

# Canadian University Music Review

## Revue de musique des universités canadiennes

Michel Faure. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*. Klincksieck esthétique. Paris : Klincksieck, 1997. 384 p. ISBN 2-252-03005-4

Michel Duchesneau

Volume 20, numéro 1, 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1015661ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1015661ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Duchesneau, M. (1999). Compte rendu de [Michel Faure. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*. Klincksieck esthétique. Paris : Klincksieck, 1997. 384 p. ISBN 2-252-03005-4]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 20(1), 145–149. <https://doi.org/10.7202/1015661ar>

clôt par un résumé de son contenu, ce qui se révèle fort pratique pour la consultation rapide, mais ne fait que renforcer l'impression de redondance. Si la lecture linéaire se trouve passablement alourdie par cette division logique, la recherche ponctuelle d'informations en est toutefois grandement facilitée.

Sur le plan de l'édition, on remarquera quelques erreurs malencontreuses : les notes de bas de page annoncées dans le texte à la page 5 se retrouvent en fait à la fin des chapitres, certains sous-titres n'apparaissent pas dans la table des matières. Plus regrettable est le fait que les nombreuses citations, le plus souvent intéressantes et pertinentes, soient imprimées en très petits caractères, sans doute par souci d'économie de la part de l'éditeur. Les auteurs de ces citations n'étant pas toujours nommés dans le texte qui précède, on doit régulièrement se référer à la note en fin de chapitre afin de les identifier. Enfin, sur le plan de la rédaction proprement dite, certaines maladresses n'auraient pas dû échapper à une révision linguistique rigoureuse. Mais le style de l'auteur est généralement clair et coulant, le vocabulaire riche et la structure des phrases variée. L'intérêt du propos, le sérieux de la recherche et la quantité d'informations communiquées feront oublier ces quelques réserves, somme toute mineures.

En conclusion, ce livre, fruit d'une recherche poussée, trace un tableau fidèle et réaliste d'une époque charnière de la création musicale française, tableau qu'on aurait pu croire, à tort, déjà complet et bien commenté. La découverte de tout un pan de la vie musicale parisienne constitue sans doute la plus grande surprise que nous réserve ce livre, qui s'inscrit d'ores et déjà comme un document de travail indispensable à quiconque s'intéresse sérieusement à cette période. De plus, les questions d'ordre esthétique qu'il soulève ne sont pas sans troubler le mélomane préoccupé par la question de l'avant-garde artistique. Ces multiples qualités ont d'ailleurs été reconnues par le Conseil québécois de la musique, qui a inscrit l'ouvrage parmi les finalistes pour le Prix Opus 1998 du « Livre de l'année ».

Jean Boivin

Michel Faure. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*. Klincksieck esthétique. Paris : Klincksieck, 1997. 384 p. ISBN 2-252-03005-4.

Michel Faure est déjà bien connu des musicologues qui s'intéressent à la musique française. Son livre *Musique et société du Second Empire aux années vingt autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel* (Flammarion, 1985) est un jalon initiateur d'une musicologie française pluridisciplinaire et engagée. Ne mâchant pas ses mots, l'auteur osait dans ce livre, à mon avis fondamental, ce que bien d'autres chercheurs n'ont jamais osé faire : proposer une nouvelle perspective de l'histoire de la musique française à la lumière de l'histoire politique, sociale et morale de la France sans aucune concession au désir de sauver les « maîtres » d'une remise en question ni d'épargner des susceptibilités encore bien fragiles. L'auteur affirme sans détour : « toute analyse musicale qui choisit d'ignorer le social, le politique et l'économique s'enferme dans

un spécialisme sans horizon [...] Osons voir large. Acceptons le risque de comprendre » (p. 68–69)

Citer Michel Faure reste encore aujourd'hui, dans le domaine de la musicologie française, une entreprise audacieuse. Néanmoins, les réflexions qu'il nous propose, loin d'être extravagantes, sont étayées, dans la plupart des cas, par une solide argumentation, celle d'un érudit, qui laisse songeur sur le désir que l'on pourrait avoir à toujours considérer le passé comme « meilleur ».

