

La réception d'Igor Stravinsky entre 1945 et 1956 : examen de la presse communiste française

THOMAS THISSELIN

En Union soviétique, un décret de 1948, couronnant un processus de rejet des abstractions entamé à la fin des années 1920, désignait comme « formalistes » les compositeurs d'œuvres dissonantes, atonales, négligeant les traditions classiques et le folklore de leur pays. Ces œuvres, selon les autorités, ne répondaient pas aux goûts des larges masses populaires et rappelaient par ailleurs celles des compositeurs modernes occidentaux. Ainsi, dès 1925, *Le Pas d'acier* de Prokofiev, alors émigré en France, avait été condamné pour son formalisme par l'Association russe des musiciens prolétaires qui s'opposa à sa représentation au Bolchoï. La création, en 1932, sous Staline, de l'Union des compositeurs soviétiques allait entraîner la généralisation de ce type de critiques. L'opéra devint, surtout à partir de la fin des années 1920 et dans les décennies qui suivirent, un objet privilégié de la propagande idéologique. *Lady Macbeth du district de Mtsensk* de Chostakovitch sera notamment dénoncé en janvier 1936 par la *Pravda* dans un article intitulé « Le chaos remplace la musique¹ », malgré ses succès nationaux et internationaux.

La période de l'après-guerre en URSS, élargie aux années ayant suivi la mort de Staline, est intéressante à plus d'un titre. En matière artistique, l'acmé de la dictature stalinienne laisse place à la politique vacil-

1. Anonyme, « Sumbur vmesto muzyki », *La Pravda*, 28 janvier 1936.

lante de Khrouchtchev. En France, le PCF – alors première puissance de gauche – et ses intellectuels participent activement à la structuration des débats politiques et culturels. Il est donc intéressant, en vue de sonder la réception de la musique soviétique en France, de mobiliser la production journalistique et intellectuelle des communistes français (qu'ils fussent adhérents du Parti, compagnons de route ou sympathisants).

Il existe dans ces années des différences de statut entre les périodiques du PCF ou proches du Parti, mais aussi entre leurs contributeurs (cadres politiques, journalistes, professionnels de l'art et de la culture, etc.). De fait, nous émettons l'hypothèse selon laquelle la réception en France de la musique soviétique – et plus généralement du réalisme socialiste – varie en fonction des cadres éditoriaux dans lesquels les critiques communistes s'expriment².

Nous proposons un bref passage en revue des grands titres de la presse communiste française de ces années, avant de consacrer cet article à la réception particulière de Stravinsky dans leurs colonnes.

Panorama de la presse communiste française d'après-guerre

En matière artistique, la presse communiste française se fait l'écho des discussions générales portant sur le rôle de l'intellectuel en URSS et l'importance du réalisme en art³.

Un quotidien « grand public » d'informations générales comme *Ce Soir* traite de l'actualité culturelle et fait la promotion d'évènements. Ce journal, créé par le PCF et dirigé par les écrivains Louis Aragon et Jean-Richard Bloch, se veut populaire. Il fidélise un lectorat avide de dernières nouvelles en fin de journée, et la présence d'artistes et de critiques musicaux parmi ses collaborateurs dénote une recherche de qualité. Ces derniers s'approprient les principes réalistes en musique et s'en émancipent.

Les Lettres françaises bénéficient du soutien financier du PCF et jouent un rôle clef dans le paysage intellectuel français de la Résistance et de l'après-guerre. À la Libération, bientôt placé sous l'aile d'Aragon, le titre s'efforce d'élaborer une conscience collective, nationale et

2. Ce point est plus largement développé dans ma thèse de doctorat. Voir Thomas Thisselin, *L'importation en France de la musique soviétique entre 1945 et 1956 : formes, enjeux et débats*, thèse de doctorat en codirection, Université de Lorraine et Université d'État de Saint-Petersbourg, 2019, vol. 1 et 2, 342 et 1574 p.

3. André Sorbier, « La belle et lourde tâche de l'intellectuel soviétique », *France-U.R.S.S.*, 33, mai 1948, p. 8-9.

communiste. Les articles couvrent nombre de domaines de recherche et s'entrecroisent comme s'ils émanaient d'une même instance et d'un même noyau. Des artistes et des compositeurs comptent là aussi parmi les collaborateurs de la rédaction, qui devient une voix d'autorité pour les questions esthétiques, arborant un ton de conversation érudite et amicale (lequel doit plus à « un lissage rédactionnel⁴ » qu'à une parfaite entente au sein de la rédaction). La revue se veut néanmoins au service d'une culture populaire. Du fait du degré d'expertise qui est exigé de ses différents collaborateurs et de l'élite culturelle à laquelle la revue s'adresse, *Les Lettres françaises* échappent partiellement aux contraintes de soumission à la ligne du Parti qui s'imposent à *La Nouvelle Critique*, même si cette dernière s'adresse à un public de travailleurs intellectuels.

Créée en 1948 par le PCF afin de propager dans les milieux intellectuels ce que le Parti présente comme les analyses marxistes élaborées en tous domaines, *La Nouvelle Critique* intervient dans les débats intellectuels, artistiques en l'occurrence, se faisant l'écho des réprimandes faites à certains compositeurs soviétiques au nom du réalisme socialiste. Austère dans la forme et réunissant des articles difficiles à lire – présentés par des politologues, voire parfois des musicologues soviétiques – la revue se présente comme détentrice de la « vérité ». Bien que destinée à un lectorat averti, elle propose un contenu riche mais partial puisqu'elle ne se détache pas des enjeux politiques qui la mobilisent, au même titre que *L'Humanité*.

En 1945, *L'Humanité* est la figure de proue de la presse communiste, sa ligne éditoriale suit la ligne du Parti et mêle information et campagne de mobilisation. La grande originalité de l'édition du dimanche réside dans sa diffusion militante, sous diverses formes.

La Nouvelle Critique et *L'Humanité* se démarquent donc d'*Esprit* et des *Temps modernes*. En effet, les engagements d'*Esprit* ne se résument pas à une orientation « philocommuniste » en lien avec une défiance vis-à-vis du modèle américain et plus généralement des partis politiques. *Esprit* marque même une rupture avec les communistes français solidaires des politiques menées en URSS. L'esprit de la Résistance caractérise le renouveau de la revue après la Libération (avec la venue de jeunes gens qui ont été d'actifs résistants), à la fois dans son style et dans ses thèmes. La revue rapproche souvent des cercles et des individualités susceptibles d'exprimer des désaccords, engageant un débat

4. Luc Vigier, « Les Lettres françaises en 1955 », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 4, 2011, p. 87-104.

de fond sur le marxisme pendant de longues années. L'organisation de la rédaction permet à un foyer de création intellectuelle de s'exprimer. Les différents rédacteurs décryptent les évolutions de la politique, de la société et de la culture, en France et dans le monde, parcourant des thématiques allant de la culture médiatique aux études savantes. Une diversité de registres et d'activités est encouragée par la rédaction, entourée d'un groupe d'intellectuels, d'un noyau militant et d'un réseau international. *Esprit* fédère un tissu d'associations, des groupes locaux et des réseaux professionnels liés ou non aux syndicats et engage des réflexions approfondies sur l'humanisme, en lien avec les travaux de sociologues, d'écrivains, de philosophes notamment. *Esprit*, tout comme *La Nouvelle Critique*, tentera de contrer l'hégémonie croissante des *Temps modernes*.

