

## Stravinsky exemplaire ?

Par Raymond Court

[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)

Rubrique Esthétique

26 février 2006

À propos du débat sur les rapports entre musique, sacré et religieux, je propose comme contre-épreuve particulièrement stimulante la référence à l'œuvre de Stravinsky qui, avec celles de Schoenberg et Debussy, se situe au sommet de l'art musical du XX<sup>ème</sup> siècle

Dans une communication remarquable intitulée *Il n'y a pas de musique sacrée*, J.Y. Hameline retrace la genèse et l'évanouissement de cette notion (Colloque d'Ambronay, sept. 2004). Dans son *Dictionnaire de musique*, paru à Milan en 1826, Pierre Lichtenthal rappelle la distinction classique entre *musica da chiesa*, *da camera* ou *da teatro*. Distinction purement circonstancielle à l'intérieur de laquelle il faut suivre le développement progressif du chant d'église, proprement cultuel, vers un répertoire sacralisé à la limite par opposition à un autre refoulé à l'extérieur. On peut déceler déjà une amorce de ce processus de discrimination dans les dédoublements successifs : – d'abord par adjonction des *tropes* d'interpolation ou d'encadrement) au répertoire proprement canonique, – puis du *cantus* (plain-chant grégorien) distinct de la *musica* (en écriture et solfège modernes). – Toutefois c'est surtout la distinction monteverdienne (Préface du *Vème Livre* des madrigaux en 1603) de la *prima prattica* (le verbe soumis à la musique) et de la *secunda prattica* (une musique au service de la parole par volonté expressive des *affetti*) théorisée en opposition entre *stilo antico* et *stilo nuovo* qui servira de prétexte pour catégoriser de manière rigide le style archaïsant sous l'appellation de *musica sacra*. C'est ainsi que la musique palestrinienne sera bientôt érigée, dans le contexte et l'esprit du Concile de Trente, en modèle *consacré* au nom d'une perspective de *restauration* affrontée à une regrettable *décadence*.

Mais le dernier avatar de cette Odyssée fantastique de la musique s'accomplira avec le romantisme allemand. En effet tandis que la *musique sacrée* définie au terme de l'évolution précédente coïncidait avec le style sévère soigneusement délimité comme musique réservée par principe à l'accompagnement du culte, suite à un déplacement hardi, la musique, à travers une véritable en métaphysique musicale, va devenir elle-même le culte: « La véritable musique sacrée, écrit Hoffmann, ... est elle-même le culte, est une musique surnaturelle – un langage céleste » (cité, p.135). Étonnant retournement de la musique sacrée en sécularisation du culte par la musique tout comme chez Malraux par la grâce du musée l'art se trouve promu religion séculière. Renversement digne assurément de la dialectique hégélienne, comme le suggèrent d'ailleurs les pages de *l'Esthétique* sur Palestrina, (dont la polyphonie vocale a capella, estime Hegel, mise à l'écart de la subjectivité individuelle et de l'expression d'un contenu, vise ainsi une simple harmonie de l'âme avec elle-même, et devient en définitive une manifestation quasi intemporelle de la

beauté artistique)<sup>1</sup>. N'est-ce pas finalement l'équivalent spirituel de ce que ressent un auditeur moderne de musique dite « sacrée » dans une église?

C'est ici où l'exemple stravinskien mérite, je crois, d'être médité comme opérant en plein 20<sup>ème</sup> siècle une restructuration fondamentale de tout l'édifice musical historique précédent. Je prendrai appui ici sur l'ouvrage magistral d'André Boucourechliev intitulé *Igor Stravinsky* (Fayard 1982). Trois exemples types, haussés comme toujours dans le style stravinskien au rang d'archétypes, nous retiendront en priorité. La *Messe* (1948) nous offre le premier modèle, celui d'une musique liturgique pure, une œuvre en effet, comme l'écrit André Souris, en parfaite congruence dans ses formes sacrées « à la tradition et à la pérennité de l'Eglise » (p.297). *Le Sacre du printemps* (1911-1913) représente *a contrario* le modèle idéal de ce que nous nommerons une musique sacrée pure, fulgurance de la fête primitive dans la fusion de la danse, du sexe et du rite sacrificiel (la mort de l'Éluë). Avec *Les Noces* (1923), troisième modèle enfin, s'opère, nous semble-t-il, une sorte de coalescence entre sacré et religieux à partir de l'évocation du vieux cérémonial russe de mariage, rituel ancestral qui « touche le fond sacré, existence et essence du chacun » (Boucourechliev, p. 140) où composent l'érotique, le sacrificiel et la prière chrétienne. Nous reviendrons rapidement sur le premier et le troisième modèle.

Pour André Boucourechliev le *Credo* de la *Messe* de Stravinsky « constitue ... le modèle incomparable, unique peut-être de la musique religieuse dans la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle ». Il lui oppose comme « contre-exemple » le *Credo* de la *Missa solemnis* de Beethoven. Alors que ce dernier, visant à l'expression des images et des sentiments, théâtralise le texte en mettant en avant le moi du compositeur selon une veine déjà préromantique d'une musique à la première personne, le premier se veut fidèle à ce que Stravinsky nomme ailleurs (à propos d'*Œdipus Rex*) le langage original stravinskien du XX<sup>ème</sup> siècle, une certaine analogie avec le *stile antico* dont il a été question plus haut, avec une austérité qui tourne le dos à la recherche d'expressivité pour mieux conférer au texte liturgique par sa scansion rythmique syllabe par syllabe toute sa force hiératique immuable. Et ajoutons que si l'on voulait trouver un contre-exemple plus radical encore que celui emprunté à Beethoven et ici quasi caricatural, il s'agirait de citer le *Parsifal* de Wagner, musique exécrée par Stravinsky comme parodie de la Messe au théâtre.<sup>2</sup>

