910, Vuillermoz s'est fait connaître comme l'une des plumes les plus militantes en faveur de la musique de Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel. Originaire de Lyon, il développe rapidement après son arrivée à Paris en 1900 une activité soutenue de critique. Il signe tantôt de son nom, tantôt de pseudonymes, en plus d'œuvrer aux « ateliers » d'Henry Gauthier-Villars, *alias* Willy. Il mène en parallèle des études au Conservatoire de Paris, où il fréquente la classe d'harmonie d'Antoine Taudou puis celle de composition de Gabriel Fauré d'où émane un groupe d'amis musiciens et artistes qui se réunissent régulièrement autour d'un piano, d'abord souvent chez Vuillermoz (25 rue Lepic à Montmartre) et Paul Sordes (39 rue Dulong), puis chez Maurice Delage qui possède un pavillon isolé dans un jardin à Auteuil où il était possible de faire de la musique toute la nuit sans importuner les voisins (Vuillermoz 1950, p. 29)⁵. La bande adoptera le nom d'« Apaches⁶ » et aura comme principaux membres, selon les souvenirs de Vuillermoz, les musiciens Maurice Ravel, Florent Schmitt, Marcel Chadeigne, Ricardo Viñes, Maurice Delage et Désiré-Émile Inghelbrecht, les peintres Édouard Benedictus et Paul Sordes ainsi que le poète Léon-Paul Fargue (*ibid.*). Mentionnons aussi les noms de Paul Ladmirault, Tristan Klingsor (pseud. de Léon Leclère), Michel Dimitri Calvocoressi et Déodat de Séverac, à qui s'ajoutent plusieurs autres personnalités qui ne fréquentent que ponctuellement les réunions de l'« Apachie » (Pasler 1990, Pasler 2007, [Haine 2006](#) et [Minors 2021a](#)).

5 Des informations similaires sur les réunions des Apaches se retrouvent dans de nombreuses sources primaires, rapportées dans Pasler 1990, Pasler 2007 et [Haine 2006](#). À leurs débuts, ils se sont aussi réunis chez Calvocoressi et Tristan Klingsor.

6 Le nom d'« Apaches » aurait été adopté après que la « troupe gesticulante [eut], un soir, heurté par mégarde un petit crieur de journaux qui galopait dans la rue de Rome ». Ce dernier les aurait alors interpellés en criant « "qu'est-ce que c'est que cette bande d'Apaches ?" » (Vuillermoz 1950, p. 30 ; voir aussi les anecdotes similaires rapportées dans Pasler 1990, p. 318-323 et [Haine 2006](#), p. 237-339). Dans la France de la Belle Époque, l'expression « Apaches » renvoie aux bandes de jeunes délinquants qui sévissent d'abord à Belleville puis dans toute la ville de Paris. Héros des faits divers, les apaches deviennent un véritable phénomène médiatique, lui-même ancré dans l'imaginaire du Far West (Kalifa 1995 ; Deluermoz 2008).

Liés par la camaraderie et des idées esthétiques communes, les Apaches jonglent avec les théories artistiques, s’amusent à réformer la musique et les lettres et souhaitent partir à la conquête d’un nouvel univers sonore (Vuillermoz 1950, p. 29). Ils se rencontrent pour partager leurs plus récentes œuvres, pour discuter d’art et pour s’entraider. Trois Apaches – Vuillermoz, Ravel et Schmitt – font partie des membres fondateurs de la Société musicale indépendante (SMI) lancée en 1910 pour protester contre la Société nationale de musique alors dirigée par d’Indy et jugée trop conservatrice et nationaliste dans le choix des œuvres jouées au concert ; c’est le refus de partitions de Ravel et Delage qui provoque le schisme (Duchesneau 1997, p. 65-92).

Vuillermoz, qui mène une modeste activité compositionnelle durant ces années, est particulièrement actif en coulisses et dans la presse, raison pour laquelle il est considéré comme le « musicien de combat » des Apaches par Delage (1939, p. 98) et pourquoi Ravel, dans un esprit humoristique, le qualifie d’« archange protecteur de notre petite chapelle » (Ravel [1910]2018 [lettre à Vuillermoz du 22 avril]). Il devient aussi directeur artistique pour les éditions Mathot (éditeur de plusieurs Apaches), fonction qu’il occupe jusqu’à l’été 1912. En juin 1912, Vuillermoz se fait contacter par Gabriel Astruc, éditeur, impresario qui a notamment organisé les Saisons russes et les Grandes Saisons de Paris ayant présenté les Ballets russes de Diaghilev. Astruc lui aurait proposé de devenir directeur artistique du Théâtre des Champs-Élysées alors en construction, poste qu’il aurait accepté « à condition de demeurer anonyme [...] à cause de sa camaraderie avec presque tous les jeunes compositeurs⁷ ». En raison de l’anonymat souhaité par Vuillermoz, il est difficile d’établir exactement quel rôle il a joué dans la première saison (1913) du Théâtre des Champs-Élysées, qui s’est avéré être un désastre financier mais un moment marquant de la vie musicale parisienne (avec notamment la création du *Sacre du printemps*).

Dans ses mémoires, Inghelbrecht évoque deux événements successifs qui ont éveillé l’enthousiasme et guidé les aspirations des musiciens issus de la « classe 1900⁸, la classe “fin de siècle” » : « la révélation de *Pelléas* et celle des Russes » (Inghelbrecht 1947, p. 195). Les Apaches s’intéressent effectivement au symbolisme et à l’art non occidental ou exotique, et plus particulièrement à l’art asiatique et russe. Ils absorbent les œuvres des Cinq et utilisent le thème initial de la *Deuxième Symphonie* de Borodine comme chant de ralliement qu’ils sifflent autant pour se saluer, se retrouver dans la foule ou pour annoncer leur arrivée (Delage 1939, p. 101 et 104 ; [Pasler 1982](#), p. 404). Le groupe considère Debussy (qui a toujours gardé ses distances du groupe) comme un « prophète », et forme en 1902 un « bataillon sacré⁹ »

7 Informations notées dans le journal de Léon Vallas le 16 septembre 1912 (Vallas 2018, p. 166-170). Dans une lettre du 15 juin 1912, Astruc propose à Vuillermoz de le rencontrer pour parler « de projets intéressants » (Astruc 1912). Il aurait particulièrement apprécié le plus récent article de Vuillermoz ([1912b](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juin]) sur la Grande Saison.

8 Référence aux classes de mobilisation dans l’armée. Pour sa part, Vuillermoz faisait partie de la classe 1898, mais avait été exempté de son service militaire.

9 L’expression « bataillon sacré » est de Vuillermoz (1949, p. 344). Elle est reprise dans le titre de l’important article de Pasler (2007). Selon quelques témoignages, Vuillermoz aurait été au premier rang de la « bataille », entouré d’un état-major important (par exemple, Maurat 1977, p. 21 ; voir aussi Pasler 2007, p. 152-153).

autour de *Pelléas et Mélisande* afin de maintenir l'opéra à l'affiche. Un esprit combatif similaire est mis au service de Stravinski. En effet, lors de la reprise du *Sacre* en version concert en 1914, Vuillermoz évoque les « soldats de l'armée stravinskyste » qui ont, lors de la première l'année précédente, empêché « la racaille de lyncher le jeune Russe en qui [ils avaient] deviné ce prince Igor dont Paris, ce printemps, vient de célébrer le sacre !¹⁰ » ([Vuillermoz 1914f](#) [*Comœdia*, 27 avril]). Le critique reviendra ultérieurement sur la rencontre entre la bande et Stravinski, « nouveau venu à Paris auquel les Apaches étendirent immédiatement leur efficace sollicitude » (Vuillermoz [s.d.], p. 1). En effet, comme l'a montré Jann Pasler dans son article sur Stravinski et les Apaches (1982), dès son premier séjour à Paris en 1910, Stravinski trouve auprès des Apaches un microcosme artistique et intellectuel extrêmement favorable à la musique russe. Il intègre la bande¹¹ auprès de laquelle il s'imprègne de musique française et avec qui il partage ses plus récentes œuvres¹². La proximité générationnelle – il est de peu le cadet de la plupart des Apaches (quatre années seulement le séparent de Vuillermoz) – joue certainement un rôle dans ce rapprochement. Delage, Schmitt et Ravel semblent avoir été particulièrement proches de Stravinski durant ces années. L'article de Pasler donne un aperçu de l'affection que se vouaient mutuellement Stravinski et Delage, ainsi que de la bonhomie de la correspondance du compositeur russe avec Schmitt (*ibid.*, p. 405-406 ; voir aussi [Minors 2021b](#)).

Une nouvelle lettre de Stravinski (1912)

Les quelques lettres envoyées par Stravinski à Vuillermoz qui ont été conservées¹³ révèlent que les deux hommes ont développé une relation cordiale avant 1914 (sans toutefois atteindre la familiarité qui caractérise la correspondance de Stravinski et Delage). La formule de salutation « Cher Monsieur Vuillermoz » utilisée en décembre 1911 (Stravinski 1911 [lettre du 2 décembre]) laisse rapidement place au « Cher ami » (Stravinski 1912 [lettre du 28 juin]) et au « Mon cher Vuillermoz » (Stravinski 1913

10 Il précise aussi que les membres de cette armée avaient « jadis escorté Debussy lorsque sa sécurité était menacée » et s'étaient « élancés au secours de l'enfant Ravel que Croquemitaine voulait emporter dans sa hotte » ([Vuillermoz 1914f](#) [*Comœdia*, 27 avril]).

11 Delage dira que Stravinski a été la « dernière acquisition » des Apaches. Le clan se disperse ensuite, et sera complètement dissout par la guerre (Delage 1939, p. 112-113).

12 Les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* émanent sans conteste de sa fréquentation des Apaches. Elles sont dédiées à Delage, Schmitt et Ravel, tous les trois animés par le même intérêt pour le japonisme et les petits orchestres de chambre ([Pasler 1982](#), p. 407). Lors d'un souper réunissant Ravel, Grovlez, Aubert, Casella, Vuillermoz et Schmitt, il a d'abord été envisagé de les exécuter à la SMI en 1913 en même temps que *Le Pierrot lunaire* de Schoenberg et le *Quatuor à cordes n° 1* de Bartók (Schmitt 1913 [lettre à Stravinski du 21 janvier]). Ce programme n'a finalement pas eu lieu, et la première a été donnée à la SMI le 14 janvier 1914.

13 Pour la plupart conservées dans la Carlton Lake Collection (CLC) du Harry Ransom Center (HRC) à Austin (Texas). Nous avons aussi trouvé une copie tapuscrite d'une lettre (avec une note manuscrite) conservée dans le Fonds Bernard Gavoty de la Bibliothèque de l'Institut de France (Paris). Nous reviendrons plus loin sur cette lettre.

[lettre du 20 octobre] ; Stravinski 1914 [lettre du 18 octobre]). Ces lettres traitent surtout de questions pratiques ou contiennent des marques de reconnaissance¹⁴.

Une lettre datée du 28 juin 1912 (Stravinski 1912) – qui fait ici pour la première fois l’objet d’une attention musicologique – ressort du lot. D’une part, Stravinski y valide la démarche critique de Vuillermoz, attitude qui contraste avec sa fréquente disqualification du travail des critiques musicaux dès avant 1914 (Dufour 2013, p. 11-13). D’autre part, le compositeur y endosse de façon indirecte des principes esthétiques aux antipodes de ceux qu’il prône par la suite, notamment en ce qui a trait à la non-expressivité de la musique, et qu’il tendra à appliquer rétroactivement (Dufour 2006, p. 183).

L’authenticité de cette lettre, bien que très probable, n’est pas complètement certaine, puisque nous n’avons pas la lettre manuscrite originale, mais seulement une copie tapuscrite, faite vraisemblablement plusieurs années plus tard, conservée dans les archives de Bernard Gavoty à la Bibliothèque de l’Institut de France. La lettre contient une note manuscrite qui ne semble pas être de la main de Vuillermoz. La raison la plus probable expliquant l’existence de cette reproduction dans les archives de Gavoty est que ce dernier (possiblement par l’entremise de la femme de Vuillermoz) ait copié l’original pour un projet de publication. Gavoty était effectivement un proche de Vuillermoz durant les dernières années de sa vie et responsable de plusieurs de ses projets de publications : il a préfacé son *Claude Debussy* (Vuillermoz 1957a) et son *Gabriel Fauré* (Vuillermoz 1960) et a fait rééditer son ouvrage sur Chopin (Vuillermoz et Gavoty 1960). Tout porte à croire que cette lettre de Stravinski ait été copiée pour un recueil posthume de textes de Vuillermoz qui n’a jamais vu le jour¹⁵. En voici la retranscription :

14 Par exemple, le 20 octobre 1913, Stravinski remercie Vuillermoz pour une lettre et « le démenti des fausses et vraiment fâcheuses nouvelles » sur sa santé, « potin » que le compositeur suppose être « lancé par des gens de *mauvaise foi* (contre moi personnellement ou contre *Le Sacre* – plutôt le premier – j’ai des raisons pour le dire) » (Stravinski 1913). Il est ici question d’une rumeur rapportée le 11 octobre par le journal *Comœdia* selon laquelle Stravinski serait interné en raison de troubles cérébraux dus au surmenage ([Le Souffleur 1913](#) [*Comœdia*, 11 octobre]) ; le 16 octobre, Vuillermoz, collaborateur du quotidien, avait fait publier un démenti contenant un mot du compositeur ([Le Masque de Verre 1913](#) [*Comœdia*, 16 octobre]). Stravinski était tombé malade d’une fièvre typhoïde quelques jours après la première du *Sacre*, ce qui l’avait forcé à rester plusieurs semaines dans une clinique (Stravinski [1935]2000, p. 65).

