

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.), *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*, Paris, Vrin, 2014 (coll. « MusicologieS »), 288 p. ISBN 978-2-7116-2527-7

Andrew Wilson

Volume 16, Number 1-2, Spring–Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039621ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039621ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

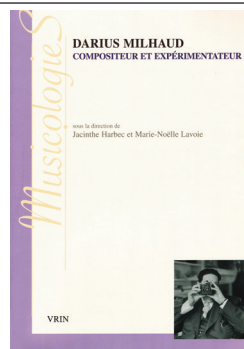
---

Cite this review

Wilson, A. (2015). Review of [Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.), *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*, Paris, Vrin, 2014 (coll. « MusicologieS »), 288 p. ISBN 978-2-7116-2527-7]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), 163–165.  
<https://doi.org/10.7202/1039621ar>

## Comptes rendus

Jacinthe Harbec et  
Marie-Noëlle Lavoie (dir.)  
***Darius Milhaud, compositeur  
et expérimentateur***  
Paris, Vrin, 2014  
(coll. « MusicologieS »), 288 p.  
ISBN 978-2-7116-2527-7



L'ouvrage collectif ici recensé, est indéniablement une contribution majeure à l'étude contemporaine de l'œuvre de Darius Milhaud. Bien que défini comme une publication répondant non seulement aux attentes des musicologues mais s'adressant aussi « à toutes les personnes qui s'intéressent à la musique » (p. 6), l'ouvrage, de par son hétérogénéité et la spécificité de ses chapitres, semble s'adresser de prime abord à un public spécialisé. Regroupés en trois sections, « La figure de l'expérimentateur », « Le compositeur et ses contemporains » et « Le contexte des années trente : nouveaux enjeux politiques et esthétiques », les onze chapitres sont essentiellement des textes indépendants. Signés par des auteur(e)s reconnu(e)s pour leurs recherches sur le compositeur français ainsi que sur la musique française du xx<sup>e</sup> siècle, ces chapitres forment une constellation d'articles centrés sur Milhaud et apparentés à la musicologie historique, à la musicologie analytique ainsi qu'à la présentation de documents d'archives. Dans son ensemble, cette édition de Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie suit la tendance actuelle en musicologie, s'efforçant de maintenir une distance objective envers certaines sources primaires et secondaires, une approche bienvenue dans la recherche milhaldienne qui, par le passé, était parfois plus proche du commentaire hagiographique que de l'information biographique ou purement analytique. Néanmoins, on aurait pu imaginer dans certains chapitres des prises de positions encore plus ouvertement critiques envers certaines de ces sources qui, bien qu'essentielles, sont rarement impartiales. On aurait également pu souhaiter, particulièrement dans la section dédiée aux années trente, des articles prenant en considération un contexte musical plus global.

Pascal Lécroart, dans le premier chapitre, intitulé « Milhaud et l'expérimentation vocale : Un innovateur malgré lui », explore l'expérimentation vocale de Milhaud, dont *Les Choéphores* (1915) est l'un des premiers exemples. Ces innovations sont décrites comme le résultat de son travail avec Paul Claudel plutôt qu'une recherche expressive propre au compositeur. Dans « Le code Milhaud : Primitivisme et symétrie » (chapitre 2), Jacinthe Harbec cherche à démontrer « comment la notion de symétrie » caractérise *L'Homme et son désir* (1921), *La Création du monde* (1923) et *Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme* (1937), trois compositions dont le dénominateur commun est « la thématique de l'Homme primitif » (p. 42). Le troisième chapitre, « Retour au point de départ ? Les dernières œuvres de musique de chambre de Milhaud et la notion de "tardivité" », de Deborah Mawer, est une traduction révisée et augmentée d'un article de 2008 paru dans *The Musical Times*. Dans ce texte, Mawer montre comment, chez Milhaud, « la force de ses premières convictions » (p. 87) demeure également présente dans ses œuvres tardives. Jens Rosteck, dans « Le portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud » (chapitre 4), analyse brièvement divers exemples de compositions « topographiques », tels que *Aspen Serenade* (1957), qui sont, selon l'auteur, moins des illustrations géographiques qu'un prétexte pour de nouvelles expérimentations musicales (p. 97).

