

La musique de chambre de Darius Milhaud

Michel Duchesneau

Number 13, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014294ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014294ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duchesneau, M. (1993). La musique de chambre de Darius Milhaud. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (13), 15–39. <https://doi.org/10.7202/1014294ar>

Article abstract

Darius Milhaud, musicien prolifique, a composé plus de 600 œuvres et nombre d'entre elles sont destinées à la musique de chambre. Ce corpus constitue, aux yeux mêmes du compositeur, une des parts principales dans l'ensemble de sa création. Cette étude tente de répondre à trois questions : (1) Quels liens peut-on établir entre le contexte et la création dans la musique de Milhaud? (2) La qualité spécifique de ces partitions peut-elle éclairer une vision globale du corpus? (3) En quoi le langage musical de Milhaud est-il propre à intégrer les éléments d'influences diverses tels que le folklore sud-américain ou le jazz? Ce corpus témoigne du fait que les relations entre les intentions du compositeur et le milieu artistique sont fondamentales. D'autre part, les principales qualités de la musique de chambre de Milhaud résident dans sa diversité plutôt que dans son caractère novateur. Milhaud exerçait un métier, celui de compositeur. Inspiré par la vie quotidienne, il revêt le manteau de l'artiste-artisan plus souvent qu'autrement.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE DARIUS MILHAUD*

Michel Duchesneau

On associe volontiers la musique de chambre à une inspiration d'ordre personnel du compositeur et, de ce fait, il peut ne pas apparaître évident d'établir des liens entre l'œuvre et le contexte qui l'entoure. Mais force est de constater que, chez Darius Milhaud, bien qu'il conçoive sa production comme très personnelle, ces liens sont essentiels lorsqu'il s'agit de comprendre tant ses œuvres lyriques et orchestrales que sa musique de chambre. Or, ce dernier corpus, l'un des plus considérables en musique de chambre du XX^e siècle avec celui de Paul Hindemith, constitue aux yeux mêmes de Milhaud une des parts principales dans l'ensemble de sa création¹. Ce jugement personnel, voire subjectif, ne rencontre pas nécessairement l'assentiment général. Même s'il admirait l'œuvre de Milhaud, Charles Kœchlin considérait qu'à cause d'une abondante inspiration, il composait trop vite et que certaines de ses œuvres auraient mérité un travail plus approfondi². Certes, le fait que Milhaud a beaucoup écrit ouvre la voie aux chefs-d'œuvre mais aussi à des œuvres apparemment plus faibles et de moindre intérêt. Sa musique de chambre, exception faite de quelques-uns de ses quatuors, pourrait être facilement placée dans cette seconde catégorie. De ce fait, cette musique née souvent d'une inspiration du moment ou d'une situation où la composition se faisait instantanément sur un coin de table ou dans un train³, a subi facilement la critique, d'une part des conservateurs comme Saint-Saëns et d'Indy⁴, qui en considéraient le langage comme brutal, et

* Cet article est une version révisée et développée d'une conférence présentée dans le cadre du congrès 1992 de la Société de musique des universités canadiennes (Charlottetown, Î.-P.-É.).

1 Une liste des œuvres de musique de chambre de Milhaud, fournie en appendice, permet de juger de l'importance du corpus.

2 Robert Orledge, *Charles Kœchlin (1867–1950): His Life and Works* (Londres: Harwood Academic Publishers, 1989), 256.

3 C'est le cas, notamment, de la *Sonatine* pour deux violons, op. 221, écrite dans le train menant Milhaud de Chicago à Oakland.

4 Vincent d'Indy, dans une lettre à Gabriel Fauré datant de 1922, parle de la « *Musique* que l'on semble oublier à présent en tâchant d'y substituer des agglomérations de sons plutôt désagréables. » Gabriel Fauré, *Correspondance*, présentée et annotée par Jean Michel Nectoux (Paris: Flammarion, 1980), 318.

d'autre part des « avant-gardistes »⁵ et des critiques⁶, qui y décelaient trop de compromis.

Or, il faut se rendre à l'évidence, exception faite de quelques titres tels que *Saudades do Brazil*, op. 67, *Le bal martiniquais*, op. 249, *La suite provençale*, op. 152c, et la version pour orchestre du *Bœuf sur le toit*, op. 58, la musique de Milhaud, et plus particulièrement sa musique de chambre, est mal connue et pose d'immenses problèmes de compréhension aux auditeurs et, jusqu'à un certain point, aux musiciens. La difficulté de compréhension de ces œuvres de musique de chambre tient essentiellement à la diversité, pour ne pas dire à l'hétérogénéité de langage et de caractère qu'on y trouve. Il est impossible par exemple de comparer d'entrée de jeu *La cheminée du roi René* pour quintette à vent, op. 205, avec la *Sonate* pour instruments à vent et piano, op. 47. La première œuvre est d'écriture tonale et modale et de caractère descriptif, la seconde d'écriture polytonale et de caractère intensément dramatique.

Afin de permettre une évaluation plus objective et une meilleure compréhension du corpus, la présente étude cherche à répondre à trois questions:

- (1) Quels liens peut-on établir entre le contexte et la création dans la musique de chambre de Milhaud?
- (2) La qualité spécifique de ces partitions peut-elle éclairer une vision globale du corpus?
- (3) En quoi le langage musical de Milhaud est-il propre à intégrer les éléments d'influences diverses tels que le folklore sud-américain ou le jazz?

Pour répondre à la première question, on peut diviser l'œuvre musicale de Darius Milhaud en trois grandes périodes. En fait, cette division semble convenir, du moins à première vue, à la caractérisation stylistique d'une écriture musicale qui emprunte ses éléments constitutifs à divers folklores ou traditions musicales, pourvu que l'on ne pose pas de frontières précises d'une période à l'autre. La première période se rattache au monde méditerranéen et latino-américain et s'étend de 1914 à 1939. La deuxième période, de 1940 à 1956⁷, est

5 Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine* (Paris: Presses universitaires de France, 1954; réimpression, Genève: Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1980), 136.

6 Émile Vuillermoz, « The Legend of the Six », *League of Composers' Review (Modern Music)* 1 (1924): 14–19: 16, décrit ainsi Milhaud: « a temperament classic and scholastic, destined by nature to formal composition, but possessing a truculent instinct for brutal gaiety and popular inspiration which forced him systematically to re-shape his writing to fit his theories. » Il ajoute que lui et les Six se complaisaient dans le charlatanisme et le scandale.

