

1932

La Société Triton et l'« École de Paris »

Federico LAZZARO

Entre 1932 et 1939, la société de concerts Triton promeut la musique contemporaine internationale et offre aux compositeurs étrangers résidant à Paris une vitrine privilégiée.

Between 1932 and 1939, the Triton concert society promoted international contemporary music and offered foreign composers living in Paris a unique showcase.

La fondation de la société de concerts de chambre Triton est symptomatique de deux enjeux d'importance dans la vie musicale parisienne de l'entre-deux-guerres : d'un côté, la question des rapports entre la musique française et la production internationale, et, de l'autre, celle des oppositions entre « chapelles musicales ». L'objectif du Triton est de créer une scène musicale ouverte à la musique de chambre contemporaine de tout pays et de toute tendance. Un programme très vaste et délibérément vague, donc, qui se place en opposition directe aux positions plus restrictives d'autres institutions existantes : la Société nationale (SN) avec son quota très restreint de compositeurs étrangers admis dans ses programmes (à partir de 1919, un maximum de trois compositeurs sur dix (Duchesneau 1997, p. 159-160)) ; et, surtout, la nouvelle venue parmi les sociétés de concerts parisiennes, La Sérénade, vouée quant à elle à la promotion et au soutien d'un style compositionnel bien précis. Dans les faits, la Société musicale indépendante (SMI) répondait déjà aux exigences manifestées par les fondateurs du Triton, de par son ouverture internationale et son absence de directives stylistiques. Il faut cependant considérer que, parmi les moteurs de la fondation d'une nouvelle société de concerts, subsiste toujours cette « camaraderie utilitaire » que le critique Willy dénonçait en 1920 à propos du lancement du Groupe des Six (Willy 1920) : des jeunes qui ne se sentent pas

représentés par les institutions existantes, ou dont la musique n'arrive pas à se faire jouer par celles-ci, se regroupent dans le but de se donner une scène qu'ils pourront occuper à titre de protagonistes. Cela s'était déjà produit en 1909 avec la SMI, née « contre » la SN ; cela se produit encore une fois en 1932, avec la fondation du « groupe cosmopolite » Triton « contre » le « groupe mondain » de La Sérénade (les expressions sont d'Henry Barraud, dans Dumont 2000) ; il se reproduira en 1935, lorsque La Spirale (qui donnera vie, en 1936, à la Jeune France) se constituera « contre » Triton (et La Sérénade, et la SN – la SMI ayant cessé ses activités quelques mois auparavant).

De La Sérénade au Triton

Le 1^{er} décembre 1931, la violoniste marquise Yvonne Giraud de Casa Fuerte organise le premier concert de la société qu'elle vient de fonder, La Sérénade. Le nom de cette société de concerts est emblématique de son esprit : la promotion d'une musique plaisante, dans le but d'embellir les soirées d'un public raffiné, comme il était le cas des sérénades nocturnes d'autrefois (et notamment dans l'élégant XVIII^e siècle vers lequel penche le goût néoclassique soutenu par La Sérénade). Cette triple aspiration (récréer des occasions d'écoute plaisante pour des oreilles raffinées inspirées du passé) se retrouve énoncée clairement dans le programme de la société :

La mode des sérénades est passée depuis longtemps, ou ne dure que parmi le Peuple, et c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse. (Cité par Duchesneau 1997, p. 126)

À quelques exceptions près (par exemple, l'exécution des pièces politiques *Mahagonny* et *Jasager* de Kurt Weil et Bertold Brecht en 1932 ; la première française de la *Suite lyrique* d'Alban Berg en 1933), les 24 concerts présentés par La Sérénade jusqu'en 1939 ont effectivement régalié un public mondain et snob d'une musique moderne mais simple, très souvent vocale, héritière du néoclassicisme dépouillé mêlé de surréalisme inauguré par les Six dans la décennie précédente.

