



des plaisirs visuels auxquels vient subtilement s'ajouter la satisfaction vaniteuse d'appartenir à une certaine élite et de prendre part à des manifestations d'art très raffinées<sup>3</sup>. Si, pour une raison ou pour une autre, il était impossible de monter *Œdipe-roi* selon les indications fort intéressantes que porte la partition de piano<sup>4</sup>, il fallait simplement l'exécuter en concert, au cours d'un Festival Stravinsky où aurait figuré, par exemple, le *Concerto [pour piano, 1924]*. Il aurait été possible alors de nous en donner une interprétation soignée, fidèle, digne de l'importance et de la valeur de l'ouvrage, qui marque, me semble-t-il, avec *Noces* [1923] (mais dans un tout autre genre) l'apogée de l'art stravinskien. [3] Dès le soir de la première, nous devinâmes que cela n'allait pas ; que les choses n'étaient pas au point – manque de répétitions probablement<sup>5</sup>... Mais lorsque, la partition de piano en mains [*sic*], nous pûmes suivre l'orchestre, les chœurs et les solistes, il apparut clairement que nous assistions à une véritable déformation de l'œuvre et qu'il aurait fallu encore au moins cinq, six répétitions pour parvenir à une exécution correcte où toutes les intentions de l'auteur se seraient trouvées réalisées. Et cependant, cette partition ne présente aucune difficulté particulière ; sous certains rapports elle est beaucoup plus simple que les œuvres précédentes de Stravinsky. D'autre part, l'auteur lui-même au pupitre se montra chef d'orchestre excellent ; mais le chœur déraillait constamment, les

---

<sup>3</sup> Pierre Lalo décrit ainsi les attentes (déçues) du public des Ballets russes : « Le public qui se pressait à cette représentation y pensait trouver deux choses : un spectacle brillant et coloré, une fantaisie sur *Œdipe*, et presque une parodie, comme M. Cocteau en a déjà fait sur d'autres chefs-d'œuvre antiques. [...] Quand le rideau s'est levé, sur la scène où tout à l'heure chatoyaient les décors et les costumes de *L'Oiseau de feu*, par quoi la soirée avait commencé, l'assistance étonnée a contemplé ce spectacle. Des draperies noires tombaient des cintres jusque sur le plateau. Au milieu du théâtre, une estrade, sur laquelle se tenaient debout des choristes en habit de ville, et tous de sexe masculin. [...] Il est apparu tout de suite qu'*Œdipus rex* serait un divertissement austère » (Lalo 1927). Une description dans la même veine est offerte par Schneider (1927), qui baptise la date du 30 mai « la Soirée des Dupes ». Louis Laloy ajoute qu'à l'entracte il « avai[t] passé [...] devant plusieurs groupes où l'on se demandait, en français ou en anglais, de qui était le décor et quels seraient les costumes, le programme ne donnant aucune indication sur ces deux points » (Laloy 1927).

<sup>4</sup> Stravinski s'expliquera à ce sujet en affirmant que « *my staging ideas were not realized simply because Diaghilev lacked time to mount the work at its première ; and because the first performance was unstaged, many people assumed that I preferred the work to be given that way* » (Stravinsky et Craft 1983, p. 24).

<sup>5</sup> Stravinski en fait mention dans ses *Chroniques de ma vie*, affirmant avoir manqué à la fois de temps et d'argent pour mener le projet en bonne et due forme (Stravinsky [1935]2000, p. 161). Les répétitions n'ont pu être effectuées avec l'aide de Diaghilev à qui était offert l'opéra-oratorio (voir ci-dessous note 7). Il ajoute plus tard que « *its existence was kept secret from him until the last moment, and I was late in finishing the score, so late that the singers hardly had learned the notes before the piano preview performance, which took place at Edmond de Polignac's a few days before the public one* » (Stravinsky et Craft 1983, p. 25). Sur le manque de répétitions et la mauvaise performance de Stravinski à la tête de l'orchestre, voir Walsh 1993, p. 8-10 et 70, et Walsh 1999, p. 445-447.

solistes ne chantaient pas toujours exactement, des parties instrumentales très importantes se faisaient plutôt deviner qu'entendre<sup>6</sup>...