7 Cette période est complétée par une enclave temporelle qui précède ces années et correspond à un premier séjour de Milhaud aux États-Unis en 1922.

liée à la vie de Milhaud en Amérique de 1940 à 1947 et à ses voyages réguliers entre la France et la Californie après la Seconde Guerre mondiale. La troisième et dernière période est moins facile à définir, notamment parce que Milhaud continue de se déplacer d'un continent à l'autre; de plus, cette période se traduit par une modification de son inspiration musicale, désormais tournée vers un monde plus intérieur, plus personnel. Cette période se situe entre 1957, année de la composition du *Quintette*, op. 350, dédié à la mémoire d'Arthur Honegger, et 1974, année de sa mort.

Bien que cette division puisse sembler plus ou moins arbitraire, elle correspond bien à l'organisation temporelle de l'œuvre de Milhaud en fonction du paramètre de la relation entre le contexte et la création⁸. Le compositeur ne renoncera pas complètement au monde latino-américain après 1939, ni au jazz après 1957, mais les œuvres les plus marquantes, inspirées de ces univers, ont été composées au cours de ces périodes⁹.

La deuxième question prend en considération le fait que, bien que l'on ait considéré jusqu'à présent que les quatuors à cordes de Milhaud constituaient la fraction importante de son œuvre de musique de chambre¹⁰ (interprétation confirmée jusqu'à un certain point par ses écrits), on ne peut, aujourd'hui, passer sous silence le reste de sa production, très représentative de son œuvre. Certes, le caractère « truculent » de cette musique a pu faire reculer bien des amateurs de musique de chambre qui suspectent la médiocrité dans ce genre stylistique¹¹. Or, comme le précise Paul Collaer, « il n'y a guère que deux façons d'être de la musique de chambre. Ou bien elle est un divertissement instrumental détaché

8 Dans son autobiographie *Ma vie heureuse* (Paris: Belfond, 1974), Milhaud divise sa carrière en un certain nombre de chapitres dont les principales charnières correspondent aux divisions de cette étude: chapitres 10–12 (Première Guerre mondiale, 1914–18); chapitres 13–32 (Entre-deux-guerres, 1919–39); chapitres 33–37 (Seconde Guerre mondiale, 1940–47 et les années de va-et-vient, 1948–56); chapitres 37–42 (voyages France-Amérique jusqu'en 1971).

9 Dans une entrevue contenue dans un documentaire cinématographique réalisé par Pierre Vozkinski et Jacques Treboute en 1966 et intitulé *Darius Milhaud, l'homme et sa musique*, le compositeur explique à Vozkinski que son style n'a pas beaucoup évolué au cours de sa vie: « [...] il s'est fortifié, je n'ai pas l'impression ... il n'y a pas eu de cassure n'est-ce pas ... On ne peut pas dire c'est la première manière, ça c'est la deuxième manière [...] Moi, j'ai continué mon petit bonhomme de chemin en suivant "plan plan" comme disent les provençaux ... ma petite ligne. »

10 Dans son article sur la musique de chambre de Milhaud, Colin Mason, « The Chamber Music of Milhaud », *The Musical Quarterly* 63, n° 3 (juillet 1957): 326–41, concentre l'analyse sur les 18 quatuors à cordes. Paul Collaer, *Darius Milhaud*, nouvelle édition revue et augmentée (Genève: Slatkine, 1980), fait de même dans son ouvrage sur le compositeur. Il existe aussi un thèse de doctorat de Paul Wyman Cherry sur ces 18 quatuors, « The String Quartets of Darius Milhaud » (thèse de doctorat en musicologie, University of Colorado, 1980).

11 Voir par exemple Mason, « The Chamber Music of Milhaud », 327.

du drame individuel, attrayant par le charme de son écriture. On n'y sent pas l'effort [...] Ou bien, comme dans les quatuors de Beethoven, il y a confiance de l'âme, un développement psychologique¹². » Milhaud a su exploiter les deux avenues: la première illustrée par des œuvres telle que la *Suite d'après Corrette*, op. 161b, ou *La cheminée du roi René*, op. 205; la deuxième par des œuvres telles que le *Quatuor n° 18*, op. 308, ou le *Quintette à vent*, op. 443; et souvent, il les a alliées comme dans *Les rêves de Jacob*, op. 294.

La réponse à la troisième question doit tenir compte de la conception de la musique de chambre chez Milhaud tout en la nuancant: celle-ci s'exprime par une définition très claire dans une remarque du compositeur en réponse à une question de Claude Rostand.

C.R. Ce sont donc souvent les circonstances qui ont donné le jour à vos œuvres lyriques. Mais pour ce qui est de votre musique de chambre, cette musique essentiellement faite de confiance intime, j'imagine qu'il y a une intervention plus nécessaire de la volonté personnelle?

D.M. J'ai trop fait de musique de chambre dans mon enfance – sonates, trios, quintette – joués avec mon père à la maison, ou avec le quatuor de mon vieux Bruguière, pour ne pas en avoir conservé le goût. Et puis c'est une forme, le quatuor surtout, qui porte à la méditation, qui porte à exprimer le plus profond de soi, et avec des moyens limités à quatre archets. C'est peut-être un genre moins direct, mais très satisfaisant par son austérité, son caractère essentiel de musique pure, et aussi par l'économie de moyens dont on doit s'accommoder. C'est à la fois une discipline intellectuelle, et le creuset de l'émotion la plus intense¹³.

Milhaud définit la composition de ses quatuors et, de façon plus générale, de sa musique de chambre comme une activité de musique pure. La musique de chambre constitue pour lui une activité à l'égal de la création d'œuvres lyriques¹⁴. Écrire 18 quatuors, dit-il, « c'était une manière de prendre la défense de la musique de chambre pendant une période où celle-ci était sacrifiée à l'esthétique du music-hall et du cirque¹⁵. » Notons que ces paroles de Milhaud datent de

12 Collaer, *Darius Milhaud*, 326–27.

13 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris: René Julliard, 1952), 80–81.

14 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 75.

15 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 90–91. La comparaison des œuvres de musique de chambre de Francis Poulenc avec celles de Milhaud confirme cette orientation. La légèreté de caractère, liée jusqu'à un certain point à une instrumentation orientée vers les vents et les effets de music-hall, ne se retrouve que très rarement dans la musique de chambre de Milhaud. Les intentions de parodie se font plus discrètes et le caractère dramatique est accentué par un langage musical éloigné du langage néo-classique de Poulenc.

