

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 13-14 (1993-1994)

Artikel: La Poétique musicale de Stravinsky et ses sources
Autor: Dinkel, Philippe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835283>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Poétique musicale de Stravinsky et ses sources

PHILIPPE DINKEL

Comme on le sait, tous les livres publiés par Stravinsky ont fait l'objet d'une collaboration soit cachée (Walter Nouvel pour les *Chroniques de ma vie*, Roland-Manuel pour la *Poétique musicale*), soit avouée (les entretiens avec Robert Craft). Se pose ainsi le problème de leur authenticité, ou tout au moins du contrôle exercé par Stravinsky lors de leur rédaction. Le compositeur lui-même a tenu à relativiser l'authenticité des *Chroniques* et de la *Poétique*¹, tandis qu'à l'inverse Craft minimise l'importance des «nègres» aux service de Stravinsky² – ce qui lui permet, au passage, de conférer davantage de véracité à ses propres dialogues avec lui. Quoi qu'il en soit, tous ces textes sont signés par le compositeur et leur importance, ne fut-ce qu'en tant que textes de propagande destinés à établir une certaine image de lui, ne doit pas être sous-estimée. Ils sont également le reflet vivant de la malléabilité intellectuelle de leur auteur; comme le remarque Lesure:

«Il est clair aujourd'hui que, bien loin d'être un théoricien, le compositeur a toujours été soumis à l'influence d'un entourage changeant, se faisant au besoin son porte-parole mais qui n'a pas exercé d'influence sur les œuvres mêmes.»³

Ce sont justement ces influences que nous aimerions traquer, notamment celles explicites ou non, qui cernent l'image d'une esthétique formaliste chez Stravinsky. À l'inverse de Lesure, il nous semble téméraire de nier qu'elles aient pu s'exercer sur les œuvres elles-mêmes: ainsi, il paraît hors de question que le prosélytisme de Craft en faveur de l'Ecole de Vienne a pesé lourd dans la «conversion» de Stravinsky au sérialisme. De prime abord, il est séduisant de penser qu'un créateur avide de varier ses sources d'inspiration musicale a fait preuve d'un éclectisme comparable dans ses curiosités intellectuelles.

La genèse de la *Poétique musicale*, la collaboration avec Roland-Manuel et la part prise en coulisse par Pierre Souvtchinsky dans la rédaction des conférences est rappelée en détail par Craft dans le deuxième volume de la correspondance de Stravinsky⁴. Qu'il nous suffise d'indiquer ici que l'article de Souvtchinsky sur *la notion du temps et la musique (réflexions sur la création musicale)*, lu par Stravinsky en décembre 1938 et recommandé en vain par lui à Charles-Albert Cingria pour une publication dans la *Nouvelle Revue Française*, puis dans *Sur* (la revue de Victoria Ocampo à Buenos Aires), sera finalement inséré dans le numéro de mai-juin 1939 de la *Revue*

1 Igor Stravinsky et Robert Craft, *Expositions and developments [ED]*, Londres 1981, p. 134.

2 Vera Stravinsky et Robert Craft, *Stravinsky: Stravinsky in pictures and documents [SPD]*, Londres 1978, p. 438q.

3 François Lesure (éd.), *Stravinsky: Etudes et témoignages*, Paris 1982, p. 8; cf. aussi Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a friendship*, Londres 1972, p. 17–18.

4 Igor Stravinsky, *Selected correspondence: vol. II*, Londres 1982, p. 503–517 (appendice L); cf. aussi SPD, p. 349–350.

musicale intégralement consacré au compositeur. Y sera également publié un article de Roland-Manuel, *Démarche de Stravinsky*, dont Craft fait le point de départ des conférences; ce court texte devrait être essentiellement compris comme une réponse critique au compte-rendu fait par Boris de Schloezer dans la *NRF* d'un concert comportant *Dumbarton Oaks* en juin 1938 à la Salle Gaveau:

«C'est ici qu'apparaît le trait qui distingue un Stravinski de tous les <dyonisiaques> du romantisme et de l'expressionnisme. Ce pur <apollinien> n'envisage pas l'œuvre à faire comme un véhicule de sensations, de sentiments ou de concepts, mais comme une organisation du temps. J'imagine qu'il ne lirait pas sans plaisir dans Aristote que <la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre>. Etablir au moyen des sons le règne de l'ordre sur un espace de temps, ce souci définit la constante poétique de Stravinsky. Réalisme catégorique qui peut paraître austère et dur à nos esthéticiens affectueux. Mais le musicien s'y applique pour sa part avec une si évidente humilité et si naïve, en utilisant tous les accidents favorables, toutes les rencontres heureuses, qu'on a peine à comprendre que M. Schloezer ait pu déclarer sérieusement que Stravinsky «n'a confiance qu'en lui-même, qu'en sa prodigieuse technique, réalisant ainsi une espèce de pélagianisme», alors qu'il atteste par toute son œuvre une soumission aux exigences de sa condition d'artisan créateur, comme il le dit lui-même, «par délégation».⁵

Contrairement à ce que laisse entendre Craft, la citation de Schloezer n'est pas empruntée à la critique de *Dumbarton Oaks*, au demeurant fort sévère⁶. Dans tous les cas, on ne peut qu'être frappé dans le texte de Roland-Manuel par l'évocation du temps musical et par celle de l'artisan. Ces deux concepts se réfèrent implicitement, d'une part à Souvtchinsky et d'autre part au néo-thomisme de Maritain⁷: ainsi Roland-Manuel, au moment de rédiger la *Poétique*, s'imprègne-t-il docilement de la pensée des mentors de Stravinsky.

Les conférences prononcées par Stravinsky en 1939 à Harvard sont trop connues pour faire l'objet ici d'un exposé systématique. Nous les envisagerons plutôt maintenant sous l'angle de leurs rapports avec formalisme, tels qu'ils s'éclairent notamment au contact de leurs sources avouées et implicites. Le terme même de *Poétique musicale* invite à un rapprochement avec Paul Valéry, à qui Stravinsky lira des fragments de ses conférences chez Nadia Boulanger avant de partir pour les USA; le poète lui-même sera frappé par des similitudes avec son propre *Cours de poétique* du Collège de France⁸. A vrai dire, l'analogie se limite ici *stricto sensu* au fait que les deux auteurs situent leur réflexion dans le domaine du «faire», même si leurs relations remontent au début des années vingt et se sont fortifiées lorsque le poète soutint le compositeur contre André Gide lors de la polémique suscitée par le rapport entre mot et musique dans *Perséphone*⁹.

De même, le rapport avec la *Poétique* d'Aristote paraît bien mince, même si ce philosophe est expressément cité dans la «prise de contact»:

5 *La Revue musicale [RM]* 191 (mai 1939), p. 257.

6 Nous n'avons pu retrouver l'origine exacte de cette citation.

7 Un peu plus bas dans le texte, Roland-Manuel cite une maxime qui combine Platon et Saint-Agustin: *splendor ordinis, splendor veri*. Dans *Art et scholastique*, Maritain y ajoute le mot de Saint-Thomas: *splendor formae*. Cf. Jacques et Raïssa Maritain, *Œuvres complètes: vol. I*, Fribourg 1986, p. 642.

8 *Correspondence II*, p. 511.

9 Igor Stravinsky et Robert Craft, *Memories and commentaries*, Londres 1981, p. 73-78. Il est curieux de constater que, dans ces pages écrites en 1959 et qui évoquent notamment la lecture de la *Poétique* à Valéry, Stravinsky dissimule encore soigneusement le fait que celle-ci a été rédigée par Roland-Manuel: «I was anxious to have his [Valéry] comments on its literary style, especially since I had written the lectures not in my own language but in French...»

«La poétique de philosophes de l'antiquité ne comportait pas de dissertations lyriques sur le talent naturel et sur l'essence de la beauté. Le même mot «techne» englobait pour eux les beaux-arts et les arts utiles, et s'appliquait à la science et à l'étude des règles certaines et déterminées du métier. C'est ainsi que la *Poétique* d'Aristote suggère constamment des idées de travail personnel, d'agencement et de structure.»¹⁰

On retrouve certes ici la préoccupation du «comment faire», mais la référence à des concepts tels que «mimésis» ou de «catharsis», centraux dans la *Poétique* d'Aristote, fait ici totalement défaut. Roland-Manuel indique bien que, dans la dialectique aristotélicienne de la matière et de la forme, seul le second terme lui importe, mais cette importante déviation interprétative, révélant un formalisme de fait, n'est en aucun cas expliquée.

Au-delà d'Aristote cependant, la «prise de contact» est déjà l'occasion, à travers quelques emprunts de vocabulaire, de placer la *Poétique* toute entière sous le signe de la théologie néo-thomiste de Jacques Maritain¹¹. Stravinsky rappelle dans *Expositions and Developments* qu'il se lia d'amitié avec cet ancien élève de Bergson autour du *Capriccio* en 1929¹². Son influence philosophique s'exerça probablement de façon indirecte sur Stravinsky par le truchement de leur ami commun Arthur Loulié.