Le nom de « Triton » (proposé par Henri Tomasi) est, lui aussi, emblématique, en opposition notamment à l'esprit luxueux et rassurant de « Sérénade ». Cet effet de différenciation aurait été sans doute moins fort si, au lieu de « Triton », s'était imposé l'acronyme-calembour « Nousomcontem » (pour « Nouvelle société de musique contemporaine ») proposé par Sergueï Prokofiev (Prokofiev 2012, p. 1002) qui a résidé à Paris de 1920 à 1934. Triton

renvoie à la fois à la dissonance (un triton étant l'intervalle « diabolique » de quarte augmentée que le modernisme musical a utilisé à profusion dans sa croisade contre l'harmonie traditionnelle) et à la force (le logo de la société sera en effet un triton – Neptune en personne ? – brandissant une clé de sol à la place du trident habituel ; Figure 1).



Figure 1 : Le logo du Triton.

(Source : feuillet publicitaire de la saison 1935-1936, reproduit dans Duchesneau 1997, p. 136)

Il n'est pas impossible que le choix d'un triton comme symbole suggère une filiation avec La Sirène musicale, maison d'édition très active dans la publication et la promotion de la musique des jeunes compositeurs français et étrangers actifs à Paris. À partir de 1929, La Sirène musicale organise quelques concerts dont les caractéristiques ressemblent beaucoup à celles du futur Triton : promotion des jeunes compositeurs sans égard à leur passeport, une certaine prédilection pour un langage musical avancé s'inscrivant dans des formes traditionnelles (trio, quatuor, sonate), prévalence de la musique instrumentale sur la musique vocale (les deux tiers des œuvres, ce qui contraste avec La Sérénade, où les pièces vocales étaient prédominantes). Le tableau 1 propose une comparaison des quelques données relatives à La Sérénade et au Triton.

	La Sérénade	Triton
1 ^{er} concert	1er décembre 1931	16 décembre 1932
Dernier concert	21 juin 1939 (total de 24 concerts)	8 mai 1939 (total de 55 concerts)
Compositeurs joués	37, dont : - 8 du passé (morts avant 1931) - 29 contemporains : 16 français, 13 étrangers	125, dont : - 21 du passé (morts avant 1932) - 104 contemporains : 36 français, 68 étrangers
Comités	Yvonne de Casa Fuerte (fondatrice), Georges Auric, Roger Desormière, *Igor Markevitch, Darius Milhaud, *Nicolas Nabokov, Francis Poulenc, *Vittorio Rieti, Henri Sauguet	- Comité d'honneur : **Béla Bartók, **Alfredo Casella, Paul Dukas, **Manuel de Falla, Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, **Arnold Schoenberg, **Richard Strauss, *Igor Stravinski, **Karol Szymanowski - Comité actif : Pierre-Octave Ferroud (fondateur), *Tibor Harsányi, *Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, *Marcel Mihalovici, *Sergueï Prokofiev, Jean Rivier, Henri Tomasi - En 1934, s'y ajoutent : Henry Barraud, Marcel Delannoy, Claude Delvincourt, Jean Français, *Filip Lazăr, *Igor Markevitch, *Bohuslav Martinů, **Gustavo Pittaluga, Francis Poulenc

Tableau 1 : Comparaison entre La Sérénade et le Triton.

* = étranger vivant en France ; ** = étranger ;
en italique, les membres communs aux deux sociétés

Un bastion de l'avant-gardisme international ?

Le fondateur du Triton, le compositeur Pierre-Octave Ferroud, était un grand voyageur, en contact avec les principaux centres musicaux européens pour le compte d'organismes tels que l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (il est d'ailleurs décédé tragiquement dans un accident de voiture en Hongrie, en 1936). Son Triton devait servir à diffuser à Paris la musique moderne européenne et à promouvoir à l'étranger celle des compositeurs français (ou étrangers résidents à Paris), notamment par la radiodiffusion de ses concerts.

