



PIERRE BRÉVIGNON

Le Groupe des Six

UNE HISTOIRE
DES ANNÉES FOLLES

ACTES SUD

DU MÊME AUTEUR

DICTIONNAIRE SUPERFLU DE LA MUSIQUE CLASSIQUE (avec Olivier Philipponnat), Le Castor Astral, 2005.

“*DON JUAN OU L'ULTIME HIATUS*”, in *Lectures d'opéra* (collectif), Christian Bourgois, 2006.

SAMUEL BARBER, UN NOSTALGIQUE ENTRE DEUX MONDES, éditions Hermann, 2012.

NOUVEAU DICTIONNAIRE SUPERFLU DE LA MUSIQUE CLASSIQUE (3^e édition, avec Olivier Philipponnat), Le Castor Astral, 2015.

“*CHAHUT À YANKEE-LAND. UNE ÉTRANGE AVENTURE DE JACK OFFENBACK*”, préface à Jacques Offenbach, *Voyage en Amérique*, Le Castor Astral, 2018.

Illustration de couverture :
Jacques-Émile Blanche, Le Groupe des Six, 1922

© ACTES SUD, 2020
ISBN 978-2-330-14367-1

PIERRE BRÉVIGNON

Le Groupe des Six

Une histoire des Années folles

ACTES SUD

*À Geneviève Philiberte Lucienne,
soliste contrariée du Roi David, en
souvenir de nos soirées au TCE.*

In memoriam Daniel Johnston

Listen up and I'll tell a story
About an artist growing old
Some would try for fame and glory
Others aren't so bold

The Story of an Artist, 1982.

PRÉLUDE

D'UNE *PARADE* L'AUTRE

De la tarte Tatin à la pénicilline en passant par l'Amérique, il est des découvertes que le hasard enjolive d'une aura particulière. Qu'on m'autorise ici le récit du quiproquo grâce auquel le Groupe des Six se profila dans mon horizon de mélomane. Le siècle dernier avait quatre-vingt-six ans, j'allais moi-même sur mes quinze, et la France venait de s'offrir sa première chaîne de télévision cent pour cent musicale : TV6, "la plus jeune des télés" (slogan prémonitoire puisqu'elle rendrait l'âme et l'antenne exactement douze mois plus tard). Dans le torrent de clips qui allait abreuver ma première année de lycéen, quelques visions audacieuses s'imprimèrent très vite dans ma rétine : la pulpeuse Marthe Lagache speakerine dans un clip des Rita Mitsouko, le rouge à lèvres délicieusement hautain des musiciennes de Robert Palmer, une cavalière rousse amatrice de cravache échappée d'un remake de *Barry Lyndon*... et un duo sur fond de cieux fuchsia entre Prince et une danseuse vêtue (sans

doute le terme est-il abusif) d'un unique voile noir. La chanson s'intitulait "Kiss", et sa rythmique funky se révélait aussi addictive qu'un pot de Koukoulina. Le single ne me suffirait pas, il me fallait l'album. Aussi répondis-je "*Parade*, par Prince & The Revolution", lorsque, mon anniversaire approchant, ma mère s'enquit d'un cadeau susceptible de me plaire.

La suite appartient à la légende familiale.

L'étourderie maternelle, la nonchalance d'un vendeur de la Fnac ou ma fâcheuse propension à terminer mes phrases *diminuendo* étaient-elles en cause ? Le jour venu, le papier doré prestement arraché révéla non pas le visage magnétique du Kid de Minneapolis mais un méli-mélo de ballons gonflables bleu, blanc, rouge surmontés d'une triste titraille : "*PARADE*, Satie / *LE BŒUF SUR LE TOIT*, Milhaud / *OUVERTURE*, Auric." Quant à cet Antal Doráti dirigeant le London Symphony Orchestra, je doutais qu'il fût capable de me procurer le même trouble que ma ballerine voilée...

Il me fallut peu de temps pour surmonter ma déception. D'abord, parce que l'erreur d'achat fut vite réparée ; ensuite, parce que cette *Parade* imprévue allait être ma porte d'entrée vers un monde sonore jusqu'alors ignoré, même si Erik Satie ne m'était pas totalement inconnu – tournait régulièrement sur la platine du salon un vinyle où Jean-Joël Barbier déployait tous les sortilèges de ses *Gnossiennes*.

