

Federico Lazzaro. 2018. *Écoles de Paris en musique, 1920–1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*. Mayenne (Fr) : Vrin, coll. « MusicologieS », 436 p. ISBN 978-2-7116-2768-4

Fauve Bougard

Volume 37, numéro 2, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1066623ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1066623ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

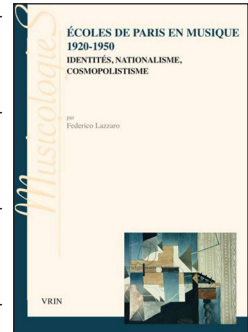
[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bougard, F. (2017). Compte rendu de [Federico Lazzaro. 2018. *Écoles de Paris en musique, 1920–1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*. Mayenne (Fr) : Vrin, coll. « MusicologieS », 436 p. ISBN 978-2-7116-2768-4]. *Intersections*, 37(2), 151–156. <https://doi.org/10.7202/1066623ar>

Federico Lazzaro. 2018. *Écoles de Paris en musique, 1920–1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*. Mayenne (Fr): Vrin, coll. «MusicologieS», 436 p. ISBN 978-2-7116-2768-4.

Dans ce récent ouvrage, le musicologue Federico Lazzaro prolonge les recherches doctorales présentées à l'Université de Montréal en 2014 en s'interrogeant sur la réalité cachée derrière «l'École de Paris», étiquette apparue au cours des années 1920 dans le but de désigner les artistes étrangers installés à Paris. Le chercheur nous propose ainsi une enquête historiographique sur l'origine, l'usage et l'existence de cette expression en tant que phénomène discursif. Pour ce faire, l'ouvrage se divise en trois parties complémentaires analysant respectivement le discours des historiens et des critiques construit autour de cette expression (intitulée «Traces»), les faits et discours de l'époque ayant pu donner naissance à cette à étiquette («Terrain») et la musique de ce groupe artistique supposé («Musique»).



La première partie examine les traces d'un usage terminologique en proposant une réflexion critique sur l'expression «École de Paris» appliquée au domaine de la musique. Dans le premier chapitre (intitulé «Vulgate(s) sur l'École de Paris»), Lazzaro s'attache à démontrer la coexistence d'une multiplicité d'acceptions de l'expression par la mise en évidence du manque d'univocité et d'homogénéité dans son usage au sein des principales encyclopédies et d'émissions radiophoniques consacrées à l'«École».

Dans le chapitre suivant («Groupements et «écoles»»), il analyse la tendance des critiques de l'entre-deux-guerres à regrouper abusivement les artistes en amalgamant amitié, collaboration et programme esthétique, afin de mieux cibler et légitimer les nouvelles tendances dans une période de rupture artistique. Ainsi, l'«École de Paris» est le plus souvent associée aux noms de C. Beck, T. Harsányi, B. Martinů, M. Mihalovici, A. Tansman et A. Tcherepnine. Lazzaro souligne également l'utilisation de l'expression «Groupe des Quatre» par la presse de l'époque pour désigner certains des compositeurs généralement associés à l'«École de Paris» (Martinů, Harsányi, Beck, Mihalovici). Il met ainsi en évidence l'incohérence et la complexité dans l'acte d'étiqueter les phénomènes artistiques dans les années 1920. L'auteur en profite alors pour développer brièvement l'aspect polyvalent du terme «école», abondamment utilisé à l'époque, afin de désigner un regroupement plus ou moins arbitraire d'artistes par nation (Jean-Aubry 1922; Van de Velde 1940), par professeur (Breunier 1925; Bernard 1930), par tendance artistique (Timmermans 1924; Huë 1924; Rebatet 1969) ou

par technique (Chevaillier 1930; Berkeley et Dickinson 2012). L'indétermination terminologique devient alors le moyen d'insister sur un aspect particulier à partir d'un regroupement *ad hoc* de musiciens.

Enfin, le dernier chapitre de cette partie (« L'École de Paris au sens large et au(x) sens étroit(s) ») s'intéresse plus précisément à la réalité reflétée par différents auteurs dans leur usage de l'étiquette « École de Paris ». Pour ce faire, l'auteur en dégage des textes un sens large et des sens étroits. Le premier comprend toute musique produite en rapport avec Paris et ses institutions depuis l'École de Notre-Dame sans distinction de nationalité. Les autres sens sont délimités chronologiquement par la période de l'entre-deux-guerres, et constituent des regroupements variables de compositeurs selon les auteurs et les caractéristiques prises en compte (stylistique, identitaire, ou critère propre à un auteur). Admettant la difficulté, voire l'impossibilité à délimiter convenablement les acceptions multiples de cette expression, Lazzaro se lance néanmoins dans une analyse philologique détaillée de son usage. Celle-ci lui permet de démontrer le faible souci de précision dans la description de la réalité historique, tant dans la critique des années 1920–30 que dans les récits historiographiques postérieurs.

