

## *Œdipus rex*

Arthur LOURIÉ (*La Revue musicale*, vol. 8, n° 8, 1<sup>er</sup> juin 1927, p. 240-253<sup>1</sup>)

Dans ce long article, Arthur Lourié illustre plusieurs éléments qu'il considère comme spécifiques à l'opéra-oratorio *Œdipus rex* qui vient d'être présenté à Paris : le choix de ressusciter le genre de l'oratorio, le langage harmonique davantage que contrapuntique (ce que Lourié associe au passage de Stravinski du retour à Bach au retour à Haendel), le rapport particulièrement étroit entre le rythme musical et la prosodie, le choix universalisant d'un livret en latin. Tout cela mène, selon Lourié, à une œuvre « collective » et hors du temps où l'aspect formel prône sur le pathétique qu'un pareil sujet aurait pu appeler. [Kamille Gagné, Federico Lazzaro]

### [I] [La résurrection du genre de l'oratorio]

[1] Après un intervalle de trois ans durant lesquels Stravinsky ne fit paraître que des œuvres pour piano<sup>2</sup>, le compositeur revient au théâtre : il a terminé dernièrement son troisième opéra<sup>3</sup> : *Œdipus rex* [1927] auquel il a travaillé près d'un an et demi<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Traduit du russe par Boris de Schlœzer.

<sup>2</sup> Entre 1924 et mai 1927 (première d'*Œdipus rex*), les seules nouvelles compositions de Stravinski sont effectivement trois œuvres pour piano : le *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924), la *Sonate* (1924) et la *Sérénade en la* (1925). Son catalogue s'enrichit également de quelques arrangements : la *Suite d'après des thèmes, fragments et morceaux de Giambattista Pergolesi* pour violon et piano, tirée de *Pulcinella* (1925) ; la *Suite n° 1* pour petit orchestre (1925) ; *Berceuse et Prélude et Ronde des princesses* pour violon et piano, tirés de *L'Oiseau de feu* (1926, publiés en 1929). Le *Notre Père* pour chœur *a cappella*, composé en 1926, ne sera publié qu'en 1932.

<sup>3</sup> Après *Le Rossignol* (1914) et *Mavra* (1922). Lourié ne semble pas considérer *Renard* (1915-1916, représenté à Paris en 1922) comme un opéra.

<sup>4</sup> Stravinski a composé *Œdipus rex* entre le 11 janvier 1926 et le 14 mars 1927, et complété l'orchestration le 10 mai 1927 (White 1979, p. 327). La formulation de Lourié laisse penser qu'il a rédigé son article avant la première (Paris, Théâtre Sarah-Bernhardt, 30 mai 1927), attestation des liens entretenus par les deux hommes (voir note 23).

[2] Stravinsky intitule son *Œdipe* : « opéra-oratorio »<sup>5</sup>. Cette forme ancienne a déjà depuis longtemps cessé d'être vivante ; elle est tombée dans le domaine exclusif des professeurs de conservatoire et ne sert plus que de sujet de concours<sup>6</sup>. Il fallait, certes, une audace singulière pour la rappeler de nouveau à la vie. L'oratorio est une vaste composition musicale pour *sol*i, chœur et orchestre, écrite sur un texte sérieux, élevé. Cette définition que nous offrent les manuels d'école caractérise très exactement la forme en question, et Stravinsky s'y est scrupuleusement conformé. Ce qui a déterminé le choix du compositeur et l'a attiré vers cette forme, c'est précisément qu'elle est impersonnelle et effacée. Je veux dire par là que ce genre de composition a été si complètement abandonné et oublié, qu'il n'est plus aujourd'hui qu'une sorte de *tabula rasa* qui ne porte plus la moindre trace d'un goût personnel, d'un caractère individuel quelconque. Et c'est justement ce qu'il faut à Stravinsky, qui choisit actuellement la forme qui convient à sa musique ainsi qu'une bonne ménagère choisit pour sa maison des objets bien solides et durables.

[3] Il en est de même du sujet d'*Œdipe*, auquel Stravinsky s'arrêta parce qu'il est connu de tous et, étant dépourvu d'éléments nationaux, particuliers, appartient pour ainsi dire à tous. Telle fut l'unique raison de son choix<sup>7</sup>.

## II [Bach et Haendel]

[4] L'époque du plus bel épanouissement de l'oratorio est liée au nom de Haendel. Et c'est un retour à Haendel, en effet, que marque l'*Œdipe roi*. Retour inattendu, car les dernières œuvres de Stravinsky affirmaient Bach et, par cela même, niaient Haendel, pour autant que Bach s'oppose naturellement à Haendel. Cependant, on distingue déjà dans la *Sérénade* pour piano [1925] une certaine tendance vers l'immobilité harmonique de Haendel<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Lourié écrit cette locution sans trait d'union. Le sujet de la phrase suivante (« cette forme ancienne ») se réfère donc au dernier mot uniquement, « oratorio ».

<sup>6</sup> Lourié assimile ici probablement l'oratorio à la cantate, qui était effectivement la forme de composition évaluée pour le concours du Prix de Rome. Sur le genre de la cantate académique, voir Dratwicz 2011.

<sup>7</sup> Lourié atteste ici quelque chose que Stravinsky dira rétrospectivement à Robert Craft dans leurs *Dialogues* : « *the choice was preordained. I wanted a universal plot, or at least, one so well known that I would not have to elaborate its exposition. I wished to leave the play, as play, behind, thinking by this to distil the dramatic essence and to free myself for a greater degree of focus on a purely musical dramatization* » (Stravinsky et Craft 1983, p. 22, repris entre autres dans Carr 2002, p. 24, et White 1979, p. 328). Le fait que Lourié en fasse mention témoigne de leur complicité à cette époque et du fait que Stravinsky se servait du collègue comme d'un « secrétaire » (Móricz 2013, p. 107) ou, dirait-on aujourd'hui, un responsable des communications.

