

Paradis perdu

Le destin fabuleux d'Igor Markevitch

Jean-François Monnard

Le travail et la personnalité du compositeur et chef d'orchestre Igor Markevitch (1912–1983) sont à l'honneur à l'occasion de deux travaux de recherche entrepris dans le cadre de l'exposition « Igor Markevitch, compositeur et chef d'orchestre » (25 août au 28 octobre 2012, au Château de Chillon) : Peter Gülke et Jean-François Monnard ont rassemblé souvenirs et documents fournissant des éclaircissements sur une personnalité à la fois étonnante et méconnue dans son contexte historique — les questions d'interprétation, de composition et d'édition de son temps.

Le constat est singulier : l'œuvre d'Igor Markevitch est aujourd'hui délaissée par les organisateurs de concerts alors qu'elle défrayait la chronique des années trente. Chouchou du Tout-Paris, le jeune Markevitch eut des commandes importantes et fit beaucoup parler de lui. En un temps record, il aligna toute une série de créations dont la presse se fit largement l'écho. Sa réussite auprès du public de l'époque est indéniable, mais on est bien obligé d'admettre que Markevitch n'a pas trouvé sa véritable place parmi les grands compositeurs du XX^e siècle. Cette tension nous conduit à tenter une vue d'ensemble de sa production en rappelant les commentaires qu'elle a suscités. En guise de conclusion, il conviendra d'analyser brièvement les raisons qui ont fait obstacle à sa vulgarisation.

LE JEUNE PRODIGE

C'est en automne 1927 que le jeune Markevitch, sur les conseils d'Alfred Cortot, se rend à Paris avec sa mère, où il va bénéficier notamment de l'enseignement de Nadia Boulanger pour l'harmonie, le contrepoint et l'analyse musicale. Nadia Boulanger a souvent répété qu'elle n'avait rien eu à apprendre à Markevitch. Son enseignement et son influence ont cependant été déterminants. En 1928, le nom de Markevitch parvient aux oreilles de Diaghilev

qui commande à l'élève de l'École Normale de Musique un *Concerto pour piano et orchestre* qui sera créé à Londres, le 15 juillet 1929, avec l'auteur au piano et Roger Desormière au pupitre. Malgré un jeu « médiocre et inégal » selon Serge Lifar¹, Diaghilev avait vu clair : cette œuvre originale d'un adolescent de seize ans annonçait une éclatante personnalité. Le jeune prodige eut droit à tous les honneurs et cette rencontre décisive avec Diaghilev allait le conduire rapidement sur le sentier de la notoriété. La mort de Diaghilev, un mois plus tard, mit néanmoins fin à un nouveau projet avec les Ballets Russes, baptisé *L'Habit du Roi*, d'après l'argument d'un conte d'Andersen *Les Habits neufs de l'Empereur*. Diaghilev avait souhaité en confier la chorégraphie à Serge Lifar et les décors et costumes à Picasso. Markevitch récupérera une partie importante du matériel accumulé pour *L'Habit du Roi* dans la *Cantate* dont le poème est de Jean Cocteau. Markevitch avait fait la connaissance de Cocteau, grâce à Diaghilev, lors d'un entracte des Black Birds au Moulin Rouge. Le poète ayant tardé à se mettre au travail, l'œuvre est le cas assez rare d'un ouvrage lyrique où les paroles ont été écrites sur la musique, et non le contraire². La première audition de la *Cantate* eut lieu au Théâtre Pigalle le 4 juin 1930. « Les tricoteuses de carrière flairant l'événement, le téléphone arabe de Tout-Paris ne chôma point et nous eûmes une belle salle » écrit Markevitch³.