Le public parisien était habitué depuis longtemps à retrouver dans les programmes des sociétés de concerts une riche programmation de musique étrangère contemporaine. Les compositeurs russes et espagnols notamment étaient très en vogue dans la capitale depuis la fin du XIX^e siècle. Toutefois, ce

qui était perçu comme une agréable présence exotique avant la Première Guerre mondiale tend à devenir, avec le durcissement du sentiment nationaliste favorisé par le conflit, objet de crainte de la part de certains critiques et compositeurs. La menace d'une « invasion » étrangère qui mènerait vers la disparition de la tradition française est un leitmotiv récurrent dans la presse musicale des années 1920. Les jeunes compositeurs, aussi bien français qu'étrangers, sont invités par les critiques français à ne pas souscrire au modernisme européen souvent défini comme du « bolchevisme musical » (expression qui suggère l'aplanissement des identités individuelles en faveur d'une collectivité stylistique impersonnelle), mais à s'inspirer plutôt de leur folklore national afin de créer une musique plus « sincère » (la prise de distance avec la tradition étant considérée comme une trahison du lien naturel de l'artiste avec son « génie national »).

En revanche, Triton offre une scène pour des œuvres qui, peu importe la nationalité de leur auteur, ont en commun la modernité de leur écriture. Cette mission internationaliste est héritée, en ce qui concerne Paris, des « Auditions du mardi » de *La Revue musicale* lancées par Henry Prunières dans les années 1920 et, sur un plan européen, des festivals annuels de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC), née en 1922 et présidée par le musicologue britannique Edward J. Dent (voir Haefeli 1982).

Bien que le programme du Triton n'évoque pas de restrictions quant aux styles privilégiés, il est frappant de remarquer que les compositeurs de la Seconde École de Vienne (Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern), promoteurs de la « méthode de composition avec douze sons » (dodécaphonisme), n'ont été joués au Triton qu'une seule fois chacun. En effet, la modernité internationale promue au Triton trouvait ses mentors avant tout en Igor Stravinsky et Béla Bartók, et donc dans les tendances que l'on pourrait appeler le « modernisme ethnique » (la construction d'un langage musical antiromantique puisant dans le patrimoine folklorique) et le « néoclassicisme intellectualiste » (contraposé au néoclassicisme « simple » de La Sérénade). Ce sont les tendances rejetées par les critiques français nationalistes, qui voyaient dans cette « *Mitteleuropa Musik* » la négation de tout trait considéré comme spécifiquement français (clarté, mesure, finesse, etc.), et donc une menace pour la musique française.

Il faut toutefois nuancer l'image que Triton aurait été le bastion d'un style moderniste international. L'engagement dans la promotion des compositeurs étrangers contemporains de Ferroud ne l'empêchait pas d'être un nationaliste fervent, proche de l'Action française. Il est d'ailleurs possible de lire la

programmation du Triton comme « une mise en valeur de la musique française au sein d'une production internationale » (Duchesneau 1997, p. 201). Une analyse des concerts du Triton permet en effet de dégager quelques tendances en ce sens. La plus évidente est la présence presque tutélaire de Claude Debussy et de Gabriel Fauré, décédés respectivement en 1918 et 1924, considérés par Ferroud comme « les racines du nouvel art français » (Duchesneau 1997, p. 201). Des compositeurs nés autour de 1870 sont régulièrement exécutés à titre de modèle de cette « musique française moderne » : Maurice Ravel, Albert Roussel (les deux auront droit à un concert hommage à leur décès) et Florent Schmitt. L'absence de Vincent d'Indy et des franckistes contribue à renforcer cette prise de position en faveur d'une certaine musique française – prise de position confirmée par le témoignage de quelques protagonistes. Par exemple, Marcel Mihalovici relate qu'« il y avait cette restriction que nous ne jouions pas [...] des musiques que nous considérions avoir fait leur temps [...]. La musique de tendance franckiste, par exemple, nous ne jouions pas ça » (Mihalovici dans Charbonnier 1954)). Cela n'a pas empêché d'inclure dans les concerts du Triton les compositeurs chéris par La Sérénade : la preuve en est que trois d'entre eux (Darius Milhaud, Igor Markevitch et Francis Poulenc) siégeaient aux comités des deux sociétés. Ainsi, pour citer les mots de Mihalovici, « on dit souvent que le groupe Triton était particulièrement axé sur la musique mitteleuropéenne : ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai ! » (*ibid.*). Au contraire,

les esthétiques étaient assez différentes : seulement nous avions tous le commun désir justement de confronter toutes les esthétiques qui étaient à ce moment-là valables en Europe et même dans l'Amérique musicale, [...] sans prononcer aucune exclusive. (*Ibid.*)