<sup>8</sup> Le rapport de proximité entre certains passages de la *Sérénade en la* et d'*Œdipe rex* a été évoqué par White 1979, p. 324-325, qui ne fait cependant pas référence à Haendel. La thèse du retour à Haendel développée par Lourié sera critiquée par Roland-Manuel le mois suivant (1927, p. 314) : « dans *Œdipe rex*, [Stravinsky] se confie aux "bons degrés", s'y cramponne, s'y maintient avec une énergie et une obstination pathétique. On a

[5] Bach et Haendel sont à l'opposé l'un de l'autre ; le premier étant dynamiquement polyphonique, le second statiquement harmonique. [*Lourié développe à propos de cette opposition.*]

[6] Nous aimons en Bach la vie, la liberté de sa polyphonie ; et son harmonie nous est chère précisément parce que le compositeur se garde d'affirmer son indépendance. La polyphonie de Haendel est dépourvue de vie, mais son harmonie à côté de cela acquiert, elle aussi, un caractère schématique. L'hostilité qui règne vis-à-vis de Haendel est la conséquence de la réaction de la conscience musicale moderne à l'égard du développement exagéré de l'harmonie et de la décadence de la polyphonie au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'époque de l'« impressionnisme », la polyphonie, en somme, ne fut plus qu'une fiction. L'harmonie spécifique devint but en soi, et tout l'effort des compositeurs tendit vers le raffinement et l'enrichissement des combinaisons harmoniques. La polyphonie perdit non seulement la liberté de son développement, mais aussi sa base rythmique. Le rythme s'atrophia. La musique se figea dans une sorte de torpeur harmonique. Les œuvres de cette époque, sans en excepter les meilleures, appartenaient au royaume de la Belle au bois dormant. Pour réveiller la musique, il fallut avant tout rappeler à la vie son principe rythmique. C'est précisément ce qu'accomplit Stravinsky au cours de la première période de son activité. Le *Sacre [du printemps, 1913]* est un élan héroïque vers le mouvement. Les masses harmoniques s'ébranlèrent, entraînées par le courant rythmique. La polyphonie renaît, mais elle demeure encore dépendante de l'harmonie. Mais Stravinsky ne se contenta pas de rendre au rythme sa vraie valeur ; il résolut le problème du mouvement musical sur des bases toutes nouvelles. Et ce fut alors un engouement général pour la polyphonie ; alors naquit une musique « atonale », laquelle se réduisait, en somme, à une polyphonie impuissante qui méprisait l'harmonie et ignorait les canons de la marche des voix.

[7] Aujourd'hui enfin, la polyphonie se développe sur des bases nouvelles et en relation organique avec les principes harmoniques. Ainsi donc, la rupture avec le passé à laquelle nous assistâmes dernièrement avorta et il fallut finalement

---

parlé à ce propos de "retour à Haendel", rapprochement purement artificiel, contre quoi proteste l'oreille. Oserais-je prétendre, à l'encontre de mes plus éminents confrères, que l'auteur d'*Œdipe roi* tire pour la première fois de son propre fonds la matière première de son ouvrage, qu'il empruntait si volontiers, en d'autres occasions, à la musique populaire, au chant liturgique, voire aux chefs-d'œuvre classiques ? [...] Or, la musique d'*Œdipe roi* se nourrit extraordinairement de sa propre substance [...]. Enfermée dans le cercle étroit de la tonalité, loin de chercher à l'agrandir, elle y retrouve, que dis-je ? elle y découvre, pour autant qu'elle est russe, l'ancien dualisme du majeur et du mineur et s'y enchaîne tout de bon. [...] Ce faisant, elle ne pouvait manquer d'évoquer de temps à fois le souvenir de [Gioachino] Rossini, voire de Richard Wagner. Rencontre inévitable, mais rencontre seulement. »

accepter l'acquit du siècle dernier en matière harmonique. De là l'éclectisme musical moderne. La question de la signification pour nous de tel ou tel maître du XIX<sup>e</sup> siècle et de son influence n'a plus d'importance actuellement. Aujourd'hui, nous avons bien plus de raisons qu'avant de parler de « renaissance » musicale, d'une renaissance qui, niant résolument tout individualisme, fait revivre les formes impersonnelles mais solidement construites de la culture des siècles écoulés, en faisant servir ces formes à nos nouveaux besoins, à nos nouveaux buts<sup>9</sup>.

[8] Ainsi donc, le retour à l'harmonie est un fait accompli. Arrêtons-nous-y un instant. Si Stravinsky se tourne vers Haendel, il ne s'agit pas là de sa part d'un goût, d'une sympathie individuelle pour ce compositeur. Haendel, ce général allemand ès musique<sup>10</sup>, composait à Londres une musique impersonnelle, aussi formelle et conventionnelle que le langage juridique. Sa musique est ennuyeuse et nous produit l'impression d'une pièce de monnaie usée pour avoir passé par trop de mains. Mais ces formules continuent à posséder une certaine valeur pratique. Stravinsky s'en sert dans *Œdipe*, comme de points de repère et de lignes qu'on trace au compas, car les contours qu'il fixe ainsi répondent parfaitement aux buts pratiques qu'il se pose en ce cas particulier. Il s'agit en l'occurrence pour Stravinsky d'une certaine « tenue musicale », d'un « vêtement » qui convienne à la situation. Dans *Œdipe*, Stravinsky quitte Bach pour Haendel, parce que Bach est profondément individuel, tandis que Haendel est complètement impersonnel. Bach aida Stravinsky à créer sa méthode dialectique dont la signification est immense. Et Haendel, dont l'œuvre est l'expression la plus formelle, la plus impersonnelle du principe harmonique, a aidé l'auteur d'*Œdipe* à relier organiquement la polyphonie à l'harmonie. La musique d'*Œdipe* ne présente pas de ressemblances directes avec l'art de Haendel, mais l'action de cet art se manifeste dans le fait que l'harmonie joue dans *Œdipe* un rôle fondamental et passe au premier plan.

### III [Harmonie et polyphonie]

[9] La dialectique harmonique dans *Œdipus rex* remplace la dialectique polyphonique. Il me semble que c'est en cela précisément que consiste[n]t la signification essentielle de cette œuvre et le rôle qu'elle est appelée à jouer<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Par « renaissance musicale », Lourié entend le néo-classicisme, ce qu'il clarifiera au § 26.

<sup>10</sup> Lourié écrit « es-musique ».