Comme son titre l'indique, la partie centrale de l'ouvrage (« Terrain ») se concentre sur le terrain. D'une part, elle prend en considération certains faits sociohistoriques — influence des arts visuels, programmation de concerts — ayant pu donner naissance à l'idée d'une « École de Paris », et donne, d'autre part, la parole aux protagonistes. À travers trois chapitres, cette section propose une analyse sociohistorique de la naissance de l'étiquette dans le domaine des arts visuels, puis une analyse distributionnelle de la programmation musicale des compositeurs étrangers à Paris, et enfin, une analyse du discours — entretiens, correspondance, autobiographie, éditions et autopromotion — des compositeurs concernés.

Le premier chapitre de cette section (« Arts visuels ») est donc essentiellement consacré à l'influence probable de « l'École de Paris » des arts visuels sur la vie musicale, par la proximité de ces deux domaines artistiques mais également par la tendance générale à considérer les artistes étrangers installés à Paris comme une entité en-soi qui s'opposerait à celle des artistes Français y résidant. En histoire de l'art, « l'École de Paris » bénéficie d'une longue tradition d'étude et d'une littérature scientifique consacrée (Francastel 1946; Waldémar 1959; Nacenta 1960; Andral et Krebs 2000; Durozoi 2000; Musée d'art moderne de la Ville de Paris 2000; Nieszawer 2016) ce qui a déjà permis une remise en question de l'univocité de sa signification et une mise en évidence de son caractère discursif, contrairement au domaine de la musique (Cabanne 1971; Bertrand Dorléac 2000; Durozoi 2000). Malgré certaines différences évidentes entre les deux domaines, Lazzaro souligne l'existence de plusieurs problématiques communes — la chronologie, le corpus (variable) d'artistes et le critère stylistique — justifiant l'intérêt d'un tel rapprochement. Il fait cependant remarquer que l'utilisation de l'expression dans le domaine des arts visuels s'appuyait à l'époque sur un sous-texte nationaliste et xénophobe transparaissant dans la

critique et la réception — ce qui ne semble pas avoir été le cas pour les rares utilisations du terme dans le milieu musical.

Dans le deuxième chapitre de cette partie (« Concerts »), Lazzaro s'appuie sur deux articles à fort contenu xénophobe écrits par Louis Vuillemin à propos des Concerts Jean Wiéner (Vuillemin 1922 et 1923) afin d'interroger l'idée d'une invasion de l'art français par les étrangers, très présente durant les années 1920. Pour ce faire, il retrace la présence de ces artistes au sein des programmations et des institutions musicales de l'entre-deux en regroupant à l'aide de plusieurs tableaux les lieux, les artistes et les programmes ayant présenté des œuvres des membres de l'« École ». Cette synthèse laisse apparaître cinq concerts réunissant les compositeurs de l'« École de Paris » (dont le « Groupe des Quatre »), souvent accompagnés d'autres artistes étrangers, mais sans qu'ils ne soient jamais désignés comme membres de ces supposés regroupements artistiques. Plutôt que de faire la promotion d'une « école » ou d'un groupe national particulier, la programmation de ces concerts semble alors relever d'une « combinaison variée d'œuvres de musiciens d'horizons les plus divers, joués dans un même concert » (p. 141). L'auteur en conclut que l'« École de Paris » n'était pas une notion à laquelle le public était confronté en concert et qui ne pouvait donc conditionner une vision de ces compositeurs comme un groupe.

Le troisième chapitre (« L'École de Paris vue par ses “membres” ») donne pour sa part la parole aux compositeurs supposément membres de « l'école » à travers divers témoignages. Le chapitre débute ainsi par le second volume d'entretiens de José Bruyr (1930 et 1933) rassemblant des compositeurs étrangers installés à Paris (dont Tansman, Harsányi, Beck, Martinů et Mihalovici). L'expression « École de Paris » y est évitée, mais mention est faite de la tendance à regrouper ces compositeurs. Une tendance contre laquelle ils marquent eux-mêmes une nette aversion malgré la reconnaissance d'importants liens d'amitié et l'existence de plusieurs points communs, notamment le rôle de Paris dans le développement de leur style et une vision assez cosmopolite de la composition. Le chercheur se penche ensuite sur la correspondance de ces quatre compositeurs, dans laquelle les déclarations diffèrent sensiblement de leurs attitudes publiques puisqu'ils ne semblent pas fermés à l'idée d'un groupement, particulièrement dans le cadre d'une stratégie de promotion-diffusion collective de leurs œuvres — un souhait qui se lit également dans leur correspondance avec Michel Drillard, directeur de la maison d'édition *La Sirène musicale*. La section suivante de ce chapitre s'intéresse plus particulièrement à la vision de Tansman qui se distingue de celle des autres « membres » par sa fierté envers une indépendance revendiquée — d'où l'omission de toute forme de groupement — et l'absence de volonté de se distinguer en tant qu'étranger. Enfin, le chapitre se clôt par l'étude de la reprise et de la revendication de cette étiquette par certains compositeurs (Harsányi, Mihalovici, Tchérépnine) après la Seconde Guerre Mondiale comme une forme de stratégie de survie et de promotion dans une Europe changeante.