Dans ce livre consacré au néoclassicisme, le pôle d'attraction est le Groupe des Six, figure emblématique du mouvement. Fidèle à son optique de réalisme social, Faure n'épargne personne et surtout pas les principaux intéressés. Cocteau, Poulenc, Honegger, Auric, Milhaud, Durey et Tailleferre sont tour à tour mis sur la sellette à travers le filtre d'un néoclassicisme qu'il épiluche dans tous les sens et qu'il n'hésite pas à remettre en question, non pas pour des raisons de valeur musicale, mais pour des raisons de contexte social et historique<sup>1</sup>. Il s'agit là d'une approche unique en son genre et que l'on n'appréciera à sa juste valeur que si l'on accepte de se prêter au jeu de l'auteur. Celui-ci voyage à travers l'esthétique néoclassique comme une sonde télescopique dans un réseau sanguin complexe. En effet, la multiplicité des approches (les sujets abordés sont innombrables, comme en témoignent les quelque 220 sous-titres de chapitre), le style lapidaire et la quantité d'idées et de questions soulevées contribuent à donner l'impression d'un immense dédale dont l'auteur connaît le moindre recoin. Cette parfaite connaissance du sujet permet au lecteur de faire une visite guidée par un certain dirigisme intellectuel, sorte d'assurance contre la condescendance que l'on pourrait, plus souvent qu'autrement, reprocher aux auteurs d'une musicologie plus traditionnelle. Dans bien des cas, Faure expose des idées personnelles qui frappent par leur lucidité tout en étant radicales. Notons, par exemple, son avis sur les *Noces* : « L'incomparable chef-d'œuvre musical que sont *Les Noces* est idéologiquement détestable [...] joie bruyante de la parentèle qui exorcise les forces obscures du sexe; commentaires, clin d'œil, voyeurisme salaces qui, simultanément et contradictoirement, les attisent... Sous prétexte de rendre à leur contemporains le sens de la communion sociale, Ramuz et Stravinsky s'emploient à refaire d'eux des villageois de l'an mil! » Dans d'autres cas, l'opinion de l'auteur est sulfureuse : Pierre Lalo est un « odieux conservateur » (p. 89) et Henri Sauguet est le « paragon des compositeurs petits-bourgeois » (p. 234). Ces prises de position sans compromis sont loin de faire l'unanimité et le point de vue social pourrait être considéré comme une dérivation volontaire de l'histoire. Mais au fond, il s'agit là de réalités, pour la plupart, connues ou reconnues, mais qui trouvent difficilement place au soleil dans les écrits musicologiques français<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Certains jugements de Faure sont radicaux. Il n'hésite pas à violemment contester l'engouement suscité par l'œuvre de Poulenc depuis 10 ans dans les domaines du disque et du concert : « Notre époque refuse les ombres et se détourne des profondeurs : Poulenc est son homme. Patience : le temps brisera ce biscuit; il en vannera la poussière » (p. 256).

<sup>2</sup> Faure n'hésite pas à mettre au rencart d'Indy et ses disciples : « Les d'Indy, les Roger-Ducasse,

L'ouvrage de Faure témoigne de son extraordinaire capacité de synthèse historique et musicale. Des recoupements entre histoire et musique sont étonnants et révélateurs de tendances, d'opinions et d'orientations esthétiques qui n'ont pas d'autres explications possibles. D'ailleurs l'auteur affirme qu'« aucune analyse purement grammairienne ne dira jamais pourquoi, à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le mouvement du langage sonore change de vitesse. Au contraire, tout s'éclaire si l'on prend en compte les pressions qui, de l'extérieur, s'exercent sur la psychologie des créateurs au point de les conduire à changer ce langage » (p. 46). Néanmoins, la synthèse poussée aussi loin amène certaines inexactitudes dans les faits. Il est impossible de passer le contenu de cet ouvrage au peigne fin sans que quelques détails ne sautent aux yeux de lecteurs avertis. Je pense notamment à l'exemple de la découverte du *Pierrot lunaire* par Kœchlin en 1916. Il faudrait préciser que Kœchlin connaît indirectement l'œuvre dès 1913. Ravel et le comité de lecture de la SMI, dont faisait partie Kœchlin, avait prévu l'exécution de l'œuvre en 1914. La connaissance approfondie de l'histoire de la SMI nous permet de douter aussi du fait que Romain Rolland ait participé ouvertement aux activités de la SMI lors de sa création (p. 109). Il ne s'agit là, cependant, que de détails qui n'enlèvent rien à cette somme remarquable.