Revue de l'« intellectuel de gauche » des années 1950-1960, *Les Temps modernes* oscillent de la critique courtoise au compagnonnage solidaire. Au travers d'analyses approfondies, l'objectif de cette revue de rang international est de nourrir une intelligence globale du monde. Un espace de débat, voire de contestation, est créé et l'engagement des auteurs sensibilise par ailleurs à l'histoire intellectuelle française. *Les Temps modernes* sont à la fois la revue de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir et le lieu d'expression privilégié d'un mouvement qui dominera rapidement dans la vie intellectuelle et littéraire d'alors : l'existentialisme.

Toutes ces publications s'attachent, par le vocabulaire qu'elles emploient et les idées qu'elles développent, à défendre le « réalisme » musical en France. Elles militent pour les échanges culturels et encouragent la transmission de la production musicale soviétique à destination du public français. Elles abordent régulièrement les actualités musicales soviétiques et interrogent également la question de la « consommation » musicale en France en général.

Le cas Stravinsky : éléments de contexte

L'importance particulière de Stravinsky dans le paysage musical français de l'époque et la grande diversité de styles qui caractérise ses œuvres laissent présupposer des différences d'appréciation dans la réception de ces dernières, d'autant que, comme l'a montré Pierre Bourdieu, le sens et la fonction d'une œuvre sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine⁵.

5. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, décembre 2002, p. 3-8.

À l'époque, les divergences que l'on observe entre le discours soviétique sur la musique et le contenu de la presse française procommuniste révèlent la tension dialectique qui existe entre la France et l'URSS. La propagande bruyante qui a entouré les œuvres de compositeurs tel Chostakovitch, qui vécurent toute leur vie dans le système soviétique, a par exemple longtemps entretenu une réception biaisée de leurs travaux en Occident. Ainsi, notre propos consistera ici à tenter de déterminer si les interprétations faites des œuvres de Stravinsky se détachent des enjeux politiques en présence.

Igor Stravinsky est une figure à part, dont la destinée n'est en rien comparable à celle de ses homologues musiciens et compositeurs. Classé parmi les apatrides cosmopolites, qualifié en URSS de « propagateur détraqué du modernisme bourgeois⁶ », il répudie le réalisme en musique, déclarant que les grandes masses n'apportent rien à l'art. Il se fait naturaliser français en 1934, avant d'adopter la nationalité américaine onze ans plus tard.

La présente étude de la réception de ses œuvres musicales en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale nous permet de parcourir trois périodes créatrices du compositeur. Ses inspirations culturelles slaves caractérisent son écriture post-romantique, avant son départ de Russie en 1914 qui encourage chez lui une rupture progressive avec l'école orchestrale russe. À partir de 1920, les influences se multiplient dans ses compositions et il adhère au style néoclassique, renouant avec des procédés d'écriture anciens. Enfin, il adoptera les principes de la musique sérielle caractéristique de sa période américaine (1940-1958).

En France, Stravinsky représentera la modernité musicale russe et constituera une figure emblématique de la communication qui s'établit entre musiciens soviétiques et français.

Stravinsky par René Leibowitz

Les Temps modernes adoptent, par l'intermédiaire du chef d'orchestre René Leibowitz, une attitude critique à l'égard des deux camps opposés que sont, d'une part, celui des « adversaires de l'URSS⁷ », qui dénonce la tyrannie du régime soviétique, et, d'autre part, celui des communistes et sympathisants communistes, alors silencieux.

6. *Izvestia* (M.), 7 janvier 1951.

7. René Leibowitz, « On triche sur tous les tableaux. (À propos des compositeurs "formalistes" en U.R.S.S.) », *Les Temps modernes*, 32, mai 1948, p. 2072-2078.

Les autorités culturelles soviétiques remettent en cause la tristesse et le pessimisme de certaines compositions (plutôt que leur valeur musicale à proprement parler), préférant la simplicité d'une musique fondée sur l'usage presque exclusif du folklore et des chansons dites révolutionnaires qui, étant à la portée immédiate des masses, les stimulent dans leur tâche en période de construction socialiste. Il devient nécessaire de valoriser les productions artistiques réalisées sur des bases idéologiques en réactivant des sujets à contenu historique, populaire et révolutionnaire tout en traitant l'actualité. Sans remettre en cause la politique culturelle soviétique, Leibowitz encourage une compréhension de cette situation intérieure de l'URSS en faisant référence, dans ses articles, aux efforts sociaux exigés par la reconstruction après-guerre.

Toutefois, il critique les compositeurs qui acceptent de devenir des instruments de cette propagande. Évoquant Chostakovitch, il parle par exemple d'un compositeur « sans idéologie et sans patrie », chez qui de véritables convictions esthétiques font défaut.

Le premier article substantiel, historique et musicologique que l'on trouve au sujet de Stravinsky est également le fait de René Leibowitz⁸. Le chef d'orchestre salue l'inscription de Stravinsky dans la tradition polyphonique d'alors. Son argumentaire débute néanmoins par les conflits que génère son écriture musicale. Il regrette que ce dernier n'arrive pas à prendre entièrement conscience de la somme des acquisitions que lui offre la polyphonie de son époque, n'y apportant rien de neuf ni d'original. Il aurait recours au contraire à des moyens académiques, à des notions périmées appliquées « automatiquement », témoignage d'une « gêne » qu'éprouverait Stravinsky vis-à-vis de cette même tradition. René Leibowitz s'attarde sur plusieurs œuvres pour étayer son propos : le *Scherzo fantastique* (1907-1908), une œuvre de jeunesse usant du chromatisme, *Petrouchka* (1910-1911) avec le fameux accord créé d'après lui de toutes pièces, qu'aucun mouvement de voix, pas même une fonction tonale, ne justifie, et *Le Sacre du Printemps* avec l'accord des Augures Printaniers.

Ces accords musicaux composés par Stravinsky étaient précisément liés à son projet harmonique, à la prise de conscience de plus en plus élaborée qu'il avait de la somme des possibilités offertes par la gamme chromatique. La dissonance s'émancipe, avec des accords qui n'ont plus rien de commun avec ceux que nous proposait le système

8. René Leibowitz, « Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale », *Les Temps modernes*, 7, avril 1946, p. 1320-1336.

tonal à ses origines, mais Stravinsky se révèle incapable, d'après René Leibowitz, de conférer aux accords créés des fonctions précises ou de constituer un quelconque « mode d'emploi ». Ainsi le critique soutient-il que Stravinsky reste attaché à un système tonal qu'il maltraite de façon violente avec des accords qu'il qualifie (usant de la même métaphore évoquant la reproduction de processus éculés) d'« automates ».

