



Nouveaux cahiers de Marge 10 - 2025

Pradoxes, jeux et
enjeux

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean
Moulin Lyon 3

Serge Prokofiev et les cercles artistiques de Paris (1921-1938) : un intrigant silence

*Serge Prokofiev and the Artistic Intelligentsia of Paris
(1921-1938): A Puzzling Silence*

Laetitia Le Guay

EURORBEM (Europe orientale, balkanique et médiane)

(UMR 8224) CY Cergy Paris Université

DOI : [10.35562/marge.1198](https://doi.org/10.35562/marge.1198)



Creative Commons - Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Partage dans les
Mêmes Conditions - CC BY-NC-SA

Serge Prokofiev et les cercles artistiques de Paris (1921-1938) : un intrigant silence

Serge Prokofiev and the Artistic Intelligentsia of Paris (1921-1938): A Puzzling Silence

Laetitia Le Guay

EURORBEM (Europe orientale, balkanique et médiane)

(UMR 8224) CY Cergy Paris Université

Résumé : Début 1924, cinq ans et demi après son départ de Russie, Serge Prokofiev élit domicile à Paris. Suivront douze années intenses, riches en rencontres, concerts, créations qui s'achèveront néanmoins, début 1936, par le retour en URSS du musicien. Si cette période est abondamment documentée dans son Journal et dans la presse musicale française, on cherche en vain la trace de Prokofiev dans les écrits personnels des principaux compositeurs et écrivains liés, à Paris, à la musique de l'entre-deux-guerres. Pourquoi un tel silence ? Le présent article cherche à répondre à la question, au regard, notamment, de la place prédominante d'Igor Stravinsky, de l'insertion de Prokofiev dans les cercles artistiques parisiens, de son esthétique musicale et de ses liens avec l'URSS.

Mots clés : Prokofiev (Serge), Stravinsky (Igor), Paris, entre-deux-guerres, cercles artistiques, réception, esthétique, musique, politique

Abstract: At the beginning of 1924, five and a half years after leaving Russia, Serge Prokofiev took up residence in Paris. Twelve intense years followed, rich in encounters, concerts and premieres, ending in early 1936 with the musician's return to the USSR. While this period is richly documented in his Diary and in the French music press, there is no trace of Prokofiev in the personal writings of the main composers and writers associated with music in Paris between the wars. Why such silence?

This article seeks to answer the question, with particular reference to the predominant place of Igor Stravinsky, to Prokofiev's integration into Parisian artistic circles, to his musical aesthetic and his links with the USSR.

Keywords: : Prokofiev (Sergei), Stravinsky (Igor), Paris, between the wars, artistic circles, reception, aesthetics, music, politics.

En plus de courts séjours pour des concerts ou créations, Serge Prokofiev a vécu plus de douze ans à Paris : une période riche en nouvelles partitions et qu'il traverse dans la fleur de l'âge (de 33 à 45 ans). Ses relations avec la France ont pourtant fait l'objet de peu d'études spécifiques. Dans un article de 2020 intitulé « Monsieur Prokofieff: The French Context » la musicologue britannique Marina Frolova-Walker soulignait cette lacune et insistait sur l'importance tant de Prokofiev pour Paris, que de Paris pour Prokofiev. S'appuyant sur le *Journal* de ce dernier, et sur la presse, elle évoquait la réussite musicale, économique et sociale du compositeur, ainsi que les influences musicales croisées avec Poulenc, Stravinsky, Roussel et Honegger. Marina Frolova-Walker rejetait l'idée d'un séjour marqué par « l'échec et la frustration », hypothèse commode pour expliquer la réinstallation de Serge Prokofiev en URSS en 1936, mais inexacte selon elle¹.

Une énigme demeure, jamais soulignée jusqu'à présent dans les travaux sur Prokofiev. Son *Journal* témoigne, certes, de la vitalité de ses années parisiennes, mais le texte n'offre qu'une version de l'histoire : la sienne. Manque, en miroir, le récit des milieux artistiques de Paris sur lui. Or les sources françaises présentent une incohérence énigmatique. Si la presse est abondante et dans l'ensemble élogieuse, il n'existe quasiment aucun témoignage sur le compositeur russe dans les journaux intimes, correspondances ou mémoires de compositeurs français actifs à Paris en même temps que lui. Rien non plus de substantiel dans les correspondances ou autobiographies d'écrivains français impliqués dans la vie musicale par le biais de collaborations à des oratorios ou ballets : ainsi Paul Claudel, Jean Cocteau, André Gide et Paul Valéry. Francis Poulenc fait exception tant ses souvenirs sur celui qui fut son partenaire de bridge, sont prolixes et chaleureux. Ailleurs, l'invisibilité de Prokofiev est stupéfiante. Comment la comprendre ? Que dit-elle de sa réception ? Ces questions mettent en jeu non seulement les débats esthétiques de l'époque, mais

1. Marina Frolova-Walker, « Monsieur Prokofieff: The French Context », dans Rita McAllister, Christina Guillaumier (dir.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 61-85. Prokofieff est la forme romanisée du nom du compositeur, celle qui était utilisée en France dans l'entre-deux-guerres.

le fonctionnement de la vie musicale à Paris, le rôle des salons, la place des étrangers dans les milieux qui font la mode, sans oublier les interférences entre musique et politique. Après avoir rappelé la chronologie des années parisiennes de Prokofiev, c'est en nous tournant vers les reproches qui lui sont adressés sous la plume de certains critiques que nous esquisserons des pistes de réponse.

D'un Paris l'autre : un « esprit nouveau »

Pour prendre la juste mesure des liens de Prokofiev avec Paris, il convient d'en rappeler la chronologie. Ils s'étendent, en effet, sur presque un quart de siècle : du 2 juin 1913, jour où le jeune musicien de 22 ans découvre la ville en descendant du train gare du Nord, jusqu'au 15 janvier 1938, soit deux ans après sa réinstallation en URSS mi-mai 1936. Les autorités soviétiques le laissent en effet partir en tournée internationale à deux reprises et le compositeur s'arrête à Paris en route vers les États-Unis. On l'entend ainsi aux concerts Lamoureux le 20 février 1937 dans son *Concerto n° 3*² et aux concerts Pasdeloup le 15 janvier 1938 : il joue son *Concerto n° 1*³, puis dirige un choix de ses partitions récentes, dont la *Suite n° 2* de *Roméo et Juliette*. Ce concert est son ultime apparition publique à Paris. Le temps qu'il a passé dans la capitale est considérable : simples séjours (1913, 1920), séjours pour des concerts ou créations (entre 1921 et 1923, en 1937 et 1938) et domiciliation de plus de douze ans (1924-1936). Ses deux enfants y sont nés et y ont grandi.

