

L'ŒDIPUS-REX DE STRAVINSKY

Oedipus Rex déconcerta fort le public ordinaire des spectacles de Diaghileff, ainsi que la critique. Et c'est parfaitement compréhensible.

La place de cet « opéra-oratorio », comme l'intitule l'auteur, — sous la forme en tout cas sous laquelle il nous fut présenté, — n'était pas au théâtre, entre deux ballets; et on n'aurait pas dû l'exécuter devant un public venu spécialement pour admirer les évolutions des danseurs et des danseuses et goûter 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. 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, il fallait simplement l'exécuter en concert, au cours d'un Festival Stravinsky où aurait figuré, par exemple, le *Concerto*. 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* (mais dans un tout autre genre) l'apogée de l'art stravinskien.

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... Mais lorsque, la partition de piano en mains, 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 solistes ne chantaient pas toujours exactement, des parties instrumentales très importantes se faisaient plutôt deviner qu'entendre...

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 jauge 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.

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. A mesure cependant qu'on entend cette partition, elle semble s'ordonner et s'éclaircir 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

L'auteur travaillait à son *Œdipe* depuis un an et demi, et l'on n'en savait presque rien : le secret fut bien gardé. Quelques initiés parlaient d'un retour à Hændel, et Stravinsky en intitulant son œuvre « opéra-oratorio » semble leur donner raison. Il est indubitable en effet que de même que dans *Mouru*, de même que dans le *Concerto* et la *Sonate*, le compositeur 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 Hændel. 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. Lourié dans la *Revue Musicale* : juin 1927). Mais c'est à ces deux points que se limite le soi-disant « retour à Haendel ».

Il est vrai que les deux actes d'*OEdipe-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 progressions dans les chœurs font songer à Hændel. Mais à côté de ces éléments hændeliens 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.

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*, 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.

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 qu'il emploie sont simples et n'ont rien de cette exubérance que nous aimions tant dans le *Sacre*, 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 retombe 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 mu-

sicale 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.

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 Hændel? 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. 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?

Si on l'admet, alors le soi-disant retour à Hændel 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, 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 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... *OEdipus-Rex* lui, est l'opéra-oratorio par excellence, « an und für sich », 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. *OEdipus-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'une caractère déterminé, riche d'expression et dramatique. Mais ce dernier terme demande à être expliqué et plus strictement défini.

III

Si l'on prend le mot « drame » dans le sens d'action scénique, *OEdipus-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, Cocteau, cette impression d'immobilité que dégage l'œuvre aurait été soulignée encore davantage. Le récitant ou « speaker » (?) 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. Lourié, dans l'article que j'ai déjà cité, compare *OEdipe-Roi* à une sorte de galerie de portraits musicaux : voici le portrait de Jocaste, celui d'OEdipe, celui de Créon... 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 de l'art stravinskien, est en effet absent de *OEdipe-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 *OEdipe*; mais n'y aurait-il pas là simple transposition de mouvement? Les airs d'*OEdipe-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 s'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.

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.

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... Après *OEdipe-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 »), leur « moi » individuel, cette chose irréductible qui échappait jusqu'ici à l'art de Stravinsky, une personnalité vivante.

B. DE SCHLOEIER.