Si René Leibowitz concède au *Sacre* d'être un exemple de la grande montée libératrice de la musique d'avant 1914, il modère toutefois le rôle privilégié que l'on a voulu lui faire jouer. Le compositeur n'y approfondirait pas les problèmes polyphoniques nouveaux posés par Arnold Schönberg et son école dès le début du siècle. Leibowitz salue les recherches que Stravinsky mène en matière de rythme. Néanmoins, comme pour l'harmonie, son écriture prouverait l'existence d'une équivoque fondamentale entre le désir de profiter de certaines découvertes et l'incapacité d'en tirer les conséquences qui s'imposent. L'impression d'une asymétrie rythmique créée par des changements de mesure totalement inusités jusqu'alors n'a pu que choquer les auditeurs de 1913, mais les séduit infiniment après-guerre, cependant le résultat polyphonique dans sa totalité reste selon Leibowitz d'une « pauvreté terrifiante ». Concernant l'architecture générale de l'œuvre, Stravinsky se montrerait d'après lui incapable de penser la musique de façon organique. À la loi polyphonique par excellence, celle du développement perpétuel, il oppose celle d'un « agencement musical », par juxtapositions brutales de matériaux hétérogènes. Plutôt que de varier, il amalgame, explique René Leibowitz. À titre de comparaison, dans les pages du *Figaro*, le *Sacre* est défendu par Francis Poulenc, ami de Stravinsky, qui regrette l'attitude des disciples de son homologue, Messiaen, qui sifflent certaines œuvres de Stravinsky⁹.

Dans le domaine de la musique de chambre, Stravinsky est très influencé par Schönberg et son école. Stravinsky contribue à l'état d'esprit radical de cette période musicale où l'appareil instrumental devait être réinventé. En témoignent les instrumentations de *Renard*, *Noces*, *Symphonies d'instruments à vent*, *Mavra* ou du *Concerto pour piano et instruments à vent*. René Leibowitz, bien que concédant certaines qualités de couleur à *L'Histoire du soldat*, reprend le terme d'« automates » pour désigner les compositions de chambre de Stravinsky. Il déplore que ce dernier ait été séduit par la sonorité, l'aspect physique de com-

9. Francis Poulenc, « Vive Strawinsky ! », *Le Figaro*, 199, 7 avril 1945 ; Clarendon, « En présence de Strawinsky Pierre Monteux fait triompher “Le Sacre du Printemps” », *Le Figaro*, 2385, 10, 11 mai 1952 ; Quermantes, « Le Sacre de Strasbourg », *Le Figaro*, 3360, 27 juin 1955.

binaisons de timbres, témoignage, d'après lui, d'une méconnaissance de l'aspect spirituel et conscient qui anime cette sonorité d'une véritable vie polyphonique.

Par ailleurs, René Leibowitz regrette que tous les éléments qui créaient jusque-là des liens – parfois sporadiques et fragiles, mais néanmoins réels – entre ses partitions et la tradition disparaissent peu à peu. Il oppose par exemple la création de « nouveaux ordres tonals » par des compositeurs tels Schönberg, Berg ou Bartók au « plagiat » de Stravinsky. Grâce à des procédés nouveaux, les premiers auraient enrichi et « rénové » un système en train de mourir, alors que les lignes mélodiques reprises par Stravinsky à l'œuvre de Bach et de quelques Italiens de la même époque n'auraient pas témoigné d'une « vie nouvelle » selon Leibowitz (le *Concerto pour violon en ré*, le *Dumbarton Oaks Concerto* et *Perséphone* sont pris pour exemple). Les œuvres de Stravinsky composées dans un style néoclassique témoigneraient par leur architecture d'un désir de revenir à une sorte de classicisme, sans dissonances. Les orchestrations jugées moins brillantes ou originales et décrites comme des « moules formels » sont prétextes pour René Leibowitz à dénoncer l'académisme du compositeur.

Dès 1923, le musicologue Boris de Schlœzer, d'origine russe, interroge lui aussi les enjeux de la création contemporaine. Or, progrès et invention lui semblent avoir déserté progressivement l'œuvre de Stravinsky¹⁰. Son opposition se fait de plus en plus forte jusqu'à la condamnation définitive qu'il rédige en 1934 dans *La Nouvelle Revue française* à propos de *Perséphone*, qu'il conçoit comme un retour au passé et comme une trahison vis-à-vis de la création contemporaine et de la modernité en général. De Schlœzer n'hésite pas à considérer *Perséphone* comme un « cadavre », quand bien même la musique nous fait admirer d'ingénieuses combinaisons de timbres. *Mavra* est pour lui un pastiche. La volte-face néoclassique du compositeur russe est condamnée et Schönberg considéré comme la « suite logique » de l'histoire de la musique.

C'est à partir du point de vue de Boris de Schlœzer que se construit l'idéologie de la modernité musicale des années 1940 et 1950 portée par René Leibowitz. On observe au travers de l'analyse de René Leibowitz l'adoption d'une conception kantienne d'un criticisme qui doit se révéler capable d'engendrer des définitions suffisamment précises pour permettre l'approche de toutes les œuvres musicales.

10. Boris de Schlœzer, *Igor Stravinsky*, préf. de Christine Esclapez, Rennes, PUR, 2012 (1^e éd. : 1929), p. 15-16.

Toutefois, les œuvres de Stravinsky échappent à ces définitions ou en transgressent le sens. Si René Leibowitz ne s'est finalement que très peu exprimé sur les œuvres qui suivirent (chacune d'entre elles après *Œdipus Rex* (1926) apportant selon lui une déception supplémentaire), nombre d'articles du *Figaro* en proposent des interprétations. Nous nous autorisons une digression en rapportant les propos de l'organiste et critique du *Figaro* Bernard Gavoty à leur sujet¹¹. Celui-ci soutient que Stravinsky était las de n'être qu'un musicien slave. Il était, d'après lui, à la recherche d'une esthétique nouvelle, et souhaitait revenir à un style traditionnel, harmoniquement très ferme. Il ne tenait pas compte de la langue et souhaitait rompre avec le souci d'imaginer une action¹². Ainsi, le latin d'*Œdipus Rex* lui aurait permis de ne pas se sentir dominé par la phrase, par le mot dans son sens propre, et de se livrer en toute quiétude à la spéculation musicale. Cet opéra-oratorio est présenté sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées en 1952. Cocteau en signe les décors, les costumes, la mise en scène et le commentaire qui complète la partition de Stravinsky. Gavoty explique combien Stravinsky est parvenu à oublier les dissonances du *Sacre*, craignant toutefois que la sagesse apparente de l'œuvre ne masque son originalité, sa grandeur antique et l'esprit même de cette musique spiritualiste. Néanmoins, il regrette que Stravinsky n'ait pas su se détacher de la succession de scènes jugées démodées et puériles de Cocteau. Ces tableaux compliquent sans éclairer, alourdissent, distraient et portent préjudice à l'œuvre elle-même selon lui. Plus généralement, il craint que les partis-pris de Stravinsky ne conduisent progressivement à des horizons philosophiques où l'esprit a plus de contentement que les sens¹³.

La *Messe*¹⁴ (1944-1948), *Orphée*¹⁵ (1947) et la *Symphonie en trois mouvements*¹⁶ (1945) n'échappent pas à certaines critiques de Gavoty. Il voit

11. Bernard Gavoty écrivait sous le pseudonyme de Clarendon en référence au personnage principal de la pièce de Beaumarchais, *Eugénie*.

