



After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)

Maureen A. Carr
New York, OUP, 2014, 328 p.

Paris, 29 mai 1913. Au Théâtre des Champs-Élysées, la création du *Sacre du printemps* provoqua le scandale le plus célèbre et le plus célébré de l'histoire de la musique européenne. Comme le dit Léon Vallas (« Le Sacre du printemps », *Revue française de musique*, juin-juillet 1913) : « dès le premier jour, cette œuvre nouvelle que la troupe des Ballets russes vint révéler à Paris fut baptisée le *Massacre du printemps*. Massacre [...] parce que l'on n'en put entendre qu'une très faible partie, tant furent bruyantes les manifestations qui accueillirent le ballet de M. Igor Stravinsky ». Au cours des années qui suivirent, *Le Sacre* deviendra le représentant de ce tournant de siècle — la prise de pouvoir du modernisme, le début du XX^e siècle musical, la fin de la Belle Époque, l'anticipation de la Grande Guerre, etc.

Paris, 29 mai 2015. Exactement 102 ans après, l'ouvrage *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)* — publié par la musicologue Maureen A. Carr — confirme que la valeur historique et culturelle du scandale du *Sacre* a désormais changé. En 1913, d'une part, le concert du 29 mai n'était pas seul. Il s'inscrivait dans une véritable « année des scandales » : le 9 mars 1913, la musique futuriste de Balilla Pratella était sifflée à Rome ; le 31 mars, se déroulait à Vienne le fameux *Skandalkonzert* de Schönberg et de ses « élèves ». D'autre part, les continuités entre *Le Sacre* et le néoclassicisme nous apparaissent, aujourd'hui, de plus en plus évidentes. Le compositeur en était déjà conscient à l'époque : « Je crains que *Le Sacre du Printemps*, où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie tout

humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne dérouté ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère » (I. Stravinsky, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps* », Montjoie, 29 mai 1913).

Si, dans l'après-guerre, *Le Sacre* devint l'exemple par excellence de la modernité musicale du XX^e siècle — un siècle « sous le signe du *Sacre* » —, il s'agit aujourd'hui d'enquêter sur ce qui s'est passé immédiatement « après *Le Sacre* ». Comme l'affirme Jonathan Cross : « If Stravinsky's legacy to the twentieth century (and beyond) is to be fully evaluated, then an analytical reevaluation of his neoclassical works is long overdue » (J. Cross, *The Stravinsky Legacy*, New York : CUP, 1998, p. 197). Autrement dit, il faut interroger la modernité du prétendu « antimodernisme » néoclassique et ainsi dépasser le paradigme évolutif de la *music theory* américaine. Finalement, l'ouvrage de Carr peut être envisagé comme une réponse à cette simple question : que s'est-il passé *After the Rite* ?

L'auteur est clair : « Stravinsky's path to Neoclassicism began in 1914 [and] was well established by 1925 » (p. 31). Les huit chapitres du livre sont organisés chronologiquement et couvrent la période comprise entre l'été 1913 — quand Stravinsky reprit la composition de sa première œuvre théâtrale *Le Rossignol* — et l'automne 1925 — quand il termina sa *Sérénade en la* pour piano. Dans le premier chapitre l'émergence du néoclassicisme stravinskien est pensée en relation avec les révolutions esthétiques de l'époque : le cubo-futurisme du peintre David Burluk, le cubisme orphique de Robert et Sonia Delaunay, le formalisme de l'écrivain Viktor Shklovsky, le « New Russian Ballet » théorisé par Michel Fokine. C'est à travers l'examen de ces manifestes et de ces œuvres « futuristes » que Carr définit les

caractéristiques du néoclassicisme de Stravinsky : l'écriture par « blocks » ; l'influence du *ragtime* ; les expérimentations sur piano mécanique ; la référence nostalgique à la tradition, à la littérature pour clavier, à Bach et à Beethoven.

Les sept chapitres suivants approfondissent cette théorie du néoclassicisme avec une analyse rigoureuse — parfois très complexe, voire labyrinthique — des esquisses et des œuvres stravinskiennes de la période 1914-1925. On retiendra notamment les études de la *Sonate pour piano* (1924) et de la *Sérénade en la* (1925), où Carr réactualise les résultats analytiques de l'école musicologique italienne d'antan : sont convoqués Alfredo Casella et son « élève » Roman Vlad (*Stravinsky*, London : OUP, 1978).

Au fil des pages, il devient évident que l'objectif de Carr est moins d'étudier le processus créatif chez Stravinsky que de tracer des lignes de continuité : entre les œuvres et les périodes stylistiques du compositeur russe, entre les différentes traditions et écoles musicologiques issues de son œuvre, entre les arts et les faits historiques de son époque. La modernité n'a plus d'amnésie, au-delà du *Sacre* il y a tout un siècle à garder en mémoire.

Nicolò Palazzetti

Mes remerciements à Bastien Charbouillot pour son aide dans la correction de ce texte.