



Œdipus-Rex

Après un intervalle de trois ans durant lesquels Stravinsky ne fit paraître que des œuvres pour piano, le compositeur revient au théâtre : il a terminé dernièrement son troisième opéra : *Œdipus-Rex* auquel il a travaillé près d'un an et demi.

Stravinsky intitule son *Œdipe* : « opéra oratorio ». Cette forme ancienne a déjà depuis longtemps cessé d'être vivante ; elle est tombée dans le domaine exclusif des professeurs de conservatoire et ne sert plus que de sujet de concours. Il fallait, certes, une audace singulière pour la rappeler de nouveau à la vie. L'oratorio est une vaste composition musicale pour soli, chœur et orchestre, écrite sur un texte sérieux, élevé. — Cette définition que nous offrent les manuels d'école, caractérise très exactement la forme en question, et Stravinsky s'y est scrupuleusement conformé. Ce qui a déterminé le choix du compositeur et l'a attiré vers cette forme, c'est précisément qu'elle est impersonnelle et effacée. Je veux dire par là que ce genre de compo-

tion a été si complètement abandonné et oublié, qu'il n'est plus aujourd'hui qu'une sorte de « tabula rasa » qui ne porte plus la moindre trace d'un goût personnel, d'un caractère individuel quelconque. Et c'est justement ce qu'il faut à Stravinsky, qui choisit actuellement la forme qui convient à sa musique ainsi qu'une bonne ménagère choisit pour sa maison des objets bien solides et durables.

Il en est de même du sujet d'*Œdipe*, auquel Stravinsky s'arrêta parce qu'il est connu de tous et, étant dépourvu d'élément nationaux, particuliers, appartient pour ainsi dire à tous. Telle fut l'unique raison de son choix.

II

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

Bach et Haendel sont à l'opposé l'un de l'autre ; le premier étant dynamiquement polyphonique, le second statiquement harmonique. La polyphonie de Bach est autonome et spontanée ; ses harmonies ont pour nous quelque chose d'inattendu et paraissent même, pourrait-on dire, accidentelles. Sa polyphonie est régie par ses propres lois, basées sur le développement indépendant des différentes voix qui la constituent, et c'est de l'entrelacement de ces voix que surgit, inattendue, l'harmonie, laquelle demeure toujours au second plan. Chez Haendel, au contraire, la polyphonie est, si l'on peut s'exprimer ainsi, stabilisée ; elle ne conserve que l'apparence de l'indépendance et ne sert en réalité qu'à constituer l'harmonie, laquelle ainsi est but en soi. Haendel crée son harmonie en sacrifiant involontairement l'énergie et l'indépendance de la polyphonie.

Nous aimons en Bach la vie, la liberté de sa polyphonie ; et son harmonie nous est chère précisément parce que le compositeur se garde d'affirmer

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

Aujourd'hui enfin, la polyphonie se développe sur des bases nouvelles et en relation organique avec les principes harmoniques. Ainsi donc, la rupture avec le passé à laquelle nous assistâmes dernièrement, avorta, et il fallut finalement accepter l'acquit du siècle dernier en matière harmonique. De là l'éclectisme musical moderne. La question de la signification pour nous de tel ou tel maître du XIX^e siècle et de son influence, n'a plus d'importance actuellement ; Aujourd'hui, nous avons bien plus de raisons qu'avant de parler de « Renaissance » musicale, d'une renaissance qui, niant résolument tout individualisme, fait revivre les formes impersonnelles mais solidement construites de la

culture des siècles écoulés, en faisant servir ces formes à nos nouveaux besoins, à nos nouveaux buts.

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

III

La dialectique harmonique dans *Œdipus-Rex* remplace la dialectique polyphonique. Il me semble que c'est en cela précisément que consiste la signification essentielle de cette œuvre et le rôle qu'elle est appelée à jouer. J'espère que cette terminologie ne provoquera cette fois nulle équivoque. Lorsqu'il y a deux ans je parlai ici-même au sujet de la *Sonate* de Stravinsky du retour de la musique au principe dialectique, on me reprocha ma terminologie « absurde » ; mais depuis lors, ce terme acquit en musique droit de cité

et s'emploie couramment, ainsi que j'ai eu maintes fois l'occasion de le constater. Les musiciens contemporains s'efforcent de construire leurs ouvrages dialectiquement ; il ne s'agit pas de s'emparer de l'un des procédés dialectiques du passé, mais d'affirmer la dialectique comme méthode de construction musicale. L'expérience que nous venons d'accomplir avec le retour à Bach est la plus typique et la plus convaincante. Je ne parle pas de l'imitation de Bach, qui est évidemment improductive, inutile. La méthode dialectique est la seule qui réponde à la sensibilité moderne, car c'est uniquement de l'énergie dialectique que dépend cet équilibre entre « quoi » et « comment », qui apparaît comme d'idéal actuel.

