



HAL
open science

Stravinsky - Tentative de synthèse

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Stravinsky - Tentative de synthèse. 2019. hal-02314487

HAL Id: hal-02314487

<https://hal.science/hal-02314487>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stravinsky

Tentative de synthèse

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Ce texte tente l'impossible résumé des manières de l'auteur du *Sacre du printemps*. Après ce dernier chef-d'œuvre, le Russe change plusieurs fois son fusil d'épaule. Il imagine une nouvelle « modernité de chambre », plus ironique. Le sarcasme demeure dans le néoclassicisme des années 1920 et 1930. Ce dernier, ambigu, désenchanté, invente le remixage, soixante ans avant le hip-hop newyorkais. Vient enfin un sérialisme tardif, mélange paradoxal de scientisme viennois et de vieille ironie. Le style s'y assèche cependant. Il mincit, à l'opposé apparent des opulentes fureurs du *Sacre*. On envisage la réception de l'œuvre entière, en particulier celle de l'*ostinato*, célèbre procédé obsessionnel qui aura influencé presque l'ensemble des musiciens ultérieurs.

Ce texte est paru dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM) en 2015. En voici une version modifiée (octobre 2019).

Adorno, au début des années 1940, sélectionne deux compositeurs. Ils seraient les chefs de file de la « nouvelle musique » : Schoenberg et Stravinsky. Mais le premier est peut-être le plus influent des deux. C'est le compositeur-théoricien. Il concentre de ce fait les critiques « anti-intellectualistes », comme le note Adorno¹. Stravinsky semble apporter la solution au problème. Il crie, bien à propos, son slogan, violent, populaire. C'est celui d'une modernité musicale en apparence simple, car dansante, hyper cadencée, *rythmique*. C'est un collage rogue, peut-être, mais au moins : répété obstinément.

On pourrait convoquer ici une topique nietzschéenne, opposant arts dionysiaque et apollinien². Alors Schoenberg, enchaîné par son propre sérialisme après 1923, camperait Apollon pour le siècle scientiste. Et Stravinsky jouerait Dionysos pour, du même siècle, le versant festif, sensualiste, sexuel, freudien.

De Stravinsky, le grand œuvre, pourtant de jeunesse, a fait date. Il marque même l'archétype de toute date pour l'historiographie

¹ « Parmi les reproches qu'ils répètent obstinément, le plus répandu, c'est celui d'intellectualisme : la musique aujourd'hui naîtrait du cerveau, non du cœur ou de l'oreille ; elle ne serait point imaginée dans sa sonorité, mais calculée sur le papier. L'indigence de ces phrases saute aux yeux ». *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 21.

² Voir *La naissance de la tragédie* (1872), début.

musicale. Cette date tranche. Certes : elle est même un mythe en soi de la rupture. C'est LA date. Elle sonne le glas de la Belle Époque. Elle achève d'engloutir le *Titanic*. Elle augure même du début de la Grande Guerre. C'est l'entrée de la musique dans les temps modernes, cette fois définitive, car solennelle : par un rituel, un *Sacre*, non seulement *du printemps* mais du XX^e siècle, de l'histoire du « progrès » musical, et de Stravinsky lui-même. La révolution stravinskienne est, pour notre histoire, celle d'une œuvre nécessaire et suffisante, réductrice en ce sens, vortex hypnotique par la violence, et centrée sur soi par la répétition. C'est un accouchement rythmique de l'orchestre qui candidate au sommet, acmé pour toute idée de force sonore, et qui déclenche un autre accouchement, lui, esthétique.

Révolution centripète

« L'ordre atteint, tout est dit³ », écrit le Russe. L'ordre ? C'est d'abord le rythme. Le grand style stravinskien (le « style » y demeure, ce que confirme Boris de Schloezer⁴, quand Schoenberg préférera, en un sens, les procédures) est déjà dans la pulsation. Ce hachage appelle une danse, dût-elle être bancale. Il a justement fondé son essor sur trois ballets. Après un *Oiseau de feu* (1910) encore debussyste, *Petrouchka* (1911) couve déjà quelques rythmes obsessionnels et, enfin, le *Sacre du printemps* (1913) explose soudain en croches synchrones. Une idée devenue populaire, depuis lors, est que le critère le plus fondamental de la musique serait le rythme. Mais cette thèse (défendue dans l'œuvre entière – notamment pédagogique – d'un Carl Orff) est précisément née du *Sacre*. En isolant et magnifiant le critère rythmique, en redécouvrant la transe des pratiques magiques anciennes, Stravinsky traduit en musique le primitivisme pictural des *Demoiselles d'Avignon* (1907).

Ceci accorde au Russe la curiosité puis l'amitié de Picasso. Tous deux se découvrent pendant musical et pictural d'un même mouvement esthétique pensé d'autant plus nécessaire à l'histoire. Stravinsky donne ainsi à son époque une nouveauté qu'elle peut comprendre rapidement. (Il répond ainsi à la définition du « génie » selon Kant⁵.) Il lui donne une jouissance, un rituel, une bacchanale. Au passage, il liquide des critères fondamentaux : tonalité (en partie), thématisme surtout. Les Viennois, eux, fameux « atonaux », rompent avec l'*ensemble* des principaux repères (y compris la pulsation) sauf la note et le tempérament en demi-tons. Mais Stravinsky fait un choix plus populaire,

³ *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 69-70.

⁴ *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 91.

⁵ Lorsque Kant remarque que le génie transgresse la règle, il précise aussitôt que cette opération n'a lieu que pour proposer une nouvelle règle qui s'érige aussitôt comme modèle, modèle apparaissant immédiatement comme évident et incontestable (*Critique de la faculté de juger*, § 49).

consensuel et festif, en conservant la pulsation. Et davantage, il la révèle. Il la magnifie.