Ce compositeur russe, qui mettra en musique plusieurs textes de Raïssa Maritain¹³, naît en 1893 à Saint-Petersbourg et se convertit au catholicisme en 1913. Il est l'élève d'une disciple de Busoni et l'ami des futuristes, avant d'être nommé à la Révolution commissaire chargé de la nationalisation des éditions musicales et de faire défection à Berlin en 1922. Ses relations avec Stravinsky remontent à la période d'avant sa fuite de Russie, puisqu'il connaît à Saint-Petersbourg Olga Affanassiévna Glebova Sudeikina, la première femme du deuxième mari de Vera de Bosset, laquelle deviendra elle-même la seconde femme de Stravinsky en 1939. D'autre part, Stravinsky lui écrit sans le connaître en 1920 déjà pour lui demander, en sa qualité de commissaire musical, d'aider sa mère à obtenir un visa de sortie. Dès son arrivée à Paris, Stravinsky lui confiera diverses tâches de copie, de correction et de propagande¹⁴, mais se brouillera avec lui en 1939, sans doute à la suite d'intrigues menées par Loulié contre son mariage avec Vera.¹⁵

La théorie esthétique de Maritain est exposée dans *Art et scholastique*, un ouvrage paru pour la première fois en 1920. Si cet ouvrage n'est pas explicitement mentionné dans la *Poétique musicale*, il ne fait cependant guère de doute que Stravinsky, ou

10 Igor Stravinsky, *Poétique musicale* [PM], p. 4.

11 Sur la relation de sa pensée avec l'esthétique de Stravinsky, cf. Viviana Cadari, *Il tempo musicale in Stravinsky: tratti della teoria di Maritain come sistema organizzativo dell'attitudine estetica del grande musicista*, in: *nuova rivista musicale italiana* 2 (aprile/giugno 1991), p. 247–261.

12 *ED*, p. 76. Après un concert comportant cette nouvelle œuvre, Maritain adresse à Stravinsky les *Lettres à mes filleuls* de Léon Bloy – Cf. *SPD*, p. 293. Une première rencontre avait eu lieu en 1926 déjà, date à laquelle Stravinsky réintérait l'église orthodoxe et composait un *Notre père*. – Cf. *ibid.*, p. 632.

13 On pourra lire sur Loulié, en plus de l'article du *Grove*, *SPD*, p. 219–221 et 288–291, ainsi que Detlev Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, p. 98–100. Divers articles de Loulié sont réunis dans *Profanation et sanctification du temps*, Paris 1966.

14 Cf. notamment *La sonate pour piano de Stravinsky*, in: *RM* 10 (août 1925), p. 100–104, et *A propos de l'«Apollon» d'Igor Stravinsky*, in: *Musique* 3 (décembre 1927), p. 117–119. Cette dernière revue publiée dans le même numéro également le célèbre «avertissement» de Stravinsky concernant le terme de néo-classicisme.

15 Cf. Craft, *Chronicle of a friendship*, p. 63. Loulié partira pour les Etats-Unis en 1941 et mourra oublié à Princeton en 1966.

Lourié, l'avait lu attentivement, tant les références y sont nombreuses. Ainsi, dès la «prise de contact», Stravinsky déclare:

«...nous ne pouvons prendre connaissance du phénomène créateur indépendamment de la forme qui manifeste son existence. Or chaque processus formel découle d'un principe, et l'étude de ce principe requiert précisément ce que nous appelons le dogme. Autrement dit, le besoin que nous avons de faire prévaloir l'ordre sur le chaos, de dégager la ligne droite de notre opération de l'enchevêtrement des possibles et de l'indécision des idées, suppose la nécessité d'un dogmatisme.»¹⁶

C'est justement une esthétique prescriptive, voire normative que Maritain bâtit à partir de la théologie thomiste, et son «allure dogmatique» est inévitable «à une époque où tous sentent la nécessité de sortir de l'immense désarroi intellectuel hérité du XIXe siècle, et de retrouver les conditions spirituelles d'un labeur *honnête*.»¹⁷

Corollairement, Stravinsky insiste sur le fait que les thèses qu'il défend, bien que liées à sa personne, n'en ont pas moins une valeur générale:

«Il ne s'agit donc pas de mes sentiments et de mes goûts particuliers: il ne s'agit pas d'une théorie de la musique projetée à travers le prisme subjectiviste. Mes expériences et mes recherches sont tout objectives, et mes introspections ne m'ont conduit à m'interroger moi-même qu'afin d'en tirer du concret.»¹⁸

Cet escamotage du Sujet se retrouve chez Maritain, pour qui «l'artiste doit être aussi objectif que le savant, en ce sens qu'il ne doit penser au spectateur que pour lui livrer du beau, ou du bien *fabriqué*, comme le savant ne pense à celui qui l'écoute que pour lui livrer du vrai.»¹⁹ Comme dans l'article de Roland-Manuel cité plus haut, la référence aristotélicienne du néo-thomisme de Maritain ne semble pas déboucher, sur le plan esthétique, sur une dialectique de la matière et de la forme de l'œuvre, mais bien sur un formalisme impersonnel. L'éclairage religieux de celui-ci doit être pour Stravinsky d'un attrait considérable, à une époque où il a recommencé à pratiquer: même s'il ne saurait être question pour lui d'un rapport direct entre son attitude spirituelle et son activité de compositeur²⁰, la communion d'artistes partageant la même esthétique dogmatique est le reflet de leur attachement à un même «Credo».

Un autre thème de la «prise de contact» est la polémique que Stravinsky engage contre le slogan de révolution musicale, ainsi que sa dénonciation générale de l'arbitraire, de l'outrance, du factice, des «cacophonies» d'une avant-garde soutenue par le snobisme et s'opposant aux innovations audacieuses et authentiques de l'originalité. Outre le fait que la connotation négative du terme de révolution s'explique aisément chez un Russe

16 *PM*, p. 5.

17 *Art et scholastique*, p. 620.

18 *PM*, p. 6.

19 *op. cit.*, p. 684.

20 Cf. *SPD*, p. 193 «I happen to be a believer; but I do not think that this has anything to do with music. [...] Music is not an instrument of divine knowledge, but is born solely because of the innate need to create...». Par ailleurs, on connaît bien les prises de position farouchement hostiles de Stravinsky à l'égard de l'art-religion de Wagner, cf. par ex. Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie [CV]*, Paris 1962, p. 66-67.

blanc dépossédé par les bolcheviks, cette polémique terminologique se prolonge dans la *Poétique* par une importante discussion sur l'Histoire.

Pour Stravinsky, le «phénomène musical», qui fait l'objet de la deuxième conférence²¹, ne peut être éclairé par l'Histoire:

«Pour moi, l'expérience m'a montré depuis longtemps que tout fait historique, proche ou reculé, peut bien être utilisé comme une excitation qui ébranle la faculté créatrice, mais jamais comme une notion qui puisse éclaircir les difficultés.»²²

Cette négation de l'Histoire dans l'explication du processus créateur se justifie par la vision que Stravinsky a du développement de son art et qu'il présente dans sa quatrième conférence («Typologie musicale»). Il distingue dans l'évolution de la musique de «puissants foyers – des phares, selon l'expression de Baudelaire – à la lumière et à la chaleur desquels se développe un ensemble de tendances qui resteront communes à la plupart de leurs successeurs et qui contribueront à former ce faisceau de traditions qui compose une culture.»²³ L'«heureuse continuité» qui en résulte neutralise en fait la notion de progrès historique en privant celui-ci de tout sens esthétique, même si elle n'exclut pas l'apparition de «blocs erratiques dont l'origine est inconnue et l'existence incompréhensible», tels que Berlioz²⁴. Or, ce que Stravinsky dénonce dans la vie musicale contemporaine, c'est un renversement de valeurs qui tend à donner aux «blocs erratiques» la valeur et l'importance des «phares» en exaltant l'individualisme anarchique:

«L'universalisme dont nous sommes en train de perdre les bienfaits est tout autre chose que le cosmopolitisme qui commence à nous gagner. L'universalisme suppose la fécondité d'une culture partout répandue et communiquée, alors que le cosmopolitisme ne prévoit ni action, ni doctrine, et entraîne la passivité indifférente d'un éclectisme stérile.»²⁵

Il lui oppose le modèle de la société médiévale, «qui reconnaissait et sauvegardait la primauté du spirituel et la dignité de la personne humaine» au sein d'une hiérarchie de valeurs et dont l'artisan «ne (songeait) lui-même qu'à atteindre le *beau* à travers les catégories de l'*utile*.»²⁶. La référence à une période de l'Histoire à titre d'exemple est paradoxale, alors que Stravinsky a déclaré plus haut que cette dernière ne peut expliquer le phénomène créateur, et elle est révélatrice de sa nostalgie pour un ordre établi et accepté. Cependant, il faut souligner encore une fois que les «blocs erratiques» ne sont pas totalement exclus de l'ordre stravinskien, pour autant qu'il demeurent excep-

21 Celle-ci s'ouvre sur une définition de l'art reprenant les exigences de l'esthétique dogmatique posée dans la «prise de contact», en des termes que Maritain n'aurait pas désavoué: «L'art, au sens propre, est une manière de faire des œuvres selon certaines méthodes obtenues soit par apprentissage, soit par invention. Et les méthodes sont les voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude de notre opération.» (PM, p. 18). De même, l'art est pour Maritain (*op. cit.*, p. 625) la «*droite détermination des œuvres à faire*».