[4] Et puis, il faut le dire, *Œdipe* est très difficilement assimilable ; mais non pas à cause de la complexité de son écriture ou de la singularité de sa conception, mais parce qu'il exige avant tout une certaine réadaptation de notre part. Comme toute grande œuvre, cet opéra-oratorio n'admet pas qu'on l'estime et le juge d'après les mesures communes, et il nous impose ses propres critères. Si nous le jugeons selon certaines idées préconçues (au sens exact du terme), élaborées sous l'action des chefs-d'œuvre consacrés du passé, nous ne parviendrons pas à le comprendre.

[5] Je dis « comprendre » et non pas sentir ; car il est certain qu'*Œdipe* agit directement sur notre sensibilité, dès le premier contact ; mais lorsque nous voulons nous rendre compte des raisons de cette action et la justifier par des considérations musicales et esthétiques, nos conceptions s'avèrent insuffisantes et il nous faut « réaccorder » pour ainsi dire notre esprit selon une nouvelle échelle. À mesure cependant qu'on entend cette partition, elle semble s'ordonner et s'éclairer dans tous ses détails et il nous devient possible alors de raisonner et d'expliquer l'action de plus en plus profonde qu'elle exerce sur nous à chaque nouvelle audition. Elle nous étonne, elle nous inquiète, elle nous charme... Et l'on finit par l'aimer jusqu'à la hantise, jusqu'à en être injuste à l'égard de toute l'œuvre précédente du grand musicien.

## II

[6] L'auteur travaillait à son *Œdipe* depuis un an et demi, et l'on n'en savait presque rien : le secret fut bien gardé<sup>7</sup>. Quelques initiés parlaient d'un retour à Haendel, et Stravinsky en intitulant son œuvre « opéra-oratorio » semble leur donner raison<sup>8</sup>. Il est indubitable en effet que de même que dans *Mavra* [1922], de même que dans le *Concerto* et la *Sonate* [pour piano, 1924], le compositeur

---

<sup>6</sup> Les interprètes de la création d'*Œdipus rex* étaient Stéphane Belina-Skupievsky (*Œdipe*), Hélène Sadoven (*Jocaste*), Georges Lansky (*Créon/Messager*), Kapiton Zaporozetz (*Tirésias*), Michel D'Ariel (*Berger*) et Pierre Brasseur (*Speaker*). Tel que déjà mentionné (voir note précédente), Stravinski dirigeait l'orchestre.

<sup>7</sup> Stravinsky a commencé à travailler sur son opéra-oratorio en janvier 1926 (Walsh 1993, p. 7). Il tenait à garder le secret absolu sur ce projet, conçu comme un hommage à Diaghilev pour les 20 ans des Ballets russes, en craignant probablement un veto de la part de l'imprésario en raison du format oratorio, à l'opposé de l'esthétique promue par la troupe – en effet, Diaghilev a accueilli *Œdipus rex* comme « un cadeau très macabre » (Walsh 1993, p. 8-10 ; 1999, p. 442-445).

<sup>8</sup> Schloëzer fait référence à l'article d'Arthur Loulié publié le 1<sup>er</sup> juin 1927, tel qu'il l'explicitera à la fin du paragraphe. On pourrait renverser le raisonnement de Schloëzer et penser que c'est l'étiquette d'oratorio accolée à l'œuvre qui a encouragé le parallélisme avec Haendel ; André Schaeffner parle, par exemple, d'« étrange confusion de drame grec, d'opéra italien et d'oratorio haendelien » (1927, p. 257).