Si Prokofiev a connu le Paris musical de la Belle Époque, c'est dans celui des Années folles et des années 1930 qu'il travaille et vit. En 1913, accompagnant sa mère, il n'a fait que passer en visiteur. Il a vu la tour Eiffel et le Louvre, le Bois de Boulogne et les Ballets russes, il a admiré le chic parisien : « Dans l'ensemble, Paris m'a fait une impression excellente. J'étais de bonne humeur, tout était nouveau et intéressant⁴ ». Songe-t-il à s'installer dans la capitale quand il y revient au début des années 1920 ? Les lendemains de la première guerre mondiale sont économiquement difficiles et le regard désabusé que jette Prokofiev est d'abord celui de l'expatrié

2. Sous la direction d'Eugène Bigot, voir *L'Art musical*, 19 février 1937

3. Sous la baguette d'Albert Wolff, voir *L'Art musical*, 7 janvier 1938 et *Le Jour*, 18 janvier 1938.

4. « Вообще же Париж оставил самое отличное впечатление. Настроение духа было хорошее, вокруг всё было ново и интересно », Serge Prokofiev, *Дневник [Journal]*, vol. 1 : 1907-1918, vol. 2 : 1919-1933, Paris, PRKFV, 2002, 3-8 juin 1913, p. 303. Je traduis.

qu'il est désormais. Depuis son départ d'URSS en mai 1918, il doit trouver un ancrage professionnel et des moyens de subsistance.

Je pense que je n'ai rien de particulier à faire ici. Je dois régler l'affaire des passeports, celui de maman et le mien, et partir pour Londres. D'après ce que j'ai entendu dire, il n'y a pas d'argent à gagner ici, ni par des concerts ni par les mécènes – sinon quelques centimes. Et l'on sent même que Paris, « nombril du monde » pour l'art avant la guerre, est en train de perdre son influence et sa primauté. Même pour « la gloire », travailler ici ne vaut pas la peine⁵.

Il faut attendre 1924 pour que le compositeur, après quelques apparitions sur les scènes parisiennes, élise domicile en France.

La chronologie est importante, car le monde musical parisien a considérablement changé dans l'intervalle, et changé sans Prokofiev. L'évolution s'est produite sans qu'il y prenne part ni qu'il en soit spectateur. Dès la première guerre mondiale, un tournant esthétique s'est amorcé à Paris avec Jean Cocteau en tête de file : « à Paris, la place était libre. Nous l'occupâmes. Dès 1916 commença notre révolution⁶ ». L'année suivante, Diaghilev produit *Parade*, ballet emblématique : livret de Cocteau, musique de Satie, chorégraphie de Massine, décors et costumes cubofuturistes de Picasso. Quatre artistes de cirque font un numéro devant un chapiteau, tandis que Cocteau bonimente dans un haut-parleur. La partition intègre des sirènes, une machine à écrire, un « bouteillophone », un pistolet. Dans l'élan du spectacle, Cocteau proclame la naissance du groupe des « Nouveaux Jeunes » (juin 1917) constitué des compositeurs Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. Ils allaient passer à la postérité sous le nom de Groupe des Six⁷.

5

5. « По-моему, мне здесь особенно делать нечего: надо налаживать паспортные дела, мамы и свои, и ехать в Лондон. Поскольку я наслушался – ни концертами, ни богатыми домами денег здесь не сделаешь, а если и да – то самые гроши. И даже носится в воздухе, что Париж, который был до войны для искусства 'пупом мира' теперь теряет своё влияние и первенство. И даже 'для славы' не стоит здесь работать. » Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 2, 11 mai 1920, p. 101. Prokofiev restera aux États-Unis, puis s'installera en Allemagne, à Ettal, en 1922-1923.

6. Jean Cocteau, *La Difficulté d'être* [1947], Paris, Livre de poche, 1989, p. 39.

7. Rebaptisés « Groupe des Six », à la suite d'un article du journaliste Henri Collet dans *Comœdia*, le 2 janvier 1920. En tant que groupe, les Six n'existaient déjà plus en septembre 1923. Voir Pierre Brévignon, *Le Groupe des Six. Une histoire des Années folles*, Arles, Actes sud, 2020, p. 80, 107 et 169.

Autre événement six mois plus tard, au Théâtre du Vieux Colombier : le jeune Poulenc, 18 ans, s'impose avec sa *Rhapsodie nègre*⁸, musique intégrant un « intermède vocal » loufoque sur un texte en pseudomalgache. Début 1918, un article du *Musical Times* salue l'avènement d'un « esprit nouveau » en soulignant ses caractéristiques : légèreté, drôlerie, « sensibilité délicate », « à quoi s'ajoute un goût très français pour des œuvres concises et ramassées, dépourvues d'emphase, visant l'effet le plus saillant par les moyens les plus simples⁹ ».

Enfin, Cocteau publie *Le Coq et l'Arlequin*¹⁰, manifeste pour une nouvelle musique française. Il y revendique la simplicité contre « les mirages de l'impressionnisme » ; l'entrée dans la musique du café-concert, cirque, music-hall et jazz ; et une musique résistant à toute influence étrangère, allemande d'abord – celle de la musique « congestionnée » de Wagner –, mais aussi russe. Debussy est « tombé dans le piège russe », dénonce Cocteau, qui attaque le « mysticisme théâtral » du *Sacre du printemps*. Si Cocteau ne s'en prend pas nommément à Ravel, ce dernier est rejeté par une partie des Six, dont Milhaud. Satie aussi, qui n'y va pas par quatre chemins lorsque Ravel refuse la Légion d'honneur : il la rejette, déclara-t-il, mais « toute sa musique l'accepte¹¹ ».

6

Prokofiev reste extérieur à d'autres expérimentations importantes. Il n'est pas de l'aventure des Ballets suédois de Rolf de Maré (1921-1924) dont les spectacles « mobilisent l'*intelligentsia* artistique de Paris¹² », notamment *Les Mariés de la tour Eiffel*, spectacle cocasse et surréaliste¹³. Créé en juin 1921, sur un argument de Cocteau, il tourne en dérision le banquet et la séance photo d'un mariage. Les dialogues sont criés par des récitants déguisés en phonographes, tandis que la partition collective des Six s'amuse à revisiter des clichés musicaux. Cocteau résume ainsi l'esprit des *Mariés* :

Nous voyons peu à peu naître en France une sorte de théâtre qui n'est pas le ballet proprement dit et qui ne trouve

8. Théâtre du Vieux Colombier, 11 décembre 1917.

9. Georges Jean-Aubry, « French Composers: The Younger Generation », *The Musical Times*, 1^{er} février 1918.

10. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* [1918], Paris, Stock, 2009.

11. Dans la revue *Le Coq*, n° 1, 1920, cité par Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p. 202.

12. Le 18 juin 1921. Voir Jacinthe Harbec, *Ballets russes et ballets suédois. La musique à la croisée des arts 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021, p. 7. Prokofiev n'apparaît pas dans cet ouvrage.

13. Jacinthe Harbec, *op. cit.*, p. 119.

sa place ni à l'Opéra-comique ni sur aucune de nos scènes du boulevard. Ce genre nouveau, plus conforme à l'esprit moderne, et qui s'ébauche jusque dans le music-hall, reste encore un monde inconnu, riche en découvertes¹⁴.

