

## **Strawinsky vers Souvtchinsky** **Thème et variations sur la *Poétique musicale***

par Valérie Dufour\*

Pierre Souvtchinsky (1892–1985) fut-il réellement une éminence grise dans les univers proches de Strawinsky et de Boulez? Les musicologues soucieux de l'Histoire du 20<sup>e</sup> siècle sont bien souvent amenés à reculer dans leurs recherches, confrontés à la nébuleuse contrariante qui entoure la dispersion des archives de cet homme<sup>1</sup>. Néanmoins, la volonté et le hasard nous ont menée à la découverte, dépassant toutes les espérances, d'un manuscrit inconnu de Souvtchinsky relatif à la *Poétique musicale*<sup>2</sup>; celui-ci nous permet d'éclairer aujourd'hui sa contribution à la formulation des conceptions esthétiques de Strawinsky. Ces pages comblent une lacune importante pour les recherches sur les conditions de rédaction des conférences données par le compositeur à Harvard au cours de l'hiver 1939–1940.

Jusqu'ici, notre savoir sur la genèse de l'ouvrage reposait sur deux groupes de manuscrits autographes: l'un de Strawinsky, l'autre de Roland-Manuel. Le premier a été commenté et édité en anglais par Robert Craft<sup>3</sup>, lequel avait d'ailleurs lestement écarté l'influence de Souvtchinsky; ce manuscrit de Strawinsky comprend dix-neuf feuillets, transcrits et présentés par Craft comme la maigre contribution – 1500 mots – à tout le texte de la *Poétique*. Le second groupe de documents comprend les nombreux brouillons de Roland-Manuel, révélés plus récemment par Myriam Soumagnac<sup>4</sup>; ils interviennent dans la phase finale de rédaction de la *Poétique*. Quant à l'implication directe de Souvtchinsky dans le processus d'écriture, elle se cantonnait strictement, faute de documents probants, à la cinquième leçon de l'ouvrage. Or, l'autographe de Souvtchinsky sur lequel nous avons travaillé n'est ni plus ni moins que l'esquisse du plan et des idées fondamentales de la *Poétique*; son analyse révèle le rôle capital de Souvtchinsky dans l'élaboration des six leçons. Le document comprend trois pages portant le titre général suivant: «Thèses pour une Explication de Musique en forme de 8 leçons»; il constitue le plan très précis du contenu de chacune des leçons<sup>5</sup>. La découverte de cette nouvelle source – totalement insoupçonnée jusqu'ici – témoigne de la prépondérance des idées de Souvtchinsky à l'origine d'un des plus originaux traités musicaux du 20<sup>e</sup> siècle.

Comparé avec l'autographe du compositeur, le plan de Souvtchinsky montre clairement que Strawinsky n'a fait que développer le document préparatoire de son collaborateur et ami<sup>6</sup>. Désormais, il semble possible d'opérer un travail de reconstitution de la genèse de la *Poétique*, laquelle est articulée autour de trois grandes étapes: l'élaboration du plan par Souvtchinsky, son appropriation par Strawinsky, et la «mise en texte» par Roland-Manuel. Bien entendu, il faut garder à l'esprit l'importance des échanges oraux qui ont existé entre les trois protagonistes pour le développement du travail. La critique des sources doit tenir compte de cette inconnue; leurs apports respectifs garderont inévitablement des contours plus ou moins flous. Aussi, dans le cadre du présent article, nous examinerons isolément la microséquence suivante: le passage du plan élaboré par Souvtchinsky à l'exploitation de ce matériau par Strawinsky.

Comparer deux textes, et étudier le passage de l'un à l'autre, invite à nous situer dans le domaine de l'intertextualité, ou plus précisément de l'un de ses dérivés: la transtextualité. En théorie, un texte B résulte d'un texte A au terme d'une opération de transformation. Ainsi, en présence d'un «hypotexte» et d'un «hypertexte», selon la terminologie mise au point par Genette<sup>7</sup>, il est possible d'observer la nature des variantes qui mènent de l'un à l'autre.