Autre exemple : le 18 octobre 1914, Stravinski remercie Vuillermoz qui lui aurait annoncé une nouvelle représentation du *Sacre* (qui ne semble finalement pas avoir eu lieu) : « Je pousse un cri de joie et en même temps de “Grand Merci”. J’entendrai de nouveau le *Sacre* vous ne vous figurez pas quelle joie vous m’avez causé [*sic*]. Je serai infiniment heureux de vous revoir mon cher Vuillermoz » (Stravinski 1914). Il demande par la même occasion au critique s’il convient de donner la partition du *Sacre du printemps* à Monsieur Noblemaire, responsable des chemins de fer de la Compagnie Paris-Lyon-Méditerranée (PLM) qu’il a invité dans sa loge ; nous devinons que Stravinski cherche à obtenir une permission pour circuler librement sur le réseau ferroviaire en ce début de Guerre.

15 Dans une lettre qu’il adresse au directeur littéraire des Éditions Fayard à qui il soumet le projet, Gavoty précise : « J’ajoute qu’Émile Vuillermoz ayant reçu au long de sa carrière des lettres d’un intérêt capital, émanant des plus hautes personnalités de la musique, de l’art et de la littérature, il serait fort intéressant d’en émailler les textes : lettres de Fauré, Debussy, Ravel, Strawinsky, Prokofiev, Erik Satie, Messager, Reynaldo Hahn, Honegger, Colette, etc. » (Gavoty 1964 [lettre à Robert de Saint-Jean du 30 novembre 1964]).

28 juin 1912

Cher ami,

Voilà *Pétrouchka* (1) parue. Écrivez-moi donc : dois-je vous l'envoyer – ou l'avez-vous déjà achetée ? Sinon, je serai très heureux de vous l'offrir. Maintenant, quand la fièvre des ballets russes est loin, j'ai relu votre article dans la *S.I.M.* et je le trouve vraiment remarquable. Pourquoi n'avons-nous pas en Russie un critique et musicien en même temps aussi fort que vous ? C'est déplorable. Je suis fier que c'est Émile Vuillermoz qui a fait le plus important et le plus intelligent article sur moi. Merci mille fois.

Cordialement. Tout à vous.

Stravinsky

(1) Réduction à quatre mains.

L'article auquel Stravinski fait référence (« le plus important et le plus intelligent article sur moi ») est celui que Vuillermoz a publié dans le numéro du 15 mai 1912 de la *Revue musicale SIM*. Il s'agit d'un portrait développé du compositeur – le premier publié dans la presse française¹⁶ – de 9 pages riches en iconographie. La planification de cet article remonte au moins à l'automne 1911 ; nous déduisons que Vuillermoz a demandé à Stravinski de lui faire parvenir manuscrits et partitions afin de préparer son article et d'en publier des extraits, puisque celui-ci répond de Clarens le 2 décembre 1911 (Stravinski 1911) :

Cher Monsieur Vuillermoz

J'ai reçu votre charmante lettre et m'empresse de vous remercier de tout cœur pour la précieuse attention que vous me prêtez. J'écrirai de suite à mon éditeur pour la permission de vous donner mon manuscrit (une page des *Sacres [sic] du Printemps*). Quant à *Pétrouchka* c'est plus difficile, car la partition de piano n'est pas encore parue et cela pourrai [sic] évoquer quelques complications. Voulez-vous plutôt un fragment de *L'Oiseau de feu* ? Disons la petite Berceuse ? Si ça vous arrange – passez-moi un mot et je lui enverrai la demande de suite.

En attendant de vous des nouvelles croyez à mes sentiments les plus amicaux et à tout mon dévouement

Igor Stravinsky

Ça va sans dire que serai [sic] un des premiers abonnés du *S.I.M.* élargi et renouvelé¹⁷. Écrivez moi seulement les conditions de la souscription (et en étranger).

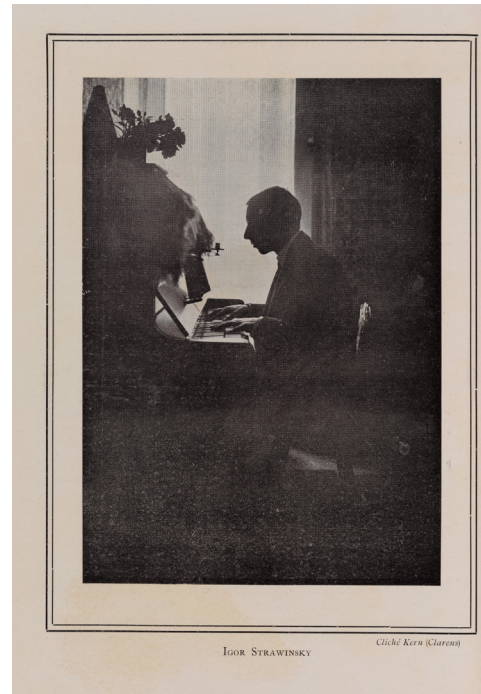
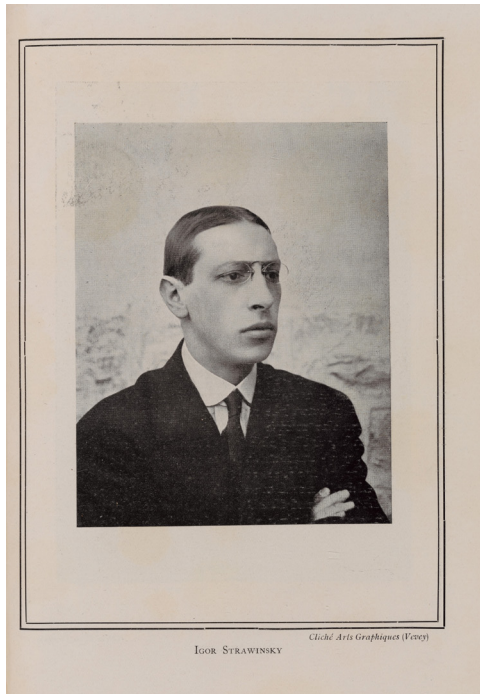
I. Str.

Vuillermoz suit la suggestion de Stravinski, et c'est finalement un fac-similé du début de la « Berceuse » de *L'Oiseau de feu* qui est reproduit dans l'article, de même

16 Vuillermoz avait déjà publié dans la *Revue musicale SIM* une critique développée de *Pétrouchka* ([Vuillermoz 1911c](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juillet]).

17 Il est ici question de l'absorption par la *Revue musicale SIM* de *La Revue musicale (histoire et critique)* en janvier 1912.

que deux photographies du compositeur (Cliché Arts Graphiques, Vevey ; Cliché Kern, Clarens) ainsi qu'un profil en médaillon, dont nous ignorons la provenance (figures 1a, 1b, 1c et 1d).



STRAWINSKY 17

Proposé de l'œuvre de la...
Andante (C. 124)

IGOR STRAWINSKY. — Bureau de Poitiers de fin.

2

STRAWINSKY 21

battu par certains de ses compatriotes, le jeune compositeur se félicite d'avoir trouvé à Paris les seules sympathies actives et les seuls enthousiasmes éclairés susceptibles de l'encourager efficacement dans son audacieuse carrière. Ayons la fierté de ne pas lui ménager cet appui et de prouver ainsi notre clairvoyance. Cette clairvoyance, à laquelle Wagner avait autrefois rendu hommage en annonçant à l'Allemagne que nous pénétrions avant elle ses secrètes intentions, n'aura jamais rencontré une plus heureuse occasion de s'affirmer à la face de l'Europe dont nous nous flattons trop volontiers d'être les professeurs d'esthétique. Soyons aujourd'hui à la hauteur de cette redoutable réputation : elle est en effet, de celles qu'il est beaucoup moins difficile de conquérir que de conserver !

EMILE VUILLERMOZ.

Figures 1a, 1b, 1c et 1d : Iconographie de l'article [Vuillermoz 1912a](#) (Revue musicale SIM, 15 mai).

L'article de Vuillermoz comprend deux parties, bien que cette division ne soit pas explicitée par la mise en page. La première section (p. 15-19) retrace la jeune

carrière de Stravinski. Vuillermoz y annonce, un an d'avance, « le fameux *Sacre du printemps* » dont il est bien au fait ([Vuillermoz 1912a](#) [*Revue musicale SIM*, 15 mai], p. 17). Richard Taruskin suggère que ce texte résulterait d'une entrevue tant il contient d'informations précises sur les œuvres ou de remarques ne pouvant qu'émaner du compositeur – le texte laisse notamment transparaître tout le ressentiment de Stravinski envers les élèves officiels de Rimski-Korsakov qui, jaloux, ont accueilli froidement son *Chant funèbre* (Taruskin 1996, vol. 1, p. 318 et 867, note 51 ; vol. 2, p. 978). Bien que cela demeure une possibilité, aucune des lettres de Stravinski à Vuillermoz ne laisse cependant entrevoir qu'il y aurait eu une entrevue formelle entre les deux. Il est probable que Vuillermoz ait simplement pris connaissance de ces informations lors des rencontres informelles des Apaches (chez Delage ou ailleurs), ou encore qu'il se les soit fait communiquer par d'autres membres de la bande.

La seconde partie de l'article (p. 19-21) présente « l'apport de Strawinsky dans le trésor musical » mondial. Il analyse le style du compositeur en recourant à deux principales notions, la *russité* et la *sensorialité*, deux idées que le compositeur endosse indirectement dans sa lettre du 28 juin 1912 et auxquelles il convient de s'attarder.

Pour un Stravinski « russe »

Depuis les années 1880, plusieurs musicographes français se sont exprimés sur ce qu'est la musique russe. Ils tendent à classer les compositeurs russes en deux groupes : d'un côté, les « russes occidentalistes » tels qu'Anton Rubinstein et Piotr Ilitch Tchaïkovski, et, de l'autre, les compositeurs du Groupe des Cinq (Alexandre Borodine, César Cui, Mili Balakirev, Modeste Moussorgski et Nikolaï Rimski-Korsakov) (Haine 2012, p. 20)¹⁸. C'est d'abord Rubinstein et Tchaïkovski qui semblent dominer la musique russe jouée à Paris. À partir de l'Exposition universelle de 1889, le Groupe des Cinq se fait plus visible sur les scènes parisiennes, en grande partie parce que c'est l'éditeur Mitrofan Belaïev, leur mécène, qui est chargé de l'organisation des deux concerts de musique russe de l'Exposition (*ibid.*, p. 20-22). Cui a lui-même contribué à véhiculer cette vision binaire des compositeurs russes en publiant une série d'articles sur le Groupe des Cinq dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1878 et 1880, série reprise en volume en 1880 (*ibid.*, p. 18). Cui y fait la part belle à la « nouvelle école russe », et se montre assez critique envers Rubinstein et Tchaïkovski tout en leur reconnaissant des qualités. À propos du premier, il écrit que

quoique Russe de naissance et ayant beaucoup fait pour le développement de la musique dans son pays, Rubinstein est un compositeur *allemand*, successeur direct de Mendelssohn. Il traite les mélodies russes à la manière allemande, ce qui constitue un amalgame des moins esthétiques. Des thèmes russes, il a moins saisi l'esprit que le côté extérieur [...] il reste étranger à la poésie, à la profondeur, à la beauté tranquille de nos chants nationaux. C'est pourquoi sa musique *russe* est monotone et fatigante. (Cui 1880, p. 133)

18 Cette opposition circule encore largement aujourd'hui. Pour un examen critique, voir le chapitre « Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music » de Taruskin 2009, et plus particulièrement p. 30-38.

Vuillermoz s’empare et exploite cette opposition entre la « vraie » musique russe incarnée par les Cinq et la musique russe « occidentalisée », ce qui n’est pas surprenant étant donné la manie du critique à présenter la réalité musicale par des oppositions manichéennes simplistes mais efficaces (par exemple, le Conservatoire *vs* la Schola cantorum, l’harmonie *vs* le contrepoint, et, comme nous le verrons ci-dessous, la musique destinée aux sens *vs* la musique destinée à l’intellect). Les Cinq eux-mêmes ne sont pas à l’abri d’une accusation d’occidentalisation. En 1908, *Snegourotchka* de Rimski-Korsakov, alors présenté à l’Opéra-Comique, ne répond pas aux attentes élevées de Vuillermoz en termes de *russité*. Dans sa critique de l’opéra, Vuillermoz écrit regretter que « l’ambition des compositeurs russes si délicieusement intuitifs est de renoncer à tout ce qui fit leur charme ethnique pour s’approprier nos formules didactiques d’Occidentaux soumis à l’esthétique officielle des conservatoires » (Vuillermoz 1908 [*La Nouvelle Presse*, 24 mai]). Trois ans plus tard, dans un article intitulé « La double Russie », il déplore qu’à l’exception de Stravinski, « la jeune génération cultive un idéal germanique et se passionne pour les jeux de l’écriture au lieu de se préoccuper de musique » (Vuillermoz 1911a [*Musica*, juin]). La vraie musique russe, quant à elle, est « très profondément imprégné[e] du parfum de son riche folklore et en même temps coloré d’un orientalisme particulièrement savoureux. L’élément national et l’élément étranger, l’âpre mélancolie slave et la molle langueur asiatique s’y mélangent dans des proportions exquis » (*ibid.* ; voir aussi [Vuillermoz 1911d](#) [*Paris-Midi*, 12 novembre]). Ce que Vuillermoz recherche dans la musique russe, c’est donc le folklore et la couleur exotique, mélangeant slavisme et orientalisme.