12. Clarendon, « Les soirées Stravinsky-Schönberg », *Le Figaro*, 2395, 22 mai 1952.

13. Clarendon, « Bilan du XX^e siècle », *Le Figaro*, 2409, 7, 8 juin 1952.

14. Clarendon, « La Messe de Stravinsky », *Le Figaro*, 1911, 31 octobre 1950.

15. F. G., « Stravinsky en quête d'Eurydice », *Le Figaro littéraire*, 57, 24 mai 1947 ; Clarendon, « De Prokofiev à Stravinsky », *Le Figaro*, 1930, 22 novembre 1950.

en la première une écriture pauvre et tourmentée. L'ésotérisme et le « lyrisme cérébral » de la seconde occulteraient plusieurs siècles de traditions, de ballets et d'Orphées. On peut lire à propos de la troisième des reproches similaires à ceux de René Leibowitz puisque Gavoty y voit même de l'autopastiche, regrettant chez Stravinsky des desseins contradictoires : un respect de la tradition classique appliquée à la coupe symphonique et des contrastes sur les plans rythmique et mélodique.

La réception de Stravinsky par la presse communiste

Examiner la réception de la musique de Stravinsky par les communistes français induit une réflexion sur le rôle de l'intellectuel communiste en France. Le PCF ne sépare pas la question des intellectuels de la situation du prolétariat, de ses luttes et de ses besoins. Néanmoins, selon l'écrivain Jean-Marie Domenach, représentant du courant personnaliste, disciple et ami d'Emmanuel Mounier à qui il succéda à la direction d'*Esprit*, la majeure partie des intellectuels communistes ne proviendrait pas du prolétariat ; depuis la Libération, les ouvriers ont été rejoints par une foule de jeunes intellectuels issus de la Résistance, qui garderaient des traces de leurs origines bourgeoises, et auxquels Maurice Thorez a reproché d'avoir parfois adhéré au Parti par « romantisme révolutionnaire¹⁷ ».

Domenach rappelle combien les ouvriers français vivent dans une ambiance faite d'actualités américanisées. Selon lui, les différences politiques qui existent entre la France et la Russie soviétique rendent impossible le développement d'une culture française « calquée » sur la culture soviétique. Il regrette que le PCF nourrisse ce qu'il considère comme des batailles idéologiques stériles et préfère rattacher les œuvres des grands artistes et écrivains à des critères abstraits au lieu de constituer une culture communiste propre.

Les articles publiés par la presse communiste après-guerre dénotent un fort intérêt à l'égard de Stravinsky. Les critiques divergent d'une rédaction à l'autre, sans chercher à s'accorder avec la ligne soviétique.

16. Clarendon, « La 3^e symphonie de Strawinsky », *Le Figaro*, 711, 22 novembre 1946 et *Id.*, « Les concerts symphoniques », *Le Figaro*, 715, 27 novembre 1946.

17. Jean-Marie Domenach, « Le parti communiste français et les intellectuels », *Esprit*, 5, mai 1949, p. 729-739.

Le compositeur Georges Auric, qui publie dans les *Lettres françaises*, déclare combien un musicien, et par extension un programme, se doit de ne pas tenir compte de la majorité et d'encourager la curiosité des auditeurs¹⁸. Dès 1945, il vante les programmes de concert audacieux et prend pour modèle l'accueil d'un cycle Stravinsky par la Radiodiffusion française. Les œuvres majeures du compositeur, considérées comme des chefs-d'œuvre de noblesse et de pureté, sont ainsi évoquées. Auric fait remarquer le renouvellement constant de l'art de Stravinsky. Il célèbre les brèves *Impressions norvégiennes* pour leur jeunesse, le folklore y aurait ressurgi d'une façon heureuse et imprévue, sans comparaison avec l'emploi du chant populaire russe de *Petrouchka*¹⁹. On constate au passage à travers lui que la presse communiste adopte une attitude modérée à l'égard d'un dodécaphonisme pourtant ouvertement condamné en URSS.

Dans les *Lettres françaises*, Auric encourage la découverte et la diffusion de nouvelles œuvres. Il explique que le devoir des théâtres est de s'intéresser avec bienveillance aux travaux des compositeurs de l'époque, toute expérience malheureuse n'en restant pas moins légitime et exaltante pour autant²⁰. L'exploitation d'un répertoire « de tout repos » ne permettrait pas d'échapper aux conventions. Auric salue *Jeu de cartes*, *Renard*, *Mavra* ou les *Danses concertantes* comme l'aboutissement d'un langage et d'un art parvenus à un point surprenant de perfection. De son point de vue, la surprise qui accompagnait chacune des nouvelles compositions de Stravinsky traduisait la volonté

18. Georges Auric, « Un peu de curiosité, s.v.p. », *Les Lettres françaises*, 30, 18 novembre 1944, p. 7 ; *Id.*, « La majorité des auditeurs n'a pas toujours raison !... », *Les Lettres françaises*, 38, 13 janvier 1945, p. 7 ; *Id.*, « Programmes hardis », *Les Lettres françaises*, 39, 20 janvier 1945, p. 5 ; *Id.*, « Le froid ennemi de l'art », *Les Lettres françaises*, 40, 27 janvier 1945, p. 5 ; *Id.*, « Du général au particulier », *Les Lettres françaises*, 41, 3 février 1945, p. 5 ; *Id.*, « Le cercle Stravinsky », *Les Lettres françaises*, 43, 17 février 1945, p. 5 ; *Id.*, « Stravinsky ou l'éternel renouvellement », *Les Lettres françaises*, 48, 24 mars 1945, p. 5 et *Id.*, « Génie et sifflets à roulette », *Les Lettres françaises*, 52, 21 avril 1945, p. 5.

19. *Petrouchka* est un conte folklorique dont la scène se passe en pleine fête de la semaine grasse. Stravinsky l'avait composé comme s'il se promenait au milieu de ce rassemblement festif, tel qu'il l'a connu dans son enfance.

20. Georges Auric, « Tibor Harsanyi », *Les Lettres françaises*, 45, 3 mars 1945, p. 5 ; *Id.*, « Une partie difficile », *Les Lettres françaises*, 100, 22 mars 1946, p. 7 et *Id.*, « Échapper à la convention... », *Les Lettres françaises*, 101, 29 mars 1946, p. 7.

du compositeur de réagir aux conventions du moment²¹. Des correspondants comme Antoine Duhamel, à l'inverse, regrettaient l'abandon progressif des efforts novateurs de Stravinsky, en faisant référence à la nouveauté même contenue dans ses premières œuvres, à la richesse harmonique du *Sacre du printemps* notamment²².

Bon nombre des œuvres de Stravinsky ont contribué à l'essor chorégraphique et au renouveau de la musique de ballet, laquelle constitue par ailleurs un jalon essentiel de son succès populaire. *Les Lettres françaises* et *Ce Soir* reviennent sur les souvenirs laissés par *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, sur la violence des sonorités et le mépris des conventions du *Sacre du printemps*. Ils célèbrent également *Noces* pour son expression de l'âme populaire russe. *Le Baiser de la fée* est considéré comme habité par les thèmes des maîtres russes²³.

Dans cette lignée, témoignage de l'intérêt des communistes français pour Stravinsky, Henry Malherbe et Hélène Jourdan-Morhange évoquent la beauté antique, la profondeur d'accent et la rigueur de facture et de pensée de Stravinsky lorsqu'il est question d'*Orphée*²⁴, manifestant un positionnement qui contraste avec celui que

21. Les rapports de Stravinsky avec le public et la critique n'ont comme on le sait pas toujours été des plus simples, ce dont témoigne l'accueil que le public et la critique réservèrent à *Marra*.