Tout semble dit quand « l'accord du *Sacre* », slogan d'une émeute moderniste, est répété de façon mécanique par l'orchestre en transe au début des Augures Printaniers (1^{ère} scène du ballet). La pulsation est glorifiée par la répétition obstinée de cet agrégat : voilà l'*ostinato*, bientôt l'un des procédés musicaux parmi les plus influents – voire fondateurs – du XX^e siècle dans son ensemble.

Par ailleurs, l'agrégat est grave et *polytonal*. Le Russe fait émerger, pour l'histoire enfin convaincue, les polytonalités isolées d'Ives, voire de Schoenberg dans *Verklärte Nacht* (1899). Il répète un collage (en ce sens effectivement cubiste), dissonant, d'une tonique de *fa* bémol et d'une dominante de *la* bémol. On n'entend plus un accord (annulé par l'abrasion polytonale) mais un timbre. Ainsi selon ce seul slogan économe, Stravinsky élude la mélodie, fond harmonie et timbre au service du rythme. À la différence de la modernité viennoise, celle de Stravinsky propose des simplifications et, disions-nous, des réductions : réduction verticale d'un accord sur un autre (collage) et horizontale par la répétition mécanique du résultat (*ostinato*). La force de Stravinsky est celle d'un *choix*. Ou Stravinsky aura peut-être confirmé l'intuition de Satie, celle de la possibilité, au XX^e siècle, d'opérer des soustractions pour avancer. Et l'avance se repère facilement quand elle se fait dans un cri de l'orchestre.

Les premières idées modernes de Stravinsky s'ordonnent mieux qu'en manifeste : en manifestation politique. Car elles sont exprimées avec l'orchestre renforcé en cuivres et percussions, *fortissimo*. Le défilé orchestral s'amplifie, *crescendo*, dans les trois premiers ballets. Mais il commençait dès ces *Feux d'artifice* (1908) qui impressionnèrent tant Diaghilev, et l'emportèrent pour ainsi dire dans la procession. Le célèbre imprésario des Ballets Russes est co-auteur, co-porteur de banderole dans cette manifestation nationale, en menant avec conviction le jeune inconnu Stravinsky jusqu'à son *Sacre*.

Cependant, après qu'un critique parisien a écrit « *Le massacre du tympan* », comment Stravinsky pourra-t-il surprendre davantage ? La postérité – du moins les histoires de la musique ou la tradition discographique – semble encore suggérer l'idée que Stravinsky, à peine trentenaire, a tout dit. C'est l'anathème d'un modernisme dont l'historicisme nécessaire se retourne contre lui. La pièce semble donc non reproductible, inexploitable fût-ce par un Stravinsky lui-même *Sacrifié*. D'autres « sacres » stravinskiens auraient pu naître *a priori*, de même qu'il y eut de nombreuses œuvres néoclassiques durant presque trente ans. Mais non, car l'œuvre, en tant que sacrifice, mise à mort (du grand orchestre, voire du grand répertoire), pose à l'unicité en tant que destruction (en soi unique car irréparable). « La musique a soif de

destruction⁶ », résume Deleuze. Le *Sacre* en tout cas, de cette idée, semble l'archétype, en fait l'*apocalypse* (au sens de « révélation » et de fin).

1914 : naissance d'une nouvelle « ironie de chambre »

La musicologie n'a pas assez souligné une chose essentielle. C'est qu'après le *Sacre*, Stravinsky s'est presque *inversé*. D'éternellement jeune, il a soudain vieilli pour toujours. Il est devenu un anti-Stravinsky. Soyons schématiques. Car il le faut ici. C'est pour mieux comprendre. D'un principe de vie, il est passé à la mort ; d'une avancée, à un retour ; du primitivisme à l'ironie, de l'orchestre à la musique de chambre, du cuivre furieux au pétomane comique. Le *Sacre* était une pose, un bluff. Comment Stravinsky, cet homme du grand monde, du vieux monde, ce *mondain*, pouvait-il longtemps se faire passer pour un primitif ? Ce schéma étant campé, nuançons.

Quand éclate la Grande Guerre, le musicien découvre le Schoenberg de *Pierrot lunaire* (1912). Voilà soudain, on dirait, un autre Dionysos que ce *Pierrot* furieux, et plus économe car, somme toute : musique de chambre. Le modèle vient à point. Car les effectifs musicaux disponibles, en temps de guerre, s'amaigrissent, même dans la Suisse neutre où réside Stravinsky. Auparavant, si le compositeur a déjà composé de nombreuses pages de piano (ou de musique vocale accompagnée au piano), c'était encore selon une veine debussyste, voire tchaïkovskienne pour les premières œuvres.

La guerre donne donc une leçon d'ergonomie. Le musicien réduit encore son « grand style ». Il la vêt d'une robe de chambre : il use de polytonalité et d'*ostinato* dans les *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914-1918), certaines pièces vocales accompagnées par de petites formations, sur des arguments ou traductions du nouveau complice, l'écrivain « national », Ramuz (à l'époque aussi représentatif pour la Suisse qu'Hemingway pour les USA, si l'on veut). Ce seront *Berceuses du chat* (1915-6), *Renard* (1916), *Histoire du soldat* (1917), *Noces* (1917-1923). *Noces*, sommet de ces « années cruciales » selon Boucourechliev⁷, comme déjà dans *Petrouchka* et *Le sacre du printemps*, use de *popievka* (chansons traditionnelles russes), selon un consensus du premier XX^e siècle qui pousse à revisiter divers folklores. C'est la démarche des compositeurs nationaux : des Espagnols, d'Enescu, de Janáček et tant d'autres (l'ethnomusicologue Bartók en tête), mais également de Stravinsky.

Après 1914 dominera un *ostinato* contrapuntique, par « strates », qui engendre la forme, équilibrée autour de notes

⁶ *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 367.