22 PM, p. 20.

23 PM, p. 48–9.

24 L'opposition entre «heureuse continuité» et «légitimité de l'accidentel» est l'occasion pour Willlam Austin d'un article dans lequel il l'applique à Stravinsky lui-même. Cf. Ethel Haimo et Paul Johnson (éd.), *Stravinsky retrospectives*, Lincoln [etc] 1987, p. 1–14.

25 PM, p. 51.

26 On sait que le concept d'*homo faber* est emprunté textuellement à Maritain par Stravinsky dans la troisième conférence, «De la composition musicale». Cf. PM, p. 36 et *Art et scholastique*, p. 638–639.

tionnels. *Mutatis, mutandis*, il en va de même pour le concept de romantisme, caractérisé par le principe d'insoumission, et que le compositeur (contrairement à ce que l'on croit souvent) veut bien admettre pour autant qu'il soit en relation à la fois dialectique et subordonnée avec celui de classicisme:

«...ce qui compte pour la claire ordonnance de l'œuvre – pour sa cristallisation – c'est que tous les éléments dyonisiaques qui ébranlent l'imagination du créateur et font monter la sève nourricière soient domptés à propos, avant de nous donner la fièvre, et finalement soumis à la loi: c'est Apollon qui l'ordonne.»²⁷

En des termes curieusement nietzschéens, le matériau brut est soumis ici encore à la forme ordonnatrice²⁸. Dans la foulée, Stravinsky évoque encore un autre couple antinomique abusivement utilisé par la critique: le modernisme, terme embarrassant qui ne fait que désigner les snobs et les «pompiers d'avant-garde», et l'académisme, moment de l'Histoire durant lequel les «grands foyers» sont devenus des modèles scolaires. Mais, ajoute Stravinsky avec véhémence, «nous pouvons utiliser les formes académiques sans courir le risque de devenir nous-mêmes académistes». Plus généralement, «la tradition résulte d'une acceptation consciente et délibérée. Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu: c'est une force vivante qui informe le présent.»²⁹. L'Histoire neutralisée est un immense réservoir de formes, et la critique manque son but à interroger celle-ci au lieu d'examiner la mise en œuvre de celles-là:

«A quoi bon, en un mot, harceler [l'auteur] de *pourquoi* au lieu de chercher soi-même le *comment* et d'établir ainsi les raisons de l'échec ou de la réussite.»³⁰

Dans la deuxième conférence («Du phénomène musical»), Stravinsky définit la musique comme un phénomène de spéculation qui suppose «une recherche préalable, une volonté qui se meut dans l'abstrait en vue de donner forme à une matière concrète»³¹: c'est précisément cette caractéristique, liée à la liberté créatrice, qui limite l'activité de la critique au «comment»³². La spéculation s'opère sur deux paramètres: celui du son et celui du temps. Le premier ne nous retiendra guère, si ce n'est pour deux remarques: avec le terme de dissonance «émancipée», Stravinsky emprunte passagèrement à la terminologie de Schönberg, mais pour affirmer immédiatement la nécessité de conserver des pôles d'attraction³³; d'autre part, Stravinsky insiste sur l'importance de la mélodie qui «doit conserver sa place au sommet de la hiérarchie des éléments

27 *PM*, p. 55.

28 Cf. *Art et scholastique*, p. 677 «Ce qui fait la rigueur du véritable classique, c'est une subordination de la matière à la lumière de la forme ainsi manifestée, qu'aucun élément matériel provenant des choses ou du sujet ne soit admis dans l'œuvre qui ne soit pas strictement requis comme support ou comme véhicule de cette lumière, et qui vienne alourdir ou «débaucher» l'œil, l'oreille ou l'esprit.»

29 *PM*, p. 40.

30 *PM*, p. 60.

31 *PM*, p. 20. Il est curieux de constater qu'en apparence Stravinsky se sépare de ici Maritain: chez ce dernier, l'Art, en tant que «habitus de l'intellect pratique», ne relève pas de l'ordre spéculatif car «l'homme y tend à autre chose que le seul connaître» (*Art et scholastique*, p. 622). C'est que le terme de spéculation n'a pas le même sens chez Stravinsky, où il indique l'activité de «mise en forme», et chez Maritain, où il demeure dans une sphère abstraite.

32 Cf. encore *PM*, p. 34 («De la composition musicale»).

33 *PM*, p. 26 sq.

qui composent la musique»³⁴. Le paramètre du temps est en revanche au centre de son argumentation³⁵ et fait intervenir directement la personnalité de Pierre Souvtchinsky³⁶.

Né en 1892 à Saint-Petersbourg (et donc dix ans plus jeune que Stravinsky), Souvtchinsky fut l'élève de piano de Felix Blumenfeld, qui n'est autre que le maître de Horowitz. Sa passion pour l'édition se manifeste dès son adolescence avec la création en 1915 de la revue *Le contemporain musical* en compagnie d'André Rimsky-Korsakov (le fils du compositeur), puis en 1917 de *Melos* en compagnie du musicologue Boris Assafiev. Nommé «délégué de la section musicale du département ukrainien des arts» par Lounatcharsky en 1919, il passe ensuite à l'Ouest et crée en 1920 à Sofia le mouvement eurasien avec le linguiste Nicolas Troubetzkoy (un des pères du structuralisme). C'est en 1922 qu'il retrouve Stravinsky à Berlin, «événement décisif et heureux dans la vie de P. S.». Leur amitié ne sera cependant pas sans ombre, et Stravinsky prendra ses distances entre 1939 et 1956 en raison des réserves de Souvtchinsky à l'égard de sa musique néo-classique³⁷. La réconciliation surviendra par l'entremise de Craft et Souvtchinsky, alors très proche de Boulez, se verra invité en 1967 par Stravinsky à Los Angeles pour s'occuper de ses archives. Son projet d'édition de la correspondance de Stravinsky sera annulé après la mort du compositeur par sa veuve et par Craft.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, Souvtchinsky publie en 1939 un article dans la *Revue musicale* intitulé *La notion du temps et la musique (réflexions sur la typologie de la création musicale)*, qui est la source directe du passage correspondant de la *Poétique musicale*³⁸. Pour lui, les types créateurs se définissent en fonction du thème de l'œuvre, de la technique de composition et de «l'expérience musicale personnelle du compositeur». L'article est exclusivement consacré à ce dernier facteur: l'expérience du compositeur est pour Souvtchinsky essentiellement une expérience du temps³⁹. D'une façon générale, c'est le temps réel (ou ontologique) qui permet de mesurer la «variété de types et de modifications du temps *psychologique*», lié au monde des émotions. Or,

«La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit *en dehors* des catégories du temps psychologique, soit *en même temps* qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps.»⁴⁰

On devine ainsi que, dans la typologie de la création musicale proposée par Souvtchinsky, la musique épousant fidèlement le cours du temps (ou musique «chronomé-

34 *PM*, p. 30.

35 En définissant «le *mètre*, élément purement matériel, au moyen duquel se compose le rythme, élément purement formel», Stravinsky reprend une fois encore la distinction aristotélicienne déjà évoquée, en insistant une fois encore sur le processus de mise en forme plutôt que sur le matériau de départ. Cf. *PM*, p. 21.

36 Sur Souvtchinsky, on pourra lire l'article de l'*Encyclopédie Fasquelle*, dont il fut la cheville ouvrière, les souvenirs de Claude Helffer dans *Musiques signes, images: Liber amicorum François Lesure*, Genève 1988, p. 159-161, et l'article de Eric Humbertclaude dans la revue *Dissonance* 22 (novembre 1989), p. 16-18. Divers textes de Souvtchinsky ont été rassemblés par Humbertclaude dans *(Re)lire Souvtchinsky*, La Bresse 1990.

37 Cf. Craft, *Chronicle of a friendship*, pp. 48 et 61 et *Correspondence II*, p. 348.

38 L'expression même de «typologie musicale» servira de titre à la quatrième conférence.

39 Cf. *PM*, p. 87: «Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instaurer un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit.»