Dans son article-portrait de mai 1912, Vuillermoz reprend les idées qu’il avait déjà exprimées au sujet de la *russité* qu’il applique spécifiquement à la figure de Stravinski. Il le présente comme le seul « vrai » compositeur russe moderne, héritier des Cinq, contrairement à ses contemporains (qu’il ne nomme pas) qui s’occidentalisent à Berlin et qui adoptent un langage académique. Toujours selon Vuillermoz, Stravinski possède les « qualités particulières aux musiciens de sa race » :

Aucun Russe n’a plus instinctivement que lui le sens de la décoration, l’imagination naturellement féerique, l’aptitude à tirer du folklore national les plus savoureux effets, l’écriture harmonique libre et voluptueuse et l’instrumentation en feu d’artifice. Toutes ces vertus qui nous font chérir Borodine ou Rimsky sont développées chez leur cadet jusqu’à l’héroïsme. Au moment où les jeunes officiers de Pétersbourg ou de Moscou découvrent la pédagogie allemande, se passionnent pour les méthodes d’enseignement de Weimar ou de Leipzig, rougissent de l’autodidactisme de Moussorgsky et cherchent à le faire oublier en manufacturant des sonates et des symphonies conservatoires, l’état d’âme d’un Stravinsky est particulièrement sympathique. ([Vuillermoz 1912a](#) [*Revue musicale SIM*, 15 mai], p. 20)

Vuillermoz tient un discours similaire en décembre 1915 dans un texte signé du pseudonyme Évariste et qui, en pleine Première Guerre mondiale, se double d’une signification politique, alors que la Russie et la France ont en commun l’ennemi

germanique¹⁹. Il affirme que les jeunes Russes regrettent désormais de s'être formés « à Leipzig et à Berlin, chez les "herr professor" » plutôt qu'à Paris avec Fauré et Debussy ainsi que d'avoir fait « plier leur fantaisie au joug intellectuel de l'Occident » (Vuillermoz 1915 [*Excelsior*, 29 décembre]). À côté de ces repentis dont il ne donne jamais les noms, le critique présente Stravinski comme « le plus grand patriote traditionaliste de l'art russe, le seul continuateur des maîtres qui ont édifié sur la terre des aïeux, avec des matériaux empruntés au fonds populaire, tant d'impérissables chefs-d'œuvre » (*ibid.*)²⁰.

Retenons des paragraphes ci-dessus deux principaux points : 1) l'opposition que Vuillermoz entretient entre la « vraie » musique russe et la musique russe « occidentalisation », et 2) le parti pris du critique en faveur de la couleur exotique et du folklore. Ce deuxième élément n'est pas seulement vrai pour la musique russe ; la principale réalisation de Vuillermoz comme compositeur consiste d'ailleurs en ses sept *Chansons populaires françaises et canadiennes* éditées en 1905 et 1906 chez Mathot.

Pour un Stravinski « sensoriel »

La seconde notion utilisée par Vuillermoz pour présenter la musique de Stravinski est celle de *sensorialité* de la musique, c'est-à-dire une musique s'adressant aux sens, dont l'objectif est de provoquer des sensations et d'évoquer des images. Cette notion de sensorialité est centrale dans la pensée vuillermozienne, et, ici aussi, sa manie des oppositions binaires se manifeste. En 1899, dans l'un de ses premiers textes, Vuillermoz oppose la « Sensation, déesse inconnue » au « Sentiment, seule divinité jusqu'alors encensée » (Vuillermoz 1899 [*La Revue jeune*, 10-15 juillet], p. 2). Il qualifie la musique sensorielle d'« impressionniste », étiquette qu'il endosse pleinement et qu'il utilise tout au long de sa carrière, bien qu'elle ait d'abord été employée de façon péjorative, tant en peinture qu'en musique²¹. Selon Vuillermoz, la musique « impressionniste » évoque les atmosphères et la subtilité des états d'âme par le biais de l'harmonie et de l'orchestration ; la mélodie, quant à elle, a un pouvoir expressif limité, ne pouvant évoquer que les grands sentiments. L'expressivité n'est pas évacuée, mais il s'opère un glissement de la musique-*sentiment* qui *représente* une émotion à la musique-*sensation*

19 Pendant la guerre, la majorité du répertoire allié joué en concert est russe (Segond-Genovesi 2022, p. 260-261).

20 La suite de ce texte à saveur patriotique s'inscrit, comme plusieurs autres rédigés durant ces années de guerre, dans la croisade de Vuillermoz pour que les musiciens ne soient pas envoyés au front et qu'ils contribuent plutôt au « prestige culturel » de leur pays. Il soutient que la lutte pour la suprématie intellectuelle est aussi importante que la bataille militaire en temps de guerre totale dont il faut par ailleurs préparer la sortie (Leduc 2017, p. 15). Il salue ainsi l'effort de guerre musical de Stravinski : « Il faut être reconnaissant à l'artiste qui a si vaillamment combattu pour la grandeur intellectuelle de sa patrie et le féliciter d'avoir deviné, le premier, quels magnifiques lendemains suivraient les heures tragiques qui allaient préparer pour elle le Sacre d'un nouveau Printemps ! » (Vuillermoz 1915 [*Excelsior*, 29 décembre]).

21 L'étiquette de musique « impressionniste » a été contestée dans les dernières décennies. Stefan Jarocinski ([1966]1971) a argumenté qu'elle était particulièrement problématique lorsqu'appliquée à Debussy, ce dernier ayant signifié son dédain pour l'expression. Cette étiquette inciterait aussi à considérer la musique de Debussy comme vague, facile et sans profondeur. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une notion utilisée à l'époque, notamment par Vuillermoz.

qui *provoque* une réaction physique ou émotionnelle ; la musique comme matérialité sonore prend dès lors une importance capitale (Kieffer 2019, p. 70-74).

L'opposition *sensation/sentiment* laisse rapidement place, dans les écrits de Vuillermoz, à l'opposition *sensorialité/intellectualité*. Du côté de la musique sensorielle s'adressant aux sens de l'auditeur, il inclut (indépendamment de leur démarche compositionnelle respective) Fauré, Debussy et Ravel, son trio de prédilection, mais aussi d'autres compositeurs comme George Huë. Il les dresse en particulier contre Vincent d'Indy, coupable d'écrire pour les yeux et non pour les oreilles :

Chose prodigieuse, le sens pour lequel ce musicien semble avoir le plus de respect est moins l'ouïe que la vue ! Rien n'est plus agréable à l'œil que d'admirer, le long des portées, l'enchevêtrement de ses thèmes, leur morcellement, l'emploi de leurs fragments étirés, puis condensés puis assouplis de cent manières. Mais le compositeur semble beaucoup moins se soucier de l'âpreté de ces agrégations de notes et de la désespérante froideur de cette architecture sonore, à l'audition passive. (Vuillermoz 1904 [*L'Europe artiste*, 10 mars])

Vuillermoz exploite donc déjà l'opposition *sensorialité/intellectualité* lorsqu'il entre en contact avec la musique de Stravinski. Bien que cette dernière soit jugée sensorielle par le critique, elle ne peut certainement pas être qualifiée d'« impressionniste ». Dans son portrait de 1912, Vuillermoz explique que « la déesse de la musique moderne avait ses délicieux fakirs » (c'est-à-dire les « impressionnistes »), et qu'avec Stravinski « elle a désormais son derviche-tourneur ». Le champ lexical utilisé par Vuillermoz pour parler des « impressionnistes » renvoie à l'évanescence de leur musique, tandis que les partitions de Stravinski invitent à un nouveau registre, celui du corps, du sport, de la machine et de la vitesse des temps modernes :

Dans un siècle de rêverie, de spéculation, de visions intérieures et de suggestions obscures, au milieu d'artistes dont la plus grande ambition est de conserver au centre de l'univers une immobilité voluptueuse, de se dissoudre dans la nature, de s'abandonner au rythme universel, d'être une secrète palpitation du grand tout, parole du vent, confidence de l'eau ou verbe de la terre, au moment où l'on se passionne pour les mystères de l'inconscient, où l'on harmonise l'imperceptible, où l'on veut capter l'insaisissable et orchestrer l'impondérable, ce maigre adolescent aux nerfs d'acier nous révèle l'ivresse dionysiaque du mouvement, nous étourdit de vitesse, nous grise de rythme exaspéré et nous affole de son infatigable frénésie. [...]

La pensée de Strawinsky a un élan, une vigueur et une sorte d'élasticité caractéristiques. On peut, sans en diminuer le prestige, en ce temps de machinisme génial, voir dans son art un élément de motricité d'ordre pour ainsi dire mécanique avec tout ce que ce mot, désormais réhabilité, contient d'élégante aisance, de sûreté et de force inépuisable. En présence de l'impulsion irrésistible de certaines phrases bien huilées de *Pétrouchka* on éprouve cette sensation de puissance surhumaine et de déroulement nécessaire qui fait la noblesse de l'hélice, de la turbine ou du volant ! (Vuillermoz 1912a [*Revue musicale SIM*, 15 mai], p. 19)

Bien que différentes sur de nombreux points, les partitions des « impressionnistes » et celles de Stravinski ont en commun, selon Vuillermoz, de proposer un art sensoriel. C'est pour cette raison qu'il avance que c'est en France, et plus particulièrement à Paris, que les apports musicaux de Stravinski peuvent être pleinement appréciés, le

pays étant imprégné des harmonies et de l'orchestration de Debussy, de Ravel et de Dukas ([Vuillermoz 1912a](#) [*Revue musicale SIM*, 15 mai], p. 20). De façon récurrente, le critique oppose la démarche tournée vers les sens des « impressionnistes » et de Stravinski à celle intellectualiste d'autres artistes. Il est particulièrement sévère envers la démarche chorégraphique de Vaslav Nijinski – Vuillermoz préférerait de loin le travail chorégraphique de Michel Fokine qu'il jugeait être le seul capable d'effectuer des « réalisations plastiques que nous imaginions sacrilèges » comme celle du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy ([Vuillermoz 1911c](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juillet], p. 75). La chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* est finalement confiée à Nijinski, et, un an plus tard, Vuillermoz ne cache pas sa déception face au résultat :

Est-il possible que l'intellectualisme ait fait de si rapides et de si détestables progrès dans le dernier fief de la saine sensualité que représentait pour notre morne civilisation d'occident le domaine sacré du slavisme oriental ! Ces faux barbares sont pourris de littérature ! Nijinsky travaille sa mise en scène dans les musées, exhume, copie et reconstitue des vases grecs, étudie Metzinger et Picasso, isole le rythme humain des anatomies du Salon des Indépendants, étale une érudition picturale incroyablement encyclopédique et nous donne une fresque vivante, délicieusement nuancée, adorablement littéraire et constituant vraiment le fin du fin en matière de dilettantisme plastique. On écrirait un volume sur les miraculeuses indications, sur les étonnants raccourcis, sur les allusions, les souvenirs et les correspondances que contient chaque geste de ce petit chèvrepied échappé du British Muséum et cachant tant de science sous son front cornu. Était-ce vraiment ce que nous attendions de lui ? ([Vuillermoz 1912b](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juin], p. 65)

Vuillermoz formule les mêmes reproches à Nijinski au printemps suivant dans sa critique de *Jeux* et du *Sacre*. La traduction chorégraphique de la partition de Debussy²² « fut une trahison », en raison du parti pris de « l'expression cérébralisée » de Nijinski qui garde « son coupable sang-froid de théoricien » ([Vuillermoz 1913](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juin], p. 51-52). Ce texte décrit la musique de Stravinski comme « une sorte d'enivrement barbare [qui] vous saisit, vous roule sans défense dans ce formidable chaos de sonorités exceptionnelles » et qui domine l'auditeur (*ibid.*, p. 54), ce qu'il oppose explicitement à l'attitude de Nijinski :

Et voilà qui donne au « cérébralisme » exaspéré de Nijinsky la plus ironique des leçons. Qu'y a-t-il de cérébral et d'intellectuel dans la force surhumaine d'Igor Strawinsky, dans l'athlétisme de cet art brutal qui répond aux objections par des « directs » à l'estomac et des « crochets du droit » à la mâchoire. [...] Et devant les effets foudroyants de ce fluide on sent toute l'inutilité des préoccupations picturales et littéraires du metteur en scène empressé à nous énumérer ses souvenirs de musées. Rien de plus importun que cette pauvre érudition indiscreète. (*Ibid.*, p. 55)

22 Vuillermoz décrit le matériau musical que Debussy a offert à Nijinski en ces termes : « la réhabilitation de la beauté contemporaine, l'exaltation de l'homme d'aujourd'hui retrouvant dans le sport la grâce et l'élégance injustement localisées par les esthéticiens dans les prétendus siècles d'art, l'expression de la poésie quotidienne d'un parc moderne, des lunes d'opale que l'électricité suspend dans nos arbres et de nos souples divertissements sportifs » ([Vuillermoz 1913](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juin], p. 53).