dans *Œdipe* ordonne sa pensée musicale en se conformant à certaines formes conventionnelles, en lui imposant un certain cadre traditionnel ; et il est non moins évident que dans le cas qui nous occupe spécialement, ce cadre est celui de l'opéra-oratorio tel que l'avait fixé il y a près de deux cents ans Haendel. D'autre part, il suffit d'entendre ne fût-ce que quelques fragments d'*Œdipe* ou de jeter un regard sur sa partition pour distinguer que le compositeur, abandonnant le style contrapunctique qui le reliait à Bach et où l'harmonie procédait de la polyphonie, réalise dans sa nouvelle œuvre une conception harmonique, où la polyphonie ne joue plus qu'un rôle subalterne, étant déterminée par l'harmonie (voir sur ce sujet le remarquable article de A[rthur] Lourié dans *La Revue musicale* : juin 1927<sup>9</sup>). Mais c'est à ces deux points que se limite le soi-disant « retour à Haendel ».

[7] Il est vrai que les deux actes d'*Œdipe-roi* forment, selon la formule consacrée, un ensemble d'airs et de chœurs entre lesquels s'intercalent des récits (réduits au strict minimum et parlés) ; il est vrai que certaines tournures harmoniques, certaines impressions dans les chœurs font songer à Haendel. Mais à côté de ces éléments haendeliens on en trouve d'autres, tout différents, italiens, russes ; d'autres dont les origines remontent à *Mavra*, au *Concerto*, aux *Noces*. Le miracle, je ne puis trouver d'autre expression, c'est que tous ces éléments très disparates semble-t-il, s'amalgament et forment un tout, d'un caractère, d'une part, très conventionnel, banal, pourrait-on dire, et en même temps extrêmement « singulier », au sens étymologique du mot.

[8] Je parlais plus haut de la difficulté qu'il y avait pour nous de trouver vis-à-vis de cette œuvre une attitude mentale conforme aux réactions de notre sensibilité. La difficulté existait déjà pour le *Concerto*, pour le *Septuor*<sup>10</sup>, pour la *Sonate*, mais ici elle apparaît encore plus grande, car jamais, semble-t-il, Stravinsky ne fut aussi systématique, aussi audacieux dans l'emploi des formules et des lieux communs. Il s'efforce d'être impersonnel, et il parvient en effet à l'être si bien, si parfaitement, que c'est dans l'impersonnalité même de cette musique que nous apparaît son extraordinaire originalité.

[9] En somme, Stravinsky n'abandonne, dans cette œuvre, aucun des procédés harmoniques ou rythmiques qui lui sont chers et qui lui appartiennent en propre ; seulement il en use ici avec une discrétion et un tact extrême : les mètres

---

<sup>9</sup> Publié le 1<sup>er</sup> juin de la même année, l'article de Lourié (1927) fait état des spécificités d'*Œdipus rex* dans les deux jours suivant la première de l'opéra-oratorio.

<sup>10</sup> Schloezer fait sans doute référence à l'*Octuor* (1923), Stravinski n'ayant composé un *Septuor* qu'en 1952-1953.

qu'il emploie sont simples et n'ont rien de cette exubérance que nous aimions tant dans le *Sacre [du printemps, 1913]*, dans *Noces* ; et cependant, il suffit au compositeur d'un léger décalage dans la mesure, pour qu'aussitôt une vie rythmique que nous reconnaissons bien anime le déroulement solennel des images sonores. Il en est de même sur le plan harmonique : la tonalité est partout affirmée avec une insistance qui paraît presque exagérée, le compositeur retombant constamment sur la tonique ; la trame harmonique est transparente, simple jusqu'à la pauvreté dirait-on ; soudain, une de ces dissonances âpres, aiguës, dont Stravinsky a le secret, vient rompre ce bel équilibre et troubler la stabilité qui paraissait si bien établie ; et tout l'épisode aussitôt acquiert un aspect nouveau, une signification musicale toute différente de celle à laquelle nous nous attendions. Mais le plus déconcertant, c'est que ces « stravinskismes » ne détonnent nullement ici, s'adaptent parfaitement au style conventionnel de l'œuvre et paraissent logiques, naturels.