40 *RM* 191 (mai 1939), p. 72.

trique») l'emporte sur la musique «chrono-amétrique» qui abandonne ce cours au profit de dilatations et de contractions, puisque c'est la sensation du temps ontologique qui est primordiale pour détecter les variations du temps psychologique:

«Dans la musique chronométrique, le sens du temps est en équilibre avec le processus musical; en d'autres termes, le temps ontologique évolue entièrement et uniformément dans la durée musicale. Dans sa base créatrice primaire la musique chronométrique se caractérise par l'absence de réflexe émotif et psychologique, ce qui lui permet de saisir le processus du temps ontologique et d'y pénétrer. Cette musique est typique à cause précisément d'une notion d'équilibre, d'un ordre dynamique et d'un développement normal et gradué; dans le domaine de la réaction psychique, elle évoque un sentiment particulier de «calme dynamique» et de satisfaction. La musique chronométrique gouverne l'ouïe et la conscience, grâce à son cours musical qui établit chez les auditeurs exactement le même ordre intérieur du temps qu'avait éprouvé le compositeur au moment où son inspiration a fait naître l'œuvre.»⁴¹

Une telle musique réclame une «ouïe musicale synthétique, dont la réceptivité musicale écarte tout réflexe d'association accidentel pour percevoir [la musique] sur deux plans différents – sur celui des sons et sur celui d'une spéculation particulière.»⁴²: comme on vient de le voir, c'est précisément l'idée de spéculation (sur le son et sur le temps) qui est utilisée par Stravinsky, qui reprend également à son compte le terme de «calme dynamique»⁴³. Mais, tandis que Souvtchinsky indique un peu plus loin que l'art musical est «l'art de la similarité, de la connaissance ontologique du temps et de la spéculation sonore...»⁴⁴, Stravinsky, tout en souscrivant à cette remarque pour son propre travail de compositeur, n'est pas aussi catégorique que lui:

«La musique liée au temps ontologique est généralement dominée par le principe de similitude. Celle qui épouse le temps psychologique procède volontiers par contraste. A ces deux principes qui dominent le processus créateur, correspondent les notions essentielles de variété et d'uniformité. [...] Le besoin de varier est parfaitement légitime, mais il ne faut pas oublier que l'un précède le multiple. Leur coexistence est d'ailleurs constamment requise...»⁴⁵

La hiérarchie établie par Souvtchinsky est tempérée chez Stravinsky par une dialectique en somme plus «équitable» entre variété et similitude. L'article du philosophe russe propose ensuite quelques exemples pour illustrer sa typologie. C'est ainsi que Wagner est bien entendu désigné comme le cas le plus pur de musique «chrono-amétrique»: Stravinsky le condamnera sans appel dans le troisième chapitre de la *Poétique*. Viennent ensuite des types intermédiaires de compositeurs (Beethoven et Chopin) qui, bien qu'écrivant une musique chronométrique, se laissent aller à des procédés «formels et schématiques» qui ne situent pas dans le déroulement temporel⁴⁶. Enfin, l'his-

41 *op. cit.*, p. 73.

42 *op. cit.*, p. 74.

43 *PM*, p. 23.

44 *RM* 191, p. 77.

45 *PM*, p. 23–24.

46 On remarquera au passage la connotation négative du terme de «formel» chez Souvtchinsky. Pour le reste, il est bien difficile de ne pas rester perplexe devant ces affirmations, en partie obscurcies par un français à la syntaxe hésitante. En effet, comment soutenir que la musique de Beethoven contient, dans un cadre temporel essentiellement ontologique, des développements qui en sont abstraits à moins de postuler, soit des changements radicaux de tempo, soit une différence fondamentale entre l'acte créateur du compositeur et la perception de l'auditeur, différence expressément niée pour ce qui concerne la musique chronométrique? Stravinsky préférera éviter le sujet dans la *Poétique* et remplacer l'évocation de Beethoven par une apologie de Bellini.

toire de la musique chronométrique passe par le chant grégorien, les «vrais chants populaires avec leurs refrains qui, pareils, pareils aux chants grégoriens ne chantent pas les paroles mais traînent les voyelles (en tant qu'unités d'intonation temporaires dépourvues de toute intention descriptive)»⁴⁷, Bach, Haydn, Mozart et Verdi, avant de connaître une véritable renaissance avec Stravinsky. Souvtchinsky emploie à son propos nombre de termes qui évoquent l'idée d'un «retour varié» (redonner, rétablir, renouveler, réformer, réassembler, reconstituer...), en l'occurrence aux traditions classiques. La variété stylistique est chez lui en rapport dialectique avec «l'unité de son principe musical» lequel aboutit à un système «dans lequel les lois sont *données* et non point *inventées*», accepté dans un esprit de «libre soumission»: la fin du troisième chapitre de la *Poétique* discute d'une façon similaire la dialectique entre liberté et nécessité dans la composition musicale, tout comme le quatrième chapitre évoque la soumission et l'insoumission à propos du classicisme et du romantisme.

Comme l'indique Craft⁴⁸, Souvtchinsky a pris une part importante à la rédaction de la cinquième conférence de la *Poétique*, traitant des «avatars de la musique russe.» Si le but de ce texte est d'illustrer les thèses exposées précédemment sur le phénomène, la composition ou la typologie musicaux, force est de constater que les rapports avec celles-ci sont le plus souvent implicites: derrière l'esquisse d'une histoire de la musique russe, puis soviétique, c'est bien plutôt la reconnaissance d'une musique nationale et de ses problèmes spécifiques qui est révélatrice. Relevant la succession d'un «désordre conservateur» et d'un «désordre révolutionnaire» ainsi que le paradoxe d'un nationalisme chauvin au sein d'un système politique hyper-international (le marxisme), Stravinsky (Souvtchinsky?) écrit:

«Un *renouvellement* n'est fécond que lorsqu'il va de pair avec la *tradition*. La dialectique vivante veut que renouvellement et tradition se développent et se confirment dans un processus simultané. Or, la Russie n'a vu que *conservatisme* sans *renouvellement* ou *révolution* sans *tradition*, d'où ce chancellement gigantesque au-dessus du vide qui m'a toujours donné le vertige.»⁴⁹

On reconnaît ici la réflexion sur la tradition amorcée dans la quatrième conférence. A la question de l'identité culturelle russe, Souvtchinsky a répondu en créant au lendemain de la Révolution (en compagnie notamment du grand linguiste Nicolas Troubetzkoy) le mouvement eurasien. Celui-ci tente de dépasser l'opposition traditionnelle de l'histoire russe entre slavophilie et occidentalisme en envisageant un continent intermédiaire spécifique entre l'Europe et l'Asie qui englobe «les plaines de l'Europe orientale, de Sibérie occidentale et du Turkestan»⁵⁰. Il rejette l'ethnocentrisme européen, se prononce contre l'idéologie de progrès et milite pour un nouveau spirituel qui s'attaque au matérialisme communiste. Cependant, la *Poétique musicale* reste muette sur la place de Stravinsky lui-même dans l'histoire de la musique «eurasienne». Dans un texte de 1953, Souvtchinsky l'y situera d'une manière paradoxale en l'opposant à l'esthétique traditionnelle de l'art «psychologique» cher aux artistes russes:

47 *PM*, p. 74.

48 *Correspondence II*, p. 505.

49 *PM*, p. 81.

50 «L'eurasisme», article de 1923–24 réédité dans *(Re)lire Souvtchinsky*, p. 65–71.

«Cet art est né d'une réaction passionnée, mais lucide dans sa sévérité, contre une esthétique ayant exploité et pratiqué aveuglément un principe de confession humaine, qui permet et admet tout.»⁵¹

Un texte de 1975 précisera encore l'héritage de Stravinsky:

«Sa nécessité d'être perpétuellement plongé dans une métaphysique, dans sa métaphysique, ne l'empêchait pas d'être un rationaliste vigilant et méticuleusement réfléchi [...] Ce curieux dualisme contradictoire est un phénomène typique du comportement d'une conscience *russe*.»⁵²

De telles considérations sur le «Volksgeist» animant les créateurs nous paraissent aujourd'hui (même en tenant compte des bouleversements politiques intervenus à l'Est de l'Europe) singulièrement démodées, alors même que le nationalisme culturel a occupé une part importante des débats de l'entre-deux guerres. Relevons seulement qu'en 1939 Stravinsky, en possession d'un passeport français, considère les avatars de la musique russe de l'extérieur et n'y consacre une conférence que dans le but avoué d'y opposer d'autres thèses.