Rolf de Maré suscite d'autres collaborations prestigieuses comme *L'Homme et son désir* (Milhaud-Claudé-Audrey Parr, création le 6 juin 1921) ou *La Création du monde* (Milhaud-Cendrars-Léger, création le 25 octobre 1923). Parallèlement, les Ballets russes de Serge Diaghilev prennent le tournant du néo-classicisme avec *Pulcinella* (1920) et *Mavra* (1922) de Stravinsky et produisent *Chout* (*Le Bouffon*, 1921) de Prokofiev.

Telle est la situation du ballet lorsque Prokofiev s'installe dans la capitale. Diaghilev le considère comme son « second fils », après Stravinsky dont le génie s'est révélé aux Ballets russes en 1912 et 1913. Diaghilev lui commandera deux ouvrages, non sans s'engouffrer d'abord dans l'aventure de la jeune musique française. Avec dédain pour ce répertoire qu'il juge sans consistance, Prokofiev assiste aux créations des Six et de Sauguet aux Ballets russes (1924-1927), puis livre à Diaghilev *Pas d'acier* (création le 7 juin 1927) et *Le Fils prodigue* (création le 21 mai 1929). À la mort de Diaghilev en août 1929, Ida Rubinstein prend le relais (1928-1935¹⁵). La danseuse, devenue mécène et directrice de compagnie, s'adresse à Gide, Valéry et Claudel pour des mélodrames et oratorios : *Amphion* (Honegger-Valéry-Massine, création le 23 juin 1931), *Sémiramis* (Honegger-Valéry, création le 11 mars 1934¹⁶), *Perséphone* (Stravinsky-Gide-Alexandre Benois, création le 30 avril 1934) et *Jeanne d'Arc au bûcher* (Honegger-Claudé, création à Bâle en 1938). Paris est un creuset de rencontres entre les arts : « Les collaborations ont rarement été aussi nombreuses et aussi étroites qu'à cette époque. Les artistes se connaissent, se côtoient et mettent en commun une énergie créatrice exceptionnelle¹⁷. »

On ne saurait terminer ce bref survol du Paris de Prokofiev sans mentionner, en marge des Six, les figures importantes de la vie musicale : Louis Aubert, le jeune Octave Ferroud, Jacques Ibert, Vincent d'Indy, Charles Koechlin, Paul Le Flem, Albert Roussel, Florent Schmitt et, d'abord et bien sûr, Maurice Ravel. Il faut y ajouter les Russes (Stravinsky, Nicolas Nabokov, Markevitch), et

14. Jean Cocteau, « Les Ballets suédois et les jeunes », *La Danse*, juin 1921.

15. <https://dezede.org/ensembles/ballets-ida-rubinstein/> [consulté le 25 juin 2025].

16. Prokofiev, un temps pressenti pour *Sémiramis*, ne donna finalement pas suite.

17. Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (dir.), *Musique et modernité en France 1900-1940*, Paris, Vrin, 2006, p. 8. Prokofiev n'est cité qu'une fois, au détour d'une note, p. 333.

l'école de Paris (Tansman, Martinu, etc.) Gabriel Fauré meurt en 1924, André Caplet et Erik Satie en 1925.

« Nous l'aimons tant »

La carrière de Prokofiev à Paris, comme soliste, chef d'orchestre et compositeur, s'affirme avec brio à partir de 1922 et connaît une ascension rapide. La capitale découvre sa musique au printemps 1921 dans une double déflagration : la *Suite scythe* salle Gaveau aux Concerts Koussevitzky (création française, le 29 avril), suivie du ballet *Chout* au Théâtre de la Gaîté lyrique (création mondiale, le 17 mai) par les Ballets russes. « Au point de vue scénique, *Chout* ne fut pas un grand succès, mais la musique de Prokofiev remporta tous les suffrages », commentera plus tard Poulenc qui fait, à cette occasion, la connaissance du compositeur¹⁸. Moins d'un an après, ce dernier révèle ses talents au clavier dans son *Concerto pour piano n° 3* sous la direction de Serge Koussevitzky (20 avril 1922) au Palais Garnier¹⁹. Le succès est tel que le concert est redonné à l'automne. Pour Poulenc, encore, c'est de cette œuvre que date l'acclamation de Prokofiev par le public parisien comme « un grand²⁰ ». Diaghilev et Koussevitzky²¹ sont les rampes de lancement de sa musique, d'où elle gagne les autres lieux de diffusion musicale, notamment les sociétés de concerts symphoniques, florissantes à Paris : concerts Colonne, Lamoureux, Pasdeloup, Poulet, Société des concerts du Conservatoire, concerts Straram²², Orchestre Symphonique de Paris, etc. Les Concerts Koussevitzky (1921-1928) sont une tribune d'autant plus décisive pour Prokofiev, que Diaghilev ne produira son deuxième ballet *Pas d'acier* qu'en 1927. Entre-temps, Koussevitzky aura fait entendre en création française le *Concerto pour violon n° 1*, la *Symphonie classique*, le *Concerto pour piano n° 2*, *Sept, ils sont sept*, la *Symphonie n° 2*.

18. Francis Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, N. Southon (éd.), Paris, Fayard, 2011, p. 361 et p. 908.

19. Manuel Cornejo (dir.), « Concerts Koussevitzky à Paris (1921-1928) », *Dezède*, URL : <https://dezede.org/dossiers/id/521/> [consulté le 20 mars 2025].

20. Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 344.

21. Sur l'importance de Koussevitzky et Diaghilev pour les compositeurs russes à Paris, voir Klára Móricz, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, Oakland (CA), University of California Press, 2020, p. 10.

22. Gilles Demonet, *Les Concerts Straram (1926-1933). Une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021. Prokofiev est programmé par Straram 7 fois (contre 11 pour Stravinsky) entre le 6 mai 1926 et le 4 mai 1933.

Koussevitzky associe les répertoires russe et français en proposant souvent plusieurs créations par soirée. C'est important, car les compositeurs s'y écoutent et s'y rencontrent. Le 18 octobre 1923, par exemple, sont ainsi donnés le *Concerto pour violon n° 1* de Prokofiev et l'*Octuor* de Stravinsky. Le 8 mai 1924, Koussevitzky fait découvrir *Pacific 231* d'Honegger, le *Concerto pour piano et orchestre n° 2* de Prokofiev en création française, *L'Amour sorcier* de Falla et *Légende* pour orchestre de Tansman. Ou encore, le 28 mai 1927 se succèdent en création française l'*Ouverture*, op. 42, de Prokofiev, la *Symphonie n° 2* de Tansman, le *Concertino pour harpe et orchestre* de Tailleferre²³. Des premières auditions d'œuvres de Prokofiev ont lieu tout au long des années 1930, y compris ses commandes soviétiques : *Chant symphonique* en 1934, *Nuits égyptiennes*, suite du *Lieutenant Kijé* en 1937, suites de *Roméo et Juliette* en 1936 et 1938. S'y ajoutent des festivals Prokofiev (concerts entièrement consacrés à ses œuvres) : trois se succèdent, notamment, la seule année 1932. Le dernier festival Prokofiev se tient aux Concerts Padeloup, le 19 décembre 1936²⁴. À cette date, Prokofiev a déjà déménagé à Moscou.