Tout au long de ces deux premières parties, Lazzaro s'appuie donc sur l'analyse de versions divergentes des faits par plusieurs témoins — historiens de la

musique, critiques musicaux, radio, compositeurs — pour mettre en évidence l'usage polyvalent de l'étiquette, et affirmer son statut de phénomène essentiellement discursif. Le chercheur en vient alors à confronter les affirmations des contemporains et des historiens à la réalité de la musique dans les deux chapitres de la dernière partie.

Le chapitre pénultième («Musique française?») est consacré au concept de la «musique française». Il questionne en quoi celui-ci serait incompatible avec l'étiquette «École de Paris». À nouveau, Lazzaro part du discours pour étudier la place des compositeurs étrangers au sein du paysage musical français. Il propose d'approfondir le discours sur les caractéristiques ethniques et nationales attribuées à la musique par la critique et les compositeurs de l'entre-deux-guerres afin de mieux contextualiser les échanges animant les compositeurs pendant leur séjour parisien. Dans un premier temps, Lazzaro tente de démêler l'usage très complexe du terme «race» et des présupposés ou concepts attenants afin de situer celui plus spécifique de «race musicale» au sein d'une *épistémè* de l'époque. Il développe ensuite les différentes façons d'interpréter les liens entre la nationalité d'un compositeur et sa musique dans la presse des années 1920–40. Il en dégage quatre grandes tendances: le nationalisme musical (monolithique ou pluraliste) lorsque nation et musique sont irrémédiablement liés, le nationalisme manqué lorsque l'identité nationale est omise, le nationalisme revendiqué comme moyen de se distinguer, et les internationalismes musicaux souvent associés au modernisme («Mitteleuropa Musik»).

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage («Musique de l'École de Paris?»), Lazzaro interroge l'existence d'un style musical propre à l'«École de Paris». Il conduit à cet effet une analyse extrêmement détaillée de trois recueils collectifs: *Treize danses* (La Sirène musicale 1929), *Parc d'attractions Expo 1937* (Max Eschig 1937) et un album sans titre projeté avec Huegel en 1948. Plutôt qu'un style, il conclut à l'existence d'une «opportunité École de Paris» (p. 280), en ce sens que l'installation de ces compositeurs à Paris leur a ouvert un accès à une pluralité de tendances compositionnelles: une rencontre entre un foyer d'origine et un foyer d'accueil.

Dans sa conclusion, Federico Lazzaro confirme ce qu'il annonçait dans l'introduction, à savoir que l'École de Paris n'existe qu'en tant que phénomène essentiellement discursif impliquant une pluralité d'acceptions et découlant d'un processus de construction historiographique développé par les historiens et certains compositeurs eux-mêmes après la Seconde Guerre Mondiale.

Avec cet ouvrage, Federico Lazzaro s'inscrit au sein d'une nouvelle tendance portant un intérêt grandissant pour les «étrangers qui ont fait Paris» (Ory 2013 cité p. 12) en tentant de reconstituer la présence étrangère dans la musique française. À travers l'étude d'un cas particulier, il offre ainsi un nouveau regard sur la réalité cosmopolite du Paris musical en abordant de nombreux thèmes majeurs ayant trait à la vie des musiciens étrangers dans la ville tels le discours, les ressources, l'influence nationaliste sur la perception de l'identité et la construction d'un imaginaire psychosocial, les stratégies d'affirmation et de survie, le lien avec les institutions musicales, qui s'entremêlent en permanence

dans son questionnement et son cheminement vers une clarification nécessaires au sujet d'une expression floue trop facilement utilisée.

À travers la combinaison de différentes approches — étude des discours anciens et contemporains, de la musique, des faits — il fait apparaître le complexe réseau de significations et d'implications qui se cachent derrière cette étiquette dans une période complexe de l'histoire artistique française, tout en dénonçant une habitude historiographique abusive. Les analyses très fournies de textes et d'œuvres reproduits dans le corps du texte ou en annexes, offrent au lecteur novice une excellente compréhension de ce domaine confus et parfois contradictoire. Malheureusement, celles-ci tendent parfois vers la digression par leur longueur et l'abondance des détails et des exemples, pouvant faire perdre le fil de l'argumentation — particulièrement dans les chapitres 6 (« L'École de Paris vue par ses "membres" ») et 7 (« Musique française ? ») dont les sujets plus larges et disparates encouragent un développement plus fragmentaire.