Le livre est divisé en 3 grandes parties réunissant 13 chapitres, eux-mêmes divisés en plusieurs sections et sous-sections. Intitulée « Le terrain et le moment », la première partie de l'ouvrage dresse un tableau de la situation musicale et sociale à partir de laquelle est né le néoclassicisme. L'auteur met le néoclassicisme en perspective dans un cadre social où toute une strate de la population refuse qu'« une civilisation d'élites et de pénurie se change en son contraire » (p. 18). La société dans laquelle est né le néoclassicisme est une société en sursis depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sursis se prolonge jusqu'aux années 1930 (p. 26–27). Mais l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle laisse une musique à deux vitesses : « Pour le plus grand nombre, une musique de consommation; pour les *happy few*, un art augmenté des fabuleuses métamorphoses du matériau sonore. » Faure démontre que les néoclassiques condamnent cette dichotomie et contribuent par ailleurs au « compromis musical » intimement lié au compromis social de l'époque. Cette musique de compromis mène vers un état affaibli de l'art musical. L'auteur nous plonge alors dans une démonstration historique où il fait intervenir les cycles économiques de Kondratieff, le néoclassicisme étant l'image culturelle d'une activité industrielle et commerciale rétractée (p. 69)<sup>3</sup>.

---

les Canteloube sont des provinciaux à genoux devant leur clocher. Des châtelains ou des noblaillons prêts à défendre, au besoin en s'alliant avec le diable, les vestiges d'une civilisation de la terre qui leur fait encore la part belle. Contre la révolution industrielle de l'acier, de l'électricité, du moteur à explosion, ils invoquent le modalisme et tous les autres félibrismes. Mais que peuvent leurs Cantegrils ? Que peuvent leurs champions de bourgades ? Le néolithique est à bout de souffle ! » (p. 65).

<sup>3</sup>Faure identifie les cycles de Kondratieff de la façon suivante (p. 69–71) : 1789–1815 (phase positive); 1816–48 (phase négative); 1849–72 (phase positive); 1873–96 (phase négative); 1896–1920 (phase positive); 1920–45 (phase négative).

La seconde partie (« Le nationalisme et le populisme des Six ») est consacrée au Groupe des Six. L'auteur examine en détail la fondation du groupe qui, d'après sa démonstration, est créé de toute pièce par Cocteau (p. 111–12). En réalité, le Groupe des Six n'aurait été qu'une réaction à l'avant-garde (p. 123), une réaction inventée par Cocteau sur une réunion « artificielle » de faux amis (p. 124–25). À travers une sociologie des Six (p. 141–42), l'auteur fait du néoclassicisme « l'esthétique d'une société qui fait la fête et se remémore le passé parce que le présent menace ses privilèges » (p. 150). Il poursuit son étude par l'analyse des principales caractéristiques « six », telles que l'introduction du sport ou de la mécanique dans l'art musical. Puis il livre sa vision de la recette du néoclassicisme : « un vernis de modernité — quelques dissonances espiègles, un zeste de jazz ou de caf'conc' —, plaqué sur un ensemble conventionnel » (p. 193). Cependant, le jazz, par exemple, ne semble pas faire l'unanimité, et l'auteur apporte des nuances importantes : pour Cocteau, il s'agit d'une mode, et pour Milhaud d'un affranchissement technique, alors que Poulenc affiche un franc mépris pour le genre. Cette relation avec le jazz est confirmée par les relations que les membres du groupe entretiennent avec le monde de la politique, oscillant d'un centre ambigu à une droite franchement réactionnaire. Le socialisme ou le communisme d'un Durey ou d'une Tailleferre n'a pas forcément toute la vigueur que l'on pourrait imaginer. Leur musique s'en ressent et l'auteur dresse un portrait fouillé de ces relations complexes qui se tissent entre l'inspiration créatrice et l'engagement social.