La collaboration avec des interprètes et des ensembles étrangers proposant des œuvres inconnues en France au sein de concerts-festivals n'est pas aussi fréquente qu'on pourrait le penser dans une optique de véritable échange international. On peut signaler un concert de musique d'Asie centrale par la chanteuse Lina Llubera-Prokofiev en 1934, un concert de musique italienne avec Alfredo Casella au piano en 1938, et la présence assez rare de quelques formations étrangères présentant, entre autres, des œuvres de leurs compatriotes (le Quatuor de Winterthur, le Nouveau Quatuor Hongrois, l'Orchestre de chambre de Heidelberg et le Quatuor Strub de Berlin).

La préoccupation principale du Triton était de donner des œuvres en première audition, souvent composées expressément pour ses concerts. En sept

ans d'activité et 55 concerts, sur un total d'environ 350 œuvres jouées, environ 120 sont des créations mondiales et 50 des créations françaises (soit la moitié des œuvres au programme, pour une moyenne de 25 nouvelles auditions par année). Il est remarquable qu'un tiers des créations mondiales soient des œuvres écrites par des non-Français (pour la plupart résidents à Paris). La musique du passé trouve aussi sa place dans la programmation du Triton, avec une vingtaine de compositeurs aussi bien français (de François Couperin à Emmanuel Chabrier) qu'étrangers (de Claudio Monteverdi à Hugo Wolf, en passant par Joseph Haydn, Johann Sebastian Bach et, étonnement, Giuseppe Verdi).

Triton et l'« École de Paris »

L'expression « École de Paris » est généralement utilisée pour indiquer les artistes étrangers immigrés dans la Ville lumière, considérés comme un bloc sociostylistique opposé à l'« École française ». Née dans le milieu des arts visuels au début des années 1920, l'étiquette « École de Paris » commence à être appliquée à la musique à partir des années 1930, et trouve un emploi plus systématique chez les historiens de la musique français à partir des années 1960 (Lazzaro 2018). Étiquette qui se prête à de multiples utilisations, elle est employée pour indiquer à la fois a) tous les compositeurs étrangers ayant passé au moins une partie de leur vie à Paris – à partir de Jean-Baptiste Lully, en passant par Christoph Willibald Gluck et Gioachino Rossini, et jusqu'à Stravinski ou Prokofiev ; b) tous les compositeurs étrangers opérant à Paris dans l'entre-deux-guerres (par extension de la signification d'« École de Paris » au sujet des peintres et sculpteurs) ; c) un groupe restreint incluant uniquement quelques-uns de ceux compositeurs – les noms que l'on retrouve le plus souvent comme constitutifs de ce « groupe » sont ceux de Conrad Beck (Suisse), Tibor Harsányi (Hongrois), Marcel Mihalovici (Roumain), Bohuslav Martinů (Tchèque), Alexandre Tansman (Polonais) et Alexandre Tchérépnine (Russe).

Dans les faits, un tel groupe n'a jamais existé, et les compositeurs concernés ont commencé à accepter l'idée d'être réunis sous l'étiquette « École de Paris » seulement après la Seconde Guerre mondiale, lorsque, sous l'initiative de Harsányi, l'activité de ce « groupe » à géométrie variable est promue à travers quelques émissions et concerts radiophoniques entre 1945 et 1954 (Lazzaro 2018, p. 181-203). Aucun « concert de l'École de Paris » n'a jamais eu lieu dans l'entre-deux-guerres (à la différence du cas du plus célèbre des groupes « artificiels » de compositeurs, le Groupe des Six). Cependant, la place de premier plan que ces compositeurs (et beaucoup d'autres étrangers résidant à