1952, alors qu'il avait derrière lui près de 40 ans de métier, et qu'il venait d'écrire, entre 1940 et 1950, 8 de ses 18 quatuors, œuvres dans lesquelles la conception formelle prévaut sur l'aspect purement mélodique et rythmique. Les quatuors et plusieurs des quintettes à cordes sont les œuvres les plus clairement identifiables à un concept de musique pure: ils n'obéissent à aucun argument littéraire, ils n'ont aucun rôle pratique (ballet, musique de théâtre) et ils ne font pratiquement pas appel au matériel musical folklorique que l'on retrouve dans de nombreuses autres œuvres de musique de chambre. Bien que l'on retrouve l'expression d'émotions personnelles dans plusieurs partitions de musique de chambre de Milhaud, le terme « musique pure » peut s'appliquer à de nombreuses partitions qui privilégient l'aspect esthétique, exempt de sens dramatique, telles que la *Sonatine* pour flûte et piano, op. 76, ou encore les *Quatre visages* pour alto et piano, op. 238, contrairement à d'autres œuvres telles que la *Sonate*, op. 47, qui illustre un contenu plus psychologique.

Pour chaque période abordée, la présente étude délimite d'abord quelles sont les influences les plus importantes sur les œuvres de musique de chambre de Milhaud, puis, dans un deuxième temps, quelles sont les principales caractéristiques issues de ces influences, et comment elles ont marqué le développement du processus de composition chez Milhaud.

Le monde méditerranéen et latino-américain: création et milieu

Le monde méditerranéen et latino-américain s'exprime à tout instant dans la musique de chambre de Milhaud jusqu'en 1939. Cette influence témoigne de son appartenance « spirituelle et charnelle »¹⁶ à la Provence, univers latin, qu'il retrouve au Brésil. Milhaud s'identifie comme Provençal mais aussi comme Juif. Dans sa musique de chambre, à l'exception des *Rêves de Jacob* qui font explicitement référence au judaïsme¹⁷, il n'y a pas d'éléments musicaux inspirés de sa religion. Cette appartenance s'exprime plutôt dans sa musique vocale à travers des œuvres telles que *Les chants populaires hébraïques* pour voix et piano ou les œuvres chorales, par exemple *Prière pour les morts (Kaddisch)* pour cantor, chœur et orgue.

L'appartenance au monde méditerranéen et latino-américain, moteur principal de l'œuvre musicale de la première période, se traduit par l'utilisation de moyens clairement identifiables. Milhaud cherche à rendre des impressions personnelles et intenses par des moyens musicaux uniques, liés au folklore sud-

16 Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, 137.

17 Ces références appartiennent à l'argument de l'œuvre plutôt qu'à son contenu musical, comme en témoigne le titre du dernier mouvement: *Israël (Hymne)*. On peut se demander pourquoi Milhaud a choisi le hautbois plutôt que la clarinette, l'un des instruments traditionnels de la culture juive.

américain, et qui dépassent les simples « effets exotiques ». Outre l'utilisation de mélodies et de rythmes inspirés de ce folklore, on retrouve dans les œuvres de musique de chambre un élément capital du langage musical de Milhaud: la polytonalité. Comme le souligne Christopher Palmer, « c'est lorsque qu'il concevait la polytonalité (et la bitonalité) non pas comme une fin en soi mais comme un moyen de créer une atmosphère unique que Milhaud composait ses plus belles œuvres¹⁸. »

Si la polytonalité semble avoir vite épuisé ses ressources en tant que système harmonique chez Milhaud, il n'en reste pas moins vrai qu'elle a procuré aux œuvres « méditerranéennes », et plus précisément aux œuvres latino-américaines, un caractère exceptionnel et une qualité particulière d'écriture. La polytonalité crée deux effets: premièrement, une superposition de mélodies indépendantes; deuxièmement, par le fait même, la création d'agrégats sonores particuliers. L'effet de chaos qui peut en résulter, cumulé à celui que produit la polyrythmie, convient très bien à ces partitions qui se veulent un reflet d'émotions et d'impressions engendrées à la fois par l'extraordinaire forêt amazonienne et la situation personnelle de Milhaud, très inquiet de la guerre qui sévissait en France. Milhaud a donné une explication très claire de cet effet de chaos dans une description de la forêt amazonienne:

Immédiatement après le coucher du soleil, comme mû par un invisible déclic, des grillons de toute espèce, des crapauds tonneliers imitant le bruit du marteau frappant violemment sur une planche, des oiseaux aux cris mats, secs, saccadés, animaient la forêt de bruits variés dont l'intensité atteignait rapidement son paroxysme¹⁹.

Cette vision, Milhaud l'a transposée dans sa *Sonate* pour flûte, hautbois, clarinette et piano, op. 47. C'est précisément dans le troisième mouvement que l'on retrouve le « bruit du marteau », les cris des oiseaux et l'intensité de ces bruits « atteignant rapidement son paroxysme ». Aux mesures 38 à 41, les instruments à vent martèlent les temps sur des frictions de demi-ton entre la flûte et la clarinette. Simultanément, le piano fait entendre un motif descendant en *do* et une gamme pentatonique ascendante, les quatre instruments atteignant la nuance *fortissimo* en trois mesures (exemple 1).

Un autre élément caractéristique des partitions de Milhaud, le rythme de syncope, trouve aussi son explication dans l'influence du Brésil. Le compositeur explique à nouveau:

18 Christopher Palmer, « Darius Milhaud », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley Sadie (Londres: Macmillan, 1980), 12: 305–10; 306.

19 Milhaud, *Notes sans musique* (Paris: René Julliard, 1949), 85.

D. & F. 10.2811

Exemple 1: Darius Milhaud, *Sonate* pour flûte, hautbois, clarinette et piano, op. 47: 3^e mouvement, mes. 38–41. ©1923 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetais une quantité de maxixes et de tangos [...] Je pus enfin exprimer et analyser ce « petit rien » si typiquement brésilien²⁰.

Dans le premier mouvement de la *Sonate*, op. 47, outre une polytonalité fouillée, la texture rythmique relativement complexe témoigne de cette influence brésilienne, notamment par des rythmes à contretemps et par l'imperceptibilité de la syncope. Dans le premier mouvement indiqué « tranquille » (noire = 50), la flûte et la clarinette s'échangent les contretemps de triolets de doubles croches. Ceux-ci accompagnent le thème, joué au hautbois, déphasé par le triolet de croche et discrètement syncopé entre les deuxième et troisième temps. À cette trame rythmique complexe vient s'ajouter la partie de piano qui maintient une pulsation incantatoire et épaissit le tissu sonore par un rythme régulier à la main droite (exemple 2).

Un autre exemple d'emprunt à la culture sud-américaine consiste dans l'utilisation du triolet de noires dans une mesure binaire. Présent tout au long de l'œuvre (exemple 3), ce triolet n'est autre qu'une réminiscence du tresillo de la samba ou de la habanera écrit en triolet de noires et habituellement joué de façon irrégulière (deux croches pointées suivies d'une croche). Cette habile instrumentation, cette manipulation des rythmes, cette conception du tout qui donne à la musique un « impact barbare »²¹, forment autant de caractéristiques en filiation directe avec l'esprit du *Sacre du printemps* de Stravinsky.

