



L'Antigone d'Arthur Honegger

Rien n'est plus significatif que de voir deux des plus éminents représentants de la musique moderne, un Stravinski et un Honegger, revenir, presque en même temps et indépendamment l'un de l'autre, aux drames de Sophocle pour montrer comment l'ancien théâtre grec s'adapte, poétiquement et musicalement, à notre sensibilité actuelle. Dans les deux cas, l'adaptateur est le même : c'est Jean Cocteau, dont le nom est tout un programme pour un certain groupe de jeunes musiciens.

Pour Stravinski, il a choisi une version, en latin, d'*Œdipus Rex* (1). Pour Honegger, il a préféré une traduction libre, en français moderne, de l'*Antigone* de Sophocle (2). Et chaque fois il a étroitement modelé forme et langage sur le tempérament du compositeur dont la musique lui était proposée. Il sait à merveille épouser les intentions des musiciens, mais sans jamais abdiquer sa propre personnalité. C'est ainsi qu'Honegger a pu trouver, dans la version d'*Antigone* réalisée par Cocteau, un canevas tel qu'il lui a suffi d'y étaler les couleurs de sa palette personnelle pour créer un tableau vigoureux où son art pût se déployer sans entraves.

Dès 1922, *Antigone* occupait Honegger. « Arthur écrit quelques mesures, pour harpe et hautbois ou cor anglais, dont l'expression fait étrangement « grec », sans qu'il l'ait recherché par l'érudition » (3). Le manuscrit de l'œuvre complète porte, en fin d'exemplaire, les dates suivantes : Paris. Janvier 1924. Février 1927.

(1) Voir *Revue Musicale* du 1^{er} juin 1927. *Œdipus-Rex*, par A. LOURIE.

(2) *Antigone*, traduction libre de Jean COCTEAU, musique d'A. HONEGGER, version allemande de L. MELITZ. (Sénart, Paris.)

(3) Arthur Honegger, par André GEORGE, p. 99. (Premier volume de la Collection *La Musique Moderne*, dirigée par André Cœuroy. Claude Aveline, éd. Paris, 1926.)



La puissance de sentiment dramatique chez Arthur Honegger, qui s'était déjà déployée dans *Horace Victorieux* et *Pacific 231*, avait trouvé dans *le Roi David* et dans *Judith* — pour ne rappeler que les étapes les plus importantes — sa véritable voie. Il ne s'agissait plus que de la suivre d'un pas ferme. Je ne sais si l'impression que j'ai eue est toute personnelle, mais une comparaison entre Honegger et Hodler, jusque dans les détails de leur art, s'impose à moi comme évidente. Ce sont les mêmes vastes fresques aux lignes sobres et dramatiques, c'est le même « fluide », d'un charme si particulier, où se retrouve l'âme latine, mais qui ne plaît pas moins à l'âme germanique, car il est comme un flux naturel que peuvent saisir tous les peuples. Je me bornerai à rappeler les commentaires qui ont accueilli, dans les revues et les journaux allemands, la première exécution de *Judith* à Cologne :

« La magnifique puissance primitive de ce suggestif contrepoint linéaire, qui paraît déchaînée, est en réalité sévèrement contrôlée pour exprimer à fond le caractère de tel sentiment ou de telle situation ; elle est lourde, jusqu'à exploser, de vie dramatique. Voici une œuvre où se marque une forte personnalité. Cet Honegger doit pouvoir s'exprimer tout entier. » (*Düsseldorfer Nachrichten*, 14, 1, 27.)

« Si, à l'examen attentif de la partition, on peut décèler une unité préconçue des motifs et les directives d'une polyvocalité linéaire, elles ne jouent qu'un rôle de second plan pour l'auditeur : à aucun moment on n'éprouve la sensation d'une construction abstraite et artificielle ; c'est une musique qui se laisse concrètement saisir. Une chose est sûre : si cet opéra ne devait être qu'une apparition temporaire, il faudrait louer un temps qui produit des artistes d'un tel sérieux, d'un tel savoir et d'une telle personnalité. » (*Düsseldorfer Lokalzeitung*, 14, 1, 27.)

Non moins significative est l'opinion du directeur de l'Opéra de Zurich, Paul Trede, qui, quand il fit représenter *Judith*, a déclaré, dans une lettre, qu'il avait eu « enfin une nouvelle occasion de faire servir la scène à l'expression de l'esprit contemporain ».