L'examen systématique de la presse, abondante, donne l'évolution de sa réception de ses œuvres et de son talent pianistique par la critique. Le site *Retronews* nous a permis de réunir un corpus de 123 articles offrant un contenu rédactionnel (et non une simple annonce de concert) entre 1921 et 1938 : critiques musicales, entretiens, portraits²⁵. Les sources principales sont, par ordre d'importance, *Comoedia* (20 critiques, dont 7 de Paul Le Flem, d'autres de Louis Laloy et Pierre Lalo), *Le Ménestrel* (20, dont 7 d'André Schæffner, et 1 de Darius Milhaud), *Le Mercure de France* (17, dont 8 de Jean Marnold, 8 de René Dumesnil), *Le Figaro* (11, dont 7 de Robert Brussel), *Beaux-Arts* (6 critiques dont 4 d'André Cœuroy, une de Darius Milhaud), *L'Europe nouvelle* (4 d'Henri Sauguet), *Le Gaulois* (4, dont 3 de Louis Schneider), *L'Humanité* (3, dont un éloge de Milhaud le 13 juin 1927), *La Revue mondiale* (3, dont un éloge de *Sur le Borysthène* par Milhaud le 1^{er} février 1933), *Les Nouvelles littéraires* (2 d'Auric). À quoi s'ajoutent des articles dans des journaux divers. La réception est majoritairement élogieuse, voire lyrique

23. <https://dezede.org/dossiers/concerts-koussevitzky-paris-1921-1928/> [consulté le 10 mars 2025].

24. Le programme est pléthorique, avec, notamment, en création française, la version orchestrale de l'*Ouverture sur des thèmes juifs* et la *Suite n° 1* de *Roméo et Juliette*.

25. Leur examen détaillé n'entre pas dans les limites de cet article. Il fait l'objet d'un travail en cours que nous menons parallèlement.

dans les années 1930 : « nous l'aimons tant²⁶ », « l'un des maîtres de la musique contemporaine [...] art merveilleux²⁷ ». Seules quelques œuvres divisent la critique comme le *Concerto pour violon n° 1*, le *Concerto pour piano n° 3*, le ballet *Sur le Borysthène*. Deux types de reproches s'imposent cependant à partir du milieu des années 1930 : sècheresse²⁸, puis appauvrissement. Les critiques des années 1936-1938 font grief à Prokofiev d'un abandon de la dissonance pour satisfaire l'idéologie soviétique qui réclame une musique pour une large audience. Les suites de *Roméo et Juliette* comptent parmi les partitions les plus malmenées : trop soumises au pouvoir, elles sont d'un langage appauvri. Les articles s'interrogent sur l'évolution du compositeur : simplicité ou simplification excessive²⁹ ?

Prokofiev a des *afficionados*. Robert Brussel, Jean Marnold, André Cœuroy, René Dumesnil, André Schæffner et Hector Fraggi, dans *Le Petit Marseillais*, sont des soutiens fervents ainsi que, parmi les compositeurs aussi critiques musicaux, Paul Le Flem, Henri Sauguet, Octave Ferroud, Maurice Imbert, ou Jean Wiéner. Darius Milhaud range Prokofiev parmi les jeunes qui font de la musique contemporaine de qualité, avant de le situer, en 1933, dans le lignage de Satie :

10

Depuis quelques années l'art de Prokofieff a évolué d'une manière qui me touche infiniment. Les clameurs de la *Suite scythe*, les bariolages de *Chout*, les vociférations de *Sept, ils sont sept* ont fait place à un art tout de tendresse et de réserve. Est-ce la lumière du *Mercur* d'Erik Satie qui, après avoir tracé la voie de l'*Apollon* de Strawinsky, continue à éclairer celle où s'est engagé Prokofieff³⁰ ?

Auric signe deux articles, à dix ans d'intervalle. Le premier est critique : Auric y juge *Pas d'acier* inférieur à *Oedipus Rex* de Stravinsky (*Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} août 1927), l'autre élogieux sur la suite du *Lieutenant Kijé* (*Marianne*, 10 mars 1937). À cette occasion, Auric souligne l'adhésion continue du public à Prokofiev, approbation justifiée à ses yeux par la qualité de son œuvre. Ajoutons aux compositeurs, le point de vue du chef Walther Straram qui, dans un entretien pour *Le Petit Marseillais*,

26. Robert Brussel, « La musique au théâtre », *Le Figaro*, 20 décembre 1932.

27. René Dumesnil, « Revue de la quinzaine », *Mercur de France*, 15 janvier 1933.

28. Robert Brussel, « Chronique des concerts », *Le Figaro*, 16 octobre 1934 à propos du *Chant symphonique*.

29. André Cœuroy, « Prokofiev/Germaine Leroux/Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936, Henri Sauguet, « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS », *Le Jour*, 18 janvier 1938, Daniel Lazarus, « La musique », *Ce soir*, 18 janvier 1938.

30. Darius Milhaud, « La musique », *La Revue mondiale*, 1^{er} février 1933.

cite Prokofiev en 1930 comme l'une des « trois grandes figures » qui, avec Falla et Stravinsky, « représentent des forces dans la production de la musique au-delà d'une certaine époque³¹ ».

Un silence énigmatique

Au regard de cette réception comme du témoignage de Prokofiev lui-même, on s'attendrait à une présence importante de ce dernier et de sa musique dans les lettres ou souvenirs des Français qu'il a croisés à Paris : au concert, dans les salons, dans les réunions du Triton. Or, on l'a dit, les écrits personnels des compositeurs français qui apparaissent sous la plume de Prokofiev sont muets à son sujet, à quelques exceptions près. On cherche en vain une trace substantielle du « second fils » de Diaghilev dans les correspondances entre 1921 et 1938³². Celle pourtant abondante de Satie, qui meurt le 1^{er} juillet 1925, soit quatre ans après la création de *Chout*, ne fait aucune allusion au Russe. Darius Milhaud, éloquent dans la presse, ne fait référence à Prokofiev ni dans ses lettres aux époux Hoppenot, ni dans celles qu'il adresse à Claudel, alors en poste à l'étranger et à qui il rend compte de la vie parisienne³³. Rien non plus chez Georges Auric, celui des Six dont Jean Cocteau était le plus proche³⁴. Enfin, pas de souvenir sur Prokofiev répertorié à ce jour sous la plume d'Honegger, bien que la pianiste Andrée Vaurabourg, sa compagne puis épouse, interprêtât dès 1922 les *Visions fugitives*³⁵. Ravel ne cite Prokofiev qu'au détour d'une lettre à Roland-Manuel du 4 octobre 1928 :

11

31. Propos recueillis par Hector Fraggi, « La semaine musicale à Paris », *Le Petit Marseillais*, 2 décembre 1930.

32. La liste des ouvrages consultés figure en bibliographie. Nous nous sommes limités pour l'heure aux correspondances et mémoires des principaux protagonistes cités par Prokofiev dans son *Journal*.