20 Milhaud, *Notes sans musique*, 88.

21 Frederick Goldbeck, *Des compositeurs au XX^e siècle: France, Italie et Espagne*, traduit de l'anglais par Gérard Brunschwig (Paris: Parution, 1988), 138.

083'01'4 9'0

Exemple 2: Darius Milhaud, *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano*, op. 47: 1^{er} mouvement, mes. 57–58. ©1923 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

Milhaud aura composé durant cette première partie de sa première période (1914–19) près d'une dizaine d'œuvres de musique de chambre²². De retour en France, le voyageur n'oublie pas cet univers musical trépidant qui l'a si fortement marqué. En 1922, à Aix, il compose sa *Sonatine* pour flûte et piano, op. 76, dont la trame rythmique est bâtie en grande partie sur des rythmes de danse sud-américains. Dans le premier mouvement, on distingue très nettement un motif d'accompagnement (« double croche, croche, double croche ») typique de la samba aux mesures 45 à 47 (exemple 4) et les rythmes de tango (« croche

²² Les plus importantes sont la *Sonate n° 2* pour violon et piano, op. 40 (1917), le *Quatuor à cordes n° 4* (1918), la *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano*, op. 47 (1918), et la *Symphonie de chambre n° 2* (« Pastorale ») pour flûte, clarinette, basson, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 49 (1918).

D. & F. 10, 280

Exemple 3: Darius Milhaud, *Sonate* pour flûte, hautbois, clarinette et piano, op. 47: 3^e mouvement, mes. 14–16. ©1923 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

Exemple 4: Darius Milhaud, *Sonatine* pour flûte et piano, op. 76: 1^{er} mouvement, mes. 45–47. ©1923 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

pointée, double croche »; ou « double croche, croche, double croche », suivi de « deux croches » ou de « croche, deux doubles croches ») aux mesures 63 à 67 à la main droite (exemple 5). Chez Milhaud, cette fusion stylistique entre musique folklorique et musique savante est subtile. Ces rythmes, ces agrégats sonores ne sont pas textuellement réutilisés; ils sont remodelés et travaillés comme un matériel compositionnel nouveau.

Cette fusion est encore plus marquée dans la *Sonatine* pour clarinette et piano, op. 100 (1927), considérée, notamment par Mason, comme l'une des grandes réussites du répertoire du XX^e siècle pour cet instrument à vent. Il s'agit

D. & F. 10.279

Exemple 5: Darius Milhaud, *Sonatine* pour flûte et piano, op. 76: 1^{er} mouvement, mes. 63–67. ©1923 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

d'une œuvre polytonale dont les mélodies sont inspirées des litanies de negro spirituals et dont les rythmes suggèrent certains emprunts à des rythmes sud-américains ou à des rythmes de blues, par exemple le motif syncopé « croche, noire, croche » couramment utilisé dans les spirituals et les blues et que l'on retrouve dans la partie de clarinette (exemple 6). L'ensemble de la *Sonatine* est néanmoins construit selon une structure traditionnelle. Citons en exemple les premier et troisième mouvements, construits en forme sonate (à quatre thèmes)²³.

En plus du *Quatuor n° 4*, op. 46 composé à Rio, Milhaud en écrit quatre autres entre 1920 et 1935²⁴. Le *Quatuor n° 5* (1920) exploite pleinement la polytonalité

23 Nancy Mayland-Mackenzie, « Selected Clarinet Solo and Chamber Music of Darius Milhaud » (thèse de doctorat en interprétation [D.M.A.], University of Wisconsin, 1984), 12–13.

24 Il s'agit des *Quatuors n° 5*, op. 64 (1920), *n° 6*, op. 77 (1922), écrits tous deux à Aix, ainsi que des *Quatuors n° 8*, op. 121 (1932), et *n° 9*, op. 140 (1935), écrits à Paris pour les Concerts Coolidge. Les trois premiers quatuors de Milhaud, écrits respectivement en 1912, 1914–15 et 1916, sont des œuvres de jeunesse qui témoignent, notamment, de l'influence de Debussy et de Ravel (*Quatuors n° 1* et *n° 2*), mais dans lesquels on distingue déjà les principales caractéristiques de langage du compositeur, comme une écriture rythmique très développée. Le *Quatuor n° 3*,



Exemple 6: Darius Milhaud, *Sonatine* pour clarinette et piano, op. 100: 1^{er} mouvement, mes. 53–56. ©1929 Durand S.A. Éditions Musicales, Paris. Avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

et constitue, comme le souligne Mason, une œuvre difficile d'accès²⁵. Apparenté à la *Sonate*, op. 47, ce quatuor a été écrit au retour du Brésil. Inspiré par l'atmosphère tropicale et l'anxiété du compositeur face au conflit mondial, il traduit à la fois le développement du langage polytonal et une recherche expressive intense. Les deux quatuors suivants (*n° 6* et *n° 7*), par contre, sont pratiquement tonals et d'esthétique néo-classique. Notons que le compositeur est de retour en France, où la mode du Groupe des Six bat son plein.

Le monde américain: création, jazz et folklore

Le premier voyage de Milhaud aux États-Unis en 1922 est pour lui l'occasion de se documenter et de découvrir le jazz. Tout comme ses amis en France, il connaissait la musique jouée par les « jazz-bands » d'Europe et d'Amérique (par exemple l'ensemble de Paul Whiteman). C'est ainsi qu'à la suite d'un concert du jazz-band de Billy Arnold donné en 1921 à la Salle des Agriculteurs à Paris et organisé par Jean Wiéner, Milhaud remarque:

Il était juste de faire entendre en « concert » ces admirables musiciens, mais il serait juste qu'ils aient en dehors de leur répertoire de danses des morceaux de musique de chambre écrits pour utiliser les combinaisons de leur orchestre²⁶.

dédié à la mémoire de Léo Latil mort en 1915, est écrit pour quatuor à cordes et voix de soprano. Cette pièce préfigure, par son caractère dramatique, des œuvres telles que la *Sonate* pour vents et piano, op. 47. Mason, « The Chamber Music of Milhaud », 328, rapproche cette œuvre du *Quatuor n° 2*, op. 10, de Schönberg, écrit lui aussi pour soprano et cordes.

25 Mason, « The Chamber Music of Milhaud », 330.

26 Milhaud, *Notes sur la musique: essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake (Paris: Flammarion, coll. « Harmoniques », 1982), 102. *La création du monde*, op.81 (1923), répond à ce projet. Si cette œuvre dépasse jusqu'à un certain point le concept de musique de chambre puisqu'il s'agit d'une musique de ballet pour 17 musiciens, il existe toutefois une version pour quatuor à cordes et piano, sous-titrée *Suite de concert*, op.81b, et qui date de 1926.