<sup>11</sup> Dans son article ayant également pour sujet l'*Œdipus rex*, Boris de Schlœzer appuie la conclusion de Lourié, affirmant que Stravinski « réalise dans sa nouvelle œuvre une conception harmonique, où la polyphonie ne joue

J'espère que cette terminologie ne provoquera cette fois nulle équivoque. Lorsqu'il y a deux ans, je parlais ici même au sujet de la *Sonate* [1924] de Stravinsky<sup>12</sup> du retour de la musique au principe dialectique, on me reprocha ma terminologie « absurde »<sup>13</sup> ; mais depuis lors, ce terme acquit en musique droit de cité et s'emploie couramment, ainsi que j'ai eu maintes fois l'occasion de le constater<sup>14</sup>. Les musiciens contemporains s'efforcent de construire leurs ouvrages dialectiquement ; il ne s'agit pas de s'emparer de l'un des procédés dialectiques du passé, mais d'affirmer la dialectique comme méthode de construction musicale. L'expérience que nous venons d'accomplir avec le retour à Bach est la plus typique et la plus convaincante. Je ne parle pas de l'imitation de Bach, qui est évidemment improductive, inutile. La méthode dialectique est la seule qui réponde à la sensibilité moderne, car c'est uniquement de l'énergie dialectique que dépend cet équilibre entre « quoi » et « comment », qui apparaît comme d'idéal actuel<sup>15</sup>.

[10] L'art de Stravinsky est l'expression la plus typique, la plus convaincante des tendances dialectiques modernes en musique. Les principes dialectiques qu'il a élaborés sciemment manifestent leur action en son œuvre à partir du moment où il abandonna le style spécifique russe et reprit contact avec la pensée formelle occidentale. Jusqu'à *Œdipe*, la dialectique de Stravinsky porte un caractère linéaire, si l'on peut s'exprimer ainsi ; le compositeur s'attache au développement des lignes musicales, à leur solidité et à leur densité, à leurs rapports constructifs. Dans *Œdipe*, comme je l'ai dit, le centre de gravité se déplace et c'est l'harmonie qui domine. La *Sérénade*, qui précède *Œdipe*, peut être considérée en somme

---

plus qu'un rôle subalterne, étant déterminée par l'harmonie (voir sur ce sujet le remarquable article de A. Lourié dans *La Revue musicale* : juin 1927) » (Schlöezer 1927, p. 292).

<sup>12</sup> Voir Lourié 1925a.

<sup>13</sup> Lourié fait sûrement référence Roland-Manuel 1926. Dans cette critique de la critique, Roland-Manuel imagine de dialoguer avec Monsieur Croche, l'« antidilettante » créé par Debussy. Le personnage de Monsieur Croche attaque le style érudit des critiques de Lourié et Schlöezer, et s'en prend directement au texte sur la *Sonate* publié par le premier (Lourié 1925a) : « Il est quand même inconcevable [...] que lorsque mes oreilles accueillent sans effort une musique, mon esprit demeure inepte à saisir les éclaircissements qu'on prétend m'en donner. Rien de moins mystérieux que la sonate pour piano de M. Stravinsky [...]. Rien, en revanche, de plus impénétrable pour mon faible entendement que l'étude consacrée à cette sonate dans *La Revue musicale* du 1<sup>er</sup> août dernier » (Roland-Manuel 1926, p. 13). Le texte poursuit en citant le passage de l'article de Lourié sur la « méthode dialectique » (Lourié 1925a, p. 101, § 8-9) qu'il accuse d'être incompréhensible : « M. Lourié – et parfois votre ami Boris de Schöezer – sont des interprètes qui ne laissent pas d'avoir eux-mêmes besoin de truchements, à moins que leur lecteur ne soit à la fois licencié ès sciences physiques et naturelles et docteur en philosophie – sinon agrégé de grammaire » (Roland-Manuel 1926, p. 14).

<sup>14</sup> Boris de Schöezer l'utilise notamment pour parler de l'interprétation de la *Sonate* par Youra Güller dans son article sur le Festival Stravinski (Schlöezer 1926).

<sup>15</sup> Sur cet équilibre entre « quoi » et « comment » dans la musique de Stravinski, voir notamment les articles d'Ernest Ansermet (1921, p. 6, § 9 ; 1925, p. 17, § 9-11).

comme une sorte d'étude harmonique pour cet opéra. Déjà dans la *Sérénade*, en effet, les combinaisons contrapunctiques n'apparaissent plus complètement autonomes, comme c'était le cas dans les compositions précédentes, mais acquièrent un certain coloris harmonique déterminé. Dans *Œdipe*, cette tendance trouve son expression entière et parfaitement nette : la polyphonie aboutit ici à la formation d'harmonies déterminées, qui lui sont dictées et imposées d'avance ; ainsi les enfants disposent leurs petits cubes et édifient des constructions en se conformant aux dessins qu'ils ont sous leurs yeux. La polyphonie d'*Œdipe* n'est pas libre, elle n'est pas dynamique ; elle se développe en demeurant strictement dans les limites des harmonies qui sont à la base de l'opéra. Précédemment, Stravinsky avait réalisé maintes fois l'alliage de tonalités différentes. Le principe de tonalité, développé, élargi, avait abouti à l'établissement de véritables pôles harmoniques qui fixaient les limites entre lesquelles se réalisait son action. Dans *Œdipe*, le développement polyphonique qui semble libre, en fait est construit intentionnellement de façon à composer une harmonie strictement déterminée avec laquelle il fait étroitement corps. Le contrepoint est presque toujours déterminé par l'accord qui le soumet à son empire. Le compositeur aboutit ainsi à une sorte de synthèse idéale des principes harmoniques et contrapunctiques qu'on pourrait définir comme un contrepoint harmonique : je veux dire par là qu'il s'agit en l'occurrence de l'harmonisation non pas de la mélodie, mais de tout le contrepoint, transformé en un dessin harmonique déterminé. Ce n'est pas l'harmonie qui découle du contrepoint, ainsi que se le représente la conception traditionnelle, mais le contrepoint, au contraire, qui est la conséquence des harmonies qui le composent. Ce principe n'est pas complètement nouveau : on le retrouve en germe dans les procédés techniques des maîtres de la Renaissance italienne, par exemple chez les contrepointistes florentins des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>16</sup>.

[11] La signification dialectique des harmonies d'*Œdipe* dépend de la force et de la vitalité de l'énergie polyphonique qu'elle recèle, car la polyphonie n'est ici que la projection de cette harmonie.