L'art de Stravinsky est l'expression la plus typique, la plus convaincante des tendances dialectiques modernes en musique. Les principes dialectiques qu'il a élaborés sciemment, manifestent leur action en son œuvre à partir du moment où il abandonna le style spécifique russe et reprit contact avec la pensée formelle occidentale. Jusqu'à *Œdipe*, la dialectique de Stravinsky porte un caractère linéaire, si l'on peut s'exprimer ainsi ; le compositeur s'attache au développement des lignes musicales, à leur solidité et à leur densité, à leurs rapports constructifs. Dans *Œdipe*, comme je l'ai dit, le centre de gravité se déplace et c'est l'harmonie qui domine. *La Sérénade*, qui précède *Œdipe*, peut être considérée en somme comme une sorte d'étude harmonique pour cet opéra. Déjà dans la *Sérénade*, en effet, les combinaisons contrapunctiques n'apparaissent plus complètement autonomes, comme c'était le cas dans les compositions précédentes, mais acquièrent un certain *coloris harmonique déterminé*. Dans *Œdipe* cette tendance trouve son expression entière et parfaitement nette : la polyphonie aboutit ici à la formation d'harmonies déterminées, qui lui sont dictées et imposées d'avance ; ainsi les enfants disposent leurs petits cubes et édifient des constructions en se conformant aux dessins qu'ils ont sous leurs yeux. La polyphonie d'*Œdipe* n'est pas libre, elle n'est pas dynamique ; elle se développe en demeurant strictement dans les limites des harmonies qui sont à la base de l'opéra. Précédemment Stravinsky avait réalisé maintes fois l'alliage de tonalités différentes. Le principe de tonalité, développé, élargi avait abouti à l'établissement de véritables pôles harmoniques qui fixaient les limites

entre lesquelles se réalisait son action. Dans *Œdipe* le développement polyphonique qui semble libre, en fait est construit intentionnellement de façon à composer une harmonie strictement déterminée, avec laquelle il fait étroitement corps. Le contrepoint est presque toujours déterminé par l'accord qui le soumet à son empire. Le compositeur aboutit ainsi à une sorte de synthèse idéale des principes harmoniques et contrapunctiques, qu'on pourrait définir comme un *contrepoint harmonique* : je veux dire par là qu'il s'agit en l'occurrence de l'harmonisation non pas de la mélodie mais de tout le contrepoint, transformé en un dessin harmonique déterminé. Ce n'est pas l'harmonie qui découle du contrepoint, ainsi que se le représente la conception traditionnelle, mais le contrepoint, au contraire, qui est la conséquence des harmonies qui le composent. Ce principe n'est pas complètement nouveau : on le retrouve en germe dans les procédés techniques des maîtres de la Renaissance italienne, par exemple chez les contrepointistes florentins des XIV^e et XV^e siècles.

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

L'harmonie d'*Œdipe* paraît à première vue scolaire et banale. Mais elle est en réalité neuve et extraordinaire. Elle est à la fois élémentaire et multiforme, et la puissance dialectique de cette technique consiste dans la façon dont elle se réalise en même temps en plans et en volumes, en lignes et en couleurs (couleurs harmoniques et non de timbres).

L'harmonie d'*Œdipe* est en somme tout simplement *tonique*. Ce serait une erreur de la considérer comme tonale ; le compositeur, en effet, se base presque exclusivement sur le premier degré ; il insiste dessus, pour s'octroyer ensuite pleine liberté. Mais cette harmonie tonique possède une souplesse remarquable, et dans les limites d'un même épisode elle change instantanément, passant, par exemple, du majeur au mineur du même ton. De vastes épisodes sont construits exclusivement sur la tonique et revêtent pour ainsi dire une teinte harmonique uniforme. Cette musique apparaît bien polie, vernie et franchement « jolie ». Nulle trace ici des sonorités dures, de ces crudités harmoniques si caractéristiques pour la plupart des œuvres de Stravinsky, qui

étaient basées sur le libre développement contrapunctique des voix. La « joliesse » de cette musique est liée à son style pathétique ; mais en créant ce style pathétique Stravinsky demeure cependant fidèle à lui-même : avant il utilisait sciemment, volontairement des matériaux vulgaires ; aujourd'hui il emploie des mélodies pathétiques, d'un lyrisme impersonnel pour l'expression de sentiments élevés. Il n'invente pas ce style lyrique, mais il se sert des procédés d'expression les plus typiques, les plus caractéristiques, les plus banals de ce genre de pathos.