Les transformations se situent ici sur la base de l'imitation car Strawinsky recopie au départ le plan en le réorganisant et en l'étoffant quelque peu. Ensuite, il remplace certains termes, reformule, ajoute, modifie, augmente. Sans doute dans le même temps, il réduit le nombre de leçons à cinq<sup>8</sup>, qu'il fait précéder par la leçon introductive – soit six leçons en tout – et explicite les notions trop laconiques chez Souvtchinsky. On peut dès lors cerner les types d'opérations qui permettent à Strawinsky de s'approprier la pensée de Souvtchinsky afin, vraisemblablement, d'en faire part à Roland-Manuel, qui rédigera le texte définitif. Voici quatre exemples de ces «transferts». Notre comparaison confronte les termes du plan de Souvtchinsky (hypotexte), concis, à la forme qu'ils prennent dans le document autographe de Strawinsky (hypertexte)<sup>9</sup>.

«Hypotexte»

«Hypertexte»

1) – *Développement*

[Extrait de la deuxième leçon: «Du Phénomène musical»]<sup>10</sup>

La vraie expérience musicale. [...]

La spéculation musicale.

Ce qui est la musique, c'est les sons organisés en tant qu'action consciente de l'homme. [...]

Pour moi, je commence à m'intéresser au phénomène musical tant qu'il émane de l'homme intégral c. à d. armé de toutes les ressources de nos sens, de nos facultés psychiques et des moyens de notre intellect.

Je proclame avant tout que le phénomène musical est un phénomène de spéculation [...]. Une spéculation qui se forme avec les éléments du son et du temps.

## 2) – *Explicitation et suppression*

[Extrait de la deuxième leçon: «Du Phénomène musical»]

Les limites de l'art musical.

Les limites de l'art musical: musique pure et musique descriptive.

La crise d'unité de conscience et de concepts.

[idée inexploitée par Strawinsky]

[Extrait de la troisième leçon: «De la composition musicale»]

L'ordre.

L'ordre et le désordre. Comme règle, lois. Ordre extérieur, intérieur.

## 3) – *Extrapolation*

[Extrait de la cinquième leçon: «Les avatars de la musique russe»]

Les deux Russie. La révolution et la Réaction russe. Les deux «désordres».

Les deux Russie (la révolution et le «conservatisme russe»). Les deux désordres. *Glinka, Tchaikovsky*, ordre; *Scriabine*, le désordre (religieux, politique, idéologique, psychologique et musical). Moussorgski – entre les deux.

## 4) – *Simplification*

[Extrait de l'épilogue]

Le vrai sens de la musique. Le «moi», le «non-moi» – et L'Être – monisme créateur.

Le vrai sens de la musique. Comme toutes les facultés créatrices de l'homme c'est une recherche d'unité, de communion, d'union avec son prochain et avec l'Être [Вътие]. Le Monisme créateur.

On ne peut manquer de faire ici l'analogie entre ce processus d'appropriation des concepts de Souvtchinsky et la méthode de travail du Strawinsky compositeur, réinvestissant une idée de quelque compositeur du passé. Dans le cas présent cependant, le prêteur est à l'écoute de l'emprunteur: Souvtchinsky présente ses thèses à Strawinsky, tandis que ce dernier les assimile et transcrit les concepts en les assortissant à son propre point de vue. Aussi, après une longue familiarisation avec les deux manuscrits, nous finissons par percevoir ce que ces papiers recèlent encore d'un échange oral, face à face, entre les deux hommes; les preuves matérielles de ce dialogue présumé résident dans toutes les annotations hâtives au crayon noir que l'on distingue en surcharge du plan initial. Étant donné que ces mêmes éléments ajoutés se retrouvent dans l'autographe de Strawinsky, parfaitement intégrés à l'ensemble, il semble évident que ces notes correspondent aux précisions souhaitées par le compositeur, si peu nombreuses fussent-elles. Les deux reproductions ci-jointes (*Illustrations 1 et 2*) montrent de telles annotations et aménagements. Ainsi Strawinsky peut-il assumer pleine-

3<sup>me</sup> Leçon Le métier musical

II

La Composition d'une œuvre musicale <sup>le don et les dons musicaux, l'écrit.</sup> d'a composition, l'invention, l'imagination <sup>l'imagination fantaisie, et intellectuelle</sup> l'inspiration, la conception musicale. Le système, l'écriture musicale. Matière sonore. Les données et l'inertie du processus créateur. Le voulu et l'inattendu. <sup>responsabilité temporelle et spatiale</sup> la culture et le goût. La culture du goût, l'ordre de l'organisation de la nécessité et le royaume de la liberté.