[12] L'harmonie d'*Œdipe* paraît à première vue scolaire et banale. Mais elle est en réalité neuve et extraordinaire. Elle est à la fois élémentaire et multiforme, et la puissance dialectique de cette technique consiste dans la façon dont elle se

---

<sup>16</sup> Lourié classe ici sous l'étiquette de « Renaissance italienne » des compositeurs florentins des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Il est donc probable que l'auteur ait en tête les maîtres de l'*ars nova* italienne dont la musique se trouve dans le codex florentin Squarcialupi (Jacopo da Bologna, Gherardello da Firenze, Giovanni da Firenze, Francesco Landini, Lorenzo da Firenze, etc.).

réalise en même temps en plans et en volumes, en lignes et en couleurs (couleurs harmoniques et non de timbres)<sup>17</sup>.

[13] L'harmonie d'*Œdipe* est en somme tout simplement tonique. Ce serait une erreur de la considérer comme tonale ; le compositeur, en effet, se base presque exclusivement sur le premier degré ; il insiste dessus, pour s'octroyer ensuite pleine liberté. Mais cette harmonie tonique possède une souplesse remarquable et dans les limites d'un même épisode elle change instantanément passant, par exemple, du majeur au mineur du même ton. De vastes épisodes sont construits exclusivement sur la tonique et revêtent pour ainsi dire une teinte harmonique uniforme. Cette musique apparaît bien polie, vernie et franchement « jolie ». Nulle trace ici des sonorités dures, de ces crudités harmoniques si caractéristiques pour la plupart des œuvres de Stravinsky, qui étaient basées sur le libre développement contrapunctique des voix. La « joliesse » de cette musique est liée à son style pathétique ; mais en créant ce style pathétique Stravinsky demeure cependant fidèle à lui-même : avant il utilisait sciemment, volontairement des matériaux vulgaires ; aujourd'hui il emploie des mélodies pathétiques, d'un lyrisme impersonnel pour l'expression de sentiments élevés. Il n'invente pas ce style lyrique, mais il se sert des procédés d'expression les plus typiques, les plus caractéristiques, les plus banals de ce genre de pathos.

#### IV [Mètre et rythme]

[14] La musique d'*Œdipe* est simple jusqu'à en être primitive ; elle est exacte, lapidaire, dense et s'astreint à une extrême économie de moyens. Tout y est nécessaire et on n'y trouve pas trace de cette surabondance et de ces splendides déchaînements sonores qui nous ravissaient dans *Noces* [1923], par exemple. On a même l'impression qu'il y a très peu de musique dans *Œdipe* ; mais cette musique avare se réalise avec une maîtrise parfaite et est saturée d'une puissance, d'une volonté formidables.

[15] J'ai essayé de montrer le rôle fondamental qui incombait dans cet opéra à l'harmonie ; mais sous le rapport du mètre et du rythme, *Œdipe* marque par rapport aux ouvrages précédents un changement non moins radical. Le rythme y est soumis à une limitation sévère ; le compositeur ne lui confère plus de fonction indépendante. La structure rythmique d'*Œdipe* est déterminée par la façon dont

---

<sup>17</sup> Cette précision de Lourié vise à distinguer la musique d'*Œdipus rex* des procédés traditionnellement considérés comme impressionnistes. Il est probable qu'il s'agisse également d'une façon de la dissocier de la *Klangfarbenmelodie* expressionniste, terme entré en circulation en 1911 dans le *Traité d'harmonie* d'Arnold Schoenberg.

le texte latin est scandé ; ainsi se fixe son rôle. Le rythme n'étant plus libre, il ne peut plus se permettre le moindre jeu gratuit et tous ces raffinements et ces complexités auxquels il se livrait dans les œuvres précédentes. Dans *Mavra* [1922], les rapports entre le rythme musical et le texte étaient contraires : certains épisodes de *Mavra* nous présentaient même des formes métriques qui contredisaient ouvertement la logique élémentaire du texte. Le mouvement de la musique dans *Mavra* s'opposait sciemment au mouvement scénique. Dans *Œdipe*, il lui est soumis. Le mètre impose une certaine forme au mouvement ; il le transpose d'une forme dans une autre, plus rapide ou plus lente, dans un rapport mathématique déterminé. L'unité monométrique du mouvement persiste toujours à travers tous les changements.

[16] La strophe métrique chez Stravinsky a subi une longue évolution à partir de *l'Histoire du soldat* [1917], évolution qui tendait vers la limitation de l'énergie spontanée, émotionnelle du rythme musical et sa réglementation ; et maintenant, dans *Œdipe*, cette formidable énergie rythmique nous apparaît apprivoisée, soumise, et elle se règle sur l'accentuation du texte. L'apport personnel de Stravinsky ne se révèle ici que dans la façon particulière dont le compositeur a lu le texte.

#### V [Le texte en latin]

[17] En scandant le texte latin, Stravinsky reprend le procédé consacré qui consiste à répéter certains mots, certaines phrases entières, procédé typique pour les oratorios, les messes et les cantates traditionnels. Dans la musique ancienne, cette façon d'agir s'expliquait par les dimensions réduites des textes que mettaient en musique les compositeurs d'église ; l'auteur qui avait à travailler sur une phrase de liturgie, par exemple, se voyait obligé d'en répéter certaines paroles pour adapter artificiellement cette phrase au schème de la forme musicale. S'il composait une fugue ou un canon, les proportions de ces formes avaient leurs limites déterminées approximativement à l'avance et que devait remplir le texte ; il fallait donc bien user de répétitions, quitte à tomber dans l'illogisme et l'absurde. Ce procédé n'avait du bon que dans le style classique pur, où la forme se créait librement bien que d'après certaines règles ; par exemple, chez Mozart, dans son *Requiem* [1791], chez Palestrina ; néanmoins il y avait là aussi un certain côté conventionnel<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Dans son utilisation très large du concept de « classicisme » (Mozart aussi bien que Palestrina), Lourié réunit toute musique qui suivait des règles et des conventions.

[18] Stravinsky a déterminé la structure formelle de son opéra en scandant le texte latin ; c'est pourquoi les rapports dans *Œdipe* du texte et de la musique sont rigoureusement logiques, bien que le compositeur use en même temps du procédé conventionnel de répétition de mots et de phrases. Il utilise des formes toutes prêtes – fugue, canon, imitation, rondo, air, récitatif, etc. ; mais il ne s'agit toujours en somme que d'une libre interprétation de la tradition et qui ne tombe jamais dans le schématisme ou le pastiche du classique<sup>19</sup>.