La deuxième partie du livre (intitulée « Le compositeur et ses contemporains ») se réfère principalement aux années 1910-1920. Le premier texte – « Autour d'une correspondance Milhaud-Guerra (1917-1921) » par Manoel Corrêa do Lago et Bernard Guerra (chapitre 5) – se révèle une mine d'informations concernant les activités de Milhaud au Brésil, dont certaines, inédites, proviennent de collections privées et publiques brésiliennes (voir p. 102, n. 3). L'article présente un compte rendu détaillé du séjour de Milhaud au Brésil (1917-1918), de son amitié avec Oswaldo Guerra (1892-1990) et son épouse Nininha Leao Veloso-Guerra, de son engagement dans la promotion de la musique du compositeur brésilien Glauco Velásquez (1884-1914), de ses activités en tant qu'instrumentiste (violoniste, altiste, pianiste), et de son travail d'attaché culturel favorisant la musique française moderne ainsi que certaines de ses

propres œuvres (p. 105-106). Le texte de Barbara L. Kelly (chapitre 6), intitulé «Milhaud et Ravel : Affinités, antipathies et esthétiques musicales françaises», offre une relecture intéressante du duo Ravel-Milhaud, soulignant certaines affinités qui, malgré une antipathie réciproque, semblent les avoir liés. La mention de l'influence de Charles Gounod et d'Emmanuel Chabrier sur les deux compositeurs dans leurs quêtes d'alternatives «à la voie tracée par Debussy» est à souligner (p. 136). Liouba Bouscant, dans «Milhaud et Koechlin: Une somme de convergences esthétiques» (chapitre 7), retrace «les points d'attache communs de ces deux compositeurs» depuis leur rencontre en 1914 jusqu'à la mort de Koechlin en 1950, l'auteure concluant que ce dernier n'a pas seulement joué «un rôle fondamental de mentor», mais a aussi contribué «à établir puis soutenir» la réputation publique de Milhaud (p. 163).

Contrairement aux années vingt, la décennie suivante demeure probablement une des périodes les moins connues dans l'œuvre de Milhaud, une lacune partiellement comblée grâce aux quatre derniers chapitres qui constituent la troisième partie de cet ouvrage («Le contexte des années trente: Nouveaux enjeux politiques et esthétiques»). Christopher Moore, dans «Darius Milhaud à la fin des années trente: Entre conviction politique et recherches esthétiques» (chapitre 8), discute d'œuvres liées «aux initiatives musicales du Front populaire» (p. 169) telles que la musique de scène pour *Le 14 Juillet* (1936) de Romain Rolland et *La Fête de la musique* (1937), une commande officielle composée pour les Fêtes de la Lumière de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (p. 167 et p. 178). Ces compositions demeurent, pour Moore, des exemples «d'un créateur toujours enthousiaste devant les multiples formes d'expression musicale», c'est-à-dire, «le folklore provençal, la musique des rues, la musique ancienne, les grandes formes traditionnelles, ou encore devant les nouvelles possibilités technologiques» (p. 188). *Le 14 Juillet* et *La Fête de la musique* sont également des témoignages de l'impact de la crise économique sur la création musicale des années trente ainsi que de la participation de Milhaud à «la lutte antifasciste» et à «l'éducation musicale des masses» (p. 188). Dans «La *Suite Provençale* ou Campra revisité par Milhaud» (chapitre 9), Marie-Noëlle Lavoie réexamine l'attachement de Milhaud à la Provence à travers la *Suite provençale* (1936), une œuvre fortement influencée par *Tancredi* (1702), tragédie lyrique d'André Campra. Cette œuvre est également représentative de la «convergence de deux orientations esthétiques des années 1930-1940: la mise en valeur du folklore et l'intérêt pour la musique du passé» (p. 190). Lavoie associe cette convergence non seulement aux «considérations géographiques et narratives» attachées à l'œuvre de Campra, mais aussi aux «pratiques citationnelles utilisées par Milhaud», des pratiques qui

montrent «comment la réalisation du compositeur traduit sa représentation de Campra» (p. 200). Pascal Terrien, dans le chapitre intitulé «*Christophe Colomb* de Darius Milhaud et Paul Claudel, ou la mutation d'un opéra en oratorio» (chapitre 10), s'attarde à cet autre exemple de la collaboration entre Claudel et Milhaud, 20 ans après *Les Choéphores* dont il était question au premier chapitre. Terrien se penche en détail sur la première française de l'œuvre qui eut lieu en 1936 à Nantes. De par son «gigantisme», la première mondiale de *Christophe Colomb*, un opéra composé en 1928, ne put être organisée à l'Opéra de Paris. La première eu lieu à Berlin en 1930 sur un livret traduit en allemand. Sous l'initiative de Pierre Monteux, l'œuvre fut aménagée en version de concert et présentée six ans plus tard à Nantes puis à Paris (p. 213). Le dernier chapitre de l'ouvrage, «Milhaud et le film *Espoir* (1939-1945): Raccords et dissonances» d'Audrée Descheneaux (chapitre 11), est consacré à trois extraits de la musique que Milhaud avait composée pour le film *Espoir* (1939) d'André Malraux. La partition, argumente Descheneaux, possède non seulement un statut fonctionnel «puisqu'elle naît des images», mais aussi «un statut autonome, car elle est aussi destinée au concert» (p. 244). Également spécifique à cet exemple de musique de film est la grande liberté créatrice que Malraux semble avoir laissée au compositeur (p. 258).