Le jeune Markevitch à l'époque du concerto pour piano. © Société Philharmonique des Concerts populaires de Bruxelles/BCU Lausanne, fonds Igor Markevitch

Cette cantate était miraculeuse. Il fallait on ne sait quelle force pour qu'elle passât la rampe, qu'elle s'imposât à un public strictement choisi parmi les plus odieux qui soient et qui déjà pensait renouveler le scandale du *Sacre*, et manger le dompteur. Elle passa... L'enfant a dix-huit ans. C'est un russe... À dix-huit ans, il discerne infailliblement l'avenue royale, le chemin déblayé, l'inutilité désormais lumineuse des détours et des ruses. Il ne va si droit, son coup d'œil n'est si assuré qu'obéissant à un appel dont il n'est pas le premier à surprendre l'amplitude et l'obstination, il ne s'y dérobe pas, il s'y prête au contraire, reste assez fort pour s'y prêter, assez intelligent pour mesurer le don qu'il lui fait, assez libre, assez ingénieux, pour s'en faire à la fois le prisonnier et le gardien. Il s'appelle Igor Markevitch. (Jacques Robertfrance, *Europe*, 15 novembre 1930)

Markevitch s'attelle ensuite à un *Concerto grosso* que Roger Desormière, dont le nom restera indissolublement lié aux Ballets Russes, présente le 8 décembre 1930 à la tête de l'Orchestre Symphonique de Paris. L'œuvre construite sur le modèle du concerto grosso de Vivaldi rappelle absolument l'écriture de la *Cantate*, laquelle se ressent passablement de l'influence de Hindemith.

Il y a quelque chose de profondément émouvant à reconnaître dans l'œuvre d'un très jeune homme les signes d'une haute inspiration. Cette émotion, nous l'avons ressentie en écoutant le *Concerto grosso* d'Igor Markevitch... La succession des lignes mélodiques, l'opposition souvent violente des timbres, dans l'unité permanente — pour un peu, j'écrivais : dans l'unité transcendante — du rythme, cela, sans parti-pris, sans qu'il vienne s'y mêler jamais une réminiscence scolastique, voilà ce qui constitue pour nous la nouveauté, l'extrême nouveauté de ce *Concerto*. (Léon Kochnitzky, *La Revue musicale*, janvier 1931)

On imagine la fierté du jeune compositeur lorsque la Princesse Edmond de Polignac lui achète le manuscrit du *Concerto grosso* qu'elle vient d'entendre et lui commande une *Partita pour piano et orchestre de chambre*. On doit au mécénat de celle que ses familiers appelaient « Tante Winnie » des œuvres aussi célèbres que la *Pavane pour une infante défunte*, *Renard*, le *Retable de Maître Pierre* ou le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de Poulenc. Markevitch jouit désormais de sa protection et sera invité à participer aux vendredis « musicaux » que la princesse organise dans son hôtel particulier, devenu un haut lieu de la vie musicale à Paris. Parallèlement à la *Partita*, Markevitch compose une *Sérénade pour violon, clarinette et*

basson. De cette œuvre on retint le titre pour le donner à une société de musique de chambre, la Sérénade. Chez Mme de Polignac, la *Partita* eut une interprète de choix avec Marcelle Meyer au piano sous l'accompagnement de Desormière ; une seconde exécution aura lieu à la salle du Conservatoire le 13 mai 1932.

Le mérite de Markevitch n'est pas d'avoir réalisé à 18 ans une œuvre portant les marques de l'habileté d'un musicien rempli d'expérience. Nous voudrions reprendre pour son compte ces mots de Radiguet, refusant un succès dû à sa seule précocité : « L'âge n'est rien. Tous les grands poètes ont écrit à dix-sept ans. Les plus grands sont ceux qui parviennent à le faire oublier. » Mais il est merveille de voir un enfant se diriger avec une si sûre maîtrise dans un domaine où nulle défense ne le préserve de l'erreur, où nulle restriction ne le retient d'outrepasser ses forces... Nous voudrions même dire plus. Nous ne sommes pas éloignés de croire que Markevitch est mieux qu'un assembleur de sons prodigieusement doué. Une si ferme conscience de ses propres moyens, un tel discernement dans l'art de savoir jusqu'où on peut aller trop loin semblent les indices d'un esprit parvenu dès maintenant à une maturité à laquelle nombre de ses aînés ne sauraient prétendre. (Jean Salvan, *Le Monde musical*, 30 avril 1933)

QUATRE PARTITIONS ET UNE RENCONTRE

Après ce bref aperçu d'un début de carrière fulgurant, il nous faut évoquer maintenant quatre partitions qui ont marqué la vie du compositeur, et qui nous permettront d'entrevoir son évolution : *L'Envol d'Icare*, *Hymnes*, *Psaume* et *Le Paradis perdu*. Elles datent d'une période prospère qu'il partage avec Marie-Laure de Noailles.