Ce souci de totale rigueur liturgique s'exerçant de la part de Stravinsky aussi bien à l'encontre de la « musique pure » pour ainsi dire sécularisée de la *Missa solemnis* que de la pseudo-religiosité paganisante wagnérienne ne le conduit nullement à l'affirmation d'une polarité antinomique entre le sacré et le saint (pour parler comme Lévinas).<sup>3</sup> En témoigne, de manière éclatante, le troisième modèle annoncé, *Les Noces*, sans doute l'« œuvre-clé »

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Hameline souligne bien ce paradoxe du processus de sécularisation s'accomplissant à propos même de la musique de Palestrina qualifiée de musica sacra par excellence : « Palestrina marque l'apogée de la musique religieuse et inaugure aussi la "profanation" du culte par la musique » (J.-Y. Hameline, *La maison de Dieu*, Cerf, Paris, 2003, p. 137).

<sup>2</sup> Il serait intéressant d'évoquer le cas des messes de Mozart à l'égard duquel, je pense, Stravinsky est très injuste quant au sens liturgique de cette musique. Il écrit en effet (cité par Boucourechliev, p. 293) : « Lorsque je jouai ces douceries opératiques-rococo, je sus que je devais écrire une Messe à moi, mais une vraie ».

<sup>3</sup> Le sacré, selon l'auteur de *Totalité et infini*, renvoie aux pratiques *magiques* en vue de capter le divin, tandis que la sainteté désigne non un état de perfection mais la réponse à une exigence d'ouverture à l'Autre.

(p. 139) pour toute l'esthétique stravinskienne marquée au sceau du rituel.<sup>4</sup> La musique ici, au dire même du compositeur, veut « présenter plutôt que décrire », ce qui signifie, commente Boucourechliev, exposer « une action rituelle comme le prêtre des processions russes montre une icône à la foule ... selon un cérémonial inflexible ». Surtout, ainsi qu'il a été remarqué plus haut, l'intérêt principal de cette œuvre est de présenter en prise directe entre eux le sacré et le religieux et d'offrir par là même un thème de réflexion particulièrement précieux pour une méditation sur l'articulation concrète entre ces deux dimensions humaines fondamentales ; car, comme le souligne Roger Caillois (dans *L'homme et le sacré*, p. 18) à la suite des ethnologues et anthropologues, « le sacré apparaît comme la catégorie sur laquelle repose l'attitude religieuse », même lorsque celle-ci tend à revendiquer en un second temps sa pureté spirituelle spécifique.

*Noces* se déroule ainsi en quatre séquences ou s'entrelacent intimement cette double dimensionnalité: D'abord l'épisode de la Chevelure, symbole sexuel de la virginité. Puis la bénédiction du marié par les parents et l'invocation des Saints. Ensuite la « conduite » (le départ) de la mariée évoquée en écho au sacrifice de l'Élue dans le *Sacre*. Éclate enfin dans toute sa violence paroxystique et incantatoire le tableau final du repas rituel, point ultime de déchaînement orgiaque et de tension érotique croissante en direction du lit et du mariage consommé jusqu'à l'extinction finale de l'ivresse de la fête « tandis que résonne le glas funèbre qui scelle, nous dit Boucourechliev (p.148), l'identité de l'amour et de la mort ». La cloche, instrument du sacré s'il en est, donne la dernière note de l'œuvre qui résonne longuement dans le silence.<sup>5</sup> Le timbre ici, commente encore Boucourechliev, « alliage rarissime, unique dans l'histoire de la musique, formé par les harmonies des quatre pianos et par les métaux en vibration d'une cloche et de deux crotales ... suspend le son dans un lieu qui aurait bien pour nom éternité et que le silence peu à peu envahit » (p. 152). Ce pur lieu ne serait-il pas le sacré même ? Où l'on rejoindrait sans doute alors la pensée profonde de Heidegger sur le sacré comme ce qui précède (au titre de *pré-compréhension ontologique*) tout rapport à Dieu ou aux dieux. Le sacré écrit-il, dans la *Lettre sur l'humanisme*, est le « seul espace essentiel de la divinité qui à son tour *ouvre* seule une dimension pour les dieux et le dieu... » (Derrida ajoutait que «cet espace est en deçà de la foi et de l'athéisme »).

© Raymond Court

[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)

Rubrique Esthétique

26 février 2006

---

<sup>4</sup> « Le thème peut être religieux ou profane, écrit Pierre Souvchinsky, la musique de Stravinsky célèbre toujours, d'une manière profondément intérieure et mystérieuse, une rite sacré » (cité par Boucourechliev, p.17).

<sup>5</sup> Il faudrait analyser dans le détail comment prend corps ce langage du sacré si personnel à Stravinsky (p. 186). Le travail du timbre incorporé à celui de rythme est assurément essentiel, notamment par rapport à la langue, ici le russe avec ses phonèmes (d'où l'importance de la version originale en russe de *Noces*). Importerait également de souligner l'emploi dominant du principe antiphonal solo-chœurs, l'emprunt au hiératisme du chœur antique alternativement spectateur et acteur, le recours aux dits populaires ancestraux dans toute leur verdeur (« Aime-la comme ton âme, secoue-la comme un prunier »)...