4<sup>me</sup> Leçon.

Typologie musicale. Académisme

Supprime destruction

Problème du style. Analyses synoptiques, synchrone et parallèles. Ce qu'on appelle le "classicisme" <sup>de la part</sup> et le "modernisme" <sup>de la part</sup> "musique soumise". Psychologie musicale. Le passage à l'éclatement des différents de la barbarie et des lieux communs.

Neurologie accorde

saecre, profane.

(V) Van der Meer

Hajdu, Wagner

Rita non Modje  
Aparatu  
neuropis

Causeries  
Jakovljevi

interpendant  
conditionnel

Musique Kabale uterapna

5<sup>me</sup> Leçon.

En remontant l'histoire

metus  
système  
public

Problème du continu et du discontinu. Les "révolutions" et l'évolution dans l'histoire des arts. Les rapports causales. Le déterminé et l'indéterminé. <sup>(Le hasard)</sup> La genèse et le phénomène (le fait). Les cycles. Le progrès. Les arts et la vie. L'oligarchie. Les idées-forces. Les mécènes. Le Stobisme <sup>et la scolastique</sup> et l'esprit bourgeois.

Illustration 1: Pierre Souvtchinsky, «Thèses pour une Explication de Musique en forme de 8 leçons» (1939), manuscrit, p. II (propriété de Eric Humbertclaude).

4) Typologie musicale (qu'on compare  
avec commentant l'histoire) suppose  
 un travail de choix qui nécessite une  
 certaine méthode et discernement. Spé-  
 cifier, distinguer, comparer, apprécier.  
 En faisant des analyses synoptiques,  
 synchroniques et parallèles en ar-  
 rêtant directement aux problèmes de  
style qui est une tâche assez difficile et  
 impossible à définir. et qui est aux questions  
 de l'histoire et musicale. Ceci nous  
 ramène au problème de continuité et de  
discontinuité, l'évolution et l'évolution  
 dans l'histoire. Le déterminé et l'in-  
 déterminé. Le hasard et le genre: Hasard  
 (miracle) (rapport causal)  
 Mozart - une genèse commune, et espérances  
 chacun a son miracle à lui. Phénomènes  
 à la fois déterminés et indéterminés.  
 Avant de parler des obstacles et rapports entre  
 les éléments <sup>comme dans le cas de</sup> du hasard et de la  
genèse du hasard et de la  
 je voudrais exposer les phases à laquelle  
 se servent ~~les phénomènes~~ <sup>seuls</sup> phénomènes  
 de la histoire quel-est. C'est la thèse  
 du sonnet et de l'intertexte - en sur-  
 (traduction) du sonnet et de l'intertexte (de l'intertexte).

\* ces les-ponds  
 sont séparément  
 et par phrase.  
 Pourrait s'ins-  
 le contraire de  
 avec sans limites  
 sous forme

Illustration 2: Igor Strawinsky, Poétique musicale (1939), manuscrit préparatoire de la 4<sup>ème</sup> leçon, p. 1 (Collection Igor Strawinsky).

ment l'*autorité*, c'est-à-dire de devenir l'auteur d'un texte qui ne lui appartient pas au départ. C'est précisément ce en quoi consiste ici le rapport hypertextuel.

Les procédés de transformation (développement, explicitation, suppression, extrapolation, simplification) sont-ils de nature à démontrer un cas d'emprunt, d'adaptation, d'arrangement, voire d'usurpation? Pour comprendre les conditions de ce «transfert transtextuel», il faut considérer le travail de Souvtchinsky dans le sens d'une suggestion au compositeur d'une série de points de vue à défendre. Les concepts à développer, prévus dans le plan initial, correspondent en grande partie à des convictions que Souvtchinsky avait exposées dans plusieurs articles des vingt années précédentes<sup>1</sup>. À travers la *Poétique*, il les confie à Strawinsky, en veillant à ce qu'elles lui conviennent: il les lui «taille sur mesure» en les combinant à un certain nombre d'idées plus spécifiques au compositeur (les critiques, le public, l'opposition interprète/exécutant, les notions d'académisme et de modernisme). À son tour, Strawinsky exploite les termes prévus en n'hésitant pas à dépasser quelque peu l'idée primitive de son complice (ainsi lorsqu'il extrapole). Plus on examine l'état des choses, plus cette adaptation se dessine sur un mode bipolaire, donc avec un échange dans les deux sens. Le dialogue, dont les deux manuscrits en présence offrent le reflet, fut incontestablement un lieu de complicité, de confiance et de générosité de la part de Souvtchinsky. Strawinsky s'est nourri des thèses de son ami pour développer son plus important témoignage sur sa conception de l'art musical. Nous comprenons désormais mieux la nature parfois composite du texte de la *Poétique* par cette origine bicéphale.