⁷ *Igor Stravinsky*, Paris, Librairie Arthème/Fayard, 1982, p. 137.

centrales dans chaque strate⁸. L'*ostinato* était en fait présent dès *Petrouchka*, et exemplaire dans l'introduction du *Sacre* où ses couches arrivent déjà à saturation. Les instruments, alors, y vont tous de leur « ritournelle territoriale », comme nous l'écrivions ailleurs à propos de Varèse⁹. Ces lignes ont deux ou trois parties qui se répètent de façon apparemment aléatoire, à la manière de quelque parade animale lors de la saison de reproduction. Voilà des ritournelles *re-territorialisées* vers leur origine sauvage (de non-encore-musique selon l'idée de Deleuze)¹⁰.

Et ce poly-*ostinato* de guerre est donc discret, parfois minimal. Quand le diable d'*Histoire du soldat* récite « ça... va... bien-pour-le-moment », Stravinsky se réduit volontairement à son squelette : l'œuvre devient psalmodie (pas même chantée), quelque ancêtre de rap, rythmé par une maigre tziganerie (*pizzicati* de contrebasse et violon, n'utilisant donc pas même l'archet), une « pompe » populaire *ostinato* (pas même variée). L'obstination est donc, ici comme plus tard, plus régressive, enfantine (ostensible dans certains titres comme « Dodo », troisième mouvement des *Berceuses du chat*). Elle y est plus humoristique que tonitruante. Ces « gestes excentriques d'Igor » (Nicholas Mac Kay) commencent dans les *Trois pièces pour quatuor à cordes* esquissées dès 1914¹¹. Et ces gestes sont donc économes. Mais, comme l'explique Freud dans *Le mot d'esprit* (1905), économie et humour marchent ensemble¹². Il semble que Stravinsky et Dada aient compris ensemble¹³ que ce monde, déchiré par une Grande Guerre, chimique, atroce, ne pouvait être sérieux.

Ouvrons une parenthèse. Ou une fenêtre sur l'avenir. Cette musique de chambre n'est plus celle du romantisme. Le romantisme ne se posait pas souvent la question des effectifs. Il respectait les règles. On composait des quatuors, ou des trios, ou des sonates, parfois quelques variantes, ponctuelles, un octuor, ou autre chose. C'est tout. Mais la musique de chambre compose désormais ses effectifs de façon ludique, fantaisiste, comme autrefois dans les *divertimenti* de Mozart, ou comme Debussy commence aussi à le faire (à la même époque que notre Russe), dans sa Sonate pour alto, flûte, et harpe (1915). Tout ceci est contemporain du moment où les soldats français de la Grande

⁸ Gretchen Horlacher, « The rhythms of reiteration: Formal development in Stravinsky's *ostinati* », *Music theory spectrum: The journal of the Society for Music Theory*, vol. 14, n°2, Automne 1992, p. 171.

⁹ Voir « Varèse », parcours de l'œuvre, *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM), 2008.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 372.

¹¹ « Igor's eccentric gestures: A semiotic decoding of Stravinsky's syntax with markedness theory », *Musical semiotics revisited*, sous la direction d'Eero Tarasti, Helsinki, International Semiotics Institute, 2003, p. 498.

¹² « La condensation demeure donc la catégorie à laquelle sont subordonnées toutes les autres. Une tendance à la compression ou mieux à l'*épargne* domine toutes ces techniques. Tout paraît être, comme le dit Hamlet, affaire d'économie (*Thrift, Horatio, thrift!*). » Voir Freud, *Le mot d'esprit* (1905), chapitre 1.

¹³ C'est en 1916 que Dada se constitue au Cabaret Voltaire à Zürich.

Guerre ont changé d'uniforme. En musique aussi, on est passé du vieux monde, codifié, avec ses uniformes bourgeois (quatuor, trio, etc.), au nouveau, moderne, chaotique. Or c'est surtout *cela* qu'on retrouvera massivement plus tard, au cours des années 1950, dans la modernité de Darmstadt, celle notamment de Boulez. *Le marteau sans maître* (1954) est écrit pour alto, flûte alto, voix d'alto, guitare, vibraphone, xyloimba, percussions. C'est un bric-à-brac. Tous ces *altos* n'y hurleront pas. Et ils résonneront peu¹⁴. L'ensemble sera sec. Ce bouquet de fleurs sèches, certes chambriste, sera antiromantique, déjà, en s'éloignant de l'orchestre, du clinquant aigu des violons et surtout de leur résonance, qu'on ne retrouvera dans la musique contemporaine qu'à partir des années 1960. Or, ce son sec, voire « pête-sec », anti-lyrique, c'est surtout Stravinsky qui l'a promu avant Boulez. Schoenberg a certes proposé son *Pierrot lunaire*. Mais il a aussi beaucoup écrit pour piano (contrairement à notre Russe), et notamment pour un piano dont les résonances, les échos rêveurs, n'étaient pas interdits. Et l'orchestre des trois Viennois aussi est souvent resté profond, mélancolique, *bleu*. Bref le son des Viennois est demeuré plus romantique que celui du Russe. Quand on songe, avec Makis Solomos, qu'on serait passé progressivement, à partir de cette époque précisément, *De la musique au son*¹⁵, on mesure mieux l'importance de Stravinsky et de ses nouvelles sécheresses après 1914. Ce « détail » est crucial.