La première audition de son ballet me laissa perplexe. Où étaient passées la douce mélancolie, les sarabandes énigmatiques, les ritournelles grisailleuses ? Et puis, les charmes potaches de cette partition dont chaque mesure sautait aux oreilles tel un *jack-in-the-box* finirent par me conquérir. Les autres œuvres au programme du disque suivirent le même chemin, d'autant qu'elles ne lui cédaient en rien question burlesque. *Le Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud tenait toutes les promesses de son titre farceur, quand l'*Ouverture* de Georges Auric tonitruait avec cette pétulance qui me ravirait, plus tard, dans le *Candide* de Bernstein. Autre "sésame" procuré par cette heureuse méprise : les arguments de *Parade* et du *Bœuf* sortaient de l'imagination d'un même poète, Jean Cocteau, dont les ouvrages allaient bientôt coloniser ma bibliothèque et les aphorismes les marges de mes cahiers.

En somme, répliquant sans le savoir l'acte de naissance des Six, mon initiation à la modernité musicale se plaçait sous le triple patronage du maître d'Arcueil, du Prince frivole et du Hasard.

L'ÉNIGME SIX

Quelques décennies plus tard, au moment de broser le portrait de ce groupe sur lequel, malgré la brièveté de son existence, aucune histoire de la musique du xx^e siècle ne saurait faire l'impasse, je mesure combien le hasard, ou son apparence, occupe une place centrale dans sa genèse.

C'est du moins ainsi que s'est brodée la légende des Six, relayée à peu de variantes près dans une abondante littérature – entretiens, articles, monographies, biographies et autobiographies. Légende d'une création *ex nihilo* due, selon Darius Milhaud, "au seul hasard de la critique"¹, en l'occurrence deux articles du compositeur-musicologue Henri Collet parus en janvier 1920². Le corollaire de cette éclosion préservée de tout calcul serait l'idée d'une pureté originelle, garante d'une démarche artistique

1. Entretien de Darius Milhaud avec Eveline Hurard-Viltard.

2. Voir annexes.

exempte de toute stratégie. La réalité, nous le verrons, mérite d'être nuancée.

Présidant à ce baptême, Erik Satie endossait le rôle de parrain, apportant à ses filleuls une caution historique, l'adoubement du pianiste du Chat Noir autant que du compositeur "né trop jeune dans un monde trop vieux" préfigurant le dadaïsme. Enfin, à Jean Cocteau revenait d'enfiler le costume d'imprésario des Six – d'imprésario plus que d'éminence grise, tant la discrétion, voire l'invisibilité que l'on prête d'ordinaire à de tels personnages correspond mal à l'appétence coctaldienne pour les feux de la rampe. Une phrase tirée de son livret des *Mariés de la tour Eiffel* (1921), unique production scénique du groupe, donne une clé pour cerner plus justement le rôle qu'il joua dans cette aventure : "Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur." L'inverse a aussi sa part de vérité : soyons l'organisateur de ce que nous feindrons de prendre pour des mystères.

Les Six, donc. Par ordre de mérite alphabétique : Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) et Germaine Tailleferre (1892-1983). Âgés d'une vingtaine d'années au moment de leurs rencontres – et même moins dans le cas d'Auric –, de provenances géographiques variées, d'origines sociales diverses, des

deux sexes – fait suffisamment rare pour être souligné – et liés par une amitié forgée à l’aube du premier conflit mondial sur les bancs du Conservatoire de Paris.

Pour le mélomane, une manière d’énigme.

Voilà en effet un groupe de musiciens né des efforts autant que des rêves d’un littéraire, dont la genèse constitue l’épisode le plus notable, qui ne prolonge ni n’anticipe aucun mouvement et dont l’existence avérée n’excède pas trois ans. Ajoutons que sa production, dans ce laps de temps, reste modeste, que la plupart des essais ou analyses qui lui sont consacrés commencent par questionner son existence, et nous tenons là ce qui s’apparente à une sorte de chimère. Un dahu musical.

Pour autant, le Groupe des Six est bien une réalité. Intercalés, sans solution de continuité, entre le Debussy dernière manière et le Messiaen Jeune France, tenants d’une “musique française de France”, voix intermittentes du néo-classicisme hexagonal, porte-drapeaux de l’Esprit nouveau pour les uns, pour les autres (pas nécessairement les plus réactionnaires) simples farceurs embobinant dans leurs canulars un public crédule et une critique complaisante, les Six ont assurément occupé le devant de la scène artistique parisienne et les colonnes de la presse dans l’immédiat entre-deux-guerres.

Leur portée et leur héritage, en revanche, restent sujets à débat. À quelle aune mesurer

l'importance que les historiens de la musique accordent volontiers à ce météore ? De quoi, au juste, le Groupe des Six est-il le nom ?