Le troisième chapitre de la *Poétique* («De la composition musicale») s'ouvre avec une méditation sur la phénoménologie de la création musicale. Le moteur de la composition musicale est pour Stravinsky la notion de spéculation discutée au deuxième chapitre: la volonté souveraine du compositeur limite sévèrement le champ de la critique, qu'elle exclut du jugement de fond pour la confiner dans l'évaluation de la «correction du travail de l'artisan»⁵³. D'autre part, cette même volonté doit inciter à reconsidérer le rôle premier accordé habituellement à l'inspiration dans le processus créateur:

«*Inspiration, art, artiste*, autant de mots pour le moins fumeux qui nous empêchent de voir clair dans un domaine où tout est équilibre et calcul, où passe le souffle de l'esprit spéculatif. C'est ensuite, mais ensuite seulement, que naîtra ce trouble émotif qui est à la base de l'inspiration et dont on parle impudiquement en lui donnant un sens qui nous gêne et qui compromet la chose même. N'est-il pas clair que cette émotion n'est qu'une réaction du créateur aux prises avec cette inconnue qui n'est encore que l'objet de sa création et qui doit devenir une œuvre?»⁵⁴

Artisan plutôt qu'artiste, le compositeur est un inventeur de musique dont Stravinsky énumère les outils: l'imagination créatrice, le don d'observation, «une culture acquise et un goût inné». Dans l'objet qu'il façonne ne passe en rien l'émotion qu'il ressent, et Stravinsky réitère en somme sa conviction scandaleuse de 1935 selon laquelle la musique est «impuissante à *exprimer* quoi que ce soit»⁵⁵. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il nuancera son propos, dans un texte beaucoup moins souvent cité que celui des *Chroniques de ma vie*:

51 Pierre Souvtchinsky, *Domaine de la musique russe*, in: *Musique russe*, Paris 1953, p. 21.

52 Pierre Souvtchinsky, *Stravinsky auprès et au loin*, in: *Stravinsky: études et témoignages*, p. 28. On peut rapprocher ce passage d'une remarque de la *Poétique* sur le mélange typiquement russe d'«irrationalisme inné» et de rationalisme, non pas «vigilant et méticuleusement réfléchi», mais «rudimentaire et presque enfantin qui dégénère fréquemment en une sorte d'esprit critique et en bavardage stérile.» Cf. *PM*, p. 69.

53 Le même thème est repris, comme on l'a déjà vu, à la fin du quatrième chapitre. Cf. p. 7.

54 *PM*, p. 35.

55 *CV*, p. 86.

«Ce passage sur l'expression (ou la non-expression) auquel on a accordé trop de publicité était simplement une manière de dire que la musique est supra-personnelle et sur-réelle, et à ce titre au-delà des significations verbales et des descriptions verbales. Il était dirigé contre l'idée selon laquelle un morceau de musique est en réalité une idée transcendente «exprimée en termes de» musique et l'implication la réduisant *ad absurdum* selon laquelle des séries exactes de corrélations doivent exister entre les sentiments du compositeur et leur notation. Il était à l'emporte-pièce et désagréablement incomplet, mais même les critiques les plus stupides auraient pu voir qu'il ne niait pas l'expressivité musicale, mais seulement la validité d'un type d'assertions verbales sur l'expressivité musicale. Je maintiens cette remarque, au passage, bien qu'aujourd'hui je la formulerais de façon inverse: la musique s'exprime elle-même. L'œuvre d'un compositeur est l'incarnation de ses sentiments et, bien entendu, on peut la considérer comme l'expression ou la symbolisation de ceux-ci-bien que la conscience de cette phase ne concerne pas le compositeur. Plus important est le fait que la composition est quelque chose d'entièrement nouveau *au-delà* de ce qui peut être appelé les sentiments du compositeur. Et puisque vous mentionnez Cassirer, ne dit-il pas quelque part que l'art n'est pas une imitation, mais une découverte de la réalité?»⁵⁶

Il est frappant de constater que, alors que la phrase des *Chroniques* n'évoquait que négativement l'essence de la musique, le commentaire de 1962 s'efforce de dégager une définition dans laquelle se profilent deux affirmations: la musique dépasse personnalité du créateur et la réalité, et la musique n'a pas de sens sémantique. Il est vain pour l'auditeur de chercher le créateur derrière son œuvre, vain d'espérer une quelconque médiation avec ses sentiments par le truchement d'associations verbales. Le terme même de «symbolisation» et le nom de Cassirer suggèrent explicitement les références esthétiques de Stravinsky (ou de Craft) à cette époque tardive, qui a peut-être en tête l'ouvrage de Suzanne Langer⁵⁷, de même que l'idée d'un art «découvreur» de la réalité semble anticiper de peu sur les formulations de Leonard Meyer⁵⁸. L'ancrage formaliste, encore relativement implicite dans la *Poétique musicale*, s'affiche clairement ici, et le moment est venu de tenter de situer Stravinsky dans cette constellation esthétique.

La filiation entre Hanslick et Stravinsky a été examinée en détail par Siegfried Mauser⁵⁹. L'un et l'autre s'insurgent contre l'esthétique du sentiment, représentée par la musique à programme et tout spécialement par l'œuvre de Wagner, dont ils dénoncent la nature pathologique. Ajoutons de notre part que la critique de la mélodie infinie et de la technique des leitmotive prend chez Stravinsky un tour d'autant plus polémique qu'il y voit la négation de sa propre conception de la mélodie comme «le chant musical d'une phrase cadencée»⁶⁰, à un moment de son existence créatrice où il «commence à penser, d'accord avec le grand public, que la mélodie doit conserver sa place au sommet de la hiérarchie des éléments qui composent la musique.»⁶¹

Stravinsky comme Hanslick se font donc les avocats d'une esthétique de la musique absolue, comprise comme une «libre forme» chez l'un et comme un «libre jeu» chez l'autre. Mais, comme le remarque finement Mauser⁶², la corrélation entre esthétique

56 *ED*, p. 101–2 [Trad. PhD].

57 Suzanne Langer, *Philosophy in a new key*, Cambridge [etc] 1957.

58 Leonard Meyer, *Music, thoughts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago [etc] 1967, p. 157.

59 Siegfried Mauser: *Stravinskys «Musikalische Poetik» und Hanslicks «Vom musikalisch-Schönen»*, in: *Musik-Konzepte* 34/35 (janvier 1984), p. 89–98.

60 *PM*, p. 29. Cf. aussi p. 44.

61 *op. cit.*, p. 30.

62 Mauser, *op. cit.*, p. 94–95.

purement musicale et esthétique purement formelle repose en fait sur un malentendu: concevoir la «forme» et le «jeu» comme des phénomènes dotés d'un contenu musical, c'est vouloir perpétuer le postulat implicite de l'esthétique des sentiments selon laquelle on ne peut parler de contenu qu'en se référant des représentations précises, c'est-à-dire accessibles par le langage; or, ni la «forme», ni le «jeu» sont susceptibles d'un tel traitement. On rejoint ici très précisément le commentaire fait en 1962 par Stravinsky à propos de ses déclarations sur l'expression musicale.

Nulle surprise de voir Hanslick comme Stravinsky affirmer la prééminence de la musique instrumentale sur la musique vocale. Dans ce contexte, ajoutons également au constat de Mauser que Stravinsky voit dans la musique réduite à n'exprimer que le sens d'un discours un appauvrissement⁶³, et qu'il lui oppose, notamment à propos de *Oedipus-Rex*, un traitement purement phonétique:

«Quelle joie de composer de la musique sur un langage conventionnel, presque rituel, d'une haute tenue s'imposant d'elle-même! On ne se sent plus dominé par la phrase, par le mot dans son sens propre. Coulés dans un moule immuable qui assure suffisamment leur valeur expressive, ils ne réclament plus aucun commentaire. Ainsi le texte devient pour le compositeur une matière uniquement phonétique. Il pourra le décomposer à volonté et porter toute son attention sur l'élément primitif qui le compose, c'est-à-dire la syllabe. Cette façon de traiter le texte n'était-elle pas celle des vieux maîtres du style sévère? Telle fut aussi, pendant des siècles, visi-à-vis de la musique, l'attitude de l'Eglise qui, par ce moyen, l'empêchait de verser dans la sentimentalité et, partant, dans l'individualisme.»⁶⁴

Le concept de musique absolue implique un escamotage du compositeur au profit de l'œuvre seule, objective et autonome; comme le note Mauser, cette attitude va chez Stravinsky jusqu'à une méfiance latente à l'égard de l'analyse et un rejet de la critique qui rejoignent curieusement le culte romantique du génie inattaquable. Mais les deux auteurs se séparent à propos du terme de fantaisie: à la différence de Hanslick, Stravinsky y voit une force incontrôlée, source d'arbitraire et de désordre à laquelle il oppose la liberté paradoxale du compositeur s'entourant de contraintes à surmonter et s'appuyant sur sa seule maîtrise artisanale, ce qui limite également strictement le rôle de l'exécutant. Le passage de l'esthétique de Hanslick à la poétique de Stravinsky, de l'argumentation philosophique aux prescriptions compositionnelles s'accompagne ainsi d'un net raidissement de l'idée de musique absolue.

Comme les rapports entre Stravinsky et Hanslick, celui entre Stravinsky et les formalistes russes reste implicite et n'est attesté ni dans sa correspondance avec Lourié, pourtant ami des Futuristes, ni dans celle avec Souvtchinsky, pourtant ami de Troubetskoï. En revanche, on peut relever des parentés certaines entre la *Poétique musicale* et l'esthétique de Jean Cocteau, qui doivent cependant être nuancées à la lueur des relations fluctuantes entre les deux auteurs.

63 *PM*, p. 31–32: «Le chant, de plus en plus lié au mot, a fini par devenir une partie de remplissage, affirmant ainsi sa décadence. Dès lors qu'il se donne pour mission d'exprimer le sens du discours, il sort du domaine musical et n'a plus rien de commun avec lui.»