Milhaud découvre en Amérique une musique très différente, qu'il allait écouter à Harlem en compagnie de son amie Yvonne Georges. Plus que par le langage, il est captivé par l'instrumentation, les effets acoustiques et l'atmosphère qui se dégagent de cette musique. Il a clairement expliqué les impressions laissées par la musique qu'il a entendue lors de ce voyage:

Dans un petit dancing de New York, comme le Capitol qui se trouve dans le haut de Lennox Avenue vers la 10^e rue, il n'est pas rare d'entendre une négresse chanter la même mélodie pendant plus d'une heure [...] les variations sont telles qu'elles prennent l'ampleur d'une symphonie [...] Là nous touchons à la source même de cette musique, au côté profondément humain qu'elle est capable d'avoir et qui bouleverse aussi complètement que n'importe quel chef-d'œuvre de la musique universellement reconnu²⁷!

En rentrant en France, je jouai inlassablement sur un petit phonographe qui avait la forme d'un Kodak, des disques de la marque « Black Swan » que j'avais achetés dans une petite boutique à Harlem; plus que jamais, je pensais à utiliser le jazz pour une œuvre de musique de chambre²⁸.

Cette influence du jazz d'Amérique, que l'on retrouve comme une enclave temporelle dans sa première période, aura des répercussions tout au long de sa vie, notamment dans l'emploi des instruments à vent (comme la clarinette) et des percussions. En plus de puiser à cette source, Milhaud, comme Aaron Copland ou Charles Ives²⁹, s'inspire du pays lui-même, ce dont témoignent « La Californienne » et « The Wisconsinian », extraits des *Quatres visages*, op. 238 (1943), *Kentuckiana*, op. 287 (1948), *Carnaval à la Nouvelle-Orléans* pour deux pianos (1947) ou encore *l'Aspen Serenade* pour neuf instruments, op. 361 (1957). Mais, ce qui marque surtout la deuxième époque, c'est une prédilection marquée pour l'adaptation du folklore américain. Il faudrait dire des folklores américains, car, plus souvent qu'autrement, il s'agit d'un mélange de traditions européennes transformées et mêlées à celles du Nouveau Monde. Le langage de Milhaud, extrêmement lié à la bitonalité et à la polytonalité, adapte parfaitement les apports de la musique afro-américaine et, plus précisément, des spirituals et du blues. Cette musique est basée sur une harmonie où les modes majeur et mineur se confondent par l'ajout d'un troisième degré bémolisé ou d'un septième degré bémolisé, et parfois par l'ajout des deux (ces deux notes sont communé-

27 Milhaud, *Notes sur la musique*, 105.

28 Milhaud, *Notes sans musique*, 155.

29 Citons en exemple, de Ives, *Three Places in New England* et de Copland, le ballet *Appalachian Spring*.

II. THE WISCONSONIAN

The image shows a musical score for 'The Wisconsonian' by Darius Milhaud. It consists of two systems of music. The first system has an Alto part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). Both parts are marked 'Vif et gai' with a tempo of 120. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a grand staff and a key signature of two flats (Bb and Eb). The second system continues the music for both parts, with the Alto part still in G major and the Piano part in D minor. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mp'.

Exemple 7: Darius Milhaud, *Quatre visages* pour alto et piano, op. 238: « The Wisconsonian », mes. 1–7. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Heugel

ment appelées « blue notes »). La pièce « The Wisconsonian », qui fait partie des *Quatre visages* pour alto et piano, op. 238 (1944), présente des similitudes avec cette harmonie³⁰. La tonalité principale de l'œuvre, *do* majeur, est constamment mise en relation avec une gamme mineure naturelle à l'alto (mes. 5) et une gamme de blues en *do* avec *mi* bémol et *si* bémol (mes. 5 et 6 au piano) (exemple 7).

L'influence du milieu musical américain se traduit aussi par l'écriture d'une musique de chambre privilégiant des formations d'instruments à cordes³¹. Milhaud, qui jusque là avait écrit de nombreuses œuvres pour les vents, comme la *Suite d'après Corrette*, op. 161b, le célèbre quintette à vent *La cheminée du roi René*, op. 205, et les sonates pour flûte et clarinette, penche essentiellement

30 Les trois autres mouvements sont intitulés « La Californienne », « La Bruxelloise » et « La Parisienne ».

31 Cette tendance n'est pas sans susciter un certain intérêt, car je pense qu'elle traduit le penchant modéré du monde anglo-saxon pour les instruments à vent en musique de chambre. Bien que plusieurs orchestres américains aient engagé des instrumentistes à vent français depuis le début du siècle et que, par conséquent, les instruments à vent aient pris une place plus importante dans la musique de chambre aux États-Unis, il n'en reste pas moins que les traditions héritées du XIX^e siècle allemand, privilégiant les genres tels que le quatuor à cordes, restent fortes.

III. GIGUE

Vif $\text{♩} = 120$ 

Exemple 8: Darius Milhaud, *Duo pour deux violons*, op. 258: 3^e mouvement, mes. 1–7.
©Mercury Corporation. Reproduit avec permission.

pour des formations d'instruments à cordes avec ou sans piano, ce qu'illustrent, par exemple, ses œuvres pour quintette avec piano, sa *Sonatine* pour deux violons, op. 221 (Opus americanum 4), sa *Sonatine à trois* pour violon, alto et violoncelle, op. 221a, ou encore son *Duo* pour deux violons, op. 258 (Opus americanum 42).

Le *Duo* pour deux violons, qui date de 1945, appartient bien à ce répertoire. Lors de son séjour prolongé en Amérique, Milhaud est en contact régulier avec de nombreux artistes qui, comme lui, ont fui la guerre. Yehudi Menuhin vivait alors dans la région de Los Angeles. Lors d'un dîner où les Milhaud et le violoniste Roman Totenberg étaient invités, Menuhin a demandé au compositeur s'il avait apporté de la musique à déchiffrer. Milhaud lui aurait gentiment répondu qu'il « n'allait pas dîner chez les gens avec un porte-documents plein de manuscrits sous [le] bras. » Il aurait proposé en revanche d'écrire quelque chose sur-le-champ. En une quarantaine de minutes, il compose alors les deux premiers mouvements du *Duo*. Par la suite, cette fois-ci chez Milhaud, Menuhin et Totenberg ont pu jouer le duo au complet. De telles circonstances font automatiquement froncer les sourcils et suspecter l'œuvre d'être de second ordre³².