Cependant, Lazzaro nous offre indéniablement un ouvrage de valeur par l'ampleur et la qualité de ses recherches et qui, par son regard inédit sur l'histoire de l'immigration artistique en France, se positionne en référence pour la compréhension de cette période complexe et de ses enjeux.

RÉFÉRENCES

- Andral, Jean-Louis, et Sophie Krebs. 2000. *L'École de Paris: l'atelier cosmopolite*. Paris: Gallimard/Paris-Musées.
- Berkeley, Lennox. 2012 [1931]. *Lennox Berkeley and Friends: Writings, Letters and Interviews*. Édité par Peter Dickinson. Woodbridge: Boydell.
- Bernard, Robert. 1930. « Les tendances de la musique française moderne: cours d'esthétique ». *Les tendances de la musique française moderne: cours d'esthétique. Huit conférences prononcées au Conservatoire international de musique de Paris et en Sorbonne*. Paris: Durand.
- Bertrand Dorléac, Laurence. 2000. « Paris ouvert ». *Beaux-Arts*, 2-7.
- Breunier, Henry. 1925. « D'une culture générale de la musique ». *Le Courrier musical* du 1^{er} avril 1925: 185-186.
- Bruyr, José. 1930. *L'écran des musiciens*. Paris: Cahiers de France.
- . 1933. *L'écran des musiciens, 2^e série*. Paris: Corti.
- Cabanne, Pierre. 1971. *Roger Boullot: l'École de Paris (Carte blanche à ...)*. Entretien radiophonique enregistré à l'ORTF le 17 mai 1971.
- Chevaillier, Lucien. 1930. « L'esprit des lois ». *Le Monde musical*, 12 décembre, 405-408.
- Durozoi, Gérard. 2000. « Une communauté à géométrie variable ». *Beaux-Arts*, 12-15.
- Francastel, Pierre. 1946. *Nouveau dessin, nouvelle peinture: l'École de Paris*. Paris: Librairie Médicis.
- Huë, Georges. 1924. « Consultation sur la musique contemporaine ». *Le Courrier musical*, des 1^{er} et 15 janvier 1924: 7-19.
- Jean-Aubry, George [Jean-Frédéric-Émile Aubry]. 1922. *La musique et les nations*. Paris: Éditions de la Sirène.

- Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 2000. *L'École de Paris, 1904–1929: la part de l'autre, catalogue de l'exposition (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000–11 mars 2001)*. Paris: Paris-Musées.
- Nacenta, Raymond. 1960. *School of Paris: The Painters and the Artistic Climate of Paris since 1910*. Greenwich (CT): New York GRaphic Society.
- Nieszawer, Nadine. 2016. *Artistes juifs de l'École de Paris, 1905–1939*. Paris: Somoogy Éditions d'art.
- Ory, Pascal. 2013. *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*. Paris: Robert Laffont.
- Rebatet, Lucien. 1969. *Une histoire de la musique*. Paris: Robert Laffont.
- Timmermans, Armand. 1924. « Consultation sur la musique contemporaine ». *Le Courrier musicale* des 1^{er} et 15 janvier 1924: 9–17.
- Van de Velde, Ernest. 1940. *Histoire de la musique des origines à nos jours*. Tours: Van de Velde.
- Vuillemin, Louis. 1923. « Concerts métèques (Notes sans mesure) ». *Le Courrier musical* du 1^{er} janvier 1923: 4.
- . 1922. « La ficelle! (Notes sans mesure) ». *Le Courrier musical* du 1^{er} mars 1922: 82.
- Waldémar, George. 1959. *Les artistes juifs et l'École de Paris*. Alger: Éditions du Congrès juif mondial.
- Warnod, Jeanine. 2004. *L'École de Paris: dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et Montparnasse*. Paris: Arcadia/Le Musée de Montparnasse.

FAUVE BOUGARD

BIORGAPHIE

En 2013, Fauve Bougard entame des études de musicologie à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique) qu'elle achève en 2018 avec un mémoire intitulé « *Le morceau sera signé J. Folville* » *Juliette Folville (1870–1946), compositrice et interprète. Itinéraire d'une femme dans la Belgique musicale au tournant du XX^e siècle* (dir. Valérie Dufour) pour lequel elle reçoit le Prix de l'Université des Femmes. Après l'obtention de son master, elle entre à l'Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie de Namur (Belgique) où elle étudie le chant lyrique pendant une année. Récipiendaire d'une bourse « *seed money* » à l'Université Libre de Bruxelles, Fauve Bougard s'appête à entamer une année de recherche doctorale portant sur la sociologie des femmes dans les conservatoires en Belgique et en France.