L'Envol d'Icare a été conçu pour un ballet à la demande de Serge Lifar. « Le mythe d'Icare apparaissait riche d'éléments spirituels susceptibles d'être assimilés à l'architecture qu'ils animeraient. Tenant à ce que la représentation visuelle ne s'encombre d'aucune anecdote, je composais les éléments du thème autour de l'apprentissage de l'élévation, Icare et les colombes, que j'observais moi-même avec passion — l'envol et le vol, puis le gouffre de la mort transfigurée par l'accession à une connaissance supérieure⁴. » Selon Markevitch, tout ce qui s'attache à l'idée d'envol, constitué par un mouvement dynamique et ascendant dans l'espace et le temps, est d'essence musicale. En quelque sorte, l'envol existe de tout temps *en puissance* dans le monde des sons. L'envol d'Icare devient ainsi une allégorie représentant « la libération de la condition humaine, la tentative de l'homme de s'élever au-dessus de lui-même pour pénétrer dans l'inconnu⁵ ». Lifar désirait monter l'ouvrage aussi tôt que possible et souhaitait la participation du sculpteur Brancusi pour les décors. Devant les difficultés soulevées par la réalisation plastique du ballet et bien qu'il en eût l'exclusivité, Lifar accepta l'idée de le présenter au concert ; chose faite à la salle Gaveau le 26 juin 1933 lors

d'une audition privée sous les auspices de la *Revue musicale* qui y avait convié ses abonnés et ses amis. Desormière est une nouvelle fois au pupitre alors que Markevitch tient la baguette pour *Hymnes* à l'affiche du même concert.

Ce qui m'a le plus frappé dans *L'Envol d'Icare*, c'est moins son évidente originalité de forme que le dynamisme qui l'anime et la poésie dont il déborde. Pas de sentimentalité, aucune sensualité. Une musique nue, pure comme le diamant mais qui reflète une sensibilité pudique, mais intense. (Henry Prunières, *La Revue musicale*, juillet-août 1933)

Finalement, Lifar présentera son ballet *Icare* à l'Opéra, sans la musique de Markevitch, se contentant d'un accompagnement de percussion. Ce qui ne semble pas avoir contrarié le compositeur qui estimait « que la partition se suffisait à elle-même, assez pour qu'une chorégraphie n'y ajoute rien, trop pour laisser à la danse la liberté nécessaire⁶ ». Il ne publiera sa partition que beaucoup plus tard, après l'avoir revisitée en 1943 et rebaptisée sous le titre d'*Icare*.

Psaume est écrit, en dehors du quintette à cordes assez restreint, pour bois par deux, cor, petit bugle, trompette, trombone et un lot imposant d'instruments à percussion. « D'où cette sonorité âpre, stridente et un peu sèche qui... veut évoquer le spectacle d'une foule gémissante, gesticulante et criarde, telle que nous pouvons imaginer l'antique peuple d'Israël en proie, en même temps qu'au fanatisme religieux, aux affres de l'exil et de la persécution⁷. » La critique est partagée. Pierre-Octave Ferroud résume très bien l'atmosphère qui se dégage de l'œuvre :

Le *Psaume* de M. Markevitch est, en effet, une des partitions les plus originales qu'il nous ait été accordé d'entendre depuis longtemps. Un langage nouveau, une technique instrumentale qui tire le meilleur de sa pertinence de l'emploi des timbres dans des registres naturels, un rythme qui se nourrit de son propre mouvement, un discours, enfin, d'une logique, d'une aisance et d'une élévation dont on est ému, comme de la vérité. (*Paris-Soir*, 9 juillet 1934)