[19] Le traitement du texte dans *Œdipe* joue un double rôle. Il détermine, d'une part, la structure rythmique de l'opéra en réalisant l'union de la parole et de la musique ; et, d'autre part, il accomplit une fonction technique en établissant pour les voix, voix humaines et instrumentales, les meilleures conditions de réalisation possibles. C'est ce qu'on pourrait appeler l'expression technique, qui doit prendre la place de l'expression extérieure, psychologique et personnelle. L'expression technique garantit l'obtention de l'effet voulu par le compositeur sans difficulté et à la seule condition que l'exécutant y mette de la bonne volonté. Ce principe est rigoureusement appliqué dans *Œdipe* ; il en rend la partition parfaitement accessible, car elle ne présente ainsi nulle difficulté particulière aux exécutants<sup>20</sup>. L'instrumentation de l'opéra se conforme entièrement à ce principe. Le compositeur n'y fait usage que des tessitures normales des instruments.

## VI [Le texte en latin (continuation)]

[20] Il y a entre *Œdipe* et *Mavra* à peu près le même rapport qu'entre *Noces* et le *Sacre du printemps*. *Œdipe* ne répète rien de ce que contenait *Mavra*, de même que *Noces* ne répétait pas le *Sacre*, et cependant il y a entre les deux œuvres un lien réel, organique. *Mavra* restaurait les pures formes de l'opéra, telles qu'elles s'étaient développées sous l'action des conditions et des traditions nationales russes. *Œdipe* se pose un problème analogue, mais l'envisage sous un angle supranational<sup>21</sup>. Ceci concerne la forme.

[21] Pour ce qui est des rapports entre le texte et la musique, *Œdipe* continue à développer les éléments de *Noces*. C'est le seul point de contact entre les deux ouvrages. Le rôle que remplissait dans *Noces* la langue russe incombe dans

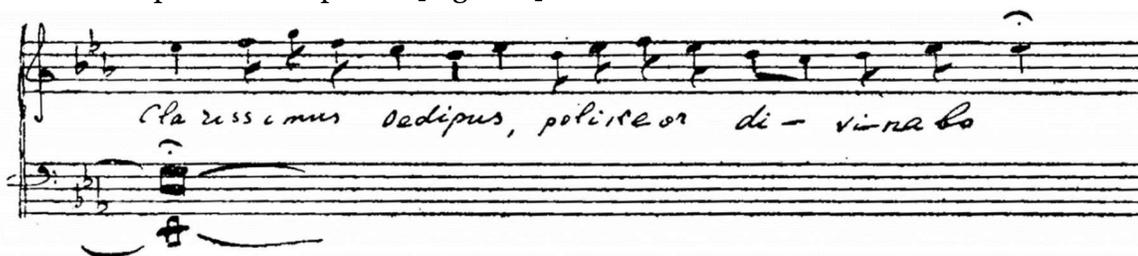
---

<sup>19</sup> Bien que des critiques comme Pierre Lalo (1927) soient en accord avec Lourié sur ce point, certains autres musicographes ne voient dans *Œdipus rex* qu'une application de méthodes désuètes qui mène à un résultat insipide. (B[oschot]. 1927, Pioch 1927 et Schneider 1927).

<sup>20</sup> Saut de paragraphe dans l'original.

<sup>21</sup> Graphie non soudée « supra-national » dans l'original.

*Œdipe* au latin. Stravinsky choisit le latin parce que celui-ci a perdu de nos jours toute signification pratique. Ce n'est plus qu'une matière objective<sup>22</sup>. Langage mort et desséché des pharmaciens et des notaires, mais aussi langage sublime de la liturgie catholique, le latin est une langue pathétique dont l'union avec la musique est profondément organique. Mais les liens intimes qui se sont établis entre le latin et la liturgie catholique ont créé des rapports moins étroits entre cette langue et les chants religieux, et l'usage du latin dans une œuvre profane choque nos habitudes et nous dérouté ; et cependant, cette union fut parfois déjà réalisée, par Mozart, par exemple, dans *Apollo et Hyacinthus, comoedia latina* [1767]. Stravinsky rompt les liens que la coutume a établis entre le latin et la musique d'église et néanmoins ces rapports en certains cas se manifestent clairement dans *Œdipe*, dans ces phrases, par exemple, qui résonnent comme de véritables exclamations liturgiques et font songer à un *cantus firmus* complètement dépouillé [Figure 1].



**Figure 1** : Lourié reproduit ici la dernière phrase de l'aria d'Œdipe  
« Non reperias vetus scelus » (I, 2).

[22] Le latin d'*Œdipe*, tel qu'il y est interprété musicalement, réunit en somme certains caractères du russe et de l'italien. Stravinsky se sert dans son opéra de la libre intonation du russe dont il avait déjà fait usage dans *Noces*, mais en y joignant la force d'expression de l'italien et son caractère chantant.

## VII [Un regard détaché sur le mythe]

[23] Au point de vue théâtral, *Œdipe* apparaît comme absolument statique. Il ne se passe rien sur la scène et le mouvement est absent de cet opéra où l'action musicale est seule à se réaliser<sup>23</sup>. La forme « opéra » se révèle ici dans toute sa

<sup>22</sup> Stravinsky a opté pour le latin, poussé par la découverte que Saint François d'Assise utilisait le français, et non l'italien, comme langue de la prière. Similairement, le compositeur trouve dans le latin une langue universelle, détachée de toute contamination avec le quotidien (voir White 1979, p. 328-329 ; Walsh 1993, p. 92-95). Le drame de Jean Cocteau fut traduit par un encore très jeune Jean Daniélou (1905-1974 ; il ne sera ordonné prêtre qu'en 1938, et il est donc inexact de se référer à lui, à l'époque de cette traduction, avec le titre d'« abbé »).