En 1914, Vuillermoz est tout autant emballé par *Le Rossignol* de Stravinski, « miracle d'art extrême-oriental » dont « chacune des mesures contient un monde de sensations cristallisées » ([Vuillermoz 1914g](#) [*Comœdia*, 28 mai]). Le champ lexical de sa critique renoue avec celui de l'évanescence auquel il recourt généralement pour la musique « impressionniste » :

Il y a dans ces accords, qui s'ouvrent comme des lotus ou s'évaporent comme des parfums, ce raccourci systématique, cette puissance de suggestion, cette justesse de touche légère et impérieuse, cette pudeur suprême qui donnent à l'art de la Chine sa sournoise et enivrante vertu. La musique du *Rossignol* s'évade de l'orchestre par bouffées aromatiques, elle semble se dissoudre immédiatement dans l'atmosphère, mais son fluide s'irradie secrètement dans l'air que nous respirons et nous grise lentement²³. (*Ibid.*)

Au fait de la genèse de l'œuvre dont il a partiellement été le témoin auprès d'autres Apaches, Vuillermoz affirme que *Le Rossignol* permet de mesurer la rapide évolution de l'écriture de Stravinski, le premier tableau étant contemporain de *L'Oiseau de feu*, et les deux autres ayant été écrits après le *Sacre*. Ces derniers tableaux permettent de voir que la technique du *Sacre* n'était pas que circonstancielle mais bien « un acheminement progressif vers l'*extrême division du son* que réclament nos sens » (*ibid.* ; nous soulignons). Dans sa critique de la reprise du *Sacre* en avril 1914 en version concert, Vuillermoz explique que Stravinski montre la voie de l'inéluctable « développement auriculaire » qui ne passe pas par le « son pur » qui est devenu « une chose froide et sans vie » :

Pour lui, ces notes rondes et lisses, usées comme des galets qui ont été roulés par le flot depuis des siècles, ne peuvent plus rendre un son émouvant lorsqu'on ne les heurte pas violemment les unes contre les autres, lorsqu'on ne se décide pas à les briser, à les écraser pour en faire jaillir des étincelles d'or. Il faut arriver à fêler un son pour le rendre vivant ; il faut qu'il s'enrichisse en s'annexant les vibrations des « commas » voisins, il faut greffer sur sa tige, pour qu'elle fleurisse, le précieux quart de ton que nous refusent les instruments à tempérament, il faut faire éclater sous ses doigts la grappe de l'accord pour que la bacchante s'enivre ! ([Vuillermoz 1914f](#) [*Comœdia*, 27 avril])

Vuillermoz s'enthousiasme pour toutes les œuvres qui suivent cette voie de la musique-son. Par exemple, dans sa critique des *Poèmes Hindous* de Delage créés au même concert que les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, il affirme que le compositeur incarne « le type de "l'enfant du siècle" – le xx^e – avec son aisance instinctive dans le maniement de la dissonance "délectable", sa curiosité des timbres rares, son désir de

23 La métaphore du parfum revient fréquemment chez Vuillermoz, et ce passage sur *Le Rossignol* préfigure sa critique des *Mirages* de Fauré : « Le génie de Gabriel Fauré est semblable à ce "parfum impérissable" dont il sut distiller jadis, en quelques accords, l'âme flottante. Il concentre dans une seule goutte toute sa griserie et la plus minuscule cassolette peut lui servir de prison embaumée. La plus courte mélodie de ce musicien incomparable "s'évapore ainsi qu'un encensoir" d'où monte lentement une volute enivrante et où se consume, invisible, un cœur ardent. Celui qui s'est penché sur cette musique, et qui en a respiré, longuement, les harmonies vaporisées, demeure à jamais prisonnier de leur sortilège » ([Vuillermoz 1920b](#) [*Le Temps*, 26 octobre], repris dans Vuillermoz 1923a, p. 1-20).

reculer les frontières du son et de s'annexer adroitement les terrains limitrophes dans le beau domaine inexploré du bruit » ([Vuillermoz 1914a](#) [*Comœdia*, 19 janvier]). Deux mois plus tard, il accueille avec enchantement *Notte di maggio* d'Alfredo Casella dans laquelle il voit une reformulation à l'italienne des innovations « poly-harmoniques » du *Sacre*²⁴ ([Vuillermoz 1914c](#) [*Comœdia*, 30 mars], partiellement repris dans Vuillermoz 1914d [*Poème & Drame*, janvier-mars 1914] ; à ce sujet, voir [Médicis 2005](#), p. 574-575).

En résumé, dans son portrait de 1912 tout comme dans ses autres articles publiés dans les années 1910, Vuillermoz reconnaît deux principales qualités à la musique de Stravinski : sa *russité* et sa *sensorialité*. Si nous nous fions à la copie tapuscrite de la lettre dans laquelle Stravinski remercie Vuillermoz en 1912 pour le « plus important » et le « plus intelligent » article sur lui, il semblerait que le compositeur adhère alors à cette interprétation de son art, ou du moins qu'il ne ressentait pas encore le besoin de s'en distancier comme il le fera par la suite. En effet, Stravinski assumera ensuite une position résolument formaliste. En 1920, il affirme que le nouveau chorégraphe du *Sacre du printemps*, Léonide Massine, a compris que sa « musique, loin d'être descriptive, était une "construction objective" ». Le compositeur insiste qu'il s'agit d'« une œuvre de pure construction musicale » (Stravinski [1920]2013 [*Comœdia*, 11 décembre]).

Vuillermoz pressent dès avant la guerre le changement d'orientation du compositeur. En avril 1914, il affirme s'inquiéter du nouvel entourage de Stravinski : « Je redoute quelques malentendus. Ce prince russe parle une langue que ses nouveaux protecteurs n'ont pas l'air de comprendre. Cela pourrait mal finir ! » ([Vuillermoz 1914f](#) [*Comœdia*, 27 avril]). Vuillermoz fait possiblement déjà référence à Jean Cocteau, au cercle de la *Nouvelle Revue française*, ou encore aux amis suisses de Stravinski avec lesquels il passera beaucoup du temps durant le conflit armé, et notamment Charles-Albert Cingria dont la rencontre remonte au moins au printemps 1914²⁵. Les idées de ce dernier sur la « musique pure » semblent d'ailleurs avoir été déterminantes dans l'évolution de la pensée du compositeur vers un rejet de l'expression d'éléments extramusicaux (Dufour 2006, p. 177-196).

L'ENTRE-DEUX-GUERRES : À LA RECHERCHE DU RUSSE PERDU

Si le rapport à l'expression musicale de Stravinski évolue graduellement à partir de 1914 jusqu'à ce qu'il adhère clairement au parti pris de l'objectivité dans les années 1920, l'idéal musical de Vuillermoz, quant à lui, ne change pas : le progrès de la musique passe par le raffinement du son, et plus particulièrement par l'exploration de timbres et d'échelles. La musique non occidentale et le folklore constituent en ce

24 Il en va de même pour Charles Koechlin (autre membre fondateur de la SMI), qui lie le langage de Stravinski et de Casella à celui de Debussy, lui-même héritier des Cinq Russes et de Chabrier ([Koechlin 1914](#) [*La Chronique des arts*, 9 mai], p. 148). Casella est alors secrétaire général de la SMI (Comtois 2011, p. 60).

25 Une lettre d'Ernest Ansermet à Stravinski du 22 juin 1914 (Ansermet 1914) révèle que Stravinski a reçu Cingria à Paris au plus tard au printemps 1914 (avant la première du *Rossignol* le 26 mai). Leur rencontre remonte donc au moins aux cinq premiers mois de 1914 (voir Dufour 2006, p. 178 et 193, note 7).

sens un modèle. Il s'enthousiasme pour le jazz dès 1918 et développe une fascination pour la musique arabe, dont il craint cependant l'occidentalisation ([Vuillermoz 1932c](#) [*Candide*, 7 avril] et [1932d](#) [*Candide*, 14 avril])²⁶. Enfin, Vuillermoz s'oppose farouchement à Satie et Cocteau – des « anarchistes qui ne sont que des bourgeois camouflés » ([Vuillermoz 1917b](#) [*Le Théâtre & La Musique*, mai], p. 17) – ainsi qu'au groupe des Six qu'il considère être, à l'exception de Honegger, une imposture. Il reproche tout particulièrement aux Six de pronostiquer la mort de l'impressionnisme ainsi que leurs tactiques publicitaires orchestrées par Cocteau (voir, par exemple [Vuillermoz 1924a](#) [*Modern Music*, février]).

La déception

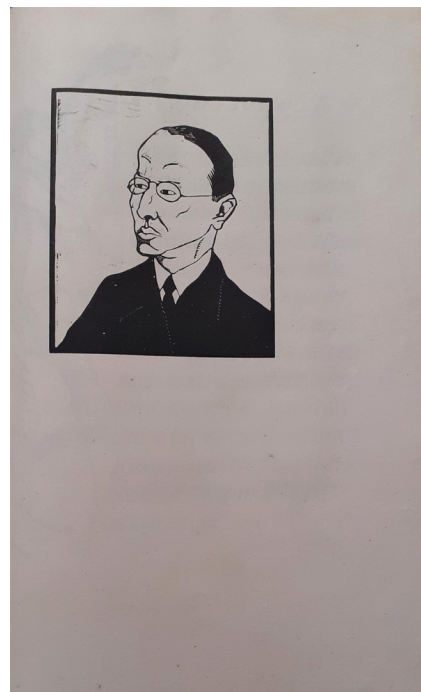
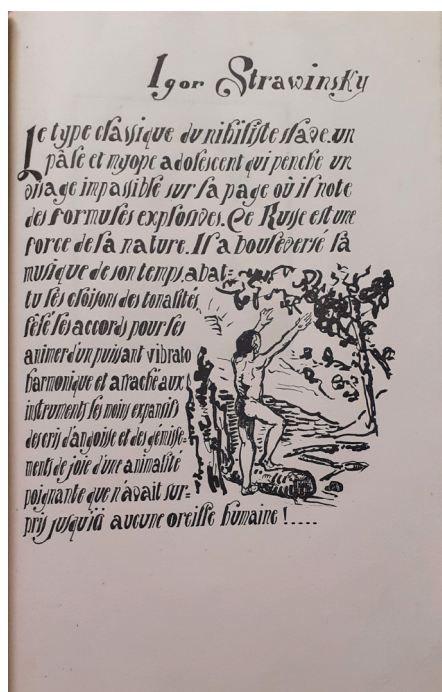
Durant l'entre-deux-guerres, non seulement Stravinski n'incarne plus l'idéal musical de Vuillermoz, mais il en vient à représenter l'exact opposé avec une approche ouvertement intellectuelle et formaliste synthétisée dans le désormais célèbre passage de ses *Chroniques de ma vie* : « je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit » (Stravinski [1935]2000, p. 69-70). Le critique tente de détourner Stravinski de cette voix. En 1923, il formule le souhait de le voir composer une musique à la gloire de l'usine et représentant donc le labeur moderne (qui est d'ailleurs une nouvelle facette de la vie en Russie soviétique, bien qu'il n'explicite cette association, entre usine et Russie, que plus tard, en 1927) :

Qu'on ne prenne pas ce qui va suivre pour une plaisanterie : si j'étais directeur d'une grande usine métallurgique, si j'avais à ma disposition, par exemple, les ateliers du Creusot, je n'hésiterais pas à organiser une grande fête du travail pour l'apothéose du labeur moderne, et je confierais à Igor Strawinsky le soin de composer une partition en se servant des instruments mêmes de ce travail. Il écrirait une symphonie pour sirènes, marteau-pilon, laminoirs, sifflets, chalumeaux oxhydriques, machines à percer, à fraiser ou à tarauder, forges, enclumes, marteaux, jets de vapeur, ventilateurs, moteurs à explosion, etc., avec quelques mélodies très simples mais frappantes confiées à la foule des ouvriers. Je suis certain que je permettrais ainsi à l'auteur du *Sacre* d'écrire, à la gloire du fer et du feu, un extraordinaire chef-d'œuvre. ([Vuillermoz 1923c](#) [*La Revue musicale*, 1^{er} août], p. 72)

C'est finalement Prokofiev, avec le ballet *Le Pas d'acier*, qui concrétise ce vœu « d'interpréter deux aspects caractéristiques de la vie russe : “Les légendes du village et le mécanisme de l'usine” » ([Vuillermoz 1927b](#) [*Excelsior*, 9 juin]). Vuillermoz décrit la partition de Prokofiev comme « une forge, un atelier où les instruments sont des laminoirs, des tours, des régulateurs, des creusets ou des marteaux-pilons », et il affirme qu'elle propose « une transposition intelligente et une stylisation des forces

26 À son retour du Congrès de musique arabe du Caire en 1932, il confesse à son organisateur, le baron Rodolphe d'Erlanger, qu'il est « persuadé que le principe d'une division plus nuancée des intervalles était exceptionnellement fécond et pouvait apporter à notre musique moderne des éléments de rajeunissement et de renouvellement qu'elle cherche vainement aujourd'hui dans l'accumulation des polyphonies dissonantes » ([Vuillermoz 1932b](#) [lettre du 5 avril]).

splendides du labour du fer ». La musique s'avère une « magnifique contribution artistique [au] "lyrisme industriel" » ([Vuillermoz 1927b](#) [*Excelsior*, 9 juin])²⁷.