Dans son analyse, Francis Poulenc partage le même point de vue :

Le *Psaume* d'Igor Markevitch est, en effet, digne des plus grands musiciens. Une fois de plus, ce jeune homme, à l'âge où d'autres promettent, nous donne une œuvre parfaite. Sa musique rend un son nouveau, c'est comme une couleur qu'on n'a jamais vue, et le plus surprenant c'est que cette alchimie nouvelle soit obtenue avec des moyens instrumentaux tout à fait rationnels. (*Vogue*, juin 1934)

Markevitch est au pupitre de l'Orchestre du Concertgebouw pour la création du *Psaume* à Amsterdam, le 3 décembre 1933. D'autres exécutions auront lieu au cours de la même saison à Rome, Florence et Paris. À Florence, l'œuvre fait scandale,



Markevitch avec Clara Haskil, lors des enregistrements du troisième concerto de Beethoven, des KV 466 et 491 de Mozart et des «Nuits dans les jardins d'Espagne» de Manuel de Falla en 1959/60. © Société Philharmonique des Concerts populaires de Bruxelles/BCU Lausanne, fonds Igor Markevitch

suscitant des sifflets et des quolibets qui dégénèrent rapidement en un chahut invraisemblable. Sans doute, une cabale politique. « N'oublions pas qu'on était en plein fascisme et que, bien que le fascisme se piquât d'avant-garde, il avait beaucoup isolé l'Italie de la culture mondiale, de sorte que les nouveautés y étaient facilement suspectes⁹. »

Parmi toutes les œuvres de Markevitch, il en est une qu'il chérissait particulièrement : *Le Paradis perdu*. Il découvre *Paradise lost* de Milton grâce à Marie-Laure de Noailles et cette lecture l'amène à la mise en chantier de son oratorio. Parmi les différents acteurs du drame, il y a en premier lieu le chœur des esprits qui représente ces voix intérieures qui nous poussent à agir et parmi lesquelles se détache Satan, l'Esprit du Mal, chanté par le ténor solo. Autres solistes, l'alto symbolisant la Vie et le soprano, Ève, qui incarne l'humanité tout entière, théâtre de l'action. Markevitch a simplifié le texte de Milton ; il en a gardé le sens universel et permanent pour achever une sorte de portrait du drame intérieur de la vie humaine « où tout homme puisse retrouver son âme comme réfléchi en un miroir⁹ ». On ne manquera pas de relever les passages *bisbigliando* que Markevitch confie au chœur, c'est-à-dire

chuchotés, la parole étant portée seulement par le souffle — sans doute une première dans l'histoire de la musique chorale.

Une œuvre extrêmement belle et austère, implacable et parfois inhumaine. (Darius Milhaud, *Le Jour*, 26 décembre 1935)

J'avoue qu'elle me paraît être le chef d'œuvre de la musique mystique au XX^e siècle. (Henry Prunières, *La Revue musicale*, mars 1936)

Une grand œuvre. Une très grande œuvre, jalonnant cette route où se sont élevés les monuments lyriques qui ont nom *Boris*, *Pelléas*, *Le Sacre* et *Noces*. (André Coeuroy, *Beaux-Arts*, 15 mai 1936)

La création du *Paradis perdu* ne put se faire à Bruxelles comme prévu, le temps ayant manqué pour les répétitions, et c'est au Queen's Hall à Londres que l'oratorio fut donné pour la première fois dans une émission radiophonique de la BBC, le 20 décembre 1935.