<sup>23</sup> Cette phrase laisse supposer que Lourié pourrait avoir rédigé (ou du moins terminé) son article peu avant la sortie du numéro qui l'héberge, après avoir assisté aux répétitions de la première en forme d'oratorio du 30 mai

pureté. La prédiction de [Mikhaïl] Glinka se trouve accomplie : on sait qu'il disait qu'on ne comprendrait *Rousslan et Ludmila* [1842] que dans cent ans<sup>24</sup> ... Je me souviens de cela parce que naguère on reprocha à *Rousslan* d'être dépourvu d'action scénique. Or, *Rousslan et Ludmila* se rapproche en somme de ce type d'opéra-oratorio que réalise *Œdipe*<sup>25</sup>. Si *Mavra* nous ramène vers *La vie pour le tsar* [1836] qui nous apparaît comme son prototype<sup>26</sup>, *Œdipe* nous rappelle *Rousslan*, mais dans un sens tout différent. Ce que Glinka dans *Rousslan* présentait, vers quoi il se dirigeait à tâtons et inconsciemment, est réalisé dans *Œdipe* volontairement, en pleine connaissance de cause. Stravinsky bannit de son œuvre toute action scénique, tout ce qui dans l'opéra traditionnel imite le drame, et tous les efforts du compositeur tendent au développement de l'action musicale. À ce point de vue, on peut établir un certain rapprochement entre *Œdipe* et *Noces*. L'action naît, se développe et se résout non pas dans un plan étranger à la musique, mais comme si elle était contenue dans la nature musicale

---

1927. Pour la première mise en scène de l'œuvre, il faudra attendre le 23 février 1928, à Vienne (White 1979, p. 327).

<sup>24</sup> *Rousslan et Ludmila* n'avait pas été apprécié par ses contemporains lors des premières représentations en 1842. On peut retrouver la phrase de Glinka dans Fouque 1880, p. 68 : « Vois-tu — disait-il un jour à sa sœur — ils comprendront ton Micha quand il ne sera plus, et *Rousslan* dans cent ans ». Dans une lettre au *Figaro* du 18 mai 1922, Stravinsky avait déclaré de ne pas se considérer un continuateur des Cinq mais de se sentir « beaucoup plus près d'une tradition qui serait fondée par Glinka, Dargomyjski et Tchaïkovski » (Stravinsky [1922]2013, p. 59). Lourié a repris cette filiation dans un article sur Glinka publié dans la *Revue Pleyel* en 1925 : « la méthode objective de Glinka [...] devient l'essence même de la musique russe. Scriabine essaie de lui porter un coup. Stravinsky, aujourd'hui, le paralyse. Cet "objectivisme" de Stravinsky qui a occupé tant d'esprits n'est pas une invention du compositeur. Celui-ci ne fait que reprendre la méthode dont se sont avant lui magistralement servis Glinka et Tchaïkovsky. Seulement Stravinsky met à son service des possibilités nouvelles. Il l'intensifie et lui donne une nouvelle vigueur. De Glinka par Tchaïkovsky à Stravinsky des dernières œuvres, le chemin est droit, clair, précis » (Lourié 1925b, p. 15).

<sup>25</sup> Au cours de la dernière année, l'ouverture de *Rousslan et Ludmila* avait été jouée au troisième Concert Koussevitzky, le 3 juin 1926 (Anonyme 1926a), et certains fragments lors d'un concert au Théâtre Femina donné deux jours plus tard (Anonyme 1926c). Dans le cas de *La vie pour le tsar*, l'auditoire parisien eut de nombreuses occasions d'en entendre certains fragments, notamment la « Polonaise » le 15 août 1926 (Anonyme 1926b), l'« Adieu à l'aurore » le 2 janvier 1927 à la radio (Fijan 1927), l'air de Soussanine le 16 janvier aux Concerts Colonne (Anonyme 1927), puis l'opéra en entier le 19 février aux Concerts Colonne, au Châtelet (Crémone 1927a) et le 4<sup>e</sup> acte au Trocadéro le 22 mai (Crémone 1927b). Aucun compte rendu de ces représentations ne suggère les parallèles qu'effectue Lourié entre les œuvres de Glinka et celles de Stravinsky.

<sup>26</sup> Idée exposée dans Lourié 1925b : « Quand Stravinsky dédicace la partition de *Mavra* "à la mémoire de Pouchkine, Glinka, Tchaïkovsky", il ne salue pas seulement dans ces trois noms la culture de son pays, mais précise nettement son retour définitif vers la première tendance musicale russe. On aurait voulu espérer que l'autorité de son affirmation eut entraîné une réévaluation des œuvres de Tchaïkovsky, eut mis en évidence l'œuvre de Glinka. Ce n'est pas. Sauf quelques exceptions, Glinka reste oublié. L'œuvre de Tchaïkovsky, quoique populaire ne tient pas l'estime. Et *Mavra* même, une des œuvres les plus marquantes de Stravinsky, celle qui trace aux musiciens de nos jours un chemin nouveau, partage le sort de ses grands aînés. Je suis sûr que le jour est proche où *Mavra* sera appréciée à sa réelle valeur. Inspirée par la *Vie pour le tsar*, il me semble que le meilleur jugement de cette œuvre vaudra pour son père spirituel et rendra inévitable la renaissance de Glinka dans la musique actuelle » (p. 15).

même. Mais tandis que dans *Noces* il s'agit d'éléments populaires, de rites orthodoxes et de coutumes paysannes, dans *Œdipe* le compositeur traite un mythe grec dans l'esprit de la langue latine, et la tragédie s'y trouve exprimée au moyen de la musique sans l'intervention de l'action scénique. Scéniquement immobile, *Œdipe* se déroule comme une sorte de monographie du mythe<sup>27</sup>, racontée musicalement, sans l'aide d'autres éléments, quels qu'ils soient.

[24] Pas la moindre trace de trouble, d'émotion ; le ton général est étonnement calme, détaché. Nulle agitation, nul sentiment<sup>28</sup> de sympathie ou d'antipathie. Une certaine tendance morale ne se manifeste que dans le choix de la matière musicale que le compositeur utilise pour telle ou telle situation. Les personnages apparaissent et se suivent sans aucune préparation psychologique ; on dirait une galerie de portraits : voici le portrait d'Œdipe, celui de Jocaste, celui de Créon, et ainsi de suite. L'action se résout en portraits musicaux. *Œdipe* est une sorte de récit musical qu'on dirait presque emprunté à la rubrique des faits divers d'un journal, mais qui offre un certain caractère lyrique que lui confèrent les commentaires choraux dont l'histoire de l'« incident » est munie. En somme, ce n'est pas autre chose qu'un « procès-verbal » musical.