[10] Le cas s'était déjà présenté pour la *Sonate*, le *Concerto*, *Mavra*. Mais alors, peut-on parler d'un retour de Bach, d'un retour à Haendel ? Il s'agit, je crois, de tout autre chose ici : Stravinsky depuis quelques années s'attache à créer ce qu'on pourrait appeler des œuvres types<sup>11</sup>. Ne serait-ce pas le choix de ces « types » qui déterminerait la direction où il s'engage, l'écriture conventionnelle, les formules qu'il emploie et jusqu'à ses conceptions polyphoniques et harmoniques ?

[11] Si on l'admet, alors le soi-disant retour à Haendel et l'évolution de Stravinsky vers un style harmonique auront été déterminés par la décision du compositeur d'écrire un oratorio, de réaliser, sous une forme définitive, parfaite, l'idée même, l'archétype de ce genre musical. Si Stravinsky avait composé, ainsi qu'il y songeait d'abord, une messe<sup>12</sup>, nous aurions probablement assisté à un « retour à Palestrina » ou à Orlando Lasso. Lorsqu'on se place à ce point de vue, la production musicale de Stravinsky depuis 1921-1922 apparaît sous un jour nouveau : le compositeur ne s'attache en somme qu'à réaliser le type idéal des

---

<sup>11</sup> Ce n'est pas la première fois que Schläezer utilise le concept d'« œuvre type » pour parler d'œuvres de Stravinski. En 1924, dans son article sur le *Concerto*, l'auteur affirmait que le « concerto est une forme musicale consacrée, traitée maintes fois déjà et établie jusque dans ses détails ; Stravinsky ne songe pas à la rénover, mais, au contraire, il veut écrire un concerto type, une œuvre qui possède tous les caractères traditionnels du genre, les fixe définitivement et atteint ainsi à une certaine perfection formelle » (Schläezer 1924, p. 69, § 6). D'une même manière, Arthur Lourié qualifiait la *Sonate pour piano* de « forme-type issue des conceptions générales premières » (Lourié 1925, p. 3, § 6).

<sup>12</sup> Sans affirmer qu'il avait l'intention de composer une messe, Stravinski témoigne avoir été influencé par les rituels de l'Église orthodoxe : « *I also composed a Russian liturgical-style Paster Noster at the same time as Oedipus Rex, and I was certainly influenced in composing the "Gloria" chorus by Russian Church ritual : the Holy Trinity is symbolized by the triple repetitions, just as it is in the Kyrie of the Mass* » (Stravinsky et Craft 1983, p. 26).

différentes formes ou des différents genres musicaux : sa *Sonate*, son *Concerto*, *Mavra*, ne sont pas une sonate, un concerto, un opéra-bouffe russo-italien, mais la sonate, le concerto... *Œdipus rex*, lui, est l'opéra-oratorio par excellence, *an und für sich*<sup>13</sup>, comme diraient les Allemands. Et son importance particulière, sa valeur unique dans la série des ouvrages de Stravinsky, résident en ce que pour la première fois le compositeur a atteint complètement son but. *Œdipus rex* est bien la formule complète et pure du genre oratorio, dont on pourrait déduire toutes les variantes, tous les cas particuliers. Et cependant, et bien qu'il puisse être envisagé sous cet aspect abstrait, c'est une œuvre concrète, individuelle, d'un<sup>14</sup> caractère déterminé, riche d'expression et dramatique. Mais ce dernier terme demande à être expliqué et plus strictement défini.