La première audition publique du *Paradis perdu* aura bien lieu quelques mois plus tard, le 8 mai 1936, à Bruxelles avant que les Parisiens ne l'entendent le 18 juin, salle Pleyel. Le compositeur est à la barre, trois fois de suite. Autant l'œuvre triomphe aux « Soirées de Bruxelles », autant elle passe mal la rampe à Paris, où Charles Munch partage le podium avec Markevitch et dirige en première partie l'ouverture d'*Idoménée* et la *Symphonie en ut* de Bizet. Markevitch a travaillé d'arrache-pied pendant dix mois à la réalisation du *Paradis perdu*. Il entrevoyait dans cette aventure « un acte de foi où s'est consumée sa foi de jeune homme¹⁰ ». « Ce n'est pas un hasard si le mythe du *Paradis perdu* l'a hanté tout au long de sa vie. Ce n'est pas un hasard non plus si une des œuvres musicales qu'il aime le plus et qu'il a restituée magistralement comme chef d'orchestre est le *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel qui évoque la réunion de l'homme et de la nature. Ou encore, cette œuvre, privilégiée intellectuellement et musicalement, ce poème de l'intégration qu'est l'oratorio de Haydn *La Création*, dans lequel il voit une des sources de l'impressionnisme en musique et l'initiation au secret de la poussée des forces telluriques qui mènera, à travers la *Pastorale*, au *Sacre du Printemps*¹¹. »

En avril 1936, Markevitch épouse Kyra, la fille du célèbre danseur et chorégraphe Nijinsky, et cette union lui inspire un *Cantique d'amour* qui sera créé le 3 janvier 1937 à Rome sous la direction de Mario Rossi. Une œuvre de dimension restreinte qui trahit l'influence de Scriabine et dans laquelle le compositeur donne libre cours à la passion et à l'élan intérieur. Mais il est encore une composition qui occupe une place essentielle dans l'œuvre de Markevitch et constitue en quelque sorte le prolongement du *Paradis perdu* : le *Nouvel âge* où s'exprime l'idée de l'homme qui a surmonté l'épreuve du *Paradis perdu* et pénètre dans un nouvel âge. Une manière de célébrer le nouvel ordre capable de favoriser le retour aux choses éternelles. Lors de la création de cette *sinfonia concertante* à Varsovie, Markevitch dirigeait pour la première fois un concert complet dont le programme comportait le troisième *concerto brandebourgeois* de Bach, le concerto en mi de Chopin avec Alexandre Uninsky, qui venait de gagner le concours Chopin, le *Nouvel âge*, et en seconde partie la quatrième symphonie de Tchaïkovski. Avec cette expérience, qui agit comme un remède à ses doutes, Markevitch découvre dans le sentiment de solidarité qui unit les musiciens au sein de l'orchestre, la source de « l'humanisme musical » qu'il cherche à transmettre depuis longtemps et dont son œuvre se fait l'écho. En juin 1938, Ansermet conduira le *Nouvel âge* au Festival de Londres et invitera le compositeur à diriger lui-même son œuvre à Lausanne, Genève et Vevey au début de 1939. Cette apparition de Markevitch à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande sera le prélude à une longue et fructueuse collaboration. Deux mois auparavant, le 21 novembre 1938, Hermann Scherchen avait présenté le *Nouvel âge* à Paris, qui suscita des échos hostiles. La palme revenait à *L'Action française* qui publia un article qui frôlait la calomnie et dont les sentiments malveillants ne furent pas étrangers à la décision de Markevitch de renoncer quelques années plus tard à la composition.

D'autres réactions, plus nuancées, témoignent de l'aspiration du compositeur, bien ancrée dans son temps :

Il y a dans cette grande Suite d'orchestre, le désir au moins, et cela compte, d'essayer de traduire les aspirations de notre temps, dans leur mêlée contradictoire d'idéalisme, d'amour et de brutalité forcenée ; il y a même là comme une figuration du tourment tumultueux de l'humanité d'aujourd'hui, en gésine. On devine la forme que suppose et qu'exige une inspiration de cet ordre. (Michel-Léon Hirsch, *Le Ménestrel*, 2 décembre 1938)