### VIII [Langage musical collectif]

[25] Si le sujet en est métaphysique, *Œdipe* apparaît néanmoins comme une œuvre entièrement réaliste [sic] lorsque l'on considère la façon dont ce sujet est traité par l'auteur. Et voilà qui est extrêmement caractéristique pour cet opéra : Stravinsky pénètre dans le monde du tragique, du mythe, du lyrisme dramatique, mais il ne renonce pas pour cela à la nature réaliste [sic] de sa technique, si typique pour son art. Comme s'il voulait se défendre contre le tragique, il pousse dans *Œdipe* ce réalisme de la technique à ses dernières limites<sup>29</sup>. Sa méthode formelle se trouve en lutte avec la tragédie, mais parvient à se la soumettre. On dirait que tous les obstacles sont à l'avance écartés de la

---

<sup>27</sup> Avec cette expression, Lourié suggère le caractère de description détachée (voir § 24) et presque scientifique du mythe (comme dans une étude monographique).

<sup>28</sup> « Nuls sentiments » dans l'original.

<sup>29</sup> Dans la presse de l'époque, « réalisme » est parfois utilisé comme synonyme d'objectivisme, à signifier que le compositeur met en contact avec la réalité pure sans passer par le filtre de ses émotions : ainsi l'œuvre musicale « s'impose à nous avec ce caractère de nécessité et d'universalité qui n'appartenait jusqu'ici qu'aux sciences purement formelles, telles que les mathématiques » (Schlœzer 1924, p. 273, § 10). Schlœzer applique ce principe (d'abord formulé par Jacques Rivière dans la *Nouvelle Revue française*) à Stravinski : « il ne crée pas sa musique, mais elle se réalise à travers lui, en lui, et cette musique n'exprime donc pas sa personnalité, mais elle n'est que la transcription de la réalité sur le plan sonore, une coupe dans le réel (quel qu'il soit) pratiquée par un esprit qui pense en sons » (*ibid.*).

route ; la voie est libre et aplanie. Pas de conflits inattendus, pas de surprises, mais une marche solennelle. La solution est claire dès le début et se déduit nécessairement.

[26] Chez Stravinsky, c'est le côté formel qui domine, et la nature métaphysique de son sujet n'a pas de prise sur lui ; le pathétique d'*Œdipe* n'est pas dans le sujet mythologique, mais dans le développement musical de ce sujet. La prose musicale d'*Œdipe* se présente comme une sorte de synthèse éclectique d'éléments archaïques et romantiques. Archaïque est en partie la matière d'*Œdipe* et presque toute sa structure, mais le pathétique en est romantique. La première impression que produit cette musique est celle d'un retour en arrière tout à fait impersonnel vers un classicisme musical depuis longtemps dépassé et abandonné ; mais en y regardant de plus près on s'aperçoit que dans chacune des mesures de cet ouvrage le compositeur parle d'une façon qui lui est bien propre, comparable à nulle autre et avec une netteté et une vigueur d'expression qui ne laissent jamais place au doute, à l'équivoque. La musique d'*Œdipe* paraît « commune », parce qu'elle est dépourvue de toute invention, de toute recherche. Le compositeur ne prétend nullement être ici novateur, et cependant la musique d'*Œdipe* est essentiellement nouvelle. On pourrait même dire que Stravinsky dans *Œdipe* a la coquetterie d'insister sur une sorte de retour dans le giron de la musique « ancienne ». En tout cas, le compositeur revient à un langage musical commun à tous, collectif. La perte de ce langage, son oubli, constitue le vice fondamental de la musique moderne et est la cause de cette confusion des langues qu'on y constate.

[27] Faut-il créer un nouveau langage musical ou restaurer celui qui a existé de tout temps ? Ce problème spécial dépasse les limites de mon sujet. En tout cas, le langage d'*Œdipe* est l'ancien langage de la musique, modifié naturellement : il s'en distingue comme le français moderne de la langue de [Jean] Racine ou de [Blaise] Pascal.

## IX [Art et religion]

[28] *Œdipe* est éclectique. Il évoque le passé parce qu'il ne recherche rien de « nouveau », mais il est nouveau dans sa réalisation. Un tel art se laisse difficilement saisir et assimiler, parce qu'il semble qu'on n'introduit aucun changement dans notre attitude à l'égard des choses. Or, avant tout il nous impose un changement d'attitude à l'égard de l'art lui-même, et c'est là le côté le plus important de la question.

[29] Les dernières compositions de Stravinsky, et en particulier *Œdipe*, appartiennent à cet art véritablement pur (dans le sens de « corps pur », ainsi la *Bible* parle d'animaux purs et impurs<sup>30</sup>) qui se refuse à cette substitution à laquelle se livrait l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

[30] L'art de ces époques devint en somme le succédané de la religion ; c'était son vice fondamental. Tout en niant la vraie religion éternelle, il s'en nourrissait en réalité. L'expérience religieuse était remplacée par l'expérience esthétique<sup>31</sup>. Maintenant, nous tendons à ramener l'art aux limites qui lui conviennent et à le rétablir dans son domaine propre en renonçant à l'art fétichiste et qui affirmait sa domination exclusive. Stravinsky, dans son *Œdipe*, prend nettement position dans la lutte, il renonce complètement à la tentation esthétique. Et cette attitude est parfaitement naturelle, car il y a longtemps déjà qu'il suit sans se laisser distraire cette voie, qui est celle de la limitation et du renoncement. Lui aussi naguère confondit parfois la religion et l'esthétique. Quand [Alexandre] Scriabine écrivait son *Poème de l'Extase* [1908] et *Prométhée* [1910], Stravinsky, lui, composait *Le Sacre du printemps*. Mais tandis que chez Scriabine il s'agissait de l'extase du moi individuel, chez Stravinsky c'était l'extase du peuple, de l'âme collective. La différence dès cette époque était déjà énorme.

[31] La signification d'*Œdipe* consiste dans l'expression nue de la vérité et de la pureté, et tout est sacrifié à cette expression. *Œdipe* ne porte pas la moindre trace d'ironie, de cette ironie qui est l'une des maladies les plus dangereuses de notre temps<sup>32</sup>. Aujourd'hui, sous le pavillon de l'ironie, l'artiste dissimule en effet tout ce qu'il n'a pas réussi à surmonter en lui-même, ce dont il n'a pu se rendre maître ; et puis, surtout, l'ironie est le masque de la peur. Ce sentiment est complètement absent de l'*Œdipe roi*, et cela seul suffirait à conférer à cette œuvre un sens particulier et une valeur singulière pour notre époque.