Plus précisément, les nouveaux effectifs de Stravinsky, réduits, préféreront les instruments à vent, dont les cuivres. Naît cet univers métallique ambigu, cherchant moins souvent la puissance qu'un second degré, mais organiquement mêlé au premier (toujours présent dans l'organisation sérieuse du temps, dans la traque précitée de « l'ordre à atteindre »). Le timbre du cornet à piston d'*Histoire du soldat* est irrévérencieux : antimilitariste. Il met définitivement en forme l'esprit frondeur d'un compositeur qui, dès 1904, intitulait une oeuvre « Les champignons vont à la guerre ». Il cancanne, fait des « couacs » en se frottant au trombone : le cluster de demi-ton devient ici de la musique fausse. C'est en tout cas ce qu'un public méfiant eût pu retenir de lui. Le nouveau cluster de Stravinsky est ainsi populiste (à l'inverse de ceux de Bartók et de Varèse imitant bientôt ceux du *Sacre* pour faire du timbre). Le trombone est ici lancé dans la musique de chambre du XX^e siècle, remarque Mark Robert Williams, aussi dans *Ragtime* (1917-1918) puis dans l'Octuor à vent (1922-1923), selon une esthétique pince-sans-rire. Pour Wolfgang Burde¹⁶, cet humour est en germe dans *Petrouchka* et se renforcera peu à peu pour culminer dans certaines pièces de commande américaines

¹⁴ Davantage cependant que l'effectif d'*Histoire du soldat*, notamment à cause du vibraphone.

¹⁵ Makis Solomos, *op. cit.*, Rennes, PUR, 2013.

¹⁶ Voir « Divertierende Musik im kompositorischen Oeuvre Igor Strawinskys », *Musiktheorie*, vol. 10, n°1, 1995, p. 57.

des années 1930 puis 1940 : *Preludium* (1937) pour jazz band, *Tango* (1940) pour piano, *Circus polka* (1942) pour orchestre, *Scherzo à la russe* (1944) pour jazz band et *Ebony concerto* (1945).

Les bois et cuivres, ici secs, viennent chasser les cordes, décidément trop suspectes de romantisme pour le Russe qui adopte une pose ostensiblement anti-expressive : « La musique par son essence, est impuissante à *exprimer* quoi que ce soit¹⁷ ». Ce sont les violons, sans doute, qui dans l'expression de l'ami Cocteau (aphorisme teintée de dandysme), opèrent sur le public ce coupable « chantage sentimental¹⁸ ». D'ailleurs, ce public a montré qu'il était capable de se passer de leur résonance, surtout si l'orchestre monte en puissance (nouvelle séduction). C'est la leçon que le *Sacre* a donnée au public et que *Boléro* de Ravel (1928) lui récitera bientôt plus souvent encore. L'orchestre à cordes d'*Apollon musagète* (1928) sera une exception au sein d'une grosse production de musique d'harmonie, de fanfare, parfois nommément de musique de cirque. Cette « musique de la balle » appuie l'esthétique bohème, là encore, approuvée par Cocteau et plus généralement, par la pose de légèreté française rejetant l'idée du sérieux germanique (pose à la fois anti-wagnérienne et « anti-Boche¹⁹ »). Les cordes de l'ouverture de l'opéra *The rake's progress* (1948-51) ne seront présentes qu'au premier et au dernier accord. Voilà une provocation claire.

Or, ces sécheresses de timbre feront école. *Pierrot lunaire* aussi s'autorisait encore, au fond, une profondeur de champ germanique. C'est là, pour Boulez qu'« il y a encore trop de romantisme, trop de tradition, trop de passé dans la musique de l'inventeur de la série²⁰ ». Mais Stravinsky, lui, même le néoclassique – répétons-le, car c'est essentiel – Stravinsky offre un précédent permanent à la future texture sonore, sèche, du sérialisme intégral et plus généralement des années 1950. Il prépare le pointillisme du timbre boulezien, et plus encore celui du Messiaen de l'époque, maigre, précis, depuis *Mode de valeur et d'intensité* (1949) jusqu'aux *Couleurs de la cité céleste* (1963).

L'ironie des cuivres engendre un primitivisme plus intimiste. Naît un plus discret « devenir-animal » au sens de Deleuze²¹, à

¹⁷ *Chroniques de ma vie, op. cit.*, p. 63. Toutefois Stravinsky, rappelle Jean-Jacques Nattiez, « ne niera pas que dans le *Sacre* il a voulu "exprimer la montée de la nature qui se renouvelle" » (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., 1975, p. 132).

¹⁸ *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979, p. 47.

¹⁹ Au début des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir se dépeint en petite fille fanatisée par le rejet, alors plus que consensuel en France, de l'hégémonisme belliciste des « Boches ». Or, cette méfiance, profonde, jusqu'à parfois atteindre l'esthétique et renforcer un anti-wagnérisme voire un anti-romantisme (typiquement ceux de Cocteau), s'éteindra-t-elle vraiment avant la fin de la guerre suivante au moins ?

²⁰ Cité par Esteban Buch, *Le cas Schoenberg*, Paris, Gallimard, 2006, p. 276.

²¹ *Op. cit.*, p. 374-5.

partir de 1914 puis dans le futur néoclassicisme (après 1919), où la coulisse du trombone, typiquement, semblera faire « barrir » l'instrument par un *glissando* descendant, de façon claire dans *Pulcinella* (1919). Mieux encore dans *Circus polka* (1942), ballet composé pour une jeune éléphante, le « devenir-pachyderme » du Russe caricature une distanciation, une tragicomédie récurrente après le *Sacre*.

Cette esthétique écartelée, « retour à l'ordre » pour un compositeur se déclarant encore sympathisant mussolinien en 1939 durant une conférence à Harvard²², mais également « comique » (et voilà le problème selon Adorno)²³, durera presque de 1914 jusqu'à la période sérielle (parfois encore pendant cette dernière), œuvres religieuses peut-être exceptées.