64 *CV*, p. 196. Sans doute cette attitude est-elle inspirée du folklore russe – cf. *ED*, p. 121: «One important characteristic of Russian popular verse is that the accents of the spoken verse are ignored when the verse is sung. The recognition of the musical possibilities inherent in this fact was one of the most rejoicing discoveries of my life.»

Ainsi que le rapporte Stravinsky⁶⁵, leur rencontre date des représentations de *L'Oiseau de feu* à Paris en 1910. En 1914, Cocteau rejoint Stravinsky, qui termine alors à Leysin le troisième acte du *Rossignol*, pour discuter avec lui d'un projet de ballet intitulé *David* qui ne verra jamais le jour⁶⁶. Une nouvelle rencontre a lieu en 1917 à Rome autour des «Ballets russes», alors que Cocteau travaille avec Picasso (et Satie, demeuré à Paris) au ballet *Parade*. Au lendemain du scandale que provoque cette œuvre, l'écrivain donne avec *Le Coq et l'Arlequin* un manifeste au groupe des Six qui se constitue en 1920.

Il est aisé, comme le fait Möller, de souligner les diverses parentés qui lient l'idéal créateur et stylistique de Cocteau à celui de Stravinsky: critique de Wagner et de l'impressionisme⁶⁷, conception quasi scientifique de l'inspiration, exaltation de l'artisanat créateur, idéal de rigueur formelle puisée dans l'héritage du passé, recherche d'art apollinien et classique, slogans de «simplicité» et d'«architecture». Ces idées prennent cependant sous la plume de Cocteau une connotation nationaliste, tout à la fois dans sa critique paradoxale de Stravinsky et son apologie de Satie.

La critique que Cocteau adresse à Stravinsky est essentiellement dirigée contre le *Sacre du printemps*, dans lequel il relève l'influence wagnérienne:

«Le théâtre corrompt tout et même un Stravinsky. Je voudrais que ce paragraphe n'atteignît en rien notre amitié; mais il est utile de mettre nos jeunes compatriotes en garde contre les cariatides d'Opéra, ces grosses sirènes d'or déviant même un si formidable équipage. Je considère *Le Sacre du printemps* comme un chef-d'œuvre, mais je découvre dans l'atmosphère créée par son exécution une complicité religieuse entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth. [...]

Stravinsky vous désenlise un homme; mais il n'est pas encore de la race des architectes. Son œuvre ne s'échafaude pas – elle pousse.»⁶⁸

Inversément, c'est chez Satie que Cocteau découvre son idéal de simplicité et une conception purement française de la musique:

«Quand je dis «le piège russe», «l'influence russe», je ne veux pas dire par-là que je dédaigne la musique russe. La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgsky, d'un Stravinsky, d'un Wagner, d'un Schönberg. Je demande une musique française de France. [...] Wagner, Stra-

65 Igor Stravinsky et Robert Craft, *Dialogues*, Londres 1982, p. 97–98. Ces deux paragraphes de souvenirs sur Cocteau ont été considérablement édulcorés par rapport à une première mouture. Cf. Craft, *Chronicle of friendship*, p. 220.

66 *David* devait être un numéro d'acrobate et de clown invitant le public à venir assister au spectacle: c'est le thème même de *Parade* – cf. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1979, p. 97. Dans ses *Conversations*, Stravinsky attribue l'échec du projet à l'hostilité de Diaghilev à l'égard de Cocteau – Cf. Igor Stravinsky et Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Londres, 1979, p. 57. Nulle part il ne mentionne en tout cas la présence de Cocteau à la première du *Sacre du printemps* et l'anecdote, rapportée par l'écrivain, d'une promenade nocturne au Bois de Boulogne en compagnie de Nijinsky et de Diaghilev récitant du Pouchkine. Sur cet épisode, contesté par Stravinsky, cf. Dieter Möller, *Jean Cocteau und Igor Stravinsky*, Hamburg 1981, p. 36–40.

67 *Le Coq et l'Arlequin* est traversé par une métaphore aquatique, qui symbolise l'impressionisme, et par une métaphore architecturale, qui évoque la nouvelle musique que Cocteau appelle de ses vœux. Dans son livre sur les arts plastiques à Paris entre 1914 et 1925, Kenneth Silver souligne la «signification nouvelle accordée à l'architecture et aux métaphores de la construction dans les arts visuels» durant les années de guerre. Cf. Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre: l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris 1991, p. 176.

68 *Le Coq et l'Arlequin*, p. 79–80.

vinsky et même Debussy, sont de belles pieuvres. Qui s'approche d'eux a du mal à se dépêtrer de leurs tentacules; Satie montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes.»⁶⁹

Faut-il voir dans ces lignes, comme le suggère Kenneth Silver⁷⁰ le reflet des bouleversements militaires consécutives à la Révolution russe, dont Stravinsky ferait ici les frais? Ou encore dans l'apologie exagérée de Satie la marque de la déception pour le projet avorté de *David*? Nul doute en tout cas que celui à qui s'adressait cette critique ne dut la goûter que modérément, même si plusieurs membres du Groupe des Six (Auric, Milhaud et Poulenc notamment) se réclamaient de lui avec admiration. La réconciliation dut intervenir en 1922 au plus tard, à en juger par la lettre que Stravinsky adresse à Ansermet en date du 11 août:

«Cocteau me prie de vous saluer – il m'écrit souvent; maintenant on est <amis>. D'ailleurs il faut dire que leur attitude (de toute la bande de Cocteau) est bien plus chic que de la bande des normaliens de la <Nouvelle revue française> et du pauvre juif Prunières (qui se sent tout à fait perdu). Il y a un article (deux fois plus violent que celui du journal russe) à ce qu'il paraît de Meur de Schlötzer [Schloezer] dans cette <Nouv. R. Fr.>...»⁷¹

Il est probable que cette réconciliation eut lieu au lendemain de la désastreuse première audition de *Mavra*, donné à l'Opéra de Paris le 3 juin 1922. Alors que la *NRF*, sous la plume de Schloezer, condamne la nouvelle œuvre, Cocteau prend immédiatement sa défense:

«Avec *Mavra*, Stravinsky apporte sa contribution souveraine à l'effort de Satie et de nos jeunes compositeurs, il vient de chez nous.»⁷²

Dans sa réédition de 1926 (dans le cadre du recueil *Le retour à l'ordre*), *Le Coq et l'Arlequin* sera augmenté d'une note admirative sur *L'Histoire du soldat* et d'un «Stravinsky dernière heure», publié auparavant dans la *Revue musicale* de 1923. Dans l'intervalle, le Groupe des Six, dont certains des membres ont des esthétiques difficilement compatibles, n'a produit qu'une œuvre en commun, *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921), et Satie est mort en juillet 1925. Dans ces circonstances, il est logique que Stravinsky devienne pour Cocteau le chef de file de l'école française⁷³.

Pour sa part, Cocteau parle de réconciliation en septembre 1925:

«Je venais de me réconcilier avec Stravinsky, dans un sleeping où nous voyagions de conserve. Nous lavâmes notre linge sale, fort sec et tendu depuis le Coq et l'Arlequin. Il me demanda d'écrire le texte d'un oratorio: *Oedipus-Rex*.»⁷⁴

69 *op. cit.*, p. 58–59.

70 *Vers le retour à l'ordre*, p. 118.

71 Claude Tappolet (éd.), *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914–1967): deuxième volume*, Genève 1991, p. 28.

72 *La revue hebdomadaire* XXXI/44 (1922), cité par Möller, *op. cit.*, p. 107.

73 «On peut avoir des surprises. En 1916, Satie était notre maître d'école. A partir de 1923, nous entendîmes Stravinsky parler notre langue mieux que nous. La défaveur que lui vaut cette période prouve à quel point notre langue est méprisée.» (Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain*, in: *œuvres complètes: volume IX*, Lausanne 1950, p. 306).

74 *Journal de Cocteau*, cité par Möller, *op. cit.*, p. 107.

Le texte écrit à la demande de Stravinsky n'est autre qu'une révision de la «contraction» du drame de Sophocle conçue en 1921–22 déjà parallèlement à *Antigone*⁷⁵. A la date de la discussion du projet, Cocteau sort d'une longue période de détresse consécutive à la mort de Raymond Radiguet à la fin de 1923, et qui l'a précipité dans l'opium. Par le truchement de Jacques Maritain, il est revenu (en juin 1925) à l'Eglise catholique, ainsi que l'attestera sa *Lettre à Jacques Maritain*⁷⁶. Ainsi qu'on l'a vu, Stravinsky rejoint l'Eglise orthodoxe presque au même moment⁷⁷. Cependant, Maritain n'intervient pas directement dans ce retour de Stravinsky à la religion⁷⁸, qui est aussi discret et durable que celui de Cocteau est bruyant et sans lendemain⁷⁹. Les routes de Stravinsky et de Cocteau, se croisant le temps d'*Oedipus-Rex*, se séparent ensuite pour ne se retrouver qu'à l'occasion de la reprise de l'œuvre en 1952 à Paris⁸⁰.