L'intérêt de cet ouvrage pour la recherche milhaldienne ne repose pas uniquement sur le contenu de ses chapitres, mais aussi sur les nombreux livres et articles cités en bas de page au fil des articles. Alors qu'une bibliographie finale regroupant toutes les sources primaires et secondaires mentionnées dans l'ouvrage aurait été souhaitable, ces références forment sans doute une des listes les plus actuelles des sources secondaires dédiées à Milhaud. Néanmoins, une note clarifiant le statut de certains documents cités, mais non accessibles en bibliothèque au moment de la rédaction de ce compte rendu (décembre 2015), aurait aussi été la bienvenue. Aussi, il nous paraît important de signaler que l'article de Milhaud intitulé «À propos du jazz», mentionné comme un texte inédit (p. 151), fut publié en deux parties en 1926 dans *L'Humanité* (3 août 1926, p. 5, et 4 août 1926, p. 5).

Plus regrettable que ces oublis involontaires est l'absence, dans certains textes, d'une approche plus critique envers des sources considérées comme primaires ou quasi primaires telles que *Notes sans musique* (1949, 1963, 1987 nouvelle édition sous le titre *Ma vie heureuse*), *Notes sur la musique: essais et chroniques* (1982), ou le *Darius Milhaud* de Paul Collaer (1947, 1982), «premier ouvrage de référence sur le compositeur» (p. 7). Comme mentionnée par Harbec et Lavoie dans leur introduction, «une biographie définitive [de Milhaud] reste encore à écrire» (*ibid.*), mais la question essentielle porte peut-être moins sur l'absence d'un tel livre que sur la notion de «définitif» en musicologie, que ce soit

sur le plan biographique ou analytique. À notre avis, une approche critique n'exclut aucunement un respect sincère pour Milhaud et pour son œuvre. Au contraire, en nous éloignant totalement des commentaires hagiographiques ainsi que de la notion de «génie créateur» et en nous appuyant sur des analyses qui prennent en considération la subjectivité de toute observation, nous contribuerions peut-être à faire entrer Milhaud de plein pied dans le XXI<sup>e</sup> siècle. De plus, cela permettrait d'observer l'importance de son œuvre dans un contexte historique ainsi qu'actuel sans devoir chercher continuellement à la justifier, comme semblent le faire certains auteurs.

Également à regretter est l'absence de tout commentaire sur les similarités (et différences possibles) entre la musique de Milhaud des années trente et les notions de «*Gebrauchsmusik*» (musique fonctionnelle) et de «*Neue Sachlichkeit*» (inadéquatement traduite par «nouvelle objectivité») dans la troisième partie de l'ouvrage. Ces deux courants de pensée affectèrent profondément non seulement la création musicale de la République de Weimar après 1925, mais également celle de l'Europe centrale et de l'Europe du Nord, et ce, jusqu'à la fin des années trente. Il convient de relever la corrélation quasi parfaite entre les descriptifs utilisés dans l'ouvrage pour définir les caractéristiques musicales et extra-musicales des compositions de Milhaud de l'époque, et ceux associés à la notion de nouvelle objectivité musicale, tels que l'impact d'une idéologie de gauche; l'écriture d'une musique compréhensible, souvent à caractère populaire ou folklorique; l'emploi de musiciens amateurs; la création musicale pour les nouveaux médias; etc.

Il va sans dire que malgré les réserves susmentionnées, cet ouvrage est une contribution agréable et bienvenue à la recherche musicologique sur l'œuvre de Milhaud. De plus, l'effort de traduction heureux et réussi des textes de Mawer et Kelly mérite également d'être souligné. Milhaud, défini à juste titre comme «l'un des principaux acteurs de la modernité musicale française» (p. 7), demeure relativement méconnu du grand public (et même de certains spécialistes), pour qui son importance se réduit souvent à sa musique des années vingt. Les onze chapitres de *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* apportent un éclairage différent, voire nouveau, sur divers aspects de son œuvre et contribuent avec succès à une représentation actualisée de celle-ci.