33. Madeleine et Darius Milhaud, Hélène et Henri Hoppenot, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005 et *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud 1912-1953*, Paris, Gallimard, 1961, p. 183.

34. Propos de Madame Auric qui détient aujourd'hui la correspondance du compositeur. Rien dans les mémoires d'Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

35. André Schaeffner, « Concert André Vaurabourg (29 novembre) », *Le Ménestrel*, 15 décembre 1922. Honegger est esthétiquement le plus proche de Prokofiev et le moins « Six » du groupe. Il a pris ses distances dès l'année de la formation de ce dernier.

Je serais heureux que vous pussiez m'accompagner à l'Æolian Co où j'ai pris un rendez-vous pour samedi, à 2 h ½, après quoi je reviendrai achever un *Bolero* [sic] avec la même matière dont vous m'avez assuré qu'elle avait servi à Prokofiev pour *Le Pas d'acier*.

Affectueusement³⁶.

Du côté des *Mémoires*, le constat n'est guère plus enthousiasmant. Darius Milhaud ne cite le nom de Prokofiev que deux fois, et toujours en passant, dans ses souvenirs *Notes sans musique* (1949).

Ainsi raconte-t-il comment, pendant une période où la maladie le contraignait à rester alité, il s'occupait en créant des ombres chinoises sur le mur de sa chambre :

Patiemment, pendant des heures, j'essayais des profils, des portraits, et à force de m'entraîner, je parvins à une grande indépendance des doigts [...]. Ce fut une merveilleuse distraction. Ma collection comprenait Sauguet, Poulenc, Satie, Hindemith, Prokofieff, Cocteau, Marguerite Long, la Princesse de Polignac, le comte de Beaumont, etc.³⁷

12

Il n'y a qu'une seule autre occurrence du nom de « Prokofieff » dans *Notes sans musique*, lors du récit du voyage de Milhaud en URSS en 1926 : « Nous vîmes *L'Amour des trois oranges* de Prokofieff et *Russland* [sic] et *Ludmilla*, œuvre prodigieuse du grand précurseur Glinka³⁸ ».

Prokofiev, lui, mentionne souvent Darius Milhaud, non sans ironie, à l'entrée du 27 mai 1926 :

Dans l'après-midi, réception chez Milhaud en l'honneur de Meyerhold. Milhaud et moi nous donnons maintenant du « cher ami » - en un mot, une nouvelle amitié, dans le déni réciproque de nos musiques³⁹.

36. La « même matière » fait allusion à l'*ostinato* de « L'usine » de *Pas d'acier*, créé à Paris le 7 juin 1927. Maurice Ravel, *L'Intégrale*, Paris, Le Passeur éditeur, 2018, p. 1189.

37. Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, coll. « Sequana », 1949, p. 254. Réédition sous le titre *Ma vie heureuse*, Paris, Éditions Belfond, 1973, p. 184. Milhaud y modernise « Prokofieff » en « Prokofiev ».

38. *Ibid.*, p. 210.

39. « Днём приём у Мийо в честь Мейерхольда. Мы с Мийо теперь называли друг друга *cher ami* – словом, новая дружба, при обоюдном отрицании музыки друг друга », Serge Prokofiev, *Дневник [Journal]*, *op. cit.*, vol. 2, p. 406. Je traduis. Madeleine Milhaud, dans une lettre au biographe

Jean Wiéner ne parle pas plus de Prokofiev que Milhaud dans ses mémoires⁴⁰. Avec Francis Poulenc, Henri Sauguet est l'exception qui confirme la règle : il raconte avoir été moins intimidé par la musique de Prokofiev que par celle de Stravinsky, et revendique l'influence des *Visions fugitives* sur son œuvre⁴¹. Sauguet évoque aussi dans ses souvenirs des relations avec Prokofiev devenues amicales après un début difficile.

Du côté des écrivains ? Prokofiev n'existe pas sous la plume des trois collaborateurs d'Ida Rubinstein. Rien chez Claudel, à l'exception d'une lettre à Milhaud du 30 avril 1931 qui fait allusion à un *Pas d'acier* « monté (assez mal) » par Stokowski⁴². Rien non plus dans les écrits de Paul Valéry. Le fait est d'autant plus étrange que Prokofiev relate une conversation avec lui chez Ida au sujet de *Sémiramis* et qu'il se réjouit d'une éventuelle collaboration : « Valéry est un homme musicien, et aimable en dépit de sa notoriété immense⁴³ ». Enfin, rien dans le *Journal* de Gide⁴⁴, qui collabore avec Ida pour une *Perséphone* que Stravinsky mettra en musique. La musique contemporaine intéresse certes peu Gide⁴⁵ qui note le 1^{er} janvier 1921 dans son *Journal*, lors d'une reprise du ballet de Satie : « Avant mon départ, été voir *Parade* dont on

Michel Dorigné du 30 juillet 1990, donnait une version contradictoire : « Nous avons bien entendu rencontré Prokofiev à plusieurs reprises au concert, aux Ballets russes, mais nous ne nous sommes jamais vus. [...] Nous n'avons jamais été intimes », voir Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994, p. 292.

40. La seule mention de Prokofiev figure en passant dans un article de Vincent d'Indy (*Comœdia*, le 3 mars 1924) cité par Wiéner : « Un seul des morceaux du *Quatuor en ré* de César Franck vaut [...] toutes les productions actuellement existantes de Prokofieff, de Milhaud et de Stravinsky », voir Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, Paris, Fayard, 2012, p. 126.

41. Henri Sauguet, *La musique, ma vie*, Paris, Séguier, 2001, p. 151, 243, 250.

42. Prokofiev n'apparaît pas non plus dans Paul Claudel, *Correspondance musicale avec Jacques Benoist-Mechin, Walter Braunfels, Paul Hindemith... [et al.]*, Troinex/Genève, Éditions Papillon, 2007. Nous remercions Pascal Lécroart qui nous a indiqué qu'il n'y avait rien sur Prokofiev dans l'ensemble des lettres et le *Journal* de Claudel. Nous avons trouvé la mention d'un concert de Prokofiev dans une lettre de 1947, mais sans commentaire sur la musique ni le compositeur.

43. Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 2, 19 juin 1932, p. 804. Le projet avorta et Honegger composa la musique, sans que le *Journal* de Prokofiev ne nous éclaire sur ce point.

44. André Gide, *Journal* (1889-1959), Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.

45. Voir Robert Kopp, « La NRF et les avant-gardes musicales », dans Greta Komur-Thilloy et Pierre Thilloy (dir.), *Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Éditions Garnier, 2017, p. 89.

ne sait ce qu'il faut admirer le plus : prétention ou pauvreté ». Mais l'écrivain est attentif à l'URSS, lit Ilya Ehrenbourg ainsi que d'autres auteurs russes : *Le Ciment* de Gladkov, *La Salle n° 6* de Tchekhov, *Le Village* de Bounine. Il a par ailleurs publié en 1907 un *Retour de l'Enfant prodigue*. Par son titre, le dernier ballet de Prokofiev *Le Fils prodigue* aurait pu susciter sa curiosité. On citera, enfin, *Les Mémorables* de Maurice Martin du Gard, écrivain et codirecteur des *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Martin du Gard revient dans ses vastes mémoires sur le Paris de l'entre-deux-guerres, notamment musical⁴⁶. Prokofiev n'apparaît nulle part. Il reste hors du cercle des projecteurs.