22. Antoine Duhamel, « Le concert de la Pléiade », *Les Lettres françaises*, 136, 29 novembre 1946, p. 9.

23. Georges Auric, « Serge Prokofieff », *Les Lettres françaises*, 27, 28 octobre 1944, p. 7 ; Jean Wiéner, « Concerts », *Ce Soir*, 1011, 15 décembre 1944 ; Georges Auric, « Le souvenir de Serge de Diaghilew », *Les Lettres françaises*, 34, 16 décembre 1944, p. 7 ; Hélène Jourdan-Morhange, « L'Opéra a ressuscité Petrouchka », *Ce Soir*, 2019, 15 avril 1948 ; Henriette Roget, « D'Olympia à Petrouchka », *Les Lettres françaises*, 204, 15 avril 1948, p. 6 ; Hélène Jourdan-Morhange, « L'Opéra a ressuscité Petrouchka », *Ce Soir*, 2019, 15 avril 1948 ; *Ead.*, « Jeanne Gautier joue du Stravinsky », *Ce Soir*, 2361, 21 mai 1949 ; *Ead.*, « Désormière triomphe à la radio », *Ce Soir*, 2898, 8 février 1951 ; *Ead.*, « Avec les "Noces" de Stravinsky les cadets triomphent », *Ce Soir*, 3169, 26 décembre 1951 ; *Ead.*, « Les prestiges d'Igor Markevitch », *Les Lettres françaises*, 464, 7 au 14 mai 1953, p. 6 ; Paul Grangeon, « De Beethoven à Stravinsky », *Les Lettres françaises*, 519, 3 au 10 juin 1954, p. 9.

24. Hélène Jourdan-Morhange, « La Musique gaie de l'après-guerre... de 1918 », *Ce Soir*, 1995, 18 mars 1948 ; *Ead.*, « Une troupe d'une cohésion parfaite : le "Sadler's Wells Ballet" », *Ce Soir*, 2162, 30 septembre 1948 ; *Ead.*, « "Orpheus" de Stravinsky aux Ballets des Champs-Élysées : sincérité et densité dans le lyrisme », *Ce Soir*, 2215, 2 décembre 1948 ; Henry Malherbe, « Le bruit et la fureur de la danse », *Les Lettres françaises*, 238, 16 décembre 1948, p. 6.

nous avons observé plus haut. L'abstraction du compositeur y est sujette à discussions, c'est pourquoi le lyrisme de l'œuvre, la rigueur d'écriture et la musique restée directe, simple et improvisée, sont mis en avant. À l'inverse, dans ces mêmes articles d'Hélène Jourdan-Morhange, il est question du *Concerto pour deux pianos* où la musique n'exprimerait aucun sentiment, de la *Symphonie pour instruments à vent* aux « fausses notes volontaires » ou du statisme de *Scènes de ballet*, dont la musique serait peu entraînante pour les danseurs. Les difficultés qu'il y aurait à suivre Stravinsky dans sa période dite abstraite sont développées, néanmoins les critiques restent bienveillantes, l'écriture et les trouvailles sonores de ces œuvres étant valorisées.

Avec surprise, on observe en 1950 la remise en cause des propos de René Leibowitz par le politologue Bruno Valeano. Bien que les avant-gardistes soient régulièrement dénoncés comme bourgeois, insensibles au ressenti des auditeurs et ignorants à l'égard de la sensibilité populaire, ce dernier prend le parti de Stravinsky dans *La Nouvelle Critique*. Les sifflets du public, assimilé du même coup à un public bourgeois, à l'encontre de Stravinsky sont utilisés pour signaler l'incompréhension de ce même public face au « prodigieux bouleversement » apporté par le compositeur et à la « rénovation de toutes les valeurs²⁵ ».

Toutefois deux années plus tard, cette même revue publie les propos du musicologue soviétique Izraïl Nestiev, qui estime que Stravinsky est réfractaire à la musique populaire²⁶. Ces propos se retrouvent d'ailleurs dans des ouvrages biographiques où il dénonce l'utilisation cynique de l'exotisme de l'antiquité russe telle qu'on la rencontrerait dans *Les Noces*, *Mavra* ou *Le Bouffon*²⁷. L'abstraction et l'abandon du contenu en faveur de la forme sont dénoncés. Les thèmes musicaux dépouillés de tout contenu réel et utilisés à des fins rythmiques, et plus généralement la nouveauté proposée par Stravinsky, s'adressent à l'intellect d'autant qu'il s'agit d'un compositeur qui exige que ses œuvres soient jugées « abstraction faite de la musique et de ses enseignements, des exigences de l'époque qui les a fait naître, du sujet con-

25. Bruno Valeano, « Où est l'avant-garde ? ou M. Leibowitz "musicien (mal) engagé" », *La Nouvelle Critique*, 15, avril 1950, p. 104-110.

26. Izraïl Nestiev, « Le réalisme socialiste en musique et l'esthétique soviétique », *La Nouvelle Critique*, 35, avril 1952, p. 99-111.

27. Nestiev, *Prokofiev*, Paris, Éditions du Chêne, 1946, 204 p.

cret qu'elles sont supposées exprimer et dont il sous-entend ainsi qu'elles n'en sont pas chargées²⁸ ».

Stravinsky se situe donc en tous points aux antipodes des déclarations d'Andreï Jdanov (1896-1948) en Union soviétique, attaché au rôle social d'une musique destinée à servir des intérêts politiques et militant pour une simplification de l'expression. En URSS, l'union de la pratique révolutionnaire et de la théorie marxiste-léniniste confère une forte autorité à la parole de Jdanov, proche collaborateur de Staline qui supervisa jusqu'à sa mort, en 1948, la politique culturelle soviétique. Son propos rapporté dans *La Nouvelle Critique*, place sur un même plan Ravel, Dukas et Stravinsky. Selon Jdanov, il y a d'un côté une musique réaliste qui relie les individus et vise à élever les forces créatrices des masses, et de l'autre, une musique purement formaliste dont les recherches intellectuelles « tuent la sensibilité²⁹ ». Il estime que les œuvres formalistes (atonaux par exemple) sont intelligibles uniquement pour une élite. C'est pourquoi il milite pour une simplification de l'expression et se concentre sur le rôle social d'une musique destinée à servir les intérêts d'une nation. L'art se doit d'être réaliste, s'appuyant sur la vie quotidienne et s'inspirant de l'héritage des compositeurs nationaux³⁰.

La dimension populaire en musique est valorisée par une partie de la critique de l'époque. Le compositeur hongrois András Mihály place à ce titre Bartók « au-dessus » de Stravinsky³¹, quand bien même on retrouve des motifs populaires russes dans les musiques de ballet de Stravinsky. Ce rapprochement avec Bartók s'observe également dans les *Lettres françaises* où Robert Caby, Hélène Jourdan-Morhange et Paul Grangeon rapprochent le *Divertimento*, *Le Mandarin merveilleux* et les quatuors de Bartók au *Sacre du printemps*³². Ici, en revanche, la compa-

28. Renaud de Jouvenel, « Problèmes de la musique », *La Nouvelle Critique*, 46, juin 1953, p. 147.

29. J. Snyders, « Andreï Jdanov s'y connaît-il en musique ? À propos de Debussy, Ravel, Dukas et Stravinsky », *La Nouvelle Critique*, 21, décembre 1950, p. 97-107.

30. À titre de remarque, mentionnons combien la transposition de ce discours soviétique au contexte français a encouragé la sauvegarde de l'héritage et des valeurs de la musique française.