Andrew Wilson, doctorant en musicologie, Université de Bâle, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel

Monique Desroches, Sophie Stévançe  
et Serge Lacasse (dir.)

**Quand la musique prend corps**  
Montréal, Les Presses de l'Université  
de Montréal, 2014, 390 p.  
ISBN 978-2-7606-3380-3



Cet ouvrage collectif rassemble les travaux de vingt-deux chercheurs sur le thème du corps en musique. Le beau titre donne envie de se plonger rapidement dans les diverses contributions, et la diversité des terrains devrait permettre de bien balayer la problématique et d'apporter des réponses variées. Je précise d'emblée ma déception profonde à la lecture de la plupart des contributions – mais non de toutes, heureusement – d'abord et surtout en raison d'une méconnaissance de la part de plusieurs auteurs des travaux antérieurs sur le sujet, ensuite parce que nombre d'entre elles ne traitent pas vraiment de la question affichée dans le titre. Si, en 1995, je pouvais écrire que la question du corps en musique n'avait pratiquement pas été abordée<sup>1</sup>, hormis les travaux déjà lointains d'André Schaeffner<sup>2</sup> et un bel article de Jean Molino<sup>3</sup>, il n'en est plus de même aujourd'hui. Hormis l'étude bien connue de François Delalande<sup>4</sup> sur la gestique de Glenn Gould et les deux auteurs précédemment cités, aucune autre référence n'est considérée par les auteurs. De là le fait que certaines contributions enfoncent des portes ouvertes, si j'ose m'exprimer ainsi: tout bon pédagogue sait que le corps est indissociable de toute pratique musicale vocale ou instrumentale, ou que le geste est important pour la réalisation des idées musicales. C'est en tous cas la conclusion du premier chapitre signé par Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier («Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale»), texte qui m'a déçu, pour cause de méconnaissance de la question. Pour les deux contributrices, «selon la littérature le geste musical comporterait différentes fonctions», à savoir effectuer, accompagner et figurer (p. 23), développées par Delalande. Il aurait mieux valu écrire selon une certaine littérature et non toute la littérature sur la question. Ce ne sont pas les seuls auteurs à ne s'appuyer que sur Delalande, et c'est bien dommage. Non que ses travaux ne présentent pas d'intérêt, mais parce qu'ils ne sont pas les seuls, et leur confrontation

<sup>1</sup> Lothaire Mabru. *Du fifre au violon. Introduction à une ethnologie du corps dans la musique*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1995.

<sup>2</sup> André Schaeffner: *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Payot, 1936.

<sup>3</sup> Jean Molino. «Geste et musique. Prolégomènes à une anthropologie de la musique», *Analyse Musicale*, vol. 10, 1988, p. 8-18; repris sous le titre «La musique et le geste» dans *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles/Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 137-148.

<sup>4</sup> François Delalande, «La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical», dans Ghyslaine Guertin (dir.), *Glenn Gould, pluriel*, 2<sup>e</sup> éd., Boisbriand, Momentum, 2007 [1988], p. 135-168.

***Transferts culturels et autres enjeux stylistiques***

**AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO**

Éditorial. . . . . 7  
Jean Boivin

***Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels***

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II . . . . . 9  
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York. . . . . 23  
Malou Haine

*Within the Quota* de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain . . . . . 39  
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* . . . . . 51  
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) . . . . . 63  
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz. . . . . 77  
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ? . . . . . 85  
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français . . . . . 97  
à Paris (1911-1943)  
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States . . . . . 113  
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

***Et davantage qu'en complément :***

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre . . . . . 121  
pour piano de la maturité de Hensel  
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133  
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i> Aleksy Shegolev	147
---	-----

#### COMPTES RENDUS

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). <i>Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur</i> . . . . . Andrew Wilson	163
---	-----

Monique Desroches, Sophie Stévanca et Serge Lacasse (dir.). <i>Quand la musique prend corps</i> . . . . . Lothaire Mabru	165
---	-----

Brian Christopher Thompson. <i>Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891</i> . . . Mireille Barrière	168
--	-----

Résumés . . . . .	173
-------------------	-----

Abstracts . . . . .	177
---------------------	-----

Les auteurs . . . . .	181
-----------------------	-----

#### NOTES

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

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

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

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

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique  
Faculté de musique de l'Université de Montréal,  
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville  
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,  
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738  
Outremont (Québec)  
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761  
[info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca)

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

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

Société québécoise de recherche en musique, 2015  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2015

Tous droits réservés pour tous les pays.