### III

[12] Si l'on prend le mot « drame » dans le sens d'action scénique, *Œdipus rex* n'est certainement pas un ouvrage dramatique. Il ne s'y passe rien, et si cet opéra-oratorio avait été monté avec les décors et les costumes prévus par Stravinsky et l'auteur du texte, [Jean] Cocteau, cette impression d'immobilité que dégage l'œuvre aurait été soulignée encore davantage. Le récitant ou « *speaker* » (?)<sup>15</sup> raconte d'un ton calme et détaché les événements dont l'enchaînement constitue le drame. La musique, elle, ne nous offre que l'expression de certains états où les conflits qui les précèdent se trouvent comme condensés et pour un instant stabilisés. Mais s'il n'y a pas d'action scénique, cela ne signifie nullement que l'œuvre soit dénuée de dramatisme au sens plus large du terme. A[rthur] Lourié, dans l'article que j'ai déjà cité, compare *Œdipe-roi* à une sorte de galerie de portraits musicaux : voici le portrait de Jocaste, celui d'Œdipe, celui de Créon<sup>16</sup>. La comparaison est fort ingénieuse ; mais elle souligne trop, à mon avis, le caractère statique de l'œuvre. Tout le monde parle de l'immobilité de cette musique. Il me semble qu'il y a là exagération, et qui s'explique par ce fait que ce dynamisme physique, corporel, qui paraissait constituer une des caractéristiques

<sup>13</sup> Littéralement, « en soi et pour soi » ; l'expression est utilisée pour exprimer la véritable essence des choses.

<sup>14</sup> Schläezer écrit « une ».

<sup>15</sup> Schläezer trouve probablement snob et inappropriée l'utilisation par Cocteau de ce mot qui commençait à s'imposer à la radio. Une critique sans pitié de ce rôle parlé se trouve dans l'étude d'*Œdipus rex* que le musicologue a rédigé pour le numéro d'août de *La Nouvelle Revue française* : « les discours du récitant, appelé on ne sait pas pourquoi "*speaker*" [...] ont un style qui] jure terriblement avec le caractère de l'œuvre par ce que les paroles de Cocteau ont de fausseté simple et familier ; leur puérilité apprêtée et truquée agace et l'on n'a qu'un désir : qu'il se taise au plus tôt, ce montreur de marionnettes au nom prétentieux. » (Schläezer [1927]2011, p. 393-394).

<sup>16</sup> Voir Lourié 1927, p. 250, § 24.

de l'art stravinskien, est en effet absent de l'*Œdipe-roi*. Jusqu'ici, la musique de Stravinsky était saturée de mouvement, au sens physique du mot, mouvement de danse, de sport, mouvement mécanique, et il semblait qu'elle atteignait l'esprit en s'imposant à notre corps, en le soumettant à ses rythmes brutaux et complexes. Cette frénésie corporelle, on n'en trouve presque plus trace dans *Œdipe* ; mais n'y aurait-il pas là simple transposition de mouvement ? Les airs d'*Œdipe-roi* m'apparaissent très dramatiques ; les chœurs, ceux du final surtout, sont d'un pathétique intense. Mais ce mouvement reste exclusivement intérieur et prend un aspect lyrique. Les « portraits » que trace Stravinsky sont modelés du dedans, si l'on peut s'exprimer ainsi : chacun des personnages s'y affirme en un langage essentiellement lyrique, et l'impression générale qui se dégage de l'œuvre est celle d'un drame intense, mais qui revêt, grâce aux formes conventionnelles et monumentales où il s'inscrit, un caractère étrangement pesant, lent et solennel<sup>17</sup>. Ce ne sont plus les rafales et les tempêtes du *Sacre* ou des *Noces*, mais une lourde nuée d'orage chargée d'éclairs et de tonnerre : c'est splendide et angoissant.

[13] Je me demandai naguère, dans une étude sur Stravinsky, si jamais le compositeur parviendrait à exprimer la personnalité humaine : non pas l'être grégaire qui n'a rien d'individuel, ou le troupeau, la masse indifférenciée, ou la marionnette grotesque, sinistre et bouffonne, mais l'être concret, chargé de toute la richesse du réel<sup>18</sup>... Après *Œdipe-roi*, il nous faut répondre à cette question par l'affirmative : transposés sur un plan super-humain, figés en apparence en une attitude hiératique et s'exprimant en un langage conventionnel, les personnages de cet opéra-oratorio conservent chacun jusque sous le rigide masque tragique que leur impose le metteur en scène et sous leurs costumes « construits » (« ils doivent avoir l'air de statues vivantes<sup>19</sup> »), leur « moi » individuel, cette chose irréductible qui échappait jusqu'ici à l'art de Stravinsky, une personnalité vivante.