Figures 2a et 2b : Pages consacrées à Stravinski dans *Visages de musiciens* (Vuillermoz 1920a).

Mis à part quelques exceptions, Stravinski ne répond plus aux attentes de Vuillermoz, mais ce dernier ne se détourne pas immédiatement du compositeur. Il était prévu que Vuillermoz rédige un portrait de Stravinski pour la revue *Ars nova* de Casella au début de l'année 1918 (Casella 1917 [lettre à Stravinski du 1^{er} décembre]), mais ce projet ne s'est pas concrétisé. En 1919, il commente de façon respectueuse la partition de *Renard* qui a été publiée en 1917 (Vuillermoz 1919 [*Sinfonia*, 8 février]) – il sera cependant déçu par sa réalisation en 1922 (Vuillermoz 1922a [*La Revue musicale*, 1^{er} juin], p. 264) mais enchanté par celle de 1929 ([Vuillermoz 1929a](#) [*Excelsior*, 23 mai]). Il ne semble pas s'être prononcé sur *Pulcinella* lors de sa première en 1920, mais affirmera en 1925 qu'il s'agit d'une « éblouissante partition » et d'« une des œuvres les plus révélatrices » du tempérament de Stravinski ([Vuillermoz 1925a](#) [*Excelsior*, 17 juin]). Nous nous expliquons difficilement ce jugement positif sur *Pulcinella*, étant donné la dimension muséale de l'œuvre, aspect à la base du jugement négatif de Vuillermoz à l'endroit des chorégraphies de Nijinski ; peut-être est-ce pour insister, par contraste, sur la médiocrité des œuvres des Six programmées par Diaghilev sur lesquelles le début de la critique portait ? Il ne s'agirait pas d'une

27 Vuillermoz reprend l'image des ateliers du Creusot pour parler de la chorégraphie de Massine : « En soudant, en engrenant et en articulant tous ces corps humains pour en fabriquer des êtres d'acier, Massine a créé quelques architectures d'une beauté et d'une noblesse extraordinaires. Certaines minutes sont émouvantes, comme l'arrivée d'une locomotive en gare ou une visite aux ateliers du Creusot. » ([Vuillermoz 1927b](#) [*Excelsior*, 9 juin]).

stratégie argumentative inédite chez notre critique. Finalement, il consacre aussi au compositeur russe une de ses 24 gloses dans son ouvrage *Visages de musiciens* (1920a), qui sont accompagnées de bois dessinés et gravés par Jean-Paul Dubray (cf. figures 2a et 2b à la page précédente).

Vuillermoz formule sa première objection à Stravinski la même année que ce court portrait. En commentant la réorchestration de *L'Oiseau de feu* qu'il juge artistiquement réussie, il exhorte les compositeurs à ne pas suivre l'exemple de Stravinski et à ne pas revisiter leurs œuvres : « Il faut avoir le courage de ses opinions passées. Une œuvre est ce qu'elle est. Si le créateur a évolué, qu'il en écrive une nouvelle, pour nous montrer le chemin parcouru, mais qu'il respecte ce qui fut le témoignage de sa sincérité d'un jour » (Vuillermoz 1920c [*Le Temps*, 17 décembre]). Il s'agit bien d'une allusion à la tendance du compositeur à appliquer rétroactivement ses conceptions esthétiques du moment. Dans un esprit similaire, Vuillermoz réagit fortement à l'entretien que Stravinski a accordé à Michel Georges-Michel à l'occasion de la nouvelle version chorégraphique du *Sacre* réalisée par Massine, publié dans *Comœdia* sous le titre « Les deux *Sacre du printemps* ». Stravinski y défend l'idée d'avoir écrit en 1913 une œuvre « architectonique et non anecdotique » dont l'esprit n'avait pas été compris par Nijinski. La nouvelle version n'« a pas d'argument et il ne faut point en chercher » (Stravinski [1920]2013, p. 146 et 148 [*Comœdia*, 11 décembre]). Vuillermoz s'indigne que Stravinski renie rétrospectivement sa conception première du *Sacre* ainsi que la chorégraphie de Nijinski, bien que, comme nous l'avons montré, le critique n'ait à l'époque pas apprécié son « intellectualisme » :

Nous ne pouvons affirmer, sans protester, que la version chorégraphique de Nijinski « alourdissait et obscurcissait » par ses détails symboliques ou anecdotiques, la partition du *Sacre* qui est « une œuvre de pure construction musicale ». C'est faux et c'est injuste à la fois ! En 1913, Stravinsky a longuement analysé « ce qu'il avait voulu exprimer dans le *Sacre du Printemps* »²⁸. [...] Et nous avons souscrit à tous ses postulats.

Aujourd'hui, nous sommes invités à tenir pour nulles et non avenues toutes ces belles choses ! Nijinski n'y entendait rien, c'est Massine qui a compris, mieux que le compositeur lui-même, la musique du *Sacre* et qui l'a enfin dépouillé de tout symbolisme et de toute anecdote. [...] [Les thèmes plastiques de la première réalisation] complétaient admirablement la partition et c'est depuis leur disparition que nous comprenons que leurs qualités étaient plus grandes que leurs défauts qui nous avaient parfois choqués !

[...] Et l'œuvre, qui devrait s'appeler « Composition architectonique » n'a pas cessé – fort heureusement ! – de porter le titre de *Sacre du printemps* ! Alors ? À quoi bon toute cette littérature ? (Vuillermoz 1921 [*La Revue musicale*, 1^{er} février], p. 162-163)

28 Vuillermoz fait ici référence à l'article « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* » publié dans *Montjoie !* le 29 mai 1913 (Stravinski [1913]2013). L'article a en fait été entièrement rédigé par le directeur de *Montjoie !*, Ricciotto Canudo, à la suite d'un entretien avec Stravinski. Le compositeur a par la suite renié le contenu de l'article, affirmant que ses propos avaient été distordus par Canudo. Ce dernier s'est indigné de cette désapprobation du compositeur. Voir le commentaire de Valérie Dufour dans Stravinski 2013, p. 341-342, ainsi que Taruskin 1996, vol. 2, p. 995-1006.

L'opposition de Vuillermoz à la nouvelle démarche de Stravinski devient frontale en 1922 avec sa critique de *Mavra*. Il se dit obligé « de déplorer l'orientation actuelle du génie de Strawinsky », et se demande « pourquoi cette malicieuse “marche-arrière” de la machine à explorer le temps ? » ([Vuillermoz 1922b](#) [*Excelsior*, 12 juin], p. 4). À son avis, Stravinski fait fausse route en tentant l'humour, puisque « cet homme de génie n'est pas gai. Il n'a rien d'un amuseur. Sa caricature est lourde et appuyée » (*ibid.*)²⁹. Le livret « est dépourvu de tout esprit », et la musique « est d'un poids et d'un volume qui enlèvent à cette “charge” tout agrément ironique » (*ibid.*). La fin de son texte est encore plus dure :

On constate que Strawinsky, dont le génie rythmique est prodigieux, manque terriblement d'invention mélodique. Ses ouvrages précédents nous l'avaient fait pressentir, mais celui-ci ne permet plus d'en douter. Que ce grand musicien cesse donc de se livrer à des facéties aussi inutiles. Il a encore tant de belles choses à nous dire ! Pour « rire et s'amuser en société » nous avons nos pitres. Ils nous suffisent. Et *Mavra*, qui n'est assurément pas le chef-d'œuvre de la vieille gaieté russe, n'est certainement pas celui de la vieille gaieté française !... (*ibid.*, p. 5)

Stravinski aurait agi avec bravade en collant la critique destructrice de Vuillermoz sur la première page de son manuscrit autographe (selon Milhaud 1949, p. 148, rapporté dans Taruskin 1996, vol. 2, p. 1596).

En 1923, cependant, Vuillermoz accueille avec enthousiasme *Les Noces*, qu'il considère être un « prolongement esthétique du *Sacre* » ([Vuillermoz 1923b](#) [*Excelsior*, 18 juin]). Il vante l'« exaltation sauvage et barbare » de l'œuvre et la *russité* retrouvée du compositeur : « on ne saurait être plus éperdument Russe » (*ibid.* et [Vuillermoz 1923c](#) [*La Revue musicale*, 1^{er} août], p. 70). *Les Noces* suscitent un consensus critique, et rallient les générations d'avant et d'après-guerre qui s'opposent généralement (Kelly 2013, p. 214-216). Vuillermoz demeure toutefois préoccupé, car il sait que *Les Noces* sont chronologiquement antérieures à *Mavra* et que cette dernière ne peut être considérée simplement comme une erreur de parcours : « L'orientation du style futur de Strawinsky, musicien inquiet et tourmenté qui ne veut, à aucun prix, demeurer prisonnier de ses succès ou esclave d'une formule ou d'un clan, reste donc, plus que jamais, mystérieux [*sic*] » ([Vuillermoz 1923b](#) [*Excelsior*, 18 juin]). Vuillermoz aura eu raison d'être circonspect, car toutes les œuvres ultérieures de Stravinski le décevront, à l'exception du *Capriccio* « qui s'écarte moins de son idéal ancien » et où il retrouve « certaines des qualités saisissantes qui lui avaient valu son foudroyant succès et dont il semblait s'être depuis complètement désintéressé » ([Vuillermoz 1929b](#) [*Candide*, 12 décembre]) ainsi que de *Jeu de cartes* où Stravinski abandonne ses « recherches

29 Dans sa critique de *L'Heure espagnole*, Vuillermoz avait aussi tenté de décourager Ravel de faire de l'humour : « ce n'est pas du tout sur son génie que nous comptons pour ressusciter la vieille gaieté française. [...] Il crée des couleurs et des parfums. Il est peintre, orfèvre et joaillier. Qu'il exerce donc tous ces talents prestigieux et laisse à d'autres le soin de provoquer le sourire par de faciles plaisanteries instrumentales » ([Vuillermoz 1911b](#) [*Revue musicale SIM*, 15 juin], p. 67). Pourtant, Vuillermoz apprécie les genres légers. Il a abondamment couvert l'opérette et le music-hall, et a lui-même composé des œuvres légères humoristiques.

stériles de néoclassicisme, pour se plonger de nouveau dans un art vivant, coloré, lumineux et dynamique » ([Vuillermoz 1937b](#) [*Candide*, 7 octobre]) :

Défenseur et admirateur de la première heure du maître du *Sacre*, j'ai dénoncé avec franchise les erreurs que semblait commettre, à mon sens, l'auteur d'*Œdipus-Rex* ou d'*Apollon Musagète*. Mais je suis heureux de retrouver dans cet ingénieux et amusant *Jeu de cartes* les plus belles et les plus rares qualités d'un créateur de génie qui a fait tant de bien et tant de mal à toute la musique d'aujourd'hui ! ([Vuillermoz 1937a](#) [*Excelsior*, 18 septembre])

Le compliment est doux-amer. Depuis 15 ans que Vuillermoz doit composer avec la figure de Stravinski dont il ne peut plus avaliser les œuvres mais dont il ne peut renier le génie qu'il a tant acclamé avant la Grande Guerre. Il fait d'ailleurs part de son embarras aux lecteurs de *Candide* en 1938 :

En présence de l'homme qui nous a donné un certain nombre de chefs-d'œuvre absolus, on éprouve un certain embarras à formuler des critiques trop sévères. On se dit que le génie a toujours raison, même lorsqu'il semble avoir tort. Et l'on préfère s'accuser d'insensibilité que de chercher querelle à l'auteur de *L'Oiseau de feu*, de *Pétrouchka* et du *Sacre*. Cependant, en présence des ravages indiscutables causés chez nous par les expériences audacieuses et incohérentes de ce redoutable fabricant d'explosifs, on est bien obligé d'invoquer timidement les droits du bon sens et de la logique pour discuter la légitimité de cette dictature. La conquête de l'Occident par le tsar Igor-le-Terrible a comporté un certain nombre d'atrocités. ([Vuillermoz 1938b](#) [*Candide*, 16 juin])

Le compositeur est ainsi devenu, dans les années 1920 et 1930, un personnage encombrant pour Vuillermoz, un véritable géant dont le critique voudrait diminuer la portée des plus récentes œuvres. Il n'est cependant pas possible de lui réserver le même traitement qu'aux Six, qu'il s'est efforcé de présenter dès le début, à l'exception d'Honegger, comme de jeunes arrivistes dont la renommée ne reposerait que sur l'effort publicitaire de Cocteau.