Certes, dans cette musique, l'expression dramatique n'est pas aussi poussée que dans la *Sonate* pour vents et piano, op. 47, ou dans les quatuors. Malgré tout, plusieurs caractéristiques musicales telles que le recours à la bitonalité, qui crée un antagonisme harmonique entre les deux instruments dont les lignes mélodiques s'entrechoquent, ou encore l'usage du folklore dans les rythmes (exemple 8), rendent le jeu des différentes parties très dynamique, le tout dans une structure traditionnelle telle que la forme *ABA* des trois mouvements du *Duo*, op. 258, ou

32 Milhaud, dans le documentaire *Darius Milhaud, l'homme et sa musique*, a confessé à Vozkinski, qui lui demandait comment il décidait d'écrire telle ou telle chose: « Vous savez c'est une question, je ne dirais pas d'appétit, mais il y a un peu de ça. J'aime beaucoup écrire pour les cordes. »

IV. CANONS

Lent et très expressif $\text{♩} = 76$

Canon à l'octave *mf*

Canon par mouvement contraire et à l'augmentation *mf*

Exemple 9: Darius Milhaud, *Trio* pour violon, alto et violoncelle, op. 274: 4^e mouvement, mes. 1–6. Reproduit avec l'autorisation des Éditions Heugel.

le canon du quatrième mouvement du *Trio* pour violon, alto et violoncelle (exemple 9). Ces éléments de langage musical font de ces pièces de petites œuvres très attrayantes qui illustrent un certain concept de la composition, que Milhaud considère comme un exercice quotidien.

Dans sa musique de chambre de la seconde période, Milhaud se détache plus facilement des modes d'inspiration qui l'ont guidé jusque là. Les citations ou la présence explicite d'éléments folkloriques ou de jazz s'estompent (à l'exception peut-être des titres) au profit d'une inspiration plus intime du compositeur. La

Exemple 10: Darius Milhaud, *Quintette à vent*, op. 443: 2^e mouvement, mes. 31–33, 44–46. Reproduit avec l’autorisation des Éditions Max Eschig.

partition des *Rêves de Jacob* pour hautbois, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 294 (1949), est une commande de Ted Shawn, célèbre danseur qui avait créé une école de danse d’été au Massachusetts dans une vieille ferme appelée *Jacob’s Pillow*. En 1948, Milhaud a rendu visite à Shawn et a accepté de lui écrire une petite suite chorégraphique. Bien que *Les rêves de Jacob* soient basés sur un argument chorégraphique, ils constituent une œuvre autonome, pièce de musique de chambre à l’égal des œuvres de Benjamin Britten ou de Walter Piston pour ce type de formation. L’œuvre ne présente pas les habituelles caractéristiques d’influences diverses (jazz, folklore) des œuvres précédentes, à l’exception d’une allusion au judaïsme dans les titres des mouvements³³. Elle

33 Les titres des mouvements sont: « L’oreiller de Jacob, premier rêve (L’échelle de Jacob) », « Prophétie », « Deuxième rêve (Lutte avec l’ange et bénédiction) », « Israël (Hymne) ».

présente plutôt une fusion très poussée de ces influences en un langage plus personnel. Cette tendance se concrétise, en grande partie, par l'écriture des huit derniers quatuors entre 1940 et 1950³⁴, alors que l'architecture musicale est devenue le principal souci du compositeur. Citons en exemple les *Quatuors n° 14 et n° 15* dont les structures rythmiques, harmoniques et mélodiques ont été savamment conçues pour permettre une exécution simultanée des deux partitions par un double quatuor à cordes.

Monde intérieur: création et synthèse

La dernière période de création de Milhaud accentue la tendance de distanciation – amorcée au cours de la période précédente – entre son œuvre et les éléments d'inspiration tirés du folklore ou du jazz. Il intensifie la synthèse de tous ces éléments d'influence en vue de forger un style particulier à travers un langage harmonique et mélodique personnel. Cette tendance est très marquée dans sa musique de chambre. Paul Collaer a fait remarquer que, « dans ce domaine [...], son dernier souci fut de créer des formes exemptes de toute intention dramatique ou psychologique³⁵. »

Milhaud a écrit son 18^e et dernier quatuor à cordes en 1950, mais les œuvres qui ont suivi ont hérité des caractéristiques que Milhaud attribuait à la composition de ses quatuors: « [...] un genre moins direct, mais très satisfaisant par son austérité, son caractère de musique pure, [...] une discipline intellectuelle et le creuset de l'émotion la plus intense³⁶. » Ces propos sont parfaitement illustrés par la composition de sa dernière œuvre (d'ailleurs une pièce de musique de chambre), le *Quintette à vent*, op. 443, où le compositeur, au terme de 50 ans

34 La présence d'un quatuor en résidence au Mills College l'a incité à composer des quatuors. Le *Quatuor n° 10* (« Birthday Quartet »), op. 218, qui est le premier des quatuors « américains », a été commandé par Elisabeth Sprague Coolidge à l'occasion de son anniversaire. Milhaud avait déjà écrit deux quatuors (opp. 121 et 140) pour la même occasion, comme l'ont fait aussi Bartók et Schönberg.

35 Collaer, *Darius Milhaud*, 336. Christopher Palmer, « Darius Milhaud », *New Grove*, 12: 206, quant à lui, écrit que « Much the larger part of Milhaud's most durable music was written while he was still a comparatively young man. Certainly his best work was done by the outbreak of World War II. » Ce qui reviendrait à dire que la fin de la deuxième période et la troisième au complet n'apportent pas d'œuvres importantes nouvelles au catalogue déjà très riche de Milhaud. Palmer justifie son jugement en spécifiant que la baisse de qualité des œuvres de Milhaud était liée à sa santé déclinante, à ses occupations extra-musicales et surtout au fait qu'il se retrouvait loin de sa patrie, l'une de ses principales sources d'inspiration. Dans un premier temps, ce jugement concrétise l'importance que l'on peut attacher au lien entre le contexte et la création chez Milhaud, mais, dans un deuxième temps, il va à l'encontre de la pensée de Collaer. Il convient sans doute d'apporter des nuances.

36 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 81.

Structure du mouvement lent du *Quintette à vent*, op. 443,
de Darius Milhaud

Section A						
Fragmentation (mes.)	1-4 <i>a</i>	5-12 <i>b</i>	13-21 <i>b</i>	22-29 <i>c</i>	29-30 <i>e</i>	31-32
Choral						
Fragmentation	33-36	37-41	42-44	45		
Correspondance avec A				32		
Section A'						
Fragmentation	46	47-54	55-62	63-71	72-73	74-77
Correspondance avec A	31	5-12 <i>b</i>	22-29 <i>d</i>	13-21 <i>c</i>	29-30 <i>e</i>	1-4 <i>a</i>

d'expérience, explore les possibilités de la polytonalité, de la polyphonie et du contrepoint au moyen de structures très originales. Le mouvement lent du *Quintette à vent* illustre ce mode d'écriture. Il est formé de trois sections dont un choral central. La dernière mesure de la section A et la première de la section A' laisseraient entrevoir une forme miroir (exemple 10), mais la section A' est en réalité une reconstruction de la section A allongée d'une mesure, car celle-ci passe d'un 6/8 à un 5/8. Cette reconstruction est elle-même organisée suivant un principe d'alternance des phrases musicales (voir la présentation schématique).