31. András Mihály, « La grande voix de Bela Bartók », *La Nouvelle Critique*, 71, janvier 1956, p. 169-203 ; « Lettres inédites de Bela Bartók », *La Nouvelle Critique*, 71, janvier 1956, p. 204-208.

32. Robert Caby, « Un concert à la mémoire de Béla Bartók », *Les Lettres françaises*, 84, 1^{er} décembre 1945, p. 7 ; Hélène Jourdan-Morhange, « Harmonies

raison sert Stravinsky, qui a su concilier une thématique populaire avec la culture classique tout en faisant preuve d'une grande liberté de langage et d'écriture. Les *Noces*, entièrement écrites avec des chants populaires russes, sont également prises pour exemple et jugées comme le « sommet de la manière russe » du compositeur.

Jean Wiéner, la spécialiste de la danse Victoria Achères et Louis Durey rejoignent les prises de position soviétiques ; selon ces derniers, en renonçant à sa patrie et en répudiant les sources qui lui avaient inspiré *Petrouchka* et *Noces*, Stravinsky – sans qu'il soit question de contester la maîtrise de sa technique – se serait « desséché » et « cérébralisé³³ », en s'adressant à un public plus intellectuel que sensible et en rompant le contact avec de vastes auditoires. Parmi les œuvres davantage sujettes à controverse, le ballet *La Cage*, présenté par le New York City Ballet, aurait procuré plus de gêne que de plaisir esthétique, représentant l'égarément, le désordre, le viol et le crime sans en apporter la condamnation.

Ces articles extraits de *La Nouvelle Critique*, des *Lettres françaises* et de *Ce Soir* confirment tout l'intérêt que les communistes français portent à un artiste comme Stravinsky, au travers de jugements qui ne sont pas nécessairement homogènes d'une revue à l'autre, ni nécessairement en accord avec les considérations du régime soviétique. Des appréciations contradictoires s'observent parfois au sein d'un même support et reflètent les divergences d'opinions qui existent alors entre la France et l'URSS. Ces aspects se vérifient concernant les articles de la presse communiste centrés sur la période atonale du compositeur et se focalisant sur le jazz.

Stravinsky et l'innovation

Les rencontres de Stravinsky avec Schönberg et Webern ont contribué au ralliement progressif du compositeur à l'atonalité et au système sériel. *Le Sacre du printemps* et *Pierrot lunaire* ont suscité l'estime

mozartienne et dissonances modernes », *Les Lettres françaises*, 477, 6 au 13 août 1953, p. 6 et *Ead.*, « Triomphe des jeunes au festival de Menton », *Les Lettres françaises*, 480, 3 au 10 septembre 1953, p. 6 ; Paul Grangeon, « Une grande première. Le Mandarin merveilleux de Béla Bartók », *Les Lettres françaises*, 539, 21 au 28 octobre 1954, p. 7 ; Hélène Jourdan-Morhange, « Les quatuors de Bartók au Musée des Arts Décoratifs », *Les Lettres françaises*, 578, 21 au 28 juillet 1955, p. 6.

33. Jean Wiéner, « Serge Prokofiev », *Ce Soir*, 967, 25 octobre 1944 ; Victoria Achères, « New York City Ballet », *Les Lettres françaises*, 420, 26 juin au 3 juillet 1952, p. 6 ; Louis Durey, « Serge Prokofiev », *Les Lettres françaises*, 489, 5 au 12 novembre 1953, p. 11.

réci-proque de Stravinsky et Schönberg³⁴. Le deuxième mouvement du *Septuor* (1953) de Stravinsky semble être un net hommage à Webern. Quant aux *Quatuors op. 22 et 28* de Webern, ils avaient fait forte impression sur Stravinsky³⁵. Hélène Jourdan-Morhange les rapproche à plusieurs reprises, en évoquant les concerts du Domaine musical notamment³⁶. Il est précisé combien cette société de concerts fondée par Pierre Boulez parvenait à mobiliser la jeunesse. Même si Hélène Jourdan-Morhange ne minimise pas l'apport de la technique sérielle, elle regrette que les recherches les plus abstraites, dodécaphoniques, de Stravinsky, se fassent au détriment de son inspiration. À ce propos, il est intéressant de relever la prise de position d'André Boucourechliev (plus tard auteur d'une biographie de Stravinsky) dans *Esprit*³⁷. Selon lui, la musique est entrée dans une phase où l'inspiration n'est plus à la source des œuvres. D'après lui, le siècle, « pauvre en génies », compenserait son manque de souffle par une recherche purement intellectuelle où la recherche de complexité se lierait à un désir d'originalité. Cette compréhension de la musique dodécaphonique singularise la presse communiste française de la vulgate soviétique, à un moment où Dmitri Kabalevski (1904-1987) condamne les déclarations de Schönberg³⁸. Schönberg enjoint les compositeurs à ne plus penser au public. Cette vision est rejetée en bloc par le pouvoir soviétique, la musique devant être compréhensible par le public le plus large. Toutefois, la presse communiste française n'hésite pas, elle, à rendre hommage à Schönberg à sa mort (1951) et à se faire l'écho de ceux qui promeuvent le dodécaphonisme en France³⁹.

Le jazz est également l'occasion de valoriser le modernisme de Stravinsky. Stravinsky décrit ce genre comme une réaction à la mode

34. André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 70-74.

35. Marcel Marnat, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995, p. 205-208.

36. Hélène Jourdan-Morhange, « Au théâtre Marigny », *Les Lettres françaises*, 500, 21 au 28 janvier 1954, p. 5 ; *Ead.*, « Chefs-d'œuvre hongrois », *Les Lettres françaises*, 538, 14 au 21 octobre 1954, p. 5 et *Ead.*, « Domaine musical », *Les Lettres françaises*, 645, 15 au 21 novembre 1956, p. 6.

37. André Boucourechliev, « Musique et faux problèmes », *Esprit*, 4, avril 1956, p. 590-595.

38. « Une conférence de presse des musiciens soviétiques », *Les Lettres françaises*, 473, 9 au 16 juillet 1953, p. 6.

39. Hélène Jourdan-Morhange, « Mort d'Arnold Schönberg », *Ce Soir*, 3034, 19 juillet 1951 et *Ead.*, « Le Festival international du C.D.M.I. », *Les Lettres françaises*, 541, 4 au 11 novembre 1954, p. 7.

musicale « à l'eau de rose et pleine d'absurdes fioritures⁴⁰ » de l'avant-guerre, en référence au développement de la chanson et du café-concert depuis le XIX^e siècle. On relève plusieurs mentions de Stravinsky dans les comptes rendus de la venue à Paris de Duke Ellington ou du festival international de jazz de Paris en 1949 notamment⁴¹. Henri-Jacques Dupuy note que les éléments spécifiques du jazz tendent à se transformer et semblent vouloir rivaliser avec la musique de Stravinsky, à l'image des sonorités spécifiques de *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington. Le festival de jazz de Paris de 1949 est l'occasion d'observer la réunion de partisans du vieux style mais aussi de modernes, avec les triomphes parallèles du vétéran Sidney Bechet et du chef de l'avant-garde Charlie Parker. À propos du be-bop, caractérisé par certains comme une dégénérescence du jazz, H.-J. Dupuy dénonce les propos selon lesquels la pureté et la spontanéité du style primitif du jazz auraient été gâchées par un apport intellectuel et la greffe d'éléments extérieurs empruntés à Stravinsky ou Schönberg. Dans ce contexte, l'exemple de Charlie Parker est à relever. Il ne s'éloigne pas du cadre du jazz, mais manifeste un profond besoin de renouvellement. Un rapprochement évident peut être fait avec les positions d'Aram Khatchatourian en URSS, qui, quelques années plus tard, après la mort de Staline, s'exprimant en tant que représentant des compositeurs soviétiques, associait le métier de compositeur à la recherche d'un nouveau style et de nouvelles formes artistiques pour un contenu perpétuellement renouvelé⁴². Khatchatourian revendiquait l'autonomie du compositeur et la nécessité pour lui de se doter d'un sens des responsabilités. La nouvelle musique soviétique, progressiste, devait perfectionner les traditions classiques et de l'art populaire⁴³.

40. Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique : propos recueillis, 1912-1939*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 264.

41. Henri-Jacques Dupuy, « Duke Ellington à Pleyel », *Les Lettres françaises*, 219, 29 juillet 1948, p. 6 et *Id.*, « De Bechet l'ancien au moderne Parker », *Les Lettres françaises*, 259, 12 mai 1949, p. 7.

42. « La musique soviétique en 1953. Sur un article de Khatchatourian "L'audace et l'inspiration créatrice" », *L'Humanité*, 2892, 23 décembre 1953 ; Aram Khatchatourian, « L'audace et l'inspiration créatrice », *Les Lettres françaises*, 495, 17 au 24 décembre 1953, p. 11 et *Id.*, « Réponse à Mister Taubman. Critique musical du New-York Times », *Les Lettres françaises*, 514, 29 avril au 6 mai 1954, p. 1 et 7.

43. Le discours français de l'époque anticipe sur les débats publics à venir en URSS.

Le compte rendu du livre *l'Histoire du jazz*, de Barry Ulanov, professeur d'Université et directeur de revue aux États-Unis valorise la thèse inverse : des compositeurs comme Stravinsky auraient souvent emprunté au jazz certains de leurs rythmes ou de leurs formules harmoniques⁴⁴. On observe de fait une corrélation entre les politiques éditoriales de la presse communiste française et l'admiration manifestée par les Français envers le jazz, la richesse des échanges et des courants qui se développent. L'écriture jazz est pourtant bien éloignée de l'esthétique de Parti alors défendue par le régime soviétique.

The Rake's Progress

La mort de Staline modifie soudain le contexte politique en URSS. Sur le plan de la création musicale, le carcan critique que constituait le réalisme socialiste s'assouplit. La presse communiste française, *L'Humanité* et *Les Lettres françaises* principalement, saluent le renouveau musical soviétique en publiant par exemple en 1953 le discours de Khatchatourian sur l'audace et l'inspiration créatrice évoqué plus haut. Khatchatourian y résume les conclusions des débats tenus à l'assemblée plénière de l'Union des compositeurs soviétiques, et y revendique l'autonomie du compositeur en matière de choix musicaux. Il traite de la responsabilité de l'artiste, de la liberté de création, de la nécessité de valoriser les sources populaires et du principe national en musique. En France, la presse communiste reste toutefois modérée, à l'inverse de Nicolas Nabokov, ami de Stravinsky qui, dans le *Figaro littéraire*, critique le « conformisme » de l'ère stalinienne⁴⁵ (même si Nicolas Nabokov loue l'intelligentsia russe des années 1920, alliée des mouvements artistiques d'avant-garde). Nabokov regrette que les compositeurs soviétiques aient été freinés dans leurs expérimentations et se félicite de l'élargissement du répertoire soviétique dès 1953 comme de la meilleure qualité des revues et des journaux, à l'image du mensuel musical *Sovietskaïa Muzika* qui présente des études historiques, des comptes rendus jugés sérieux et objectifs d'œuvres nouvelles et de concerts importants.

C'est dans ce contexte que le public français entend pour la première fois, à l'Opéra-Comique, *The Rake's progress*. Stravinsky avait

44. Jeanine Parot, « Jazz », *Les Lettres françaises*, 608, 23 au 29 février 1956, p. 2.

45. Nicolas Nabokov, « la vie musicale en U.R.S.S. est-elle à un tournant ? », *Le Figaro littéraire*, 381, 8 août 1953 et *Id.*, « Où en est la musique soviétique... Des indices de libération ? », *Le Figaro littéraire*, 384, 29 août 1953.

déclaré détester l'opéra, la musique pouvant selon lui être mariée au geste ou au mot, mais pas aux deux sans risque de « bigamie⁴⁶ ». Dès sa création en 1951 à la Fenice, les avis sur cette œuvre sont très partagés et *Les Lettres françaises* rappellent que beaucoup d'admirateurs de Stravinsky regrettent de ne plus retrouver les trésors qu'ils avaient découverts dans le *Sacre du printemps* ou *Noces*⁴⁷. Si la mélodie emprunte à Mozart, Verdi, voire Massenet, on retrouve dans l'orchestration et les dessins rythmiques la manière du compositeur. Avec bienveillance, Hélène Jourdan-Morhange, des *Lettres françaises*, met en avant combien la force de Stravinsky est d'esquisser du neuf à partir de matériaux connus, mais nous serions loin, d'après elle, du Stravinsky de la *Poétique musicale*⁴⁸ dans lequel celui-ci développe ses idées sur la création musicale. L'ouvrage chantait en effet les louanges de l'abstraction et de la musique sans signification, écrit-elle.

À son tour, Boucourechliev, que nous avons cité plus haut, ne pense pas que cet opéra de Stravinsky soit un chef-d'œuvre. Selon lui, *The Rake's Progress* apparaît musicalement comme un opéra mozartien, mettant en œuvre de façon pour ainsi dire « textuelle », non seulement l'esprit, mais l'ordonnance de son modèle, au détriment de fins créatrices personnelles⁴⁹.

La position de *L'Humanité* sera encore plus tranchée⁵⁰. L'œuvre y est décrite comme une pièce d'orfèvrerie de la Renaissance qui, bien qu'offrant à celui qui la regarde de près l'occasion de constater l'extrême virtuosité de l'artiste et de découvrir des détails originaux au milieu d'un amas de détails empruntés au répertoire artistique, ne l'empêche pas d'être inutilisable, laide et presque informe. L'argument de l'œuvre ne serait qu'une nouvelle version d'un Faust avachi et avili, presque bestial, à l'image de cette bourgeoisie de 1952 évoquée avec tant de superlatifs dans ce *Rake's progress*. Un « incoercible ennui » ac-

46. Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique : propos recueillis, 1912-1939*, *op. cit.*, p. 138.

47. Hélène Jourdan-Morhange, « Le “libertin” de Strawinsky fait sa rentrée à l'Opéra-Comique », *Les Lettres françaises*, 471, 25 juin au 2 juillet 1953, p. 6.

48. Livre écrit par le compositeur lui-même, à la suite d'une série de conférences données à l'Université d'Harvard (année universitaire 1939-1940).

49. Dans sa biographie, il oppose par ailleurs l'hiératisme du chant des œuvres religieuses de Stravinsky à ce minimum d'hystérie indispensable à la représentation musicale et scénique de l'affect. André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, *op. cit.*, p. 304.