Stratégies pour critiquer un géant

Vuillermoz a développé différents procédés, voire des stratégies, pour écrire sur les œuvres de Stravinski qui le déconcertent. S'il va parfois s'attaquer directement au compositeur ou à sa démarche, il préfère blâmer des éléments extérieurs à Stravinski. Dans les années 1920, Vuillermoz attribue la faiblesse des œuvres à des éléments paramusicaux ou encore aux collaborateurs du compositeur. Par exemple, dans sa critique de la reprise de *L'Histoire du soldat* en 1924, il remet en question la mise en scène et, de façon générale, l'entourage littéraire de Stravinski :

Je tiens Strawinsky pour un des plus puissants génies du siècle, mais réellement, depuis *Mavra*, depuis la mise en scène et le texte de *Renard* et depuis sa passion pour un Ramuz, j'ai perdu toute confiance dans son goût de lettré. [...] [II] devrait mieux choisir ses conseillers littéraires. ([Vuillermoz 1924b](#) [*Excelsior*, 28 avril])

En 1927, il s'en prend au livret de Cocteau pour *Œdipus Rex* et surtout à sa « traduction malencontreuse » vers le latin dont n'a su tirer profit Stravinski :

Non seulement [la traduction] rend le spectacle incompréhensible, mais les moins délicats des latinistes souffrent des perpétuelles fautes d'accent et de prosodie qu'un musicien russe inflige à la langue d'Horace. Ce texte, d'ailleurs, comporte des répétitions constantes qui l'assimilent au plus banal livret d'opéra. ([Vuillermoz 1927a](#) [*Excelsior*, 3 juin])

Vuillermoz apprécie cependant la musique, qu'il décrit en utilisant un champ lexical similaire à celui pour la période russe (« fluide irrésistible », « grandeur et [...] noblesse sauvage »). La personnalité musicale de Stravinski s'avère ainsi plus forte que ses idées théoriques : « Cette œuvre réunit toutes les conceptions qui devraient automatiquement engendrer l'ennui et pourtant rien n'est moins ennuyeux que cet ouvrage grandiose où la musique ne perd jamais ses droits » (*ibid.*).

Cependant, à partir d'*Apollon Musagète*, Vuillermoz critique plus explicitement le néoclassicisme de Stravinski. Il se désole de l'« idéal de néo-classicisme » qui a poussé le compositeur à adopter une écriture contenue dénuée de spontanéité et qui propose une « savante régression ». Il reprend un des reproches qu'il avait formulé à *Mavra*, soit que « l'invention mélodique n'est pas la qualité essentielle du splendide génie de Stravinsky » ([Vuillermoz 1928a](#) [*Excelsior*, 14 juin]). La même récrimination revient à propos de la *Symphonie de psaumes* :

Depuis quelques années, Stravinsky, dont l'invention purement musicale, a toujours été très restreinte, mais qui, dans son premier style, se trouvait en possession d'autres éléments pour nous donner d'étonnants chefs-d'œuvre, nous déçoit par l'illogisme de ses recherches orientées vers un néo-classicisme terriblement artificiel. ([Vuillermoz 1931c](#) [*Candide*, 5 mars] ; voir aussi [Vuillermoz 1931b](#) [*Excelsior*, 2 mars])

Ainsi, non seulement Vuillermoz s'oppose au principe du néoclassicisme, mais il présente les qualités compositionnelles de Stravinski comme étant peu compatibles avec cette doctrine. Il regrette que « ce magnifique Barbare [soit] guetté par l'ascétisme » ([Vuillermoz 1929b](#) [*Candide*, 12 décembre]). En 1935, dans l'ouvrage *L'Initiation à la musique. À l'usage des amateurs de musique et de radio*, il affirme sans détour que le compositeur s'est livré, dans la deuxième partie de sa carrière, « à des prospections d'un intérêt inégal dans le domaine de l'instrumentation ou de la polyphonie [...] qui vont d'un modernisme suraigu à un néoclassicisme inattendu et parfois même assez décevant aux yeux de ses premiers admirateurs » (Vuillermoz 1935, p. 60-61). La déception est à la hauteur des attentes que Vuillermoz s'était forgées sur la base des œuvres d'avant-guerre.

Une autre des stratégies développées par Vuillermoz pour aborder les nouvelles œuvres de Stravinski est de constamment le ramener à sa *russité*. Il ne s'agit pas simplement de revenir avec nostalgie sur la période russe – ce que le critique fait d'ailleurs régulièrement –, mais de lier l'essence du stravinskisme à l'exotisme russe. En 1928, à l'occasion de son texte sur *Le Baiser de la fée* qui emprunte des thèmes à Tchaïkovski, Vuillermoz déplore que Stravinski ait puisé dans un matériau occiden-

talisé (celui de Tchaïkovski) plutôt que de s'inspirer de l'« asiatisme » d'un Rimski-Korsakov, d'un Glazounov, d'un Balakirev ou encore d'un Borodine : « Il en est résulté un ouvrage aussi peu stravinskyste que possible et dénué de toute originalité. [...] Plus on aime Strawinsky et moins on peut lui pardonner une déception de ce genre » ([Vuillermoz 1928c](#) [*Excelsior*, 30 novembre] ; voir aussi [Vuillermoz 1934](#) [*Excelsior*, 24 juin]). En 1931, Vuillermoz présente le génie de Stravinski comme découlant directement de sa *russité* et de sa capacité à puiser dans le folklore de son pays natal :

Strawinsky est, en effet, un homme de génie, mais ce génie n'est pas d'ordre strictement musical. [...] Si vous étudiez de près l'écriture de ce compositeur qui nous a donné tant de chefs-d'œuvre, vous vous apercevrez immédiatement de l'absence de toute création proprement musicale. Dans ce domaine, dès qu'il sort du folklore, Strawinsky ne trouve rien, n'invente rien. ([Vuillermoz 1931a](#) [*Excelsior*, 23 février])

L'ultime stratégie employée par Vuillermoz consiste à isoler Stravinski. Alors qu'il avait fait du compositeur un chef de file du renouveau du langage musical avant la Première Guerre mondiale, Vuillermoz cherche à le dépeindre comme un génie solitaire dont l'imitation est périlleuse. Dans sa critique des *Noces* de 1923, il épingle en particulier les Six (et plus spécifiquement Auric, Milhaud et Poulenc) et par extension Cocteau et Satie qui avaient défendu *Mavra* l'année précédente et « élu » Stravinski à leur tête (Taruskin 1996, vol. 2, p. 1598-1599) :

les jeunes musiciens d'aujourd'hui qui cherchent à s'assimiler ses procédés et qui n'obtiennent qu'un démarquage laborieux et systématique. Ce sont d'ailleurs ces copistes d'un de nos illustres visiteurs étrangers qui prétendent démontrer que l'art d'un Debussy ou celui d'un Ravel ne sont pas d'hérédité nettement française. Pour des nationalistes aussi chatouilleux, *Mavra* constituerait-il le trésor le plus rare de notre patrimoine intellectuel français ? ([Vuillermoz 1923c](#) [*La Revue musicale*, 1^{er} août], p. 70)

À ses yeux, les jeunes compositeurs français ont été « gazés » par les maléfiques vapeurs du stravinskysme » ([Vuillermoz 1938b](#) [*Candide*, 16 juin]).

Vuillermoz rejette toute filiation stylistique émanant de Stravinski (ce qu'il n'avait pourtant pas hésité à faire avant la guerre). L'enseignement qui doit être retenu de l'exemple du compositeur russe est celui de se tourner vers son propre folklore local et de le moderniser par ses propres moyens :

Cet admirable professeur ne nous invite pas à le copier servilement ; il nous révèle une méthode féconde. Ce qu'il est intéressant d'imiter chez lui, ce ne sont pas ses procédés d'écriture, ni ses trouvailles de style, mais son état d'âme. Ce n'est pas en utilisant les inventions techniques du *Sacre* ou des *Noces* que nous obtiendrons un Stravinsky français : c'est en appliquant à notre folklore et à nos traditions locales les méthodes créatrices et régénératrices que ce pieux artiste a si magnifiquement utilisées. ([Vuillermoz 1923c](#) [*La Revue musicale*, 1^{er} août], p. 70)

C'est une attitude qualifiée de « modernisme ethnique » (Lazzaro 2018, p. 252 et 278) que Vuillermoz adopte, et il n'est donc pas étonnant qu'il apprécie tout particulièrement les œuvres de Bartók dont la modernité demeure ancrée dans le folklore³⁰.

Vuillermoz va plus loin dans sa tentative de discréditer les épigones de Stravinski en présentant ses nombreux changements de style comme de volontaires « bons désordonnés » et « voltes-faces désespérées pour dépister les suiveurs » ([Vuillermoz 1931c](#) [*Candide*, 5 mars]). Il revient à la charge en 1949 dans la longue section qu'il dédie à Stravinski dans son *Histoire de la musique*. Il commence par rappeler la grandeur du Stravinski « russe » et insiste ensuite poliment sur la polyvalence du compositeur dont « les expériences hardies [...] ne sont pas toutes des réussites absolues mais sont toujours intéressantes » (Vuillermoz 1949, p. 408). Il conclut ensuite en isolant complètement Stravinski et en écorchant au passage toute une génération :

Ce génie protéiforme et, par conséquent, inimitable, fut le plus imité de tous les novateurs de son temps. L'influence de Stravinsky sur la jeune musique contemporaine a été incalculable. Elle n'a pas toujours été heureuse, car sa musique écrite « sur mesure » ne constitue pas une formule d'élocution transmissible. On dirait même que Stravinsky, en changeant perpétuellement de visage, songe aux moutons de Panurge qui le suivent et s'efforce d'en « dissiper le troupeau dès qu'il se reforme derrière lui ». [...] les épigones de l'auteur de l'*Octuor pour instruments à vent* ne nous ont pas encore donné un seul chef-d'œuvre authentiquement « strawinskyste », ce qui prouve bien que les parasites qui vivent aux crochets du Prince Igor n'arrivent pas à le dépouiller de ses richesses essentielles. (*Ibid.*, p. 408-409)

Vuillermoz a ainsi trouvé un moyen de critiquer l'héritage stravinskien tout en louant le génie du compositeur.

Vuillermoz n'est pas le seul critique à émettre de sérieuses réserves à propos du néoclassicisme présenté comme remède au debussysme et à l'« impressionnisme ». Le virage néoclassique de Stravinski suscite des réactions aussi variées qu'il y a de musicographes (sans compter les critiques qui commentent les œuvres sans jamais aborder le principe qui les sous-tend)³¹. Par exemple, le critique Paul Bertrand, à l'instar de Vuillermoz, évoque avec nostalgie *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka* et craint l'influence du nouveau Stravinski sur les jeunes compositeurs français ([Bertrand \[1922\]2021](#) [*Le Ménestrel*, 26 octobre]). Arthur Lourié, quant à lui, occupe un statut particulier, se faisant l'interprète, voire parfois le porte-parole, de Stravinski dont il est l'assistant entre 1925 et 1930. Ses écrits ont notamment contribué à cristalliser l'expression « retour à » pour qualifier la démarche stravinskienne (Dufour 2006, p. 87-105). Louis Laloy, qui partage plusieurs des idées esthétiques de Vuillermoz avant la guerre (malgré quelques querelles), ne manifeste pas les mêmes réticences que notre critique. Dans ses mémoires publiées en 1928, il écrit : « Je n'ai cessé [...] de suivre Stravinski

30 Voir, par exemple, [Vuillermoz 1932a](#) [*Candide*, 25 février].

31 Pour un aperçu de ces différentes positions, voir le site Internet du projet *Stravinski dans la presse parisienne, 1909-1939. Une anthologie* ([Lazzaro 2021-](#)).

dans tous les développements de sa pensée, et comme à Debussy je lui ai donné raison chaque fois que sortant de la voie par lui-même tracée il s'est jeté hardiment à la découverte de véracités inconnues » (Laloy 1928, p. 223). Il émet tout de même de timides réserves face au nouveau « système » de la musique « pour elle-même » de Stravinski : « C'est un système comme un autre, mais j'aime mieux un art sans système ». Toutefois, « Stravinski peut se permettre toutes les débauches de théorie : il restera toujours un maître musicien » (*ibid.*, p. 268-269). Comme Vuillermoz, Charles Koechlin regrette l'anti-debussysme à la mode ([Koechlin 1921](#) [*La Revue musicale*, août] ; Koechlin [1927]2006 [*La Revue musicale*, mars]). Il déplore le rejet de l'expressivité par les jeunes compositeurs au profit d'un « retour à la Raison » qui serait revendiqué par les esthéticiens souhaitant légitimer la sécheresse des œuvres nouvelles ([Koechlin 1929](#) [*La Revue musicale*, 4 février], p. 56-59). Pour lui, comme pour Vuillermoz – les deux sont d'ailleurs des membres fondateurs de la SMI –, la musique doit demeurer sensible. Vuillermoz se distingue cependant de Koechlin dans la façon dont il fait circuler ses prises de position. Koechlin, compositeur et intellectuel, professe ses idées dans quelques essais développés, publiés pour la plupart dans *La Revue musicale*, qui s'adressent aux connaisseurs. Vuillermoz possède lui aussi une solide formation musicale – Koechlin le considère d'ailleurs comme un compositeur-critique (Koechlin [1927]2009 [*La Revue musicale*, 1^{er} septembre], p. 177) –, mais il a résolument orienté sa carrière vers les médias de masse qui lui permettent de communiquer ses idées régulièrement à un vaste lectorat. Son argumentation est moins développée que celle de Koechlin, mais est toute de même efficace puisque largement diffusée auprès du lectorat bourgeois des principaux journaux et hebdomadaires où il s'exprime durant l'entre-deux-guerres (*Le Temps*, *Excelsior*, *Candida*).

CONCLUSION

Vuillermoz a été l'un des principaux appuis de Stravinski durant les années 1910, publiant plusieurs articles élogieux sur le compositeur et sa musique dont il vante le caractère russe et la sensorialité. Le revirement est ensuite spectaculaire : sans jamais renier le génie de Stravinski, il rejette presque toutes ses œuvres de l'entre-deux-guerres. Ses textes ramènent systématiquement le compositeur à sa *russité* et déplorent son orientation néoclassique. Surtout, Vuillermoz isole et présente Stravinski comme un franc-tireur qui ne doit (et même qui ne veut) pas être suivi.

Pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les années 1950, Vuillermoz s'implique auprès des Jeunesses musicales de France (JMF) où il entreprend de nombreuses activités de médiation auprès du jeune public : émissions radiophoniques, conférences, « La page des jeunes » du *Journal musical français* des JMF, etc. Il transmet à son auditoire et à son lectorat sa propre version de l'histoire de la musique, une histoire engagée dont il est à la fois protagoniste et narrateur. Son *Histoire de la musique* de 1949 (qui est d'ailleurs dédiée aux JMF) a été rééditée jusque dans les années 1990 en version augmentée par le critique Jacques Longchamp, proche collaborateur de Vuillermoz aux JMF. Il est dès lors pertinent de se poser la question de la survivance, du moins en France, de la version vuillermozienne de l'histoire de

la musique du xx^e siècle dans laquelle Stravinski reste confiné à sa période russe, persistance à laquelle le réseau des JMF a certainement contribué.

Après l'exil de Stravinski aux États-Unis en 1939, les occasions pour Vuillermoz de se prononcer sur le compositeur sont moins nombreuses. Lorsque Stravinski retourne à Paris en octobre 1957 pour diriger *Agon* dans le cadre d'un concert du Domaine musical, le critique publie trois textes, d'abord pour le *Journal musical français* des JMF, ensuite pour *Résonances lyonnaises* et finalement pour *The Christian Science Monitor* (en anglais). Il y présente l'œuvre comme un « devoir d'élève » (Vuillermoz 1957c [*Résonances lyonnaises*, 1^{er} novembre], p. 12), et regrette que Stravinski se laisse brandir comme drapeau de la doctrine sérielle (Vuillermoz 1957b [*Journal musical français*, 28 octobre]). L'article du *Christian Science Monitor* – qui est, à notre connaissance, le dernier qu'il ait écrit sur Stravinski – propose une vision singulière de la carrière du compositeur : Vuillermoz revient avec nostalgie sur les premières années parisiennes de Stravinski en insistant sur l'accueil des Apaches, et il occulte complètement l'entre-deux-guerres, comme si rien n'avait été composé entre le *Sacre* et l'exil américain :

At once musicians, painters, and writers who had rushed to support Maurice Ravel in the face of public obtuseness, opened their arms to the newcomer and fought courageously to rouse appreciation for works composed in a bold new style. Paris saw the triumph of Pétrouchka and Firebird, and it was the scene of a historic battle – recalling that of Hernani – waged riotously at the Casino de Paris, and of another at the Théâtre des Champs-Élysées on behalf of Sacre du Printemps, conducted by Pierre Monteux.

*Then Stravinsky, having become famous all over the world, gave up his French nationality to become an American citizen, and his visits to Paris dwindled. (Vuillermoz 1957d [*The Christian Science Monitor*, 16 novembre])*

Ainsi, jusqu'à la fin et jusqu'auprès du lectorat américain, Vuillermoz aura réduit Stravinski à sa période russe.

BIBLIOGRAPHIE³²

Littérature secondaire

- Comtois, Justine (2011), *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Deluermoz, Quentin (2008), *Chroniques du Paris apache (1902-1905)*, Paris, Mercure de France.
- Duchesneau, Michel (1997), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga.
- Dufour, Valérie (2006), *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Haine, Malou (2006), « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, p. 221-266, www.jstor.org/stable/25486006.

32 Tous les liens ont été vérifiés le 30 avril 2022.

- Haine, Malou (2012), « Paris à l'heure musicale russe. Le rôle des expositions universelles de 1867 à 1900 », dans Florence Gétreau (dir.), *La musique aux expositions universelles. Entre industries et cultures*, numéro thématique de *Musique, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, vol. 13, p. 15-28.
- Heu, Pascal Manuel (2003), *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan.
- Jarocinski, Stefan ([1966]1971), *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, traduit du polonais par Thérèse Douchy, Paris, Éditions du Seuil.
- Kalifa, Dominique (1995), *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- Kelly, Barbara L. (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell Press.
- Kieffer, Alexandra (2019), *Debussy's Critics. Sound, Affect, and the Experience of Modernism*, New York, Oxford University Press.
- Lazzaro, Federico (2018), *Écoles de Paris en musique, 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris, Vrin.
- Lazzaro, Federico (dir.) (2021-), *Stravinski dans la presse parisienne, 1909-1939. Une anthologie*, textes choisis, transcrits et annotés par David Faucher Laroche, Kamille Gagné et Federico Lazzaro, <https://pressemusicale.oicrm.org/editions-en-ligne/stravinski-presse-parisienne-1909-1939-anthologie>.
- Leduc, Marie-Pier (2017), « La critique musicale d'Émile Vuillermoz autour de la Première Guerre mondiale. Musique apolitique ? », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 18, n° 1, p. 9-22, <https://doi.org/10.7202/1059790ar>.
- Médicis, François de (2005), « Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s », *Music & Letters*, vol. 86, n° 4, p. 573-591, www.jstor.org/stable/3526571.
- Minors, Helen Julia (2021a), « Apaches, The », dans Edward Campbell et Peter O'Hagan (dir.), *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 10-12, <https://doi.org/10.1017/9781316493205>.
- Minors, Helen Julia, (2021b), « Delage, Maurice », dans Edward Campbell et Peter O'Hagan (dir.), *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 136-137, <https://doi.org/10.1017/9781316493205>.
- Pasler, Jann (1982), « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, vol. 123, n° 1672, p. 403-407, <https://doi.org/10.2307/964115>.
- Pasler, Jann (1990), « La Schola Cantorum et les Apaches. L'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *Musique, du théorique au politique*, Paris, Klincksieck, p. 313-343.
- Pasler, Jann (2007), « A Sociology of the Apaches. "Sacred Battalion" for *Pelléas* », dans Barbara L. Kelly et Kerry Murphy (dir.), *Berlioz and Debussy. Sources, Contexts and Legacies*, Burlington, Ashgate, p. 149-166.
- Picard, Timothée (dir.) (2020), *La critique musicale au xx^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Segond-Genovesi, Charlotte (2022), *Musique et musiciens à Paris pendant la Grande Guerre. Les chemins du patriotisme*, Paris, Vrin.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol., Berkeley, University of California Press.
- Taruskin, Richard (2009), *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press.
- Wheeldon, Marianne (2018), *Debussy's Legacy and the Construction of Reputation*, New York, Oxford University Press.

Sources primaires

- Ansermet, Ernest (1914), lettre à Igor Stravinski, 22 juin, reprise dans Tappolet (1990-1992), vol. 1, p. 13-14.
- Astruc, Gabriel (1912), lettre à Émile Vuillermoz, 15 juin, Harry Ransom Center, Austin (TX), Carlton Lake Collection, boîte 10, dossier 2.
- Bertrand, Paul ([1922]2021), « Concerts divers. Troisième Concert Koussevitzky », *Le Ménestrel*, vol. 84, n° 44, 3 novembre, p. 439, repris dans Lazzaro 2021–, http://pressemusicale.oicrm.org/wp-content/uploads/2021/03/Bertrand_1922_VF.pdf.
- Casella, Alfredo (1917), lettre à Igor Stravinski, 1^{er} décembre, reprise en anglais dans Stravinski 1984, p. 131.
- Cui, César (1880), *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1880.
- Delage, Maurice (1939), « Les premiers amis de Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du tambourinaire, p. 97-113.
- Gavoty, Bernard (1960), « Préface » à Vuillermoz 1960, p. VII-XIV.
- Gavoty, Bernard (1964), lettre à Robert de Saint-Jean, 30 novembre, suivie d'un projet de sommaire pour *Les plus belles pages d'Émile Vuillermoz*, Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Cote 8367-1.
- Inghelbrecht, Désiré-Émile (1947), *Mouvement contraire. Souvenirs d'un musicien*, Paris, Éditions Domat.
- Koechlin, Charles (1914), « Chronique musicale. Sur quelques œuvres nouvelles entendues récemment aux concerts », *La Chronique des arts*, n° 19 (9 mai), p. 148-149, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62026753/f4.item#>.
- Koechlin, Charles (1921), « D'une nouvelle mode musicale », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 10 (août), p. 132-146, disponible dans la Banque de données du LMHS, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-KOC-1921-12.pdf>.
- Koechlin, Charles ([1927]2006), « Réplique sur "Le Retour à Bach" », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 5 (mars 1927), p. 266-269, repris dans *Écrits sur la musique*, « 1. Esthétique et langage musical », présentés par Michel Duchesneau, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 257-261.
- Koechlin, Charles ([1927]2009), « Les compositeurs et la critique musicale », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 10 (1^{er} septembre 1927), p. 108-116, repris dans *Écrits sur la musique*, « 2. Musique et société », présentés par Michel Duchesneau, Wavre, Mardaga, 2009, p. 175-185.
- Koechlin, Charles (1929), « La sensibilité dans la musique contemporaine », *La Revue musicale*, vol. 10, n° 4 (février), p. 55-63, disponible dans la Banque de données du LMHS, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-KOC-1929-03.pdf>.
- Laloy, Louis (1928), *La musique retrouvée*, Paris, Plon.
- Le Masque de Verre (1913), « Échos », *Comœdia*, 16 octobre, p. 1. www.retronews.fr/journal/comoedia/16-octobre-1913/775/2478665/1.
- Le Souffleur (1913), « Derrière le rideau. Entre cour et jardin. M. Igor Stravinski dans une maison de santé », *Comœdia*, 11 octobre, p. 2, www.retronews.fr/journal/comoedia/11-octobre-1913/775/2487605/2.
- Maurat, Edmond (1977), *Souvenirs musicaux et littéraires. Menus faits – Grands enseignements*, édités par Louis Roux, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine/Université de Saint-Étienne.
- Milhaud, Darius (1949), *Notes sans musique*, Paris, René Julliard.
- Ravel, Maurice ([1910]2018), lettre à Émile Vuillermoz, 22 avril 1910, Harry Ransom Center, Austin (TX), Carlton Lake Collection, boîte 203, dossier 12, repris dans Maurice Ravel, *L'intégrale. Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, p. 231.

- Schmitt, Florent (1913), lettre à Igor Stravinski, 21 janvier, reprise en anglais dans Stravinski 1984, p. 108.
- Stravinski, Igor (1911), lettre à Émile Vuillermoz, 2 décembre, Harry Ransom Center, Austin (TX), Carlton Lake Collection, boîte 292, dossier 4.
- Stravinski, Igor (1912), lettre à Émile Vuillermoz, 28 juin, copie dactylographiée avec une note manuscrite, Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Cote 8367-1.
- Stravinski, Igor (1913), lettre à Émile Vuillermoz, 20 octobre, Harry Ransom Center, Austin (TX), Carlton Lake Collection, boîte 292, dossier 4.
- Stravinski, Igor ([1913]2013), « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du printemps* », *Montjoie !*, première année, n° 8 (29 mai 1913), repris dans Stravinski 2013, p. 33-36.
- Stravinski, Igor (1914), lettre à Émile Vuillermoz, 18 octobre, Harry Ransom Center, Austin (TX), Carlton Lake Collection, boîte 292, dossier 4.
- Stravinski, Igor ([1920]2013), « Ballets russes... Les deux *Sacre du printemps* », *Comœdia*, 11 décembre, p. 1, repris dans Stravinski 2013, p. 145-148.
- Stravinski, Igor ([1935]2000), *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.
- Stravinski, Igor (1984), *Selected correspondence*, vol. 2, Londres, Faber and Faber.
- Stravinski, Igor (2013), *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)*, textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour, Arles, Actes Sud.
- Tappolet, Claude (éd.) (1990-1992), *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Strawinsky (1914-1967)*, 3 vol., Genève, Georg.
- Vallas, Léon (2018), *Journal d'un critique musical lyonnais (1907-1940)*, introduit par Philippe Roger et Jérôme Dorival, texte établi et annoté par Jérôme Dorival, Lyon, Symétrie.
- Vuillermoz, Émile (s.d. [après 1938]), tapuscrit « Ravel », Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret (Paris), Fonds Émile Vuillermoz, boîte 20, p. 1
- Vuillermoz, Émile (1899), « L'impressionnisme en musique », *La Revue jeune*, vol. 2, n° 24-25 (10-25 juillet), p. 1-6.
- Vuillermoz, Émile (1904), « La quinzaine musicale », *L'Europe artiste*, vol. 52, n° 2095 (10 mars) p. 28.
- Vuillermoz, Émile (1908), « Les premières. Opéra-Comique : *Snegourotchka*, opéra en quatre actes et un prologue de Rimsky-Korsakoff », *La Nouvelle Presse*, 24 mai, p. 1, www.retronews.fr/journal/la-nouvelle-presse/24-mai-1908/2021/3367841/1.
- Vuillermoz, Émile (1911a), « Thèmes et variations. La double Russie », *Musica*, n° 105 (juin), p. 105.
- Vuillermoz, Émile (1911b), « Les théâtres. *L'Heure espagnole – Thérèse – Le Martyre de saint Sébastien* », *Revue musicale SIM*, vol. 7, n° 6 (15 juin), p. 65-70, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57918645/f657>.
- Vuillermoz, Émile (1911c), « Les théâtres. Le théâtre des arts – *Sibéria – Les Ballets russes* », *Revue musicale SIM*, vol. 7, n° 7 (15 juillet), p. 71-75, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55683879/f86>.
- Vuillermoz, Émile [signé Le colleur d'affiches] (1911d), « Bloc-notes du mélomane », *Paris-Midi*, 12 novembre, p. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4719723z/f2.item>.
- Vuillermoz, Émile (1912a), « Igor Strawinsky », *Revue musicale SIM*, vol. 8, n° 5 (15 mai), p. 15-21, disponible dans la Banque de données du LMHS, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-VUE-1912-03.pdf>, repris (sans illustrations) dans Lazzaro 2021-, http://pressemusicale.oicrm.org/wp-content/uploads/2021/03/Vuillermoz1912_VF_update.pdf.
- Vuillermoz, Émile (1912b), « Les théâtres. La grande saison de Paris », *Revue musicale SIM*, vol. 8, n° 6 (15 juin), p. 62-68, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5579974b/f477.item>.