Chez Milhaud, cette caractéristique de « musique pure », cette abstraction, n'est en aucun cas synonyme de langage structurel ou harmonique défini comme système, ni d'écriture autonome ne faisant aucune référence à d'autres musiques; elle signifie plutôt que chaque œuvre d'art est construite à partir de matériaux soumis aux nécessités d'une inspiration que détermine la sensibilité développée par Milhaud aux dépens de son environnement physique et intellectuel. Chaque partition atteint un haut niveau d'indépendance face aux multiples emprunts rencontrés dans les œuvres des périodes précédentes et il n'y a aucune place à l'argument théâtral, chorégraphique ou cinématographique, comme cela a souvent été le cas dans des œuvres telles que *Les rêves de Jacob* ou *La cheminée du roi René*. Milhaud exploite indifféremment, d'une œuvre à l'autre, les systèmes tonal, modal ou polytonal. Les structures peuvent être traditionnelles (forme sonate, fugue) ou moins traditionnelles (pièces, suite, divertissement, forme libre). Les éléments rythmiques et mélodiques ne possèdent plus cette évidente appartenance qui caractérisait, par exemple, les œuvres de la période sud-américaine.

De plus, plusieurs de ses partitions, « creusets de l'émotion la plus intense »³⁷, portent la trace d'une réflexion profonde et austère de la part du compositeur sur la vie. Citons le *Quatuor n° 18* (1950)³⁸ dédié « à la douce mémoire de mes parents », le *Quintette* pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 350 (1956), dédié à la mémoire d'Honegger, et le *Septuor* pour cordes (1964), dédié à la mémoire d'Elisabeth Sprague Coolidge³⁹. Par contraste, certaines autres partitions traduisent plutôt, en l'accentuant, la sérénité méditerranéenne du compositeur, qui s'était manifestée tout au long de sa vie. C'est le cas du *Quatuor n° 17* (1950), dédié à son fils Daniel pour ses 21 ans, de l'*Aspen Serenade* (1957), ou du *Divertissement* pour quintette à vent (1958).

À mon avis, la musique de chambre de Darius Milhaud mérite désormais toute notre attention. Des liens étroits entre le contexte et la création déterminent pour une bonne part les paramètres d'évolution du langage de Milhaud. Mais, contrairement à l'œuvre d'autres grands compositeurs, celle de Milhaud ne répond pas forcément à un schéma d'évolution traditionnelle. Comme Collaer l'a souligné, il semble que Milhaud, « dès le départ, ait vu l'ensemble des problèmes et de leurs solutions, réalisant les uns et les autres selon son humeur du moment ou les occasions qui se présentaient⁴⁰. » Une telle conception ne peut qu'enrayer l'élaboration d'une analyse théorique faisant abstraction du contexte et c'est probablement ce qui dérouté le plus dans l'œuvre de Milhaud.

Ainsi, l'utilisation du folklore ou des matériaux musicaux typiques de diverses traditions culturelles n'est pas un compromis de facilité face aux exigences du langage musical. C'est le désir, selon Milhaud, d'exploiter une richesse inédite dans un cadre occidental qui le motive. Il complète sa pensée en ces termes:

Si l'on reprend ainsi des thèmes populaires anciens, c'est dans le but de les faire revivre, leur donner une vigueur nouvelle, les rendre actuels⁴¹.

37 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 81.

38 Cette partition, compte tenu de sa date de composition, devrait appartenir à la seconde période. Mais, tel que précisé en introduction, il est impossible de définir des limites trop précises sans courir le risque de perdre le fil de l'évolution de l'inspiration créatrice chez Milhaud.

39 Elisabeth Sprague Coolidge a joué un grand rôle de mécène au cours de la première moitié du XX^e siècle. Au nom de sa fondation, elle a commandé plusieurs œuvres à de grands compositeurs. Citons en exemple le ballet *Apollon musagète* de Stravinsky et le *Quatuor n° 4*, op. 37, de Schönberg.

40 Collaer, *Darius Milhaud*, 328.

41 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 93.

Tel est le cas des *Saudades do Brazil*, création folklorique sans aucune citation, de la *Sonate* pour bois et piano, ou de la *Sonate n° 1* pour alto, ou encore de la *Suite d'après Corrette*, dont les motifs hérités du XVIII^e siècle sont adaptés à des besoins actuels.

D'autre part, Milhaud explique combien ce matériel musical peut s'adapter à un travail savant d'écriture:

Les thèmes populaires empruntés à un même folklore ont des silhouettes parallèles, et peuvent parfaitement se superposer en lignes contrapuntiques, et [...], de cette superposition, naît l'harmonie même de ces thèmes⁴².

Chez Milhaud, l'utilisation du folklore se distingue par une utilisation thématique limitée et souvent pratiquement invisible en une structure harmonique qui repousse très loin l'origine musicale de l'idée inspiratrice. Milhaud n'a pas cherché à créer un langage musical comme celui de Bartók ou de Schönberg et, contrairement à bien des compositeurs du XX^e siècle, il n'a pas voulu faire école à partir des traits idiomatiques de son écriture: pas de recherche formelle absolue, pas de volonté d'unification totale, mais exploitation de moyens musicaux « modernes » et recherche d'un nouveau langage sans que celui-ci doive apparaître à tout prix « neuf ».

Les principales qualités du corpus de musique de chambre de Milhaud ne résident donc pas dans son caractère novateur. La grande diversité et l'importance de ce corpus suggèrent que chaque impression auditive laissée par les différents univers culturels traversés par le compositeur a aussitôt été transposée en musique. Inspiré par le quotidien, par le milieu physique et culturel dans lequel il vivait, par les gens qui l'entouraient, Milhaud revêt le manteau de l'artiste-artisan. Son ambition esthétique rejoint l'attitude des compositeurs du XVIII^e siècle plutôt que celle des créateurs du XIX^e siècle⁴³. Il exerçait un métier, celui de compositeur. Ses œuvres résultent pour la plupart de commandes. Elles ne répondaient pas au projet qu'il aurait eu d'en faire des jalons dans la conquête de la célébrité ou des titres de gloire auprès de la postérité. À travers sa musique de chambre, plus encore peut-être qu'à travers le reste de son œuvre, Milhaud a cherché à promouvoir une esthétique de la liberté individuelle en concordance avec l'être humain et le compositeur qu'il était.