« Néoclassicisme »

En 1919, *Pulcinella* ouvre ostensiblement cette période. Bien que superficiellement en rupture, ce nouveau « ballet-manifeste » ne fait que préciser le chambrisme précédent, ses timbres, son ironie partielle, surtout la logique de décalage, de détournement d'un référent. Si dans les trois premiers ballets et dans *Noces*, le substrat est la *popievka*, la chanson citée, dans *Pulcinella* le parasitage est plus radical. Il n'est plus seulement « colonial », puisqu'il s'applique désormais à la propre coterie de Stravinsky : la musique savante. Cette dernière semble désormais datée en tant que telle pour le Russe depuis son *Sacre*. La *Symphonie classique* (1916-1917) de Prokofiev inventait ses propres thèmes. Mais Stravinsky, dont le minimalisme devient ici provocateur, prétend pouvoir se limiter à dés-orchestrer ceux déjà écrits par un ou plusieurs compositeurs baroques (dont Pergolèse et d'autres). De même, il y avait recyclage insolent deux ans auparavant dans la fameuse *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp (un urinoir exposé à l'envers, *ready made* fondateur).

Pulcinella, c'est aussi la stylisation définitive du Stravinsky arrangeur. Ceci justifie, *a posteriori*, les travaux d'étudiant, bien sûr, puis notamment *Khovanchtchina* (1913) d'après Moussorgski (orchestration partagée avec Ravel) ou cette antimilitariste réduction pour violon seul de la *Marseillaise* (1919). Ce Stravinsky « musicien Dada » est pourfendeur en même temps qu'amateur d'hymnes nationaux et de lourdeurs musicales populistes. Il s'amusera aussi – semble-t-il – d'une *Star-spangled banner* (1941), ou encore d'un *Greeting prelude* (1955) qui dés-octavie la célèbre chanson *Happy birthday*. Ces arrangements – par leur

²² Le Russe déplore alors avoir été classé « dégénéré » en tant que « révolutionnaire » par l'exposition *Entachtete Musik* de Ziegler en 1938. Voir Laure Schnapper, « La musique "dégénérée" sous l'Allemagne nazie », *cairn.info*, § 27. L'ordre que nous associons souvent au Russe a-t-il donc bien aussi répondu au *retour à l'ordre* des années 1930 ?

²³ La musique de Stravinsky, par son « opiniâtre » *ostinato* régressif, s'embarrasserait ainsi en permanence et de façon paradoxale de « ce comique qu'elle dénonce ». *Op. cit.*, p. 214.

ambivalence même : ordre esthétique et parfois désordre éthique – ont valu au musicien une arrestation, en décembre 1941 (juste après Pearl Harbour) par la police de Boston, en vertu d'une loi qui y interdit de toucher à l'hymne national américain. On voit la limite légale de l'esthétique du détournement. Vol, espionnage ? Par ailleurs le musicien, surpris, devra payer des droits aux auteurs d'*Happy birthday*, c'est-à-dire à la *Summy Birchard Music Division*, club d'étudiants de l'Université de Princeton. Il avait déjà dû payer, de mauvaise grâce, l'auteur d'une chanson de rue détournée pour les besoins de *Petrouchka*. Bien avant Christian Marclay puis les *scratchers* du *hip hop* dans les années 1980, Stravinsky dérobe des matériaux déjà œuvres eux-mêmes. Mais il produira, sur chaque souche, un champignon qui révélera de façon surréaliste – on y reviendra – la nature de son support.

Insolences, volte-face, le Russe ressemble à un lanceur de mode roué. Il serait en tout cas un « maître de la communication » selon Valérie Dufour qui a traqué ses « prises de paroles dans la presse, les entretiens journalistiques qui précèdent systématiquement ses concerts et les premières interviews radiophoniques auxquels il accorde une application et un sérieux constants²⁴ ». Est-il l'une des premières « stars » – très célèbres depuis leur jeunesse et ainsi en rapport d'addiction originaire avec le succès – cherchant à surprendre leur époque en permanence ? Schoenberg, lui, eut la chance relative de déchaîner la critique lors de la plupart de ses créations²⁵.

Pulcinella, œuvre fondatrice du néoclassicisme de Stravinsky, contient un malentendu. C'est qu'elle n'en est pas emblématique dans sa pose unique (ponctuelle) de pur arrangement. Le néoclassicisme ultérieur, celui par exemple d'*Oedipus rex* (1927), inventera son langage propre (pas seulement ses timbres), son code moderne du XX^e siècle. Les *Quatre études pour orchestre* (1929) s'ouvrent avec un intervalle dissonant : une neuvième mineure qui, vide, devient une fausse octave. Puis les thèmes qu'elles citent ou inventent, ici comme dans d'autres pièces et contrairement à *Pulcinella*, tournent court à dessein. Car l'*ostinato* vient encore typiquement les retourner sur eux-mêmes. Enfin la polytonalité, second outil du Russe, les superpose de façon moderniste pour l'ordre (et cacophonique pour le désordre sarcastique).

La répétition obstinée, parfois, engendre encore de modernes structures isorythmiques. C'étaient déjà les croches accrocheuses de l'accord du *Sacre*. Cette tentation de l'isorythmie, métronome souligné quelques fois même par une homorythmie (tout l'effectif synchrone), fait encore la radicalité univoque des *Symphonies*

²⁴ Voir « Stravinsky stratège ? Le compositeur face à l'exégèse de son oeuvre en Europe (1926–34) », *Music's intellectual history*, sous la direction de Zdravko Blažeković et de Barbara Dobbs MacKenzie, New York, RILM, 2009, p. 427.

²⁵ On peut consulter à ce sujet l'ensemble du *Cas Schoenberg* d'Esteban Buch, *op. cit.*

d'instrument à vent (1920) et de nombreuses œuvres jusqu'à *Ebony concerto* (1945). L'horloger déclare lui-même – il est temps de le citer en entier – que la musique est surtout un « ordre entre l'homme et le temps [...] ». La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit²⁶ ».