- Vuillermoz, Émile (1913), « La saison russe au théâtre des Champs Élysées », *Revue musicale SIM*, vol. 9, n° 6 (15 juin), p. 49-56, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109714p/f444.item>.
- Vuillermoz, Émile (1914a), « La musique au concert », *Comœdia*, 19 janvier, p. 2, www.retronews.fr/journal/comoedia/19-janvier-1914/775/2487963/2.
- Vuillermoz, Émile (1914b), « La musique au concert », *Comœdia*, 2 mars, p. 3, www.retronews.fr/journal/comoedia/2-mars-1914/775/2478969/3.
- Vuillermoz, Émile (1914c), « La musique au concert », *Comœdia*, 30 mars, p. 2, www.retronews.fr/journal/comoedia/30-mars-1914/775/2478921/2, partiellement repris dans Vuillermoz 1914d.
- Vuillermoz, Émile (1914d), « Les conquêtes de l'art musical. La musique poly-harmonique », *Poème & Drame*, 2^e série, vol. VII (janvier-mars 1914), p. 11-15.
- Vuillermoz, Émile (1914e), « La musique au concert », *Comœdia*, 6 avril, p. 3, www.retronews.fr/journal/comoedia/6-avril-1914/775/2478815/3.
- Vuillermoz, Émile (1914f), « La musique au concert », *Comœdia*, 27 avril, p. 3, www.retronews.fr/journal/comoedia/27-avril-1914/775/2487913/3.
- Vuillermoz, Émile (1914g), « Les Ballets russes à l'Opéra. *Le Rossignol*, opéra en trois tableaux de Igor Stravinsky d'après le conte d'Andersen », *Comœdia*, 28 mai, p. 3, www.retronews.fr/journal/comoedia/28-mai-1914/775/2018087/3.
- Vuillermoz, Émile [signé Évariste] (1915), « Igor Stravinsky est le plus grand patriote de la musique russe », *Excelsior*, 29 décembre, p. 3, www.retronews.fr/journal/excelsior/29-decembre-1915/353/2776999/3.
- Vuillermoz, Émile (1917a), « Opéra. *Les Abeilles*, ballet en un acte de Igor Stravinsky », *Le Théâtre & La Musique*, vol. 2, n° 2 (10 février 1917), p. 3-4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9934562/f35.item>.
- Vuillermoz, Émile (1917b), « Ballets russes », *Le Théâtre & La Musique*, vol. 2, n° 5 (mai 1917), p. 17-18, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9934562/f35.item>.
- Vuillermoz, Émile [non signé] (1919), « L'édition musicale. Igor Stravinsky – *Renard* (éd. Henn, Genève) », *Sinfonia*, n° 1, 8 février.
- Vuillermoz, Émile (1920a), *Visages de musiciens*, accompagnés de 24 gloses et décorés de 24 bois dessinés et gravés par Jean-Paul Dubray, Paris, E. F. d'Alignan.
- Vuillermoz, Émile (1920b), « L'édition musicale. *Mirages* », *Le Temps*, 26 octobre, p. 3, www.retronews.fr/journal/le-temps/26-octobre-1920/123/629741/3, repris dans Vuillermoz 1923a, p. 1-20.
- Vuillermoz, Émile (1920c), « L'édition musicale. Autour d'une réorchestration. La nouvelle version instrumentale de la suite de *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky », *Le Temps*, 17 décembre, p. 2, <https://www.retronews.fr/journal/le-temps/17-decembre-1920/123/629841/2>, repris dans Vuillermoz 1923a, p. 43-54.
- Vuillermoz, Émile (1921), « Théâtres lyriques. La nouvelle version chorégraphique du *Sacre du printemps*, au Théâtre des Champs-Élysées », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 4 (1^{er} février), p. 161-164.
- Vuillermoz, Émile (1922a), « Théâtres lyriques. *Les Noces corinthiennes – Artémis troublée – Frivolant. Ballets russes* », *La Revue musicale*, vol. 3, n° 8 (1^{er} juin), p. 262-264.
- Vuillermoz, Émile (1922b), « La musique », *Excelsior*, 12 juin, p. 4-5, www.retronews.fr/journal/excelsior/12-juin-1922/353/2780651/4.
- Vuillermoz, Émile (1923a), *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès.
- Vuillermoz, Émile (1923b), « Première. Ballets Russes : *Noces*, d'Igor Stravinsky », *Excelsior*, 18 juin, p. 5, www.retronews.fr/journal/excelsior/18-juin-1923/353/2773217/5.
- Vuillermoz, Émile (1923c), « Les théâtres lyriques. *Noces – Igor Stravinsky* », *La Revue musicale*, vol. 4, n° 10 (1^{er} août), p. 69-72, disponible dans la Banque de données du LMHS, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-VUE-1923-05.pdf>, repris dans Lazzaro 2021–, http://pressemusicale.oicrm.org/wp-content/uploads/2021/03/Vuillermoz1923_VF.pdf.

- Vuillermoz, Émile (1923d), « La musique », *Excelsior*, 22 octobre, p. 4, www.retronews.fr/journal/excelsior/22-octobre-1923/353/2781297/4.
- Vuillermoz, Émile (1924a), « The Legend of the Six », *Modern Music*, vol. 1, n° 1 (février), p. 15-19, disponible dans la Banque de données LMHS, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-VUE-1924-01.pdf>.
- Vuillermoz, Émile (1924b), « La musique », *Excelsior*, 28 avril, p. 5, www.retronews.fr/journal/excelsior/28-avril-1924/353/2781613/5.
- Vuillermoz, Émile (1925a), « Les premières. Théâtre de la Gaîté-lyrique : Les Ballets russes de Serge de Diaghilew », *Excelsior*, 17 juin, p. 5, www.retronews.fr/journal/excelsior/17-juin-1925/353/2782193/5.
- Vuillermoz, Émile (1925b), « Les premières. Théâtre de la Gaîté-lyrique : Les Ballets russes », *Excelsior*, 19 juin, p. 5, www.retronews.fr/journal/excelsior/19-juin-1925/353/2782189/5.
- Vuillermoz, Émile (1927a), « Les premières. Ballets russes : *Œdipus Rex* », *Excelsior*, 3 juin, p. 4, www.retronews.fr/journal/excelsior/3-juin-1927/353/2783377/4.
- Vuillermoz, Émile (1927b), « Les théâtres. Les Ballets russes : *Le Pas d'acier* », *Excelsior*, 9 juin, p. 5, www.retronews.fr/journal/excelsior/9-juin-1927/353/2016585/5.
- Vuillermoz, Émile (1928a), « Premières. Théâtre Sarah-Bernhardt. Ballets Russes : *Apollon Musagète* », *Excelsior*, 14 juin, p. 3, www.retronews.fr/journal/excelsior/14-juin-1928/353/2783993/3.
- Vuillermoz, Émile (1928b), « La musique. Concert Strawinski », *Candide*, vol. 5, n° 245, 22 novembre, p. 15, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46774882/f15.item>.
- Vuillermoz, Émile (1928c), « Les premières. Théâtre de l'opéra : Les Ballets de M^{me} Ida Rubinstein : *Le Baiser de la Fée* », *Excelsior*, 30 novembre, p. 4, www.retronews.fr/journal/excelsior/30-novembre-1928/353/2784093/4.
- Vuillermoz, Émile (1929a), « Les premières. Théâtre Sarah-Bernhardt. Ballets Russes », *Excelsior*, 23 mai, p. 4, www.retronews.fr/journal/excelsior/23-mai-1929/353/2773637/4.
- Vuillermoz, Émile (1929b), « La musique. Igor Strawinsky », *Candide*, vol. 6, n° 300 (12 décembre), p. 13, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4677400q/f13.item>.
- Vuillermoz, Émile (1930), « *Le Capriccio pour piano et orchestre* d'Igor Strawinsky », *Columbia. Supplément au catalogue*, n° 46 (1^{er} octobre), p. 14.
- Vuillermoz, Émile (1931a), « La musique. Les concerts », *Excelsior*, 23 février, p. 3, <https://www.retronews.fr/journal/excelsior/23-fevrier-1931/353/2785415/3>.
- Vuillermoz, Émile (1931b), « La musique. Les concerts », *Excelsior*, 2 mars, p. 3, www.retronews.fr/journal/excelsior/2-mars-1931/353/2785401/3.
- Vuillermoz, Émile (1931c), « La musique. Deux grands concerts », *Candide*, vol. 7, n° 364 (5 mars), p. 12, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46773078/f12.item>.
- Vuillermoz, Émile (1932a), « La musique. Bela Bartok », *Candide*, vol. 8, n° 415 (25 février), p. 11, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46772535/f11.item>.
- Vuillermoz, Émile (1932b), lettre au baron Rodolphe d'Erlanger, 5 avril, Centre des musiques arabes et méditerranéennes, Sidi Bou Saïd (Tunisie), Archives Ennejma Ezzahra, Archives du baron d'Erlanger, Cote 141-11, <https://ennejma.tn/archives/fr/2022/02/19/141-11-correspondance-entre-le-baron-rodolphe-derlanger-et-emile-vuillermoz-5-avril-1932>.
- Vuillermoz, Émile (1932c), « La musique. Lettre d'Égypte », *Candide*, vol. 9, n° 421 (7 avril), p. 12, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4677259n/f12.item>.
- Vuillermoz, Émile (1932d), « La musique. Musique arabe », *Candide*, vol. 9, n° 421 (14 avril), p. 13, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46772609/f13.item>.
- Vuillermoz, Émile (1933), « Les premières. Théâtre des Champs-Élysées. Ballets russes », *Excelsior*, 27 décembre, p. 6, www.retronews.fr/journal/excelsior/27-decembre-1933/353/2017243/6.

- Vuillermoz, Émile (1934), « Les premières. Théâtre du Chatelet. Ballets russes. *Le Baiser de la Fée* », *Excelsior*, 24 juin, p. 6, www.retronews.fr/journal/excelsior/24-juin-1934/353/2787379/6.
- [Vuillermoz, Émile] (1935), plusieurs passages dans Maurice Emmanuel *et al.*, *L'Initiation à la musique à l'usage des amateurs de musique et de radio*, Paris, Éditions du Tambourinaire.
- Vuillermoz, Émile (1937a), « Le cinquième Festival international de musique contemporaine à Venise », *Excelsior*, 18 septembre, p. 4, www.retronews.fr/journal/excelsior/18-septembre-1937/353/2017657/4.
- Vuillermoz, Émile (1937b), « La musique. Révélation à Venise », *Candide*, vol. 14, n° 708 (7 octobre), p. 17, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4689502s/fl7.item>.
- Vuillermoz, Émile (1938a), « La musique. Les concerts. Festival Strawinsky », *Excelsior*, 13 juin, p. 7, www.retronews.fr/journal/excelsior/13-juin-1938/353/2789607/7.
- Vuillermoz, Émile (1938b), « La musique. Igor-le-Terrible », *Candide*, vol. 15, n° 744 (16 juin), p. 17, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4689434d/fl7.item>.
- Vuillermoz, Émile [signé F.M.] (1946), « *La poésie musicale d'Igor Strawinsky* », *Spectateur*, vol. 2, n° 77 (19 novembre).
- Vuillermoz, Émile (1949), *Histoire de la musique*, Paris, Fayard.
- Vuillermoz, Émile (1950), *Fauré – Debussy – Ravel, les maîtres que j'ai connus*, conférence donnée une dizaine de fois dans l'Europe francophone dans les années 1950, affiche publicitaire et 32 pages dactylographiées avec annotations manuscrites, Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret (Paris), Fonds Émile Vuillermoz, Boîte 18.
- Vuillermoz, Émile (1953), « *The Rake's Progress at the Opéra-Comique* », *Christian Science Monitor*, 11 juillet, p. 10.
- Vuillermoz, Émile (1957a), *Claude Debussy*, Genève, René Kister.
- Vuillermoz, Émile (1957b), « Le crépuscule d'un dieu », *Journal musical français*, vol. 6, n° 61 (28 octobre), p. 3.
- Vuillermoz, Émile (1957c), « Strawinsky à Paris », *Résonances lyonnaises*, n° 58 (1^{er} novembre), p. 11-13.
- Vuillermoz, Émile (1957d), « Stravinsky in Paris Visit », *The Christian Science Monitor*, 16 novembre, p. 14.
- Vuillermoz, Émile (1960), *Gabriel Fauré*, Paris, Flammarion.
- Vuillermoz, Émile, et Bernard Gavoty (1960), *Chopin amoureux*, Paris/Genève, La Palatine.