[32] L'*Œdipe* est une victoire remportée sur le principe obscur de la musique et c'est sous cet aspect seulement que l'œuvre peut être acceptée. L'esprit obscur de la musique ne passe ici que comme une ombre qui accompagne le déroulement du langage musical, simple et véridique.

---

<sup>30</sup> Voir *Lévitique* 11.

<sup>31</sup> L'étude de référence sur ce sujet reste Dahlhaus 1997.

<sup>32</sup> Cette critique de Lourié est adressée à l'esthétique d'Érik Satie et du Groupe des Six.

## Bibliographie

- [Anonyme] (1926a), « Courrier musical », *Paris-soir*, n° 970, 2 juin, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7638079j/f5.item>.
- [Anonyme] (1926b), « Informations et concerts par T.S.F. », *L'Écho de Paris*, n° 16 234, 14 août, p. 6, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k812253w/f6.item>.
- [Anonyme] (1926c), « Les concerts », *Comœdia*, n° 4 904, 31 mai, p. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76540118/f3.item>.
- [Anonyme] (1927), « Programme des concerts », *Le Ménestrel*, vol. 89, n° 2, 14 janvier, p. 15, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56141202/f15.item>.
- Ansermet, Ernest (1921), « L'œuvre d'Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 9, juillet, p. 1-27, dans la présente *Anthologie*.
- Ansermet, Ernest (1925), « Introduction à l'œuvre d'Igor Stravinsky », *Revue Pleyel*, n° 18, 15 mars, p. 15-20, dans la présente *Anthologie*.
- B[oschot], Adolphe (1927), « La musique. Ballets russes. *Œdipus rex* », *L'Écho de Paris*, n° 16 525, 1<sup>er</sup> juin, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k812544v/f5.item>.
- Bertrand, Paul (1927), « Les grands concerts. Société des Concerts du Conservatoire », *Le Ménestrel*, vol. 89, n° 3, 21 janvier, p. 7-8, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614121g/f8.item>.
- Carr, Maureen A. (2002), *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln/London, University of Nebraska Press.
- Crémone, L. de (1927a), « Courrier musical », *Le Figaro*, 19 février, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2950511/f5.item>.
- Crémone, L. de (1927b), « Courrier musical », *Le Figaro*, 21 mai, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k295142c/f5.item>.
- Dahlhaus, Carl (1997), *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps.
- Dratwicki, Benoît (2011), « La genèse d'un "style académique" dans les premières cantates du prix de Rome (1803-1830) », dans Julia Lu et Alexandre Dratwicki (dir.), *Le Concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon, Symétrie, p. 59-85.
- Fijan, André (1927), « Le grand concert symphonique d'hier au Journal », *Le Journal*, n° 12 496, 3 janvier, p. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7629010k/f2.item>.
- Fouque, Octave (1880), *Michel Ivanovitch Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance*, Paris, Au Ménestrel/Heugel, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901500787766&view=1up&seq=9>.

- Hoérée, Arthur (1939), « Invention pure et matière musicale chez Stravinsky », *La Revue musicale*, vol. 20, n° 191, mai, p. 340-343, dans la présente *Anthologie*.
- Lalo, Pierre (1927), « *Œdipus rex*. Opéra oratorio en deux parties d'après Sophocle. Par Igor Stravinsky et Jean Cocteau. Mis en latin par J. Danielou. Musique de Igor Stravinsky », *Comœdia*, n° 5 264, 1<sup>er</sup> juin, p. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7651863t/f1.image>.
- Le Flem, Paul (1926), « La semaine musicale », *Comœdia*, n° 4 911, 7 juin, p. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76540185/f3.item>.
- Lourié, Arthur (1925a), « La sonate pour piano de Stravinsky », *La Revue musicale*, vol. 6, n° 10, août, p. 100-104, dans la présente *Anthologie*.
- Lourié, Arthur (1925b), « Glinka (1804-1857) », *Revue Pleyel*, n° 25, 15 octobre, p. 12-15, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LOAa-1925-02.pdf>.
- Móricz, Klára (2013), « Symphonies and Funeral Games. Lourié's Critique of Stravinsky's Neoclassicism », dans Tamara Levitz (dir.), *Stravinsky and His World*, Princeton, Princeton University Press, p. 105-126.
- Pioch, Georges (1927), « Les générales. A Sarah-Bernhardt. Deuxième spectacle des ballets russes », *Le Soir*, n° 153, p. 5, <https://www.retronews.fr/journal/le-soir/2-juin-1927/1199/3552085/5>.
- Roland-Manuel (1926), « Jérémiades », *Revue Pleyel*, n° 28, 15 janvier, p. 12-15, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LER-1926-01.pdf>.
- Roland-Manuel (1927), « De quelques retours », *Revue Pleyel*, n° 46, 15 juillet, p. 313-314, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-LER-1927-02.pdf>.
- Schlœzer, Boris de (1924), « Réflexions sur la musique. Musique et littérature (à propos d'un article de Jacques Rivière) », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 5, mars, p. 271-274, dans la présente *Anthologie*.
- Schlœzer, Boris de (1926), « Festival Strawinsky (*Revue musicale*) », *La Revue musicale*, vol. 7, n° 5, mars, p. 268-269, dans la présente *Anthologie*.
- Schlœzer, Boris de (1927), « L'*Œdipus rex* de Stravinsky », *Revue Pleyel*, n° 45, 15 juin, p. 291-293, dans la présente *Anthologie*.
- Schneider, Louis (1927), « Le *Gaulois* au théâtre. Les Premières », *Le Gaulois*, n° 18 136, 1<sup>er</sup> juin, p. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k540902h/f4.item>.
- Stravinski, Igor ([1922]2013), « Une lettre de Stravinski sur Tchaïkovski », *Le Figaro*, 18 mai 1922, p. 1, repris dans *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)*, textes et entretiens choisis, édités et annotés par Valérie Dufour, Arles, Actes Sud, p. 58-60.

Stravinsky, Igor et Robert Craft (1983), *Dialogues*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Walsh, Stephen (1993), *Stravinsky, "Œdipus rex"*, Cambridge, Cambridge University Press.

White, Eric Walter (1979), *Stravinsky. The Composer and His Works*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.