En tant que collectif, la trace qu'il laisse frôle le négligeable : un *Album des Six* (1920), pastiche de recueil pour piano romantique, et un ballet-farce, *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), resté expérience sans lendemain et condamné en termes peu équivoques par Poulenc lui-même ("Quant à la musique, hormis l'ouverture d'Auric, c'est toujours de la merde¹"). Individuellement, chacun puise son inspiration à des sources multiples, parfois éloignées, et poursuit des buts qui ne composent qu'aléatoirement une trajectoire commune. Symptôme révélateur de la diversité esthétique du groupe : l'épisode Six terminé – presque en catimini, si l'on songe au fracas publicitaire qui avait salué sa venue au monde –, chacun de ses membres tracera sa voie propre, affirmera son style, accentuant les points de dissemblance ou de convergence avec le néo-classicisme et révélant, parfois, des préoccupations rigoureusement antinomiques de celles de ses anciens camarades.

Dans les trois décennies qui suivront la dissolution du groupe, Cocteau tentera bien de réactiver "l'esprit Six" au gré de photos souvenirs,

1. Francis Poulenc à Paul Collaer, 29 janvier 1923 (Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, p. 143).

concerts hommages ou publications discographiques commémoratives, sans que ses efforts réveillent davantage qu'une fugitive nostalgie. Les Six avaient vécu. La révolution musicale annoncée avait accouché d'une souris.

C'est cette souris que nous plaçons à présent sur notre table de dissection.

METTRE DU RÊVE EN FORME

*Ma joie la plus profonde est de créer,
de mettre du rêve en forme.*

JEAN COCTEAU, lettre à sa mère,
20 novembre 1917¹.

Tout commence par Jean Cocteau. Car, tel n'est pas le moindre de ses paradoxes, ce groupe de musiciens est avant tout le rêve d'un homme de lettres. En ce sens, comme un mousquetaire surnuméraire s'ajoute au trio d'Alexandre Dumas, les Six sont indubitablement sept².

De son propre aveu, Cocteau s'est toujours rêvé Paganini du violon d'Ingres. Parmi ses

1. Jean Cocteau, *Lettres à sa mère*, t. I : 1898-1918, Gallimard, 1989.

2. "Ce Groupe des Six où nous fûmes sept", rappela Cocteau dans son éloge funèbre d'Arthur Honegger le 2 décembre 1955.

nombreux dons, le plus remarquable était d'imprimer sa marque dans tous les domaines où il s'aventurait, unifiés sous le même libellé de "poésie" (de roman, de théâtre, de journalisme, graphique, critique, cinématographique). Sa nonchalance apparente, ses facilités, son sens de la publicité et sa prolixité lui valaient autant d'admirateurs que d'adversaires, la frontière entre les deux étant souvent fluctuante comme purent l'expérimenter un Gide, un Picasso, un Stravinski ou un Mauriac.

Dans les disciplines où il n'était pas directement créateur, cet artiste protéiforme pouvait, par passion, se métamorphoser en imprésario, mentor, instigateur, inspirateur, ce que l'anglais résume par le terme d'*enabler* : celui qui, par son magnétisme, incite les autres à passer à l'acte. Quand on se souvient que Cocteau s'improvisa, dans les années 1930, manager du boxeur déchu Al Brown et contribua à sa reconquête du titre de champion du monde – catégorie poids "coq", comme il convient –, on lui devine deux autres talents majeurs : la force de persuasion et la capacité à ne douter de rien.

Sans lui être aussi étrangère que la boxe, la musique faisait partie de ces arts que Cocteau pratiquait de façon tangentielle. Au-delà de ses talents d'instrumentiste pur, sur lesquels les témoignages divergent, sa mélomanie était réelle, nourrie par ses grands-parents maternels et son ami Reynaldo Hahn. Trois figures décisives vont

la transformer en une passion impérieuse : Serge de Diaghilev, Igor Stravinski et Erik Satie.

L'éclosion du jeune poète survient à une époque où Paris résonne de déflagrations artistiques. En avril 1902, le *Pelléas et Mélisande* de Debussy créé à l'Opéra-Comique laisse entrevoir une alternative viable à l'opéra monstre wagnérien et provoque une onde de choc jusque dans les théâtres européens. Dans les arts plastiques, chaque édition du Salon d'automne et du Salon des indépendants voit les cubistes prendre le pas sur les fauves, comme l'emportent en architecture les rigueurs orthogonales de l'Art déco sur les arabesques végétales du Modern Style. À Montmartre, Picasso met la touche finale à ses *Demoiselles d'Avignon* pendant que, dans leur atelier de Montparnasse, Fernand Léger et Ossip Zadkine explorent une nouvelle géométrie plastique. La femme chez Marcel Duchamp descend nue un escalier, et son mouvement décomposé se fait poésie pure ; chez le couturier Paul Poiret, elle se désentrave et abandonne le corset pour se glisser dans des robes aux lignes simples et sinueuses. Entre 1909 et 1912, années de publication des trois premiers recueils de poèmes de Cocteau (notamment *Le Prince frivole*, dont la couverture s'orne des premières mesures de la *Sonate pour piano n° 11* de Mozart), les mélomanes parisiens découvrent l'hypnotique *Gaspard de la nuit* de Ravel