<sup>17</sup> Saut de paragraphe dans l'original.

<sup>18</sup> Schloëzer fait référence à son article publié dans *La Revue musicale* le 1<sup>er</sup> décembre 1923 dans lequel il soumet une analyse exhaustive de l'œuvre de Stravinsky afin de faire état de son évolution stylistique. Il y aborde notamment la question du lyrisme : « Lyrisme essentiellement impersonnel : Stravinsky est absent de ces œuvres ; il ne s'exprime jamais lui-même ; mais il fait chanter les hommes, comme il faisait vibrer les choses dans le *Sacre*. Non pas l'individu, d'ailleurs ; mais une humanité grégaire, un être collectif, le peuple, en lequel s'absorbent, s'éteignent toutes les distinctions de personnalité. Les personnages des *Noces villageoises* : le Père, la Mère, le Marié, la Mariée, ne sont pas, non plus, des êtres individuels, mais des types collectifs et symboliques ; il faut donc aller jusqu'à *Mavra* pour trouver enfin dans l'œuvre de Stravinsky, des personnages individuels possédant un nom propre, des héros, et non plus seulement une masse amorphe » (Schloëzer 1923, p. 125).

<sup>19</sup> Schloëzer cite ici la notice du scénario de l'opéra-oratorio.

## Bibliographie

- 10 Galas des Ballets russes* [1927], brochure publicitaire, disponible sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415197j>, consulté le 9 juin 2021.
- Lalo, Pierre (1927), « Ballets russes. *Œdipus rex* », *Comœdia*, 1<sup>er</sup> juin, p. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7651863t/f1.item>.
- Laloy, Louis (1927), « Théâtre et musique. Ballets russes : *Œdipus rex* », *L'Ère nouvelle*, 5 juin, p. 1, <https://www.retronews.fr/journal/l-ere-nouvelle/05-juin-1927/383/2649895/1>.
- Lourié, Arthur (1925), « La *Sonate pour piano* de Stravinsky », *La Revue musicale*, vol. 6, n° 10, 1<sup>er</sup> août, p. 100-104, dans la présente *Anthologie*.
- Lourié, Arthur (1927), « *Œdipus rex* », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 8, 1<sup>er</sup> juin, p. 240-253, dans la présente *Anthologie*.
- Schaeffner, André (1927), « Théâtre Sarah-Bernhardt. Ballets russes », *Le Ménestrel*, vol. 89, n° 23 (4754), 10 juin, p. 257-258, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-SCA-1927-03.pdf>.
- Schlœzer, Boris de (1923), « Igor Stravinsky », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre, p. 97-141, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-SCB-1923-08.pdf>. Édition moderne dans *Comprendre la musique. Contributions à La Nouvelle Revue française et à La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 362-391.
- Schlœzer, Boris de (1924), « *Concerto pour piano* de Stravinsky (Concerts Koussevitzky) », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 9, 1<sup>er</sup> juillet, p. 68-69, dans la présente *Anthologie*.
- Schlœzer, Boris de ([1927]2011), « Chronique musicale [*Œdipus rex* de Stravinski] », *La Nouvelle Revue française*, vol. 14, n° 167, 1<sup>er</sup> août, p. 244-248. Édition moderne dans *Comprendre la musique. Contributions à La Nouvelle Revue française et à La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 391-394.
- Schneider, Louis (1927), « Théâtre Sarah-Bernhardt (Ballets russes) », *Le Gaulois*, 1<sup>er</sup> juin, p. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k540902h/f4.item>.
- Stravinsky, Igor ([1935]2000), *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.
- Stravinsky, Igor et Robert Craft (1983), *Dialogues*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Walsh, Stephen (1993), *Stravinsky, "Oedipus Rex"*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Walsh, Stephen (1999), *Stravinsky. A Creative Spring : Russia and France, 1882-1934*, New York, A. A. Knopf.