42 Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, 93. Le compositeur cite les *Kentuckiana* pour deux pianos, op. 287 (1948), écrites sur 20 thèmes du Kentucky superposés.

43 Mason, « The Chamber Music of Milhaud », 336, au sujet de l'écriture des quatuors, précise ce qui suit: « In their whole conception and character the quartets are nearer to the 18th century than to the 19th, and Milhaud generally succeeds, in their unselfconscious designs, without the aid of Romantic "cyclic" procedures, in securing a satisfying emotional balance and formal unity of the kind that the 18th century was content with. »

APPENDICE

Liste des œuvres de musique de chambre de Darius Milhaud

Abréviations

al	alto
bs	basson
ca	cor anglais
cb	contrebasse
cl	clarinette
cr	cor
cv	clavecin
fl	flûte
hb	hautbois
on	ondes Martenot
pi	pipeau
pn	piano
qc	quatuor à cordes (2vl, al, vc)
qv	quintette à vent (fl, hb, cl, bs, cr)
sx	saxophone
tb	trombone
tp	trompette
vc	violoncelle
vl	violon
vx	voix

Format des entrées:

Nombre d'instruments

Instrumentation

Titre, numéro d'opus (année de composition)

Les entrées sont classées en fonction du nombre d'instruments (de deux à huit) puis par catégorie d'instrumentation (classification par ordre alphabétique) et enfin par ordre chronologique (année de composition). Les *Symphonies de chambre n° 2* et *n° 3* sont classées dans la musique de chambre compte tenu de leur instrumentation et de leur conception comme œuvres de musique de chambre.

Deux instruments

al, pn

Quatre visages, op. 238 (1943)

Sonates n° 1, op. 240 (1944); *n° 2*, op. 244 (1944)

al, vc

Sonatine, op. 378 (1959)

cl, pn

Sonatine, op. 100 (1927)

Scaramouche, op. 165b (transcription) (1937)

Caprice, op. 335a (1954)

Duo concertant, op. 351 (1956)

fl, pn

Sonatine, op. 76 (1922)

pi, pn

Exercice, op. 134 (1934)

hb, pn

Sonatine, op. 337 (1954)

on, pn

Suite op. 120c (1932)

sx, pn

Scaramouche, op. 165b (transcription) (1937)

Danse, op. 335b (1954)

vc, pn

Élégie, op. 251 (1945)

Sonate, op. 377 (1959)

vl, al

Sonatine, op. 226 (1941)

vl, cv

Sonate, op. 257 (1945)

vl, pn

Sonate n° 1, op. 3 (1911); *n° 2*, op. 40 (1917)

Le printemps, op. 18 (1914)

Le bœuf sur le toit, op. 58b (1919)

Trois caprices de Paganini, op. 97 (1927)

Danses de Jacaremirim, op. 256 (1945)

Farandoleurs, op. 262 (1946)

vi, vc

Sonatine, op. 324 (1953)

2vl

Sonatine, op. 221 (1940)

Duo, op. 258 (1945)

Trois instruments

hb, cl, bs

Pastorale, op. 147 (1935)

Suite d'après Corrette, op. 161b (1937)

vi, al, vc

Trio à cordes, op. 274 (1947)

Sonatine à trois, op. 221b (1940)

vi, cl, pn

Suite, op. 157b (1936)

vi, vc, pn

Trio, op. 428 (1968)

2vl

Sonatine, op. 221 (1940)

Duo, op. 258 (1945)

2vl, pn

Sonate, op. 15 (1914)

Quatre instruments

fl, hb, cl, pn

Sonate, op. 47 (1918)

qc

Quatuors n° 1, op. 5 (1912); *n° 2*, op. 16 (1914–15); *n° 3*, op. 32 (+vx) (1916);

n° 4, op. 46 (1918); *n° 5*, op. 64 (1920); *n° 6*, op. 77 (1922); *n° 7*, op. 87 (1925);
n° 8, op. 121 (1932); *n° 9*, op. 140 (1935); *n° 10*, op. 218 (1940); *n° 11*, op. 232
 (1942); *n° 12*, op. 252 (1945); *n° 13*, op. 268 (1946); *n° 14*, op. 291 (1948); *n°*
15, op. 291 (1948); *n° 16*, op. 303 (1950); *n° 17*, op. 307 (1950); *n° 18*, op. 308
 (1950)

Hommage à Igor Stravinsky, op. 435 (1971)

Études, op. 442 (1973)

2tp, 2tb

Fanfare, op. 400 (1962)

vl, al, vc, pn

Quatuor, op. 417 (1966)

Cinq instruments

cl, sx, tp, tb, pn

Caramel mou, op. 68b (1920)

hb, vl, al, vc, cb

Les rêves de Jacob, op. 294 (1949)

qc, pno

La création du monde (suite de concert), op. 81b (1926)

Quintette, op. 312 (1951)

qv

La cheminée du roi René, op. 205 (1939)

Églogue et Madrigal, op. 227 (1941)

Divertissement, op. 299b (1958)

Quintette à vent, op. 443 (1973)

2vl, al, vc, cb

Quintette, op. 316 (1952)

2vl, 2al, vc

Quintette, op. 325 (1953)

2vl, al, 2vc

Quintette, op. 350 (1956)

Six à huit instruments

2vl, 2al, 2vc

Sextuor à cordes, op. 368 (1958)

2vl, 2al, 2vc, cb

Septuor à cordes, op. 408 (1964)

fl, cl, bs, 2vl, al, vc, cb

Symphonie de chambre n° 2 (« Pastorale »), op. 49 (1918)

Symphonie de chambre n° 3 (« Sérénade »), op. 71 (1921)

2qc

Octuor à cordes, op. 291 (*Quatuors n° 14 et n° 15*) (1948)

RÉSUMÉ

Darius Milhaud, musicien prolifique, a composé plus de 600 œuvres et nombre d'entre elles sont destinées à la musique de chambre. Ce corpus constitue, aux yeux mêmes du compositeur, une des parts principales dans l'ensemble de sa création. Cette étude tente de répondre à trois questions: (1) Quels liens peut-on établir entre le contexte et la création dans la musique de Milhaud? (2) La qualité spécifique de ces partitions peut-elle éclairer une vision globale du corpus? (3) En quoi le langage musical de Milhaud est-il propre à intégrer les éléments d'influences diverses tels que le folklore sud-américain ou le jazz? Ce corpus témoigne du fait que les relations entre les intentions du compositeur et le milieu artistique sont fondamentales. D'autre part, les principales qualités de la musique de chambre de Milhaud résident dans sa diversité plutôt que dans son caractère novateur. Milhaud exerçait un métier, celui de compositeur. Inspiré par la vie quotidienne, il revêt le manteau de l'artiste-artisan plus souvent qu'autrement.