Stravinsky construit, Prokofiev tourne en rond

Prokofiev aurait-il été en marge du Tout-Paris ? Rien ne l'indique. Le compositeur fréquente les cercles qui, dans la continuité de la Belle Époque, restent au centre de la vie musicale. On le voit chez Winnaretta Singer-Polignac, remarquable commanditaire d'œuvres musicales dans l'entre-deux-guerres⁴⁷, aux concerts de la Sérénade, dans les salons musicaux de Jeanne Dubost ou Sophie Clemenceau, et chez Henri Prunières, directeur de *La Revue musicale*. Là, il croise d'autres compositeurs, notamment Honegger, Poulenc, Ravel, Roussel⁴⁸. On a dit Prokofiev brusque. Le compositeur russe Nicolas Nabokov a laissé de lui le portrait d'une personnalité parfois déroutante, mais solaire :

Pour ceux qui acceptaient ses brusqueries occasionnelles et sa franchise, il devenait un ami précieux. [...] Pendant tout le temps que dura notre amitié, elle ne connut pas de malentendu, ni l'ombre d'une déloyauté. [...] Il se montra toujours un ami bienveillant, compréhensif, serviable. J'admirais sa personnalité franche, gaie et optimiste, son énorme joie de vivre et sa gentillesse quasi enfantine⁴⁹.

Poulenc, lui aussi, insiste sur la gaîté de ses rencontres avec Prokofiev, signalant toutefois combien sa nature taiseuse contrastait avec la faconde brillante et la pensée didactique d'un Stravinsky :

46. Maurice Martin du Gard, *Les Mémorables, 1918-1945*, Paris, Gallimard, 1999, p. 216-220.

47. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 85.

48. Serge Prokofiev, *op. cit.*, le 6 avril 1924, vol. 2, p. 249.

49. Nicolas Nabokov, *Cosmopolite*, C. Nabokov (trad.), Paris, Robert Laffont, 1976, p. 218.

Nos rapports [c'étaient] le bridge, le piano et l'amitié. Par exemple, il venait en week-end à Noizay et je me souviens (c'était en juin 1932 avant qu'il parte pour l'Amérique) de son dernier week-end dans ma maison. Il avait apporté une « hénaurme » boîte de caviar. Il y avait Sauguet, il y avait Auric, nous étions entre musiciens, et évidemment, c'est pour moi un souvenir émouvant, parce que [c'étaient] des rapports joyeux, vous comprenez⁵⁰.

En retour, Prokofiev organise des réceptions, surtout à partir de son installation rue Valentin Haüy. Une cinquantaine de personnes sont ainsi conviées à un thé le 1^{er} juillet 1932, invités dont nous n'avons que le début d'une liste dans le *Journal* du compositeur, « Arthur Rubinstein, Poulenc, Sauguet, Ferroud, Nikitina, Sasha-Yasha, Shukhaev, Mme Valéry, Mme de Felz, etc. », ainsi que les peintres Gontcharova et Larionov⁵¹. À l'époque, Prokofiev appartient à la société Le Triton, avec Pierre-Octave Ferroud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Jean Rivier, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici et Henri Tomasi⁵². On ne saurait parler de marginalité, même si le cercle rapproché de Prokofiev est constitué de Russes et que le compositeur, souvent en tournée (de plus en plus en URSS dans les années 1930), s'absente longuement de la capitale.

Stravinsky n'a-t-il pas éclipsé Prokofiev dans l'*intelligentsia* parisienne ? L'hypothèse mérite d'être prise au sérieux. L'invisibilité du second, dans les lettres et journaux de l'entre-deux-guerres, contraste avec l'omniprésence du premier. Des écrits de Satie à ceux de Gide, d'Auric à Valéry, Stravinsky est partout cité. Il bénéficie, outre l'aura de *Petrouchka* et du *Sacre*, de son antériorité sur Prokofiev, arrivé bien après lui à Paris. Dans la presse, la comparaison de Prokofiev avec Stravinsky revient fréquemment. La verve, la fantaisie, le brillant, l'invention mélodique et rythmique de Prokofiev sont opposés à la rigueur et à l'invention formelle d'un Stravinsky. Stravinsky construit, Prokofiev écrit au fil de la plume. Ainsi, dans le long article de George Auric du 1^{er} août 1927 :

[Dès ses débuts] la personnalité unique de Stravinsky captiva les provinces les plus opposées du vaste empire musical. La gloire de Prokofieff est née de toute autre façon. Il ne s'est pas imposé à nous avec l'autorité de son aîné [...].

50. Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 912.

51. Serge Prokofiev, *op. cit.*, p. 808 ; Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 3, 2 juillet 1932, p. 1014.

52. Henri Barraud, *op. cit.*, p. 200.

Un beau jour, vers 1920, un grand jeune homme, au sourire charmant, nous arriva d'Amérique. Nous connaissions déjà beaucoup de choses de lui : l'abondance de son inspiration, tout ce qu'elle contenait de vivacité mélodique, spontanée et libre (à l'encontre de ces pages où Stravinsky s'efforce de construire une architecture *inévitabile*, préméditée et dont la grandeur comporte toujours quelque chose d'inhumain⁵³).

À cette opposition, s'en greffe une autre, plus préjudiciable encore. Alors que les milieux parisiens ne jurent que par la nouveauté, voire le scandale, Prokofiev se démarque par la constance de son écriture et son classicisme dans les formes. Au jaillissement de styles nouveaux sous la plume du Stravinsky néo-classique s'oppose la continuité de Prokofiev. Le 1^{er} février 1931, le musicologue et compatriote de Prokofiev Boris de Schlœzer signe dans la *NRF* une chronique qui dénonce le manque de rigueur formelle de Prokofiev. La musique de Prokofiev est trop spontanée et donc imprévisible, le propos musical pouvant à tout instant « tourner à droite ou à gauche⁵⁴ » !

16

Jeu violent et rêverie contemplative, tels sont, je crois, les deux pôles de l'art de Prokofiev. De là vient peut-être l'un des traits les plus singuliers de sa musique : elle est dénuée de nécessité, ce qui fait son charme et sa faiblesse⁵⁵.

La compositrice et pédagogue Nadia Boulanger avait exprimé une idée proche le 18 octobre 1923, dans un compte-rendu de la création du *Concerto pour violon n° 1* aux concerts Koussevitzky : une partition écrite « au fil de la plume », avec « négligence » et « sans discernement ». Prokofiev n'y faisait « pas de tri dans les dons d'imagination énormes dont il dispose⁵⁶ ». Talent, invention mélodique débordante, mais défaut de conception donc.