50. G. B., « “Le Libertin” à l'Opéra-Comique », *L'Humanité*, 2750, 9 juillet 1953.

compagnerait l'écoute de cette œuvre où les paroles des chanteurs resteraient strictement incompréhensibles et pour laquelle le compositeur a cru faire preuve d'originalité en revenant à des techniques jugées périmées depuis près d'un siècle.

On observera au passage que la presse du camp politique adverse se singularise elle aussi⁵¹. Nicolas Nabokov voit dans *The Rake's progress* un renouvellement, soulignant une orchestration faite de spiritualité, d'élégance narquoise auxquelles s'allient un humour amer et une fantaisie parfois lugubre. Plus généralement, il regrette que le compositeur, après s'être jeté dans la tradition classique occidentale, n'ait pas davantage affranchi son orchestre sur le plan des couleurs et de l'usage de la dissonance. De fait, il rejoint René Leibowitz avant de s'en démarquer, reconnaissant à l'opéra de Stravinsky un langage mélodique personnel, une richesse et un sens dramatique puissant ainsi qu'une technique précise et un timbre d'orchestre frais et jeune. La musique de l'opéra n'est d'après lui jamais musique à programme ou musique purement descriptive, elle ne cesserait jamais d'avoir une valeur intrinsèque ou absolue. Il se démarque également de René Leibowitz lorsqu'il évoque le chemin solitaire de Stravinsky, se satisfaisant du fait que sa musique ne puisse jamais « faire école ».

L'exploitation des articles du *Figaro* consacrés à Stravinsky complexifie encore davantage la question de la réception de *The Rake's progress* et permet de mettre en perspective les avis développés dans les titres communistes. Si, en 1951, Clarendon juge l'opéra de Stravinsky remarquable, son attitude est radicalement différente deux ans plus tard, lorsqu'il qualifie la représentation de 1953 à l'Opéra-Comique de « fière partie de snobisme⁵² ». Selon lui, la partition est une longue plaisanterie qui oscille du comique funèbre au tragique sans épaisseur. Il va jusqu'à qualifier l'ouvrage de simple pastiche. Il évoque le livret de *The Rake's Progress*, qui s'inspire d'après lui de ceux de *Faust* et de *Don Juan*, et à la musique de l'opéra qui, d'une part, emprunte bel et bien à Mozart et à ses devanciers toutes les ficelles de l'opéra italien, bonnes ou mauvaises, ses costumes, sa cadence, le principe même de ses airs, duos, ensembles et chœurs – mais n'a, d'autre part, pas son

51. E. L., « Venise a révélé un nouveau Stravinsky », *Le Figaro littéraire*, 283, 22 septembre 1951 ; Claude Baignères, « Strasbourg fait bon accueil au “Libertin” de Strawinsky », *Le Figaro*, 2572, 16 décembre 1952 ; Nicolas Nabokov, « Y a-t-il un “cas” du LIBERTIN ? », *Le Figaro littéraire*, 375, 27 juin 1953.

52. Clarendon, « Un opéra de Strawinsky : “Rake's Progress” », *Le Figaro*, 2185, 18 septembre 1951 et *Id.*, « “Le Libertin”, opéra d'Igor Strawinsky d'après une fable de W. Auden et C. Kallman », *Le Figaro*, 2731, 20, 21 juin 1953.

génie, fait de franchise et de simplicité. Les récitatifs, enfin, feraient selon lui passer en fraude des harmonies jugées « affreuses », souvent injustifiables, des « mélodies cruelles aux gosiers des chanteurs », des procédés monotones, une prosodie étrange ou encore des accents perpétuellement syncopés.

Stravinsky, lui, a choisi d'assumer les conventions de l'époque à laquelle se situe l'action de son opéra, et enjoint le public à découvrir les qualités propres de son œuvre. Il s'en justifiera en 1964, en demandant à l'auditeur de s'abstraire de la question du progrès en musique⁵³. Le pas en arrière, ou du moins supposé tel, que constitue cet opéra, va, selon Stravinsky, plus radicalement en avant que certains opéras d'alors soi-disant progressistes. Il ne se présente pas comme un réformateur, ne cherche pas à remettre au goût du jour ou à rendre modernes ces conventions. Ce retour aux formes archaïques ne signifie en aucune façon une tentative de supplanter certaines réformes, devenues à leur tour conventions – tels les systèmes de leitmotiv de Wagner ou de Berg.

Conclusion

La somme de sources consultées pour le présent article nous renseigne précisément sur la réception de Stravinsky en France au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Nous avons fait le choix de reconstituer le discours général de la presse communiste pour mieux comprendre si les analyses proposées passent ou non sous silence les enjeux politiques de la réception du compositeur. La conclusion est que si les œuvres de Stravinsky sont abondamment représentées en France, la presse communiste ne porte pas forcément de jugements unanimes et affiche même des prises de position différentes au sein d'une même revue.

En France, la question de la réception des musiciens soviétiques à cette période est à analyser en tenant compte du degré d'autonomie des intellectuels français (parfois membres ou simplement compagnons de route du PCF) vis-à-vis du Parti communiste de l'Union soviétique. L'étude des rapports entre ces intellectuels et le PCF constitue aujourd'hui en France un champ de recherche qui dépasse le cadre de ce travail, mais auquel celui-ci peut contribuer. Beaucoup de critiques de la presse communiste, alors même qu'ils relayaient dans leurs articles le discours réaliste socialiste soviétique, ont célébré des œuvres

53. Igor Stravinsky, « Je ne demande qu'un peu de justice », *L'Avant-scène. Opéra*, 145, 1992, p. 110-111.

qui étaient dénoncées comme formalistes à la même époque en URSS. Par ailleurs, force est de constater que le PCF ne dispose pas d'intellectuels investis de sa pleine confiance, habilités à parler en son nom, d'où la présence de compositeurs, d'interprètes et de critiques d'art parmi les auteurs.

Les analyses des œuvres de Stravinsky examinées dans cet article varient en fonction de l'orientation éditoriale des différents titres. *Les Temps Modernes*, l'une des revues françaises de rang international les plus prestigieuses, qui couvre le champ de la culture et de la politique, et *La Nouvelle Critique*, où interviennent des musicologues soviétiques, se démarquent des *Lettres françaises*, qui s'exprime à l'attention d'une élite culturelle, ou de *Ce Soir* qui se veut populaire. Les politiques éditoriales peuvent faire écho aux réprimandes faites à certains compositeurs soviétiques au nom du réalisme socialiste, mais aussi s'adapter à l'admiration que les Français manifestent à l'égard de Stravinsky. Les orientations atonales et les inspirations jazz du compositeur engendrent parfois des propos déconnectés de toute considération politique. Cette distinction des cadres éditoriaux dans lesquels les critiques communistes s'expriment participe sans doute, chez les sympathisants français, à la création de communautés de lecteurs. Le regard « opposé » que nous nous sommes autorisé à convoquer en ouverture de notre propos – avec la mobilisation d'articles du *Figaro* – ne fait que rendre cette question plus complexe : au-delà des éloges du compositeur, nous sommes confrontés à des avis contradictoires et des revirements dans les opinions de critiques eux-mêmes musiciens, à l'image de Bernard Gavoty. Ces analyses, la longue période créatrice et la diversité des styles qui caractérisent l'écriture de Stravinsky confortent dans l'idée d'une réception complexe du compositeur en France à cette période.

Institut de recherche en Musicologie (CNRS – UMR 8223)