Parmi les rencontres exceptionnelles qui ont jalonné l'existence de Markevitch, il en est une qui a été une source d'inspiration mutuelle. Celle de Ramuz. Markevitch a fait sa connaissance en 1932 grâce à Elie Gagnebin qui avait été le lecteur à la création de *Histoire du soldat*. Devenu un habitué de la Muette, la jolie maison que Ramuz habitait à Pully, Markevitch fut séduit par la personnalité du poète et sa conception de l'humanisme. Ensemble, ils travaillent à l'idée d'un *Concert*, évoquant la condition humaine, dans lequel le texte chanté en déterminerait l'essence et la forme. La guerre interrompt cette collaboration, « impossible à distance », malgré le projet d'un texte empreint d'une profonde mélancolie, que Ramuz fait parvenir à Markevitch en 1941. Resté inachevé, le manuscrit sera retrouvé quelque trente ans plus tard. Comme il ne portait toujours pas de titre définitif, Ramuz ayant quitté ce monde avant que l'œuvre ne soit baptisée, Markevitch décida d'honorer la mémoire de l'écrivain en reprenant le titre de son livre, *La Taille de l'homme*, et d'en faire le prolongement poétique. Ce « concert inachevé » fut joué en première audition en 1982 à Amsterdam par l'Ensemble Schönberg et en l'Église de Corsier le 18 octobre de la même année en l'honneur des septante ans de Markevitch.

REVERS DE FORTUNE : MARKEVITCH HIER, AUJOURD'HUI ?

Aujourd'hui, l'œuvre de Markevitch a pratiquement disparu des affiches de concert. Étrange fortune que celle d'un compositeur salué et adulé dans les années trente, mais dont la vie fut malmenée par le cours de l'Histoire. Façonné dans l'effervescence des cours de Nadia Boulanger où il se définit dans un rapport à l'héritage classique, il est rapidement victime de la précocité d'un talent dont on ne se remet jamais vraiment. Cette ascension prématurée où le snobisme joua sans aucun doute un rôle ambigu — surtout quand les salons s'en mêlent — l'empêcha de mener à bout son projet artistique.

Son intérêt pour l'organisation de la matière musicale le pousse à trouver des combinaisons sonores tout à fait originales. Avec un sens inné des combinaisons harmoniques, polyphoniques et rythmiques, il se livre à des exercices hautement contrapuntiques. La *Partita* en est l'exemple et porte bien la date où elle fut écrite, celle d'un « retour à Bach » qui faisait alors fureur. Dans le 1^{er} mouvement du *Concerto grosso*, le

contrepoint « syncope » des trompettes, dialoguant avec le thème exposé aux violoncelles, illustre parfaitement la démarche du compositeur qui privilégie des solutions académiques tout en recherchant une nouvelle disposition de l'espace sonore. D'une manière générale, il ne cache pas sa prédilection pour les répétitions obstinées de dessins rythmiques et l'emploi simultané de rythmes complexes. Il en résulte une sorte de *moto perpetuo* dont on sait que c'est la marque de fabrique de Prokofiev. Cette technique qui consiste à organiser le bruit musical selon le rythme mène souvent à des excès. On y retrouve un orchestre lourd, compact qui enferme et étouffe l'invention. Le danger, à force d'exalter le rythme jusqu'à l'exaspération, est de lasser. Markevitch a tendance à appuyer, il insiste et il en ressort un dynamisme à vide qui provoque une sensation de monotonie. « C'est un peu comme du cubisme de 1930, il est trop tard¹² ».

En outre, on a affaire à une musique dépouillée de tout élément anecdotique, qui ne puise pas son inspiration dans le riche terroir de la veine populaire. Cette musique est langue de l'intelligence, elle se débarrasse des états d'âme. C'est assez dire que l'œuvre de Markevitch se profile à contre-courant, car tout l'effort des compositeurs de l'entre-deux-guerres, particulièrement en France, est de décanter la musique et de l'extraire de son cocon métaphysique. L'écriture de Markevitch a pourtant fasciné Bartók. Elle a conquis en leur temps Milhaud, Poulenc et Sauguet.