IV

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

J'ai essayé de montrer le rôle fondamental qui incombait dans cet opéra à l'harmonie ; mais sous le rapport du mètre et du rythme, *Œdipe* marque par rapport aux ouvrages précédents un changement non moins radical. Le rythme y est soumis à une limitation sévère ; le compositeur ne lui confère plus de fonction indépendante. La structure rythmique d'*Œdipe* est déterminée par la façon dont le texte latin est scandé ; ainsi se fixe son rôle. Le rythme n'étant plus libre, il ne peut plus se permettre le moindre jeu gratuit, et tous ces raffinements et ces complexités auxquels il se livrait dans les œuvres précédentes. Dans *Mavra* les rapports entre le rythme musical et le texte étaient contraires : certains épisodes de *Mavra* nous présentaient même des formes métriques qui contredisaient ouvertement la logique élémentaire du texte. Le mouvement de la musique dans *Mavra* s'opposait sciemment au mouvement scénique. Dans *Œdipe* il lui est soumis. Le mètre impose une certaine forme au mouvement ; il le transpose d'une forme dans une autre, plus rapide

ou plus lente, dans un rapport mathématique déterminé. L'unité monométrique du mouvement persiste toujours à travers tous les changements.

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

V

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

Stravinsky a déterminé la structure formelle de son opéra en scandant le texte latin ; c'est pourquoi les rapports dans *Œdipe* du texte et de la musique sont rigoureusement logiques, bien que le compositeur use en même temps du procédé conventionnel de répétition de mots et de phrases. Il utilise des formes toutes prêtes, — fugue, canon, imitation, rondo, air, récitatif, etc. ; mais il ne s'agit toujours en somme que d'une libre interprétation de la

tradition et qui ne tombe jamais dans le schématisme ou le pastiche du classique.

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

L'instrumentation de l'opéra se conforme entièrement à ce principe. Le compositeur n'y fait usage que des tessitures normales des instruments.

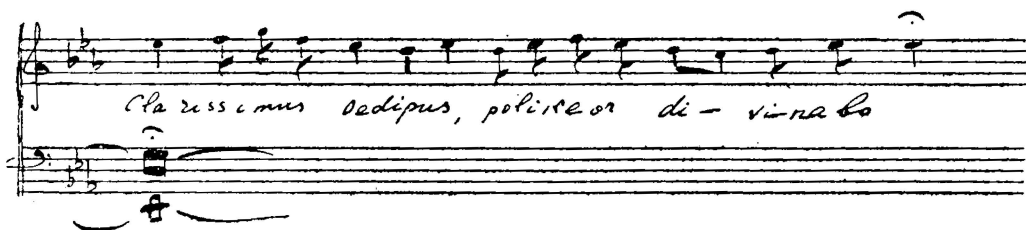
VI

Il y a entre *Œdipe* et *Mavra* à peu près le même rapport qu'entre *Noces* et le *Sacre du printemps*.

Œdipe ne répète rien de ce que contenait *Mavra*, de même que *Noces* ne répétait pas le *Sacre*, et cependant il y a entre les deux œuvres un lien réel, organique. *Mavra* restaurait les pures formes de l'opéra, telles qu'elles s'étaient développées sous l'action des conditions et des traditions nationales russes. *Œdipe* se pose un problème analogue mais l'envisage sous un angle supra-national. Ceci concerne la forme.