Il est donc difficile de postuler une influence directe de Cocteau lors de la rédaction de la *Poétique musicale* de 1939, en dépit des parentés déjà relevées. Les rapports entre Stravinsky et Satie, le «poulain» de Cocteau, posent pour leur part une question comparable à la question que pose le rapport de ce dernier avec Debussy: le modeste musicien d'Arcueil a-t-il influencé deux des compositeurs les plus importants du début du siècle? Les déclarations de Stravinsky ne sont ici d'aucun secours⁸¹ et l'on ne peut ici que relever, sans vouloir clôturer le débat, les deux faits suivants:

1. La *Valse* dédiée à Satie des *Trois pièces faciles* pour piano à quatre mains (1914–15) fait partie d'un ensemble de huit valses écrites ou esquissées par Stravinsky entre 1914 et 1919, tandis que Satie avait écrit en 1914 les *Trois valses distinguées du précieux dégoûté* (une satire évidente des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel). Les deux compositeurs partagent déjà alors une égale méfiance à l'égard de l'impressionnisme⁸².

2. La *Sonatine bureaucratique* de 1917, écrite par Satie d'après Clementi l'année même de sa collaboration avec Cocteau et Picasso pour *Parade*, précède de moins de trois ans *Pulcinella* de Stravinsky. Il est aisé de constater que les deux œuvres partagent, outre le fait qu'elles sont toutes deux issues d'un modèle classique, des manipulations formelles telles que la modification du nombre original des séquences, la «correction» des progressions harmoniques initiales au nom d'une conception linéaire et la «réorchestration» de l'original au moyen de doublures et de changements de registres ou de densité.

Rendant compte dans la *NRF* de 1929 du livre sur Stravinsky qui vient de paraître sous la plume de Boris de Schloezer, Gabriel Marcel écrit:

75 Sur la genèse d'*Oedipus-Rex*, cf. Möller, *op. cit.*, p. 331–338.

76 «Cette lettre ferme une boucle qui commence avec LE COQ ET L'ARLEQUIN» – cf. *Lettre à Jacques Maritain*, p. 269.

77 Cf. *supra*, p. 4, note 12. Voir aussi sa lettre à Diaghilev du 6 avril 1926 et la réponse de celui-ci dans *Correspondence I*, p. 40–41.

78 Cf. *ED*, p. 76.

79 Cocteau continue à fumer l'opium, et son nouvel ami Jean Desbordes écrit en 1928 son premier livre, *J'adore*, qui conjugue homosexualité et Evangile pour la plus grande indignation de Maritain. Cf. Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris 1973, p. 286–287.

80 Stravinsky pensa à Cocteau en 1935 pour l'aider à bâtir l'argument de *Jeu de cartes*, mais ce projet n'aboutit pas. Cf. *Correspondence II*, p. 312–313.

81 Cf. *CV*, p. 64 et *Conversations*, p. 67–8.

82 Scott Messing, *Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*, Ann Arbor [etc.] 1988, p. 89–95.

«On sait que M. Boris de Schloezer a de l'art de Stravinsky la connaissance la plus exacte et la plus approfondie qui soit; ce n'est pas assez dire; il me semble que toutes les œuvres récentes de l'auteur du *Sacre* ont constitué autant d'étapes dans le développement de son esprit à lui.»⁸³

Cette remarque balise avec pertinence l'itinéraire intellectuel de Schloezer: né à Vitebsk en 1881, docteur en sociologie, spécialiste de Chestov et de Gogol, il se fixe à Paris en 1921 où il devient simultanément le secrétaire de rédaction de la *Revue musicale* d'Henri Prunières (par l'intermédiaire de Prokofiev) et, après sa rencontre avec Jacques Rivière, le chroniqueur musical de la *NRF*⁸⁴. S'il réserve à la *NRF* ses chroniques de la vie musicale parisienne, ses contributions à la *Revue musicale* sont en revanche des articles de fond au fil desquels se définit progressivement une véritable esthétique musicale qui trouvera son aboutissement dans l'*Introduction à J.-S. Bach* de 1947.

Dans *Psychologie et musique*⁸⁵, Schloezer définit l'œuvre musicale sous le double aspect d'un «système sonore» et d'un «langage expressif» et cherche, en affirmant l'autonomie esthétique de celle-ci, à cerner sa spécificité par rapport aux autres médias artistiques. Posant que A représente la forme, «celle-ci étant évidemment conditionnée par ce que nous avons appelé d'une façon quelque peu surannée «l'état d'âme» de l'artiste, donc psychologiquement», et que B représente la «signification objective» d'une œuvre, Schloezer constate que «...en musique A et B ne font qu'un. Ce n'est qu'un seul et unique système sous deux aspects différents. [...] B – c'est le temps ou plus exactement la durée, prise dans le sens que donne à cette expression Bergson...», c'est-à-dire une durée «concrète, riche, vivante et diverse.» Dans le formalisme de Schloezer, le temps ontologique est, comme plus tard chez Souvtchinsky, une donnée fondamentale, mais la psychologie n'est cependant pas totalement évacuée:

«Un système A, complètement indépendant de toute influence psychologique, se développant uniquement en vertu de ses propres lois qui sont celles de B, la durée, son épanouissement, et selon certains principes purement esthétiques, un pareil système «inhumain» ou plutôt «surhumain» ne pourrait exister, de même que la pensée logique pure, car tout «A» est réalisé par une personnalité vivante qui le déforme. Ce n'est qu'un idéal auquel on peut tendre, auquel il faut peut-être tendre, et dont certaines œuvres de Bach, de Scarlatti, de Mozart, – tout près de nous de Ravel, de Stravinsky nous offrent la réalisation la plus complète jusqu'ici dans les conditions terrestres.»

Et Schloezer de terminer son article en introduisant brièvement un troisième facteur qui à côté du facteur psychologique et du facteur objectif B, conditionne également A: le «facteur esthétique, purement formel, lequel, si nous parvenons à le découvrir, nous livrera la formule complète de la forme musicale.»

Ce sont les mêmes problèmes que discutent toute une série de «Notes en marge» regroupées dans les différents numéros de la *Revue Musicale* de 1928 sous le titre proustien de *A la recherche de la réalité musicale*. Après une apologie de l'esthétique

83 *NRF* 192 (septembre 1929), p. 428.

84 A ce jour, la vie et l'œuvre de Schloezer n'a donné lieu qu'à une bibliographie déplorablement courte. On pourra lire l'article que lui consacre son ami A[ndré] S[ouris] dans l'*Encyclopédie Bordas*, p. 656, ainsi que l'hommage sous forme de recueil d'articles et d'études de maîtres de la critique littéraire paru sous les auspices du Centre Georges Pompidou à Paris en 1981. Son activité de critique à la *NRF*, et plus spécialement sa position vis-à-vis de Stravinsky est retracée dans deux articles de David Bancroft, *Stravinsky and the NRF (1910–20)*, in: *Music and letters* 53 (juillet 1972), p. 274–283, et *Stravinsky and the NRF (1920–29)*, in: *Music and letters* 55 (juillet 1974), p. 261–267.

85 *RM* 8 (juin 1921), p. 245–256.

et un rappel de la spécificité de la musique par rapport au langage, Schloezer précise son «A = B» de 1921 en soulignant qu'en musique, la signification est immanente à la forme: la musique véhicule «un certain contenu intellectuel ou spirituel, qui n'appartient qu'à elle, qui constitue à la fois son essence et sa forme, qui constitue sa réalité concrète.» Il y a dès lors lieu de parler avec prudence de la musique comme d'un art d'expression, «car il se peut fort bien que ces tempêtes intérieures qu'elle soulève en nous, ne soient qu'un effet secondaire, ne soient que la conséquence d'une action directe d'un autre ordre d'un ordre spirituel.»

Schloezer en vient alors à discuter le «facteur esthétique» qu'il évoquait en 1921 en s'efforçant de dégager ce que peuvent être les «lois musicales». Pour prouver objectivement la beauté d'une œuvre musicale, il faudrait pouvoir démontrer qu'elle découle de la «mise en pratique de certains principes qui régissent notre activité musicale. Si j'y réussissais, j'établirais du même coup qu'en disant: «cette œuvre est belle», je n'affirme pas seulement mon impression, mais je constate une certaine particularité de la structure même de l'œuvre...». Bien entendu, il serait puéril de penser que la découverte de telles lois, purement formelles, garantisse à coup sûr la naissance de chefs-d'œuvre. Prenant l'exemple du procédé de la répétition, Schloezer réintroduit la notion d'organisation dans le temps, essentielle dans l'article de 1921, pour poser la question fondamentale suivante: «comment construire dans le temps qui est en une certaine façon irréversible, un système fermé? Ne serait-ce pas là tout le problème de la forme musicale?»