Il semble que le coup fatal se produise après la guerre. Bien que Markevitch ait exploité le piment de la dissonance et inventé des effets inédits en désaccordant par exemple deux flûtes, deux violons et deux violoncelles dans *L'Envol d'Icare*, il s'est arrêté à mi-chemin, là où John Cage, faute de place pour utiliser des instruments de percussion, va composer en 1935 sa première *Pièce pour piano préparé*. En 1946, ce sera au tour d'Olivier Messiaen d'ajouter dans la *Turangalila-Symphonie* une abondante série de claviers (onde Martenot) aux instruments conventionnels d'un orchestre déjà amplifié. Varèse, lui, profitera de moyens techniques nouveaux (« organized sound » sur ruban magnétique) pour offrir à la musique une dimension spatiale dans *Déserts* (1954). De toute évidence, l'inauguration des cours d'été à Darmstadt en 1946 constitue un défi et provoque toute une chaîne d'événements qui bouleversent le cours de la musique : la fondation du Groupe de Musique Concrète par Pierre Schaeffer (1951), la fondation du Studio de musique électronique à Cologne (1953), la création à Paris

du Domaine musical par Pierre Boulez et la fondation à Milan du Studio de phonologie (1954). Dans ces conditions, la survie de l'œuvre de Markevitch était compromise. Et sans doute Alex de Graeff avait-elle raison d'écrire « qu'il a eu la malchance de créer son œuvre à un moment où la musique changeait d'orientation et qu'il n'était pas dans la voie du dodécaphonisme¹³ ». « Sans espoir de renouveau et sans avoir eu le temps d'être réellement compris¹⁴ », Markevitch renonce à composer peu après le début de la guerre. Tout en participant activement aux mouvements de résistance qui agitent l'Italie du Nord, il traverse une crise existentielle qui va engendrer une période de transition et entraîner « les prémices d'une mutation ». Le naufrage de la civilisation qui fut la sienne met fin à sa première existence et débouche sur la seconde, infiniment plus brillante, celle du chef d'orchestre. Tributaire du mécénat, victime de son propre succès et exposé de plus en plus à de violentes polémiques, on comprend que le compositeur ait cédé à la tentation d'une vie plus confortable et souhaité un contact plus immédiat avec le public. « Peut-être ne dois-je donc pas exclure qu'il y eût dans mon renoncement à composer une part d'immolation¹⁵. » Dans l'optique de cette prise de distance avec le passé, Markevitch a le sentiment d'avoir accompli ce qui devait l'être. À l'heure des bilans, le titre de ses Mémoires est sans équivoque : *Être et avoir été*.

1 Serge Lifar, *Serge Diaghilev, His Life, His Work, His Legend : An Intimate Biography*, New York : Da Capo Press 1976, p. 360.

2 Voir « Igor Markevitch », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 7, Paris : Gallimard 1978, p. 77.

3 Igor Markevitch, *Être et avoir été*, Paris : Gallimard, 1980, p. 203.

4 Markevitch, op. cit., p. 245.

5 Igor Markevitch, *Le testament d'Icare*. Choix d'écrits présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris : Grasset 1984, p. 126.

6 Markevitch, *Être et avoir été*, p. 252.

7 Florent Schmitt, *Le Temps*, 30 juin 1934.

8 Igor Markevitch, *Point d'orgue. Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1959, p. 98.

9 Igor Markevitch, « Introduction au Paradis perdu » dans *La Revue musicale*, n° 165, avril 1936, p. 275.

10 Markevitch, *Être et avoir été*, p. 338.

11 Markevitch, *Le testament d'Icare*, p. 20.

12 Hermann Closson, Lettre de Bruxelles dans *La Revue musicale*, n° 124, mars 1932.

13 Alex de Graeff dans *la Revue Musicale de Suisse Romande*, mars 1989, p. 9.

14 Markevitch, *Être et avoir été*, p. 462.

15 Markevitch, *Être et avoir été*, p. 463.