Brosser des « tableaux allégoriques anti-pathétiques²⁷ », selon l'idée de Gianfranco Vinay, n'est pas tout. Il s'agit aussi de réécrire l'histoire. Lorsque Stravinsky rapproche son « néoclassicisme » du référent Bach, c'est plutôt le Cantor de Leipzig qui en semble rajeuni que Stravinsky vieilli (n'en déplaise à Adorno qui qualifiait ce dernier de « restaurateur »)²⁸. Le Concerto en mi *b* pour orchestre de chambre (1937-1938, « *Dumbarton Oaks* ») détruit l'histoire plutôt qu'il ne s'y abîme. Il s'amuse, en le révélant, du « cubisme » en germe de Bach. Il nous livre le moteur, squelette, rythme intime de l'Allemand (son seul flux isorythmique), son battement de cœur (*ostinato*) – voire sa libido. Le surréalisme, à cette même époque, aurait osé imaginer de tels rapprochements.

Inspiration religieuse

Cette sous-période s'imbrique aussi avec les deux dernières. Le milieu des années 1920 et la prise de conscience chrétienne orthodoxe coexistent avec l'ironisme profane. La foi nouvelle, elle, mène droit à *Otche nash* (« Notre père », 1926) pour chœur mixte. L'œuvre tranche jusqu'à s'exclure des manières habituelles du Russe. Elle semble se repentir de tout sarcasme, avec ses lents accords parfaits. Mais suivent la *Symphonie de Psaumes* (1930), *Babel* (1944), la *Messe* (1948), le *Canticum sacrum* (1955), *Threni* (1958). Ces pièces – du moins dans leur traitement vocal – tentent un nouveau ralentissement du style rythmique, du métronome ici souvent homorythmique (choral). Comme dans ces noires synchrones qui s'imposent dans les chorals de Bach, ou plus tard dans cette majorité de lentes mesures chorales qui dominent l'œuvre de Messiaen, la voix du Père est ici clamée, bien entendu, d'une seule intonation (d'un seul rythme) par les chœurs. Clarté oblige, dans *Threni* on commence même par réciter le texte en croches isorythmiques, autre ancêtre inattendu de quelque rap (la récitation, d'abord donnée au diable d'*Histoire du soldat*, est donc rendue au ciel quarante ans plus tard).

Sérialisme

Stravinsky a progressivement cédé à la pression sérielle (cette mode devenant presque incontournable après-guerre), à partir de *Cantata* (1951-2). Selon Eurydice Jousse, le Russe apprécie, dans

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ Voir *Permanence et transformation du style stravinskien dit « néo-classique » durant les années françaises (1920-1940)*, Thèse, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1996, quatrième de couverture.

²⁸ C'est la seconde thèse de *Philosophie de la nouvelle musique*.

ses écrits satellites des compositions de *Movements* (1958-59) et d'*Epitaphium* (1959), le travail « architectural » et « structurel » qui s'associe au sérialisme : c'est toujours l'ordre. Mais il sait qu'il ne contentera jamais les sérialistes les plus rigoureux²⁹. Ses *Huit miniatures* (1962) emploient encore des référents populaires. Elles défendent leur vieux patchwork néoclassique malgré le treillis de douze sons qui s'y dissimule. L'amorce du *Requiem canticles* (1966), comme un chant du cygne de l'*ostinato*, répète les croches aériennes des cordes. C'est comme un hommage moqueur à l'accord du *Sacre*. Joyeux sérialisme que voilà (quand ce dernier, en principe, est ennemi de toute répétition, donc de tout *ostinato*, et sans doute aussi de toute ironie...).

Reste que Stravinsky a dépouillé son style au passage. Et les séries poussent à sélectionner les timbres. Les instruments s'échelonnent. Le grand Stravinsky univoque a vécu. L'abandon est alors net, ceci pour des mélodies de timbre en somme, comme Berlioz y avait songé dans *Roméo et Juliette* (1839) avant les *Klangfarbenmelodien* de Schoenberg. Le dynamisme (l'ordre) demeure. Mais cette spatialisation sélective malmène l'*ostinato*. Aux notes répétées, elle préfère les intervalles disjoints de la vieille École de Vienne. C'est le cas par exemple dans les *Variations « Aldous Huxley in memoriam »* (1964) ou l'*Introïtus* (1965).

La période sérielle s'était ouverte sur les conseils de l'ami Robert Craft. Valérie Dufour nous rappelle suffisamment que le Russe est un « stratège³⁰ ». Ce *rake* est attentif à son propre *progress*. Le « néoclassicisme », après trente ans de désinvolture, ne pouvait décidément plus guère passer pour moderne, et certainement pas pour « contemporain », c'est-à-dire d'avant-garde, après la seconde guerre mondiale, quand la soif théorique était à son apogée : durant les années 1950. *Agon* (1957), l'un des sommets sériels, reste stravinskien dans le « grand style ». Car si timbres et rythmes sont bien perçus les premiers, se dégagent alors une netteté rythmique et les vents sarcastiques. Et la série devient solution mélodique (commode) pour un compositeur que le problème de la ligne a peut-être parfois embarrassé dès lors qu'il ne s'agissait plus d'écrire à la manière tchaïkovskienne, comme dans sa Première Symphonie (1907). Le sérialisme de Webern est secoué dans *Agon*. Stravinsky en reprend l'élégance de miniature. Mais ce n'est que pour réinventer sa propre économie, habituelle. Cette cime est encore un ballet. Ce genre aura toujours sculpté le compositeur et réciproquement.

L'histoire du Russe, vue de loin comme un massif montagneux, semble une chaîne de ballets culminants dont se distinguent

²⁹ « Stravinsky sériel : Les raisons d'une conversion », *Sillages musicologiques: Hommage à Yves Gérard*, sous la direction de Raphaëlle Legrand et de Philippe Blay, Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (Association du Bureau des Étudiants), 1997, p. 269.

³⁰ Voir « Stravinsky stratège ? », *op. cit.*, p. 427.

quelques plus hauts pics, *L'oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le sacre du printemps*, *Pulcinella*, *Agon*.

Un lyrisme ?