Pour ce qui est des rapports entre le texte et la musique, *Œdipe* continue à développer les éléments de *Noces*. C'est le seul point de contact entre les deux ouvrages. Le rôle que remplissait dans *Noces* la langue russe, incombe dans *Œdipe* au latin. Stravinsky choisit le latin parce que celui-ci a perdu de nos jours toute signification pratique. Ce n'est plus qu'une matière objective. Langage mort et desséché des pharmaciens et des notaires, mais aussi langage sublime de la liturgie catholique, le latin est une langue pathétique dont l'union

avec la musique est profondément organique. Mais les liens intimes qui se sont établis entre le latin et la liturgie catholique ont créé des rapports moins étroits entre cette langue et les chants religieux, et l'usage du latin dans une œuvre profane choque nos habitudes et nous déroute ; et cependant, cette union fut parfois déjà réalisée, par Mozart, par exemple, dans *Apollo et Hyacinthus, comœdia latina*. Stravinsky rompt les liens que la coutume a établis entre le latin et la musique d'église et néanmoins ces rapports en certains cas se manifestent clairement dans *Œdipe*, dans ces phrases, par exemple, qui résonnent comme de véritables exclamations liturgiques et font songer à un cantus firmus complètement dépouillé.



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

VII

Au point de vue théâtral, *Œdipe* apparaît comme absolument statique. Il ne se passe rien sur la scène, et le mouvement est absent de cet opéra, où l'action musicale est seule à se réaliser. La forme « opéra » se révèle ici dans toute sa pureté. La prédiction de Glinka se trouve accomplie : on sait qu'il disait qu'on ne comprendrait *Rousslan et Ludmila* que dans cent ans... Je me souviens de cela parce que naguère on reprocha à *Rousslan* d'être dépourvu d'action scénique. Or *Rousslan et Ludmila* se rapproche en somme de ce type d'opéra-oratorio que réalise *Œdipe*. Si *Mavra* nous ramène vers *La vie pour le tsar* qui nous apparaît comme son prototype, *Œdipe* nous rappelle *Rousslan*, mais dans un sens tout différent. Ce que Glinka dans *Rousslan*

présentait, vers quoi il se dirigeait à tâtons et inconsciemment, est réalisé dans *Œdipe* volontairement, en pleine connaissance de cause. Stravinsky bannit de son œuvre toute action scénique, tout ce qui dans l'opéra traditionnel imite le drame, et tous les efforts du compositeur tendent au développement de l'action musicale. A ce point de vue on peut établir un certain rapprochement entre *Œdipe* et *Noces*. L'action naît, se développe et se résout non pas dans un plan étranger à la musique, mais comme si elle était contenue dans la nature musicale même. Mais tandis que dans *Noces* il s'agit d'éléments populaires, de rites orthodoxes et de coutumes paysannes, dans *Œdipe* le compositeur traite un mythe grec dans l'esprit de la langue latine, et la tragédie s'y trouve exprimée au moyen de la musique sans l'intervention de l'action scénique. Scéniquement immobile, *Œdipe* se déroule comme une sorte de monographie du mythe, racontée musicalement, sans l'aide d'autres éléments quels qu'ils soient.

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

VIII

Si le sujet en est métaphysique, *Œdipe* apparaît néanmoins comme une œuvre entièrement réaliste lorsque l'on considère la façon dont ce sujet est traité par l'auteur. Et voilà qui est extrêmement caractéristique pour cet opéra : Stravinsky pénètre dans le monde du tragique, du mythe, du lyrisme dramatique, mais il ne renonce pas pour cela à la nature réaliste de sa technique, si typique pour son art. Comme s'il voulait se défendre contre le tragique, il pous-

se dans *Œdipe* ce réalisme de la technique à ses dernières limites. Sa méthode formelle se trouve en lutte avec la tragédie, mais parvient à se la soumettre. On dirait que tous les obstacles sont à l'avance écartés de la route ; la voie est libre et aplanie. Pas de conflits inattendus, pas de surprises, mais une marche solennelle. La solution est claire dès le début et se déduit nécessairement.

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

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

IX

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

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

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

La signification d'*Œdipe* consiste dans l'expression nue de la vérité et de la pureté, et tout est sacrifié à cette expression. *Œdipe* ne porte pas la moindre trace d'ironie, de cette ironie qui est l'une des maladies les plus dangereuses de notre temps. Aujourd'hui, sous le pavillon de l'ironie l'artiste dissimule en effet tout ce qu'il n'a pas réussi à surmonter en lui-même, ce dont il n'a pu se rendre maître ; et puis, surtout, l'ironie est le masque de la peur. Ce sentiment

est complètement absent de l'*Œdipe-Roi*, et cela seul suffirait à conférer à cette œuvre un sens particulier et une valeur singulière pour notre époque.

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

ARTHUR LOURIÉ.

(Traduit par B. de S.).