et le premier livre des *Préludes* de Debussy, acclament *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka* de Stravinski mais aussi le ballet choral de Ravel *Daphnis et Chloé* et *La Péri* de Paul Dukas. Debussy, toujours lui, déclenche de nouveaux scandales : *L'Après-Midi d'un faune* est accueilli par une incompréhension houleuse, et *Le Martyre de saint Sébastien* déclenche un tollé qui fait trembler les stucs du Théâtre du Châtelet. Tandis qu'à Vienne Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern peaufinent leur révolution atonale, que les Italiens Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti et Luigi Russolo théorisent un futurisme total et qu'en Allemagne Wassily Kandinsky et Franz Marc préparent le grand virage expressionniste abstrait de la peinture, la modernité artistique prend ses quartiers dans la capitale française. Cocteau veut en être – doit en être.

Ce désir de se trouver au cœur du mouvement et de la vie des arts constitue l'*impetus* cocotaldien par excellence. Cocteau se défendra souvent de courir après l'avant-garde mais sa curiosité avide ne se satisfait guère du simple rôle d'observateur. Si quelque chose de neuf doit voir le jour sur la scène artistique, il faut qu'il ait un rôle à y jouer. Quitte à s'y inviter par effraction.

Or, en 1909 à Paris, la nouveauté artistique porte un nom : les Ballets russes.

Après avoir mis en condition le public français en organisant, entre 1906 et 1908, une exposition rétrospective d'art russe au Grand Palais ainsi qu'une série de concerts de musique russe et une production du *Boris Godounov* de Moussorgski au Palais Garnier, l'imprésario Serge de Diaghilev a lancé la première saison de ballet de sa troupe au Théâtre du Châtelet. Les chorégraphies de Michel Fokine associées aux décors et costumes signés Alexandre Benois et Léon Bakst font sensation, non pour leur modernité mais parce qu'elles s'ajustent parfaitement à la vision occidentalisée d'un folklore oriental chatoyant. Cocteau prend de plein fouet cette expérience esthétique. *Schéhérazade*, sur la musique de Rimski-Korsakov, mais surtout *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, donnés en 1910 et 1911, le subjuguent. Très vite, il se fait connaître de Stravinski et s'entiche de Serge de Diaghilev, rencontré dans le salon de son amie Misia Godebska (future Misia Sert).

Pourtant, tout comme Stravinski formule des réserves envers ce nouvel ami dont il trouve "le carriérisme trop flagrant¹", Diaghilev lui rend modérément son admiration. À dire vrai, il aurait plutôt tendance à garder un œil méfiant sur ce jeune extravagant aux lèvres peintes et aux joues fardées qui tourne autour de son danseur

1. Stravinsky et Craft, *Memories and Commentaries*, p. 158.

vedette, Vaslav Nijinski. Qu'importe : dans le sillage de Misia, voilà Cocteau devenu poisson-pilote de Diaghilev, qui s'en agace autant qu'il s'en amuse. À force de faire son siège et de chanter dans la presse les louanges de cette troupe qui fait vibrer le Tout-Paris (et bientôt le Tout-Monte-Carlo, le Tout-Londres, le Tout-Rome), Cocteau parvient à lui arracher une collaboration. Ce sera *Le Dieu bleu*, fable hindoue avec laquelle Diaghilev espère répéter le succès de *Schéhérazade*. Mais la musique mièvre de Reynaldo Hahn n'a d'égale que la faiblesse du livret de Cocteau, réunissant tous les poncifs de l'Orient-et-ses-mystères. Malgré la beauté plastique du spectacle et le talent du duo Vaslav Nijinski-Tamara Karsavina, la création le 13 mai 1912 est un échec. Deux représentations parisiennes et trois représentations londoniennes plus tard, *Le Dieu bleu* quitte définitivement l'affiche.

À la même époque survient l'épisode qui va infléchir de façon radicale la trajectoire artistique de Cocteau. Un soir de promenade dans Paris, alors que le jeune homme, cajoleur, se plaint de la froideur de Diaghilev à son égard, ce dernier lui lance la fameuse exhortation : "Étonne-moi, Jean !" (Aucun biographe n'ayant à ce jour entendu dans ce cri l'équivalent de "fiche-moi la paix", nous nous réservons la primeur de cette interprétation.) "L'idée de surprise, si ravissante chez Apollinaire, ne m'était jamais venue",