Schlœzer ajoute à ces reproches, l'impasse que représente la musique de Prokofiev, en dépit de ses qualités mélodiques, harmoniques et rythmiques :

L'art de Prokofiev est en un certain sens hors du temps [...] on ne constate en lui nul progrès, mais aussi, nulle décadence.

53. *Les Annales littéraires et politiques*, 1^{er} août 1927.

54. Boris de Schlœzer, « Chronique musicale – Prokofiev », *Comprendre la musique : Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2011, p. 356.

55. *Ibid.*

56. Nadia Boulanger, compte-rendu de la création du *Concerto pour violon n° 1* aux Concerts Koussevitzky, 18 octobre 1923.

Il s'est révélé à nous brusquement et, dès le début, dès les deux premiers concertos et les diverses pièces pour piano, dès la *Suite scythe*, [...] son art est toujours aussi vivant, son invention mélodique continue à nous enchanter par son abondance et son originalité, son harmonie est fraîche comme par le passé, mais il semble que son univers intérieur, pour autant que la musique le reflète, n'a subi aucun changement depuis quinze ans⁵⁷.

Le contre-modèle est-il Stravinsky ? Sans doute si l'on ouvre la NRF du 1^{er} juillet 1922 : « Ce qui me frappe le plus en Stravinsky, ce qui, à mon sens, doit nous rendre son action particulièrement précieuse, c'est qu'il ne se répète jamais⁵⁸ ». Face à l'imagination de Stravinsky en termes de styles et de formes, Prokofiev inspire à Schloezer l'image méchante d'un cycliste qui tourne. L'auteur de *l'Amour des trois oranges* est du côté du « sport », voire du « cirque » :

Tout ce qu'il écrit est plein de mouvement : sa musique marche, court, vole ; ses rythmes, binaires pour la plupart, ne sont-ils pas précisément des rythmes de marche, de course ? [...] Mais à la longue, à mesure qu'on s'y habitue, on reconnaît avec surprise [...] qu'on n'est arrivé nulle part. La musique de Prokofiev est essentiellement sportive ; quand le jeu est terminé, nous nous retrouvons exactement au point où nous étions au moment de nous y engager ; nous n'avons pas dépassé les limites du terrain : Prokofiev ne nous a pas entraînés sur une route, mais sur une piste circulaire⁵⁹.

17

Une désaffection, n'est-ce pas ce qui se profile dans l'attitude de la mécène Winnaretta Singer-Polignac vis-à-vis de Prokofiev : une curiosité pour le compositeur et le pianiste entre 1925 et 1929, puis le désintérêt ? « Second Russe » après Stravinsky, Prokofiev est supplanté dans la catégorie « jeune Russe » par Nabokov et Markevitch auprès de la princesse de Polignac. Elle fait jouer Prokofiev dans son salon, mais ne lui commande aucune partition, quand elle en demande une à Nabokov et deux à Markevitch⁶⁰. Le renouvellement constant de Stravinsky, explique d'ailleurs Klára Mórícz, exerçait une force centrifuge qui rejetait sur les

57. *Ibid.*, p. 355.

58. « Les Ballets russes, trois créations », *ibid.*, p. 359.

59. *Ibid.*, p. 355.

60. Sylvia Kahan, *Winnaretta Singer-Polignac, princesse, mécène et musicienne*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 593.

côtés ses compatriotes russes. Comme Sabaneïev ou Lourié, Prokofiev en fit les frais⁶¹.

Une réception politique ?

Il est difficile de mesurer la dimension politique de la réception de Prokofiev en France. On sait la nécessité de distinguer, dans l'entre-deux-guerres, la position des Russes en exil de celle des milieux artistiques et intellectuels français : « La capitale française nourrissait une *intelligentsia* soviétophile qui devint même prosoviétique dans les années 1930, quand le fascisme et le nazisme [deviennent] des menaces politiques sérieuses » rappelle Klara Moricz⁶². Les voyages fréquents de Prokofiev en URSS dans les années 1930 ont-ils eu néanmoins une incidence sur le désintérêt la princesse de Polignac à son égard ?

Entre la réinstallation de Prokofiev en Russie soviétique et son dernier concert (1936-1938), la presse critique l'évolution de son écriture : trop de consonance, une simplification synonyme d'appauvrissement. Mais le reproche paraît dans des journaux de tous bords politiques. Le 25 décembre 1936, dans *Beaux-Arts*, André Cœuroy regrette l'évolution de Prokofiev vers « une musique accessible du premier coup à la masse⁶³ ». Or le même grief apparaît dans les colonnes de *L'Humanité* :

Si j'ai parlé du cas Prokofieff, c'est que je me demande avec anxiété, si [...] la réalisation des derniers ouvrages ne tendrait pas vers plus de simplicité voulue, mais qui, hélas, confinerait un conformisme décevant. Et c'est là tout le problème⁶⁴.

Henri Sauguet déplore à son tour l'évolution de Prokofiev dans les partitions composées depuis sa domiciliation à Moscou. « Enflure » et « pauvreté⁶⁵ » y sont attribuées au cadre politique. L'article est titré « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS » et il paraît dans le journal conservateur *Le Jour* :

Sa poésie, sa fantaisie, son émotion [...], où sont-elles aujourd'hui ? Les voici étouffées par une emphase académique,

61. Klára Móricz, *op. cit.*, p. 19, 96.

62. Par exemple Louis Aubert, *Paris-soir*, le 11 juin 1927 ; Darius Milhaud, *L'Humanité*, le 13 juin 1927 : « le succès auprès du public a été très grand [...] la musique de Prokofieff est forte, puissante et nette ».

63. André Cœuroy, « Prokofiev / Germaine Leroux / Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936.

64. Henry Sauveplane, « Les concerts. Prokofieff », *L'Humanité*, 31 décembre 1936.

65. Henri Sauguet, « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS », *op. cit.*

des développements fastidieux qui piétinent des idées, un souci de grandeur qui approche l'enflure, de simplicité qui touche la pauvreté. Monsieur Prokofieff a dû mettre ses dons et son génie au service de la ligne générale du gouvernement auquel il a été obligé de faire sa soumission. Il a dû éloigner de lui tout ce qui n'était pas dans le plan constructif d'éducation de la culture et de la masse⁶⁶.

Plus tard, quand les Auric, Cocteau, ou Milhaud écriront leurs mémoires en y « oubliant » Prokofiev, les considérations politiques joueront-elles un rôle ? Publiés à partir de la fin des années 1940, ces textes s'inscriront dans le double contexte de la guerre froide et d'un milieu musical en partie tourné vers l'école de Darmstadt. Prokofiev sera-t-il alors un sujet politiquement indésirable ? Ou bien, comme l'écrit Poulenc, « après-guerre, les préoccupations musicales s'étaient éloignées de Prokofiev » ? C'est une autre enquête qui s'ouvre ici.