Une question demeure. Stravinsky, en plus d'un rythmicien, harmoniste, orchestrateur, était-il aussi mélodiste ? La question se pose d'abord dans ce qui touche au lyrisme, donc dans le presque unique³¹ opéra *The Rake's progress* (1948-1951). L'économie des moyens – habituelle – sert une nouvelle densité protéiforme, rythmique, orchestrale, mais aussi désormais lyrique, notamment dans le duo d'Anne et de Rakewell « In a foolish dream », la berceuse « Gently, little boat » ou le duettino d'Anne et de Trulove « Every wearied body ». Là, les quelques dissonances creusent un écart minimal avec « l'angélisme » des voix. Ce dernier est appuyé par la consonance majoritaire des intervalles, souligné par le retour des tenues de cordes. Ce retour paraît moins gratuit ici, après une exclusion aussi longue, que chez tout autre musicien. Ironie et lyrisme minimal, alternés ou mêlés, ce mélange précis tend vers notre XXI^e siècle économe, fusionnel, qui ne se refuse plus rien – non plus néoclassique mais bien postmoderne.

Le Concerto pour violon (1931) offre traditionnels *ostinati* isorythmiques, distorsions néoclassiques mais aussi orchestrations inédites dans l'aigu (début du *finale*), *in fine* tziganeries détraquées certes entendues dès le Premier Concerto de Prokofiev (1916-7) ou donc, remarquons nous, dans *Histoire du soldat* la même année (1917). Or, le troisième mouvement file déjà ce nouveau lyrisme, au sein d'un langage dissonant de façon économe (comme soixante ans plus tard dans le dernier Messiaen, celui des premières mesures de « Demeurer dans l'amour ». Ces « mélodies atonales », fusions paradoxales, futurs paradigmes des années 2000, sont soutenues par des tenues de cordes que le Russe s'offre, dès ici, dès 1931, avec un retentissement lourd de sens : pour les grandes occasions, donc, décidément. Il revient ainsi sur le « glissement de l'émotionnel au fonctionnel et à l'objectif³² » qui aurait caractérisé son utilisation du violon selon Boris Schwarz.

Réceptions en déséquilibre

Que garde-t-on aujourd'hui de la démarche de parasitage, longtemps, fidèlement assumée ? Freud eût peut-être pu analyser, s'il avait montré le moindre intérêt pour la musique, qu'en dévoilant le secret pulsionnel de ses référents, par l'*ostinato*, Stravinsky eût peut-être révélé leur sexualité. La sexualité – curieux écart – ainsi par exemple celle de Bach. Ou peut-être

³¹ L'histoire semble avoir oublié les autres tentatives dramatiques.

³² « Stravinsky, Dushkin, and the violin », *Confronting Stravinsky. Man, musician, and modernist*, sous la direction de Jann Pasler, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 302.

Stravinsky montre-t-il aussi la part enfantine (régressive) de ses référents. L'*ostinato* semble un révélateur protéiforme. Appliqué à l'accord, il devient rituel, mythe. Assigné aux chœurs il se fait chapelet. Pour les motifs classiques, il engendre quelque rengaine naïve, signifiante d'absurdité (paradoxe entre l'ordre et le sarcasme). Dans ce dernier cas plus critiqué (notamment par Adorno puis Boulez), c'est un peu ce qu'une enfance, pas seulement régressive mais solaire (ordonnée) retiendrait, répéterait de la musique savante. Ou plus en profondeur, ce serait une mémoire morte, donc l'inconscient : est-ce un rêve obsessionnel répétant certains détails de l'histoire de la musique ? Naît un temps critique, miroir névrotique, le temps de l'inconscient confronté au grand répertoire classique, c'est-à-dire l'inconscient confronté au monde sonore et partant, le temps de l'inconscient lui-même, vu par la musique, ici comme chez Schoenberg selon Adorno³³.

Stravinsky semble déjà ironiser au sujet de la future industrie culturelle dans son répertoire dit « musique classique ». Il interroge déjà son obsession d'un patrimoine, son historiographie simplifiée des « génies musiciens » qu'elle interprète avec avidité, industrie irrésistible à laquelle personne, pas même le compositeur d'avant-garde, ne pourrait résister : alors il ne compose plus, il décompose *Pulcinella*. Manfred Trojahn le remarquera aussi, mais beaucoup plus tard : comment un compositeur pourrait-il écrire de façon atonale quand la tonalité de la « société de consommation » l'assiège désormais de toute part³⁴ ? Si l'industrie culturelle a décidé « d'arrêter » l'histoire, personne ne pourrait facilement l'en empêcher quand son premier grand ennemi (Adorno) ne l'a pu. L'idée semble certes pessimiste.

La période néoclassique, longue, sera critiquée. Adorno y voit la défaite d'une « restauration³⁵ ». Ce Stravinsky allégé est-il l'œuvre de Cocteau ? Le poète, dans son *Coq et l'Arlequin* (1918), balaie l'importance du *Sacre*. C'est cette « musique d'entrailles » à laquelle, plus tard, il dira préférer l'acte bouffe *Mavra* (1922) dans lequel Stravinsky – rêvera-t-il – « offre des dentelles » et s'éloignerait ainsi du « mysticisme théâtral du *Sacre* ».

Sacre du Sacre

Car le *Sacre* n'a jamais fini d'écraser sa délicate descendance. Son primitivisme hurlant, en un sens faustien, semble finalement aussi fatal aux autres compositeurs qu'à Stravinsky lui-même.

³³ « Chez lui [Schoenberg], l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumas ». *Op. cit.*, p. 50

³⁴ « Formebegriff und Zeitgestalt in der "Neuen Einfachheit" », *Zur neuen Einfachheit in der Musik*, Wien, Universal, 1981, p. 87, § 3.

³⁵ *Op. cit.*, ensemble de la seconde partie de l'œuvre.