La troisième partie, comme son titre le précise, se concentre sur trois aspects esthétiques et sociaux du néoclassicisme : « Latinité, patrimoine, polytonalité : trois assurances contre l'inquiétude d'un monde en mutation ». Le néoclassicisme se révèle une esthétique de crise (p. 311), une entreprise de faillite, et Faure prend à témoin le fait que Stravinsky se range du côté de la tradition à partir de 1917 (avec la chute d'un monde ancien) (p. 289). La guerre de 1914–18 est une occasion de rétablir l'ordre, donc l'ordre tonal (p. 273). Cependant, ce rétablissement n'est pas total, car les transformations profondes de la société laissent des stigmates : « La société française se démocratise. Les jeunes compositeurs assistent à l'érosion de leurs revenus. Pour survivre, Sainte-Cécile a beau lui préférer son orgue positif, elle fait emplette d'un saxophone » (p. 318).

Le corps de l'ouvrage est accompagné d'une bibliographie « sélective et subjective » dont l'importance est volontairement réduite par l'auteur « compte tenu du style de [son] travail » (p. 359), mais qui permet néanmoins de cerner plusieurs sources importantes sur le sujet traité. Les exemples musicaux utilisés dans le corps du texte sont réunis à la fin du livre. Ils sont clairement identifiés et la qualité des reproductions est excellente. Cependant, leur positionnement dans le livre d'une part, ne facilite pas leur consultation et, d'autre part, renforce dans certains cas l'impression de placage sans justification. Des indications graphiques auraient été souhaitables lorsqu'il s'agit d'illustrer des remarques analytiques, le tout afin de faciliter le repérage thématique ou harmonique. Mais oublions ces détails de mise en page pour souligner l'intérêt

ultime de cet ouvrage : son ouverture sur de multiples avenues de réflexion sur l'époque, la musique et ses principaux acteurs. En effet, l'ouvrage ouvre plusieurs voies nouvelles à l'étude de la musique française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Prenons en exemple le thème « musique et propagande : la Maison de la presse de Philippe Berthelot et le rôle de Cocteau et de Cortot », ou encore le cas de Georges Auric (p. 251) et de Louis Durey. Au sujet de ce dernier, l'auteur n'hésite pas à reprocher au musicologue Frédéric Robert la frilosité dont il a fait preuve dans sa courte biographie parue en 1968 (p. 249).

Au delà de ces nouvelles avenues, le livre de Michel Faure met en perspective un courant musical basé sur l'abandon du sublime et sur de nombreuses contradictions, telles l'utilisation de modèles passéistes jumelée à des aspects techniques modernes (p. 187). Certains rapports effectués par l'auteur sont captivants. Notons au passage le rétablissement d'un ordre ancien, soit le rapport entre aristocrates et compositeurs qui définit un système où les compositeurs profitent des commandes faites par l'aristocratie (p. 146). Classe marginalisée par un système social moderne, l'aristocratie soutient alors les changements esthétiques qui profitent à sa survie (p. 53). Dans un même ordre d'idées, l'auteur met en relation l'importance de l'intégration des personnalités musicales maîtres d'œuvre du néoclassicisme dans la vie politique française, par l'intermédiaire du support de l'aristocratie, mais aussi de la classe dirigeante alors en place (p. 150-51). De tels éléments de réflexion nous permettent de considérer qu'il s'agit sans aucun doute d'un ouvrage remarquable qui sort des sentiers battus.

Michel Duchesneau

Pascal Huynh. *La musique sous la République de Weimar*. Collection « Les chemins de la musique ». Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998. 501 p. ISBN 2-213-60078-3 (couverture cartonnée).

L'éditeur Fayard continue de combler les nombreuses lacunes dans la littérature en français sur la musique et son histoire, soit en confiant des titres à des auteurs francophones, soit en traduisant des ouvrages existants, le plus souvent de l'anglais. Son catalogue propose maintenant plus de 125 titres. Outre sa collection de biographies de compositeurs et ses nombreux guides du répertoire regroupés sous le titre « Les indispensables de la musique », on retrouve la collection « Les chemins de la musique », qui propose des survols historiques relatifs à des sujets comme le poème symphonique, la symphonie à l'époque romantique, la musique anglaise, la musique en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques, la musique au cinéma, l'impressionnisme et l'expressionnisme. Le volume que vient de faire paraître Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, arrive à un moment où la réception en France de la musique allemande du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle n'est plus — ou est moins — entachée des nombreux préjugés résultant d'une part des conflits politiques passés et d'autre part des différences esthétiques apparemment irréconciliables entre les deux pays.