Au terme de cet article, on le voit, bien des questions restent ouvertes. Elles mettent en tout cas sur la piste d'une lecture des années parisiennes de Prokofiev moins univoque que le *Journal* du compositeur ne le laisse penser : entre succès auprès du public, enthousiasme de la critique et relatif dédain d'un Tout-Paris subjugué par le génie de Stravinsky et opposant sans cesse le « don » de Prokofiev au « génie » de son aîné. Quand Jean Cocteau jette ces quelques lignes dans son journal le 10 mars 1953, c'est en citant Stravinsky :

Mort de Prokofiev. Il a bien mal choisi son moment pour mourir. C'est encore une branche de mon arbre qui tombe. Diaghilev. *Le Pas d'acier*. Ma gifle à Doukelsky [sic]. Comme je n'avais pas revu Prokofiev depuis cette époque, il me demeurait tout jeune, rouge et la tête rase. Stravinski disait : « Il a la bêtise du gendarme russe⁶⁷ ».

66. *Ibid.*, à propos du dernier concert de Prokofiev. Le même Sauguet avait été dithyrambique dans un article du 27 décembre 1930 qui qualifiait Prokofiev d'« immense musicien, le plus grand, sans aucun doute, de l'heure présente ».

67. Jean Cocteau, *Le Passé défini*. *Journal*. II [1953], t. 3, Paris, Gallimard, 1985, p. 70-71.

Bibliographie

Archives

PROKOFIEV Serge, *Correspondance inédite*, conservée aux Archives de Columbia University, New York,

Articles de presse, périodiques conservés à la BNF

BRUSSEL Robert, « La musique au théâtre », *Le Figaro*, 20 décembre 1932

BRUSSEL Robert, « Chronique des concerts », *Le Figaro*, 16 octobre 1934.

COCTEAU Jean, « Les ballets suédois et les jeunes », *La Danse*, juin 1921.

20

CŒUROY André, « Prokofiev /Germaine Leroux /Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936.

DUMESNIL René, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, 15 janvier 1933.

FRAGGI Hector, « La semaine musicale à Paris », *Le Petit Marseillais*, 2 décembre 1930.

JEAN-AUBRY Georges, « French Composers: The Younger Generation », *The Musical Times*, 1^{er} février 1918.

LAZARUS Daniel, « La musique », *Ce soir*, 18 janvier 1938.

MILHAUD Darius, « La musique », *La Revue mondiale*, 1^{er} février 1933.

SAUGUET Henri, « M. Prokofieff. Musicien de l'URSS », *Le Jour*, 18 janvier 1938,

SAUVEPLANE Henry, « Les concerts. Prokofieff », *L'Humanité*, 31 décembre 1936.

SCHAEFFNER André, « Concert André Vaurabourg (29 novembre) », *Le Ménestrel*, 15 décembre 1922

Lettres publiées

AURIC Georges, COCTEAU Jean, *Correspondance*, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'étude du XX^e siècle, 1999.

CLAUDEL Paul, *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, (1912-1953). *Cahiers Paul Claudel n° 3*, Paris, Gallimard, 1961.

CLAUDEL Paul, *Correspondance musicale avec Jacques Benoist-Mechin, Walter Braunfels, Paul Hindemith [et al.]*, P. Lécroart (éd.), Troinex/Genève, Éditions Papillon, 2007.

MILHAUD Madeleine et DARIUS-HOPPENOT Hélène et Henri, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005.

POULENC Francis, *Correspondance*, M. Chimènes (éd.), Paris, Fayard, 1994.

SATIE Erik, *Correspondance presque complète*, O. Volta (éd.), Paris, Fayard/Imec, 2000.

21

Journaux, mémoires, souvenirs

Musiciens

AURIC Georges, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

BROOKS Jeanice, FRANCIS Kimberley A. (éd.), *Nadia Boulanger: Thoughts on Music*, Rochester (NY), University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2020.

MILHAUD Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, coll. « Sequana », 1949.

NABOKOV Nicolas, *Cosmopolite*, C. Nabokov (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

POULENC Francis, *J'écris ce qui me chante*, N. Southon (éd.), Paris, Fayard, 2011.

PROKOFIEV Serge, *Дневник [Journal]*, vol. 1 : 1907-1918, vol. 2 : 1919-1933, Paris, SPRKFV, 2002.

PROKOFIEV Serge, *Diaries*, vol. 1 : 1907-1914, vol. 2 : 1915-1923, vol. 3 : 1924-1933, A. Phillips (éd.) (trad.), Londres, Faber and Faber, 2006-2012.

RAVEL Maurice, *L'Intégrale*, M. Cornejo (éd.), Paris, Le Passeur éditeur, 2018.

SAUGUET Henri, ROY Jean, *La Musique, ma vie*, Paris, Séguier/Archimbaud 2001.

WIÉNER Jean, *Allegro Appassionato*, Paris, Fayard, 2012.

Écrivains

COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* [1918], Paris, Stock, 2009.

COCTEAU Jean, *La Difficulté d'être*, Paris, Livre de poche, 1989.

22

COCTEAU Jean, *Le Passé défini. Journal. II* [1953], P. Chanel (éd.), Paris, Gallimard, 1985. GIDE André, *Journal (1889-1939)*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951.

MARTIN DU GARD Maurice, *Les Mémorables, 1918-1945*, Paris, Gallimard, 1999.

Ouvrages critiques

BRÉVIGNON Pierre, *Le Groupe des Six. Une histoire des Années folles*, Arles, Actes sud, 2020.

CARON Sylvain, MÉDICIS François de, DUCHESNEAU Michel (dir.), *Musique et modernité en France 1900-1940*, Paris, Vrin, 2006.

CHIMENES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

DEMONET Gilles, *Les concerts Straram (1926-1933). Une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021.

DORIGNÉ Michel, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994.

FROLOVA-WALKER Marina, « Monsieur Prokofieff: The French Context », dans MCALLISTER Rita et GUILLAUMIER Christina (dir.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 61-85.

HARBEC Jacinthe, *Ballets russes et ballets suédois. La musique à la croisée des arts 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021.

KAHAN Sylvia, *Winnaretta Singer-Polignac, princesse, mécène et musicienne*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

KOMUR-THILLOY Greta et THILLOY Pierre (dir.), *Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

LACOMBE Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.

LAZZARO Federico, *Écoles de Paris en musique 1920-1950. Identités, nationalismes, cosmopolitisme*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2018.

LIVAK Leonid, *Études sur l'histoire culturelle de l'émigration russe en France*, Eur'Orbem éditions, Paris, 2022.

23

MÓRICZ Klára, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, Oakland (CA), University of California Press, 2020.

SCHLÆZER Boris de, *Comprendre la musique : Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale (1921-1956)*, T. Picard (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2011.

SZYMANOWSKI Karol, *Écrits sur la musique*, C. Jezewski et C.-H. du Bord (trad.), Lyon, Symétrie, 2018.

Sitographie

CORNEJO Manuel (dir.), « Concerts Koussevitzky à Paris (1921-1928) », *Dezède*, <https://dezede.org/dossiers/id/521/> [consulté le 07 juillet 2025].