Paris, comme Jerzy Fitelberg, Simon Laks, Filip Lazăr ou Sergueï Prokofiev) occupaient dans l'organisation et les programmes des concerts du Triton a amené parfois à considérer Triton comme la société de l'« École de Paris ». Si cette expression est utilisée au sens large pour indiquer la présence d'artistes étrangers dans la Ville lumière (acception b), alors cette affirmation n'est pas fautive, puisque dans environ les 2/3 des concerts du Triton, on a joué au moins une œuvre de ces représentants du cosmopolitisme parisien de l'entre-deux-guerres. La comparaison avec les autres sociétés de concerts parisiennes est effectivement frappante : les œuvres de compositeurs étrangers résidant à Paris étaient présentes dans 1/3 des concerts de La Sérénade ; dans un peu moins de 1/3 des concerts de la SMI (où l'on retrouve une présence importante d'élèves de Nadia Boulanger – très active au sein de la Société – à l'École normale de musique et au Conservatoire américain de Fontainebleau) ; dans environ 1/4 des concerts de la Spirale ; dans uniquement 1/7 de ceux de la SN ; et dans aucun concert de la Jeune France.

Les activités du Triton survivent à la mort tragique de Ferroud en 1936 et se poursuivent jusqu'en mai 1939. En janvier 1940, une autre association commence à organiser des concerts dont la programmation est similaire à celle de l'ancien Triton : l'Association de musique contemporaine (AMC). Comme dans le cas du Triton (mais aussi de La Sérénade), son comité comprend des musiciens français et étrangers. Le but de l'AMC était « d'organiser un cycle de matinées consacrées à la musique de chambre contemporaine afin de maintenir, dans la mesure du possible, un contact spirituel entre les auditeurs et le mouvement musical de notre temps » (cité dans Lazzaro 2018, p. 77).

Il n'est pas anodin de souligner que l'AMC se présente comme « un groupe amical de compositeurs parisiens ». Les compositeurs de l'AMC étaient amis et « Parisiens », peu importe leur nationalité (voir à ce propos cette photographie de 1940 conservée à l'Institut Bohuslav Martinů : http://database.martinu.cz/photos/public_view/128). Au-delà des implications politiques ou esthétiques, il ne faut pas sous-estimer le rôle de sociabilité et d'échange amical de ces associations de concerts. Si l'internationalisme se réalise davantage par l'action d'individus que par les intentions politiques, il est indéniable que les hommes et les femmes qui ont participé aux activités de La Sérénade, du Triton, de la SMI, de la SIMC et de l'AMC ont promu et alimenté cet esprit de collaboration entre personnes avec des passeports différents que des discours xénophobes et des politiques nationalistes visaient à décourager.

Bibliographie

- Charbonnier, Georges (1954), « Marcel Mihalovici », dans *Dialogues et musiques*, n° [30], émission radiophonique, RTF, Chaîne nationale, diffusée le 20 août.
- Duchesneau, Michel (2007), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga.
- Dumont, Marc (2000), « Direction Paris », dans *Musiques d'un siècle*, émission radiophonique, RC/RF/RTBF/RTSR, France Musique, diffusée le 12 mars.
- 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, 2000.
- Haefeli, Anton (1982), *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Lazzaro, Federico (2018), *Écoles de Paris en musique, 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris, Vrin.
- Melkis-Bihler, Ruth (1995), *Pierre-Octave Ferroud (1900-1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Frankreich*, Frankfurt, Peter Lang.
- Prokofiev, Sergueï (2012), *Diaries, 1924-1933*, traduits du russe et annotés par Anthony Phillips, London, Faber & Faber.
- Simeone, Nigel (2002), « La Spirale and La Jeune France. Group Identities », *The Musical Times*, vol. 143, n° 1 880, p. 10-36.
- Willy [Henry Gauthier-Villars] (1920), « Les "Six" », *Comœdia*, vol. 14, n° 2874, 29 octobre, p. 1.