Si l'*autorité* du texte incombe pleinement à Strawinsky, Souvtchinsky en assume en partie la *paternité*. La critique génétique de ce manuscrit en est la trace inespérée, l'horizon d'attente du lecteur et la réception de l'œuvre s'en trouvent inévitablement régénérés.

\* Aspirant du Fonds national de la recherche scientifique – Université libre de Bruxelles.

<sup>1</sup> Le fonds Souvtchinsky de la Bibliothèque Nationale de France ne représente qu'une partie très fragmentaire de sa correspondance, de ses travaux et de ses activités. De nombreux écrits de Souvtchinsky ne sont toujours pas édités.

<sup>2</sup> Eric Humbertclaude, propriétaire du document, nous a généreusement permis d'en prendre connaissance; nous l'en remercions.

<sup>3</sup> Robert Craft, «Roland-Manuel and the «Poetics of Music»», dans *Perspectives of New Music*, 21, 1982–83, pp. 487–505; id., «Roland-Manuel and *La Poétique musicale*», dans *Stravinsky Selected Correspondence*, t. 2, London, Faber & Faber, 1984, pp. 503–517.

<sup>4</sup> Igor Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, édité par Myriam Soumagnac, Paris, Flammarion, 2000.

<sup>5</sup> Sans que l'on dispose d'une trace de commande, à proprement parler, de ce plan à Souvtchinsky, on sait que le compositeur a reçu le philosophe à Sancellemoz très peu de temps après réception de l'invitation du comité de la chaire de poétique de Harvard. Les deux hommes avaient eu plusieurs fois l'occasion de se croiser à Saint-Pétersbourg avant 1913,

mais c'est à partir de leur rencontre à Berlin en 1922 que s'est nouée entre eux une amitié indéfectible. Il est indéniable que Strawinsky s'est intéressé aux thèses que Souvtchinsky exposait dans diverses publications des années vingt et trente.

<sup>6</sup> Dans l'article «*La Poétique musicale de Strawinsky: un document inédit de Souvtchinsky*», dans *Revue de musicologie*, 89, 2003, n° 2, pp. 373–392, nous présentons toutes les données descriptives relatives au document ainsi que son édition en fac-simile et sa transcription.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16: «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte». Il est évident que dans le cas présent, il conviendrait de considérer le texte définitif complet de la *Poétique* comme hypertexte; nous faisons ici usage de la terminologie dans le cadre de la seule séquence en question. Le schéma pourrait être reproduit à plusieurs niveaux de l'élaboration du texte.

<sup>8</sup> Au début de ses notes manuscrites, à l'issue de l'ébauche de la «prise de contact», Strawinsky annonce huit leçons, ce qui établit donc un lien direct avec le plan de Souvtchinsky aussi en huit parties. Mais il renonce tacitement au chiffre huit dans les feuillets suivants pour présenter finalement six leçons. On en trouve la raison dans la correspondance que Strawinsky adresse au comité de Harvard: il avait insisté pour limiter le nombre de conférences – initialement huit – à six pour une question de gestion de son emploi du temps outre-Atlantique.

<sup>9</sup> Pour la transcription des exemples choisis, nous avons corrigé les fautes d'orthographe présentes dans les documents originaux.

<sup>10</sup> La localisation des extraits présentés réfèrent aux chapitres du texte définitif de la *Poétique*. Leurs nombre et titres diffèrent dans les manuscrits de Souvtchinsky et Strawinsky.

<sup>11</sup> Nous développons cet aspect dans «*La Poétique musicale de Strawinsky: un manuscrit inédit de Souvtchinsky*», *op.cit.*