Cette question ne sera résolue qu'en 1947 avec l'*Introduction à J.-S. Bach*, qui deviendra le livre de chevet de la jeune génération sérielle. En effet, les «Notes en marge» ne seront pas poursuivies en 1929, année de parution du livre de Schloezer sur Stravinsky. De plus, Schloezer semble cesser toute collaboration avec la *Revue musicale* après 1930, même pour le grand numéro consacré à l'esthétique en 1934 ou pour celui consacré à Stravinsky en 1939⁸⁶. Manifestement, le rapport des forces a changé au sein de la *RM* et Schloezer se retrouve isolé. La clé de son isolement réside précisément dans son attitude de vigilance critique à l'égard des œuvres nouvelles de Stravinsky, qui finit par l'éloigner de son cercle. Il n'est pas sans intérêt de noter que Schloezer se trouvait en 1926 encore en plein accord avec son ami Arthur Loulié, porte-parole attitré de Stravinsky, dans la polémique qui l'opposait à Roland-Manuel (qui ne faisait pas encore partie de l'entourage du compositeur) à propos de la nature de la critique musicale; de même, il traduira encore l'année suivante du russe en français un article du même Loulié sur *Oedipus-Rex*⁸⁷.

Sans doute la publication du livre de 1929, fort mal reçu par Stravinsky⁸⁸, n'a-t-elle fait que sceller définitivement une rupture entre le critique et le compositeur que les années précédentes annonçaient depuis la première de *Mavra*. Schloezer en avait fait un compte-rendu sévère pour la *NRF*⁸⁹:

«Stravinsky n'a pas réussi ce nouveau coup d'essai. En effet, l'impression générale est celle d'un pastiche, d'une sorte de plaisanterie musicale dont le principal défaut serait de ne pas être suffisamment plaisante. Mais tel n'est certainement pas le dessein de Stravinsky: il s'agit d'infuser un sang nouveau à d'anciennes

86 L'intérêt de la *RM* pour Stravinsky reste constant dans ces années-là. C'est ainsi qu'elle publie en 1935 des fragments inédits des *Chroniques de ma vie*.

87 *RM* 8 (juin 1927), p. 240–253.

88 Cf. *SPD*, p. 653.

89 *NRF* 106 (juillet 1922), p. 115–120.

formes, il s'agit probablement de rénover ces formes, de créer ainsi un nouveau style d'opéra-comique. En ce cas le sujet est trop mince, trop fragile: il s'effrite en poussière sous son riche revêtement musical, où les deux styles – italo-russe et négro-américain – ne parviennent pas à se fondre et se gênent mutuellement.»

Schloezer commentera beaucoup plus tard sa prise de position à André Boucourechliev, son successeur à la *NRF*:

«Il m'apparaissait que Stravinsky s'engageait dans la voie d'un art «à la deuxième puissance». Si tout art est une transposition, une stylisation de la réalité, prendre un art pour point de départ me semble une voie stérile. Une culture qui vit sur une autre culture: n'est-ce pas la définition même de la décadence? Ce que Stravinsky commençait à faire à cette époque me paraissait s'expliquer par une sorte d'épuisement prématuré de sa puissance créatrice: une sorte d'*alexandrinisme*, très «bien fait», certes, mais qui n'en était pas moins un art au second degré.⁹⁰

Cependant, Schloezer tentera de s'expliquer avec Stravinsky. Au moment de la parution de l'article, Schloezer lui enverra une lettre pour lui signaler qu'une ligne avait sauté, dans laquelle il admettait qu'il était possible qu'il se trompât dans son jugement sur *Mavra*, mais recevra une sèche réponse du compositeur⁹¹. Schloezer gardera pour sa part un bon souvenir de leur première rencontre personnelle en juin 1923: Stravinsky l'aura-t-il amadoué à cette occasion, se donnant l'illusion de contrôler désormais un critique influent? Toujours est-il que Schloezer parlera à la fin de l'année avec enthousiasme des *Symphonies d'instruments à vent* et de *Noces*⁹², œuvres il est vrai antérieures à *Mavra*. Simultanément, il donne à la *Revue musicale* de décembre 1923 un article important sur le compositeur russe. Le jugement sur *Mavra* a ici radicalement changé:

«...*Mavra* m'apparaît comme une expérience extrêmement significative et féconde: c'est là, en effet, que pour la première fois Stravinsky s'essaye à traiter par ses nouveaux procédés la pure mélodie lyrique que jusqu'ici il dédaignait, mais qui prendra dorénavant une grande place dans son art: c'est la romance italo-tzigano-russe qui fait son apparition avec *Mavra*...»⁹³

Ces nouveaux procédés, c'est la «synthèse organique, naturelle, d'éléments multiples et divers», c'est «notre nouveau style classique, autrement dit – objectif.» Même *Petrouchka*, *Le Sacre* et *Noces* révèlent des caractéristiques classiques qui attestent de la continuité paradoxale de la pensée de leur auteur, et que Schloezer précise en les opposant au romantisme:

«...lorsque nous opposons le romantisme au classicisme, nous opposons deux méthodes de façonnement ou d'organisation esthétique différentes, l'une, subjective, qui consiste pour l'artiste à construire son œuvre en fonction directe de ses états de conscience que cette œuvre est destinée à exprimer, l'autre objective, qui consiste à prêter à l'œuvre d'art une existence absolue et complètement autonome en ne faisant intervenir dans sa structure que des considérations purement formelles, en agençant ses éléments conformément à une certaine logique spécifique, particulière à chaque art.»⁹⁴

Le classicisme impersonnel de Stravinsky représente, dans la perspective de l'article de 1921, un cas exemplaire d'évacuation du «psychologique» aux confins de l'œuvre musicale – au moment de sa genèse:

90 *Boris de Schloezer*, Paris 1981.

91 *Correspondence I*, p. 157–158, note 86.

92 *NRF* 119 (août 1923), p. 238–248.

93 *RM* 5 (décembre 1923), p. 132.

94 *op. cit.*, p. 133.

«Il faut toujours distinguer très rigoureusement l'œuvre même, en tant que système de sons, de masses, de couleurs, des états de conscience, émotifs ou intellectuels, qui lui ont donné naissance.»⁹⁵

Ce distinguo anticipe de façon frappante sur l'agacement de la *Poétique musicale* à l'égard du terme «inspiration»⁹⁶.

Les comptes-rendus sur Stravinsky écrits par Schloezer seront ensuite systématiquement favorables, qu'il s'agisse du *Concerto pour piano*, de la *Sonate pour piano* et tout spécialement d'*Oedipus-Rex* et d'*Apollon Musagète*⁹⁷ jusqu'à son livre de 1929, qui reprend en les développant de nombreux aspects contenus dans l'article de 1923. Puis, au-delà du *Baiser de la fée* jugé interlude sans importance⁹⁸, la condamnation se fait sans appel pour le *Capriccio*, la *Symphonie de psaumes*, *Perséphone*, *Jeu de cartes* et *Dumbarton Oaks*⁹⁹. Schloezer révèle l'ampleur de sa déception dans le dernier article qu'il donne en 1930 à la *Revue musicale* en réponse aux comptes-rendus sur son livre:

«Ce que l'on appelait la froideur et la sécheresse de Stravinsky, le formalisme de son art et son objectivisme, tout cela n'avait de prix que pour autant que l'auteur y atteignait en se surmontant, en faisant violence à sa nature; or aujourd'hui, il semble que pour y parvenir, il n'a plus qu'à suivre la ligne de la moindre résistance: Ce n'est plus du classicisme, c'est de l'académisme.»¹⁰⁰

Une réconciliation n'interviendra qu'en 1959 après *Threni*.¹⁰¹ Auteur occulté par Stravinsky, Schloezer n'est sans doute pas la source, même indirecte, la moins importante dans la formation de l'esthétique de la *Poétique musicale*.

95 *op. cit.*, p. 106.

96 Cf. *PM*, p. 35, et *supra*.

97 *NRF* 131 (juillet 1924), p. 122 et *RM* 6 (juillet 1924), p. 68–69; *Revue Pleyel* 26 (novembre 1925), p. 19–20; *NRF* 167 (août 1927), p. 244–247 et *Revue Pleyel* 45 (juin 1927), p. 291–293; *NRF* 178 (juillet 1928), p. 104–107.

98 *NRF* 191 (août 1929), p. 278–279.

99 *NRF* 197 (février 1930), p. 285–286; *NRF* 211 (avril 1931), p. 623–625; *NRF* 249 (juin 1934), p. 1027–1030, *NRF* 292 (janvier 1938), p. 149–151 et *NRF* 298 (juillet 1938), p. 152–153; la critique de *Perséphone* donne lieu à une polémique avec Charles-Albert Cingria, peut-être envoyé au front par Stravinsky – cf. *NRF* 251 (août 1934), p. 297–303.

100 *RM* 11 (janvier 1930), p. 146.

101 Cf. *Boris de Schloezer*, Paris 1981, p. 23–24.