C'est qu'aucun procédé musical (à l'exception du dodécaphonisme cependant souvent sujet de polémiques) n'aura résonné autant par la suite, dans tout un siècle, que l'*ostinato* qu'il invente nettement, c'est-à-dire bruyamment et donc clairement pour son époque. Ravel, dans *Boléro* (1928), l'œuvre de musique moderne la plus populaire (selon les chiffres de la Sacem), n'a fait que répéter une mélodie avec obstination. Prokofiev, plus encore Varèse et Bartók, ont fait du principe une pierre angulaire. Le postmodernisme ne conserve rien de plus moderne que ce point de départ stravinskien : Arvo Pärt, dans son style *tintinnabuli* (donc depuis 1976) *s'obstine* dans ses grilles étroites. Les minimalistes américains (Reich, Glass, Riley) puis John Adams seraient mieux appelés « répétitifs ». Les musiques vernaculaires de Chicago et Detroit (« *house* » et « *techno* »), à partir des années 1980, ont de même systématisé l'*ostinato*. On y cherche la « transe », sacrée ou non. C'était déjà l'inspiration du *Sacre*, monstrueuse rhapsodie imaginaire de litanies comme les eussent rabâchées les chamans de la Russie ancienne et comme les font répéter, se dit une planète postmoderne globalisée, ceux du monde entier et notamment d'une Afrique caricaturée³⁶ par des arsenaux percussifs.

Au-delà de l'évocation rituelle tribale, l'*ostinato* est-il une traduction sonore biologique, battement de cœur, mouvement, en soi curieux (car court), de va-et-vient sexuel ? Fait-il *résonner* Freud, cette psychologie (voire philosophie) la plus autoritaire du XX^{ème} siècle ? Ou Stravinsky a-t-il seulement touché au dionysiaque pur, au mythe : ce que désirait, sans cesse davantage, son siècle hédoniste ? L'*ostinato*, avant même que d'atteindre à la transe, est-il déjà la répétitivité de tout rite (qui manquera de plus en plus à nos époques vides et matérialistes), dont l'inlassable réitération des prières, des chapelets aux mantras ? Est-ce la répétition, de plus loin encore, inhérente à la condition humaine dans son enfermement même, son journalier châtement prométhéen ou son mythe de Sisyphe ?

Dans le même temps, l'*ostinato* est futuriste (et avec son primitivisme, à l'autre bord, il opère donc cette synthèse moderniste de large envergure). Il traduit historiquement tout *mécanisme*, surtout celui des « temps modernes » (que moquera le film éponyme de Chaplin en 1936), d'abord prometteur mais bientôt inquiétant, potentiellement incontrôlable, celui d'une industrie menaçante qui débordera bientôt, bien au-delà de l'inquiétude de Chaplin, vers la production en chaîne d'absurdités, bientôt de meurtres, puis vers le génocide technologique de l'*Endliche Lösung*. Le thème répété de *Boléro* lui-même traduisait

³⁶ « Ce que le postmoderne nomme hybridation consiste à greffer sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme des "spécificités" la plupart du temps caricaturales, comme on parfume avec différents flavours synthétiques les sucreries industrielles³⁶. » Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 22.

pour Ravel (donc dès 1928), un monde sombre en tant que, disait le Français, une « non musique ».

L'ostinato se reçoit-il, plus sensiblement encore, comme cette obsession qui annonce une époque hantée par la maladie mentale (Amérique obsédée par la figure du psychopathe et finalement sa littérature, à la fin du XX^{ème} siècle, hantée par *l'American psycho* de Bret Easton Ellis) ? Son utilisation dans *Psycho* de Hitchcock, dans la scène de la douche donc en son centre rouge, par le stravinskien Bernard Hermann, semble l'indiquer.

On *s'obstine* certes ici sur *l'ostinato*, comme si ce dernier était, même, contagieux, de la musique à la l'idée. Nicolas Donin remarque³⁷ que le procédé au sens strict, en réalité, est rare dans l'œuvre du Russe, qui préfère au fond le « varier indéfiniment jusqu'à le rendre méconnaissable et créatif ». Il est certes généralement contrapuntique (allongé et ainsi sujet aux variations) plutôt que vertical après 1914. Mais la répétition demeure en tant qu'*impression*, impression d'autant plus obsessionnelle que fondée sur l'obsession. Et la réception ne retient-elle pas mieux ce qui *l'impressionne* ? Enfin et encore, qu'elle œuvre impressionna autant que le *Sacre* après lui, imprima mieux son empreinte, notamment grâce aux coups de marteaux, répétés et violents, de son « accord » ?

Or, à ces questions on ne répondra que par d'autres : Stravinsky ne partage-t-il pas, avec Schoenberg, cette place de plus influent musicien du XX^{ème} siècle ? De ce siècle le *Sacre* marque-t-il d'ailleurs le printemps ou déjà, de surcroît, l'hiver ? Car l'œuvre, encore une fois, est une posture. C'est le *ballet*, aussi, de l'esthétique. Le *Sacre* postule – dès 1913 – au *finale* de l'histoire de l'orchestre par le sacrifice, pas seulement de la vierge (dans l'argument) mais de l'orchestre, mourant, explosant dans son apothéose même. Historiciste, hégélien, il est donc concerné par la fin de l'histoire. Il candidate alors au poste romantique de dernier chef-d'œuvre à ce niveau d'irréfutabilité (admis par tout niveau d'exigence esthétique) de la musique occidentale dans son ensemble. Bien sûr l'histoire ne pourra pas l'admettre. Seul Stravinsky certes le pourra. Le Stravinsky postérieur (à son propre *Sacre*) portera presque soixante ans le deuil ambigu de l'orchestre (voire de l'art). Il portera ce terrible deuil, celui de l'idée de grandeur, d'absolu, de la musique, désormais fantôme « néo ». Car la grande musique serait une denrée possiblement périssable, même selon Adorno³⁸.

³⁷ Communication personnelle en 2014.

³⁸ C'est par cette idée que le philosophe ouvre sa *Théorie esthétique*, dès sa première page.