Et maintenant voici *Antigone*, qui marque, sans aucun doute, un nouveau pas en avant dans la voie choisie par le compositeur, en vue de l'expression la plus concentrée d'une ferme personnalité à laquelle peut s'appliquer mieux qu'à qui-

conque le mot de Luther : « Voici ma place. Je n'en puis choisir d'autre. Dieu m'aide! Amen! »

C'est le rejet de tout compromis qui fait la force d'Honegger et lui donne sa puissance de persuasion. Et son instinct était sûr lorsqu'il choisit l'adaptation de Cocteau. Car Cocteau, lui aussi, repousse tout compromis. Il extrait hardiment la quintessence du drame grec classique, en serre le nœud plus fermement encore, émonde tout enjolivement parasite et crée un mélange d'une terrible puissance explosive. S'il laisse aux deux sœurs, Antigone et Ismène, leur ligne classique, il dessine Créon, par opposition, d'un trait moderne ; il ne craint ni l'allusion aux faits contemporains, ni l'expression plate et prosaïque. La silhouette du messager, piteux et prétentieux imbécile, est également moderne. Mais c'est surtout le rôle du Chœur qui attire l'attention : il représente le type de la masse sans caractère qui donne toujours raison à celui qui détient momentanément la puissance et qui l'abandonne et le critique dès qu'il le voit en mauvaise posture. Le style de Cocteau oscille entre le pathos lyrique et la prose sèche, et les effets qui résultent de cette opposition ont une puissance particulière.

En composant la musique, notamment pour les parties chantées, Honegger a poursuivi un idéal très défini, dont on trouve déjà, en grand nombre, des accents dans *Judith*. « Je voudrais chercher à rendre la plastique de la voix, trouver une forme naturelle d'expression vocale » (1). Ou, dans une lettre adressée au signataire de ces lignes (25 juin 1927) : « Vous avez pu voir, d'après la partition, que j'ai cherché une prosodie aussi proche que possible de la plastique mélodique du mot français, et que par là ma déclamation a une physionomie assez différente de tout ce qui s'est fait en musique dramatique. »

Dans cette voie, Honegger est allé jusqu'à la limite du possible ; il a réussi, dans la conduite des voix, à atteindre des effets qui ne le sont d'ordinaire que par l'instrumentation. Ici s'impose la comparaison avec l'*Intermezzo* de Richard Strauss qui, dans sa préface à la réduction de piano de cette œuvre, s'exprime exactement comme Honegger dans sa lettre. Mais le résultat est tout différent. Strauss a été victime de son principe, qui l'a conduit à la banalité, tandis que Honegger a réussi, par l'observation fidèle de l'accent français, à créer du nouveau, et, du seul point de vue de la musique, à faire œuvre originale. Contrairement à Strauss, il incorpore la déclamation des voix à tout l'ensemble : le chant n'est pas simplement enté, grâce à l'orchestre, sur un soutien musical, mais il s'en dégage naturellement et forme avec le reste des instruments, dont il est le plus expressif, un tout organique.

De l'ensemble on peut dire qu'il est atonal ou polytonal, qu'il obéit au principe

(1) A. GEORGE, *op. cit.*, p. 100.

du contrepoint linéaire ou à telle autre classification théorique. On reconnaîtra sans peine que cette musique plonge ses racines dans l'art d'un J. S. Bach. Si l'on examine de près quelques-unes des pièces de *l'Art de la Fugue* (récemment instrumentées et éditées chez Wolfgang Graeser), on voit combien Bach était en avance sur son temps, combien peu il a été compris et quelle influence il a exercée en divers pays sur quelques-uns des plus importants parmi les jeunes compositeurs. Honegger est de ceux-là : il a fait sien le monde de Bach et en a tiré les conséquences les plus logiques et les plus radicales.

Mais ce serait aller à l'encontre des idées d'Honegger que de vouloir, par l'analyse théorique de son art, déceler sa parenté technique avec son illustre modèle. Le créateur du *Roi David*, de *Judith* et d'*Antigone* se garde de toute « théorisation » artistique : il ne veut prendre pied que dans la réalité, et son helvétisme, profondément marqué en ce cas, est plus proche de la pure nature que de la spéculation sur les problèmes abstraits même s'ils se rapportent à son art. Depuis longtemps chaque mesure de sa musique porte l'empreinte de sa personnalité, et jamais il ne l'a aussi nettement montré que dans *Antigone*. Les caractères en sont la clarté et parfois même le réalisme brutal. Mais il ne tombe jamais dans l'erreur des véristes en se perdant dans le détail. Sa musique n'est pas « imitative », mais elle traduit toute l'immense complexité d'états d'âme. Ce n'est que dans la conduite des parties vocales qu'il s'abandonne au jeu des détails : en recherchant à dessein la mélodie des mots français, il exprime, par l'imitation musicale du ton de la chute des phrases, le sentiment intime du texte d'une façon presque exactement phonétique. Un exemple entre autres :

T^o (Modéré)

Je savais la mort au bout de mon acte je mourrai jeune Tant mieux
le malheur était de laisser mon frère sans tom-be le reste m'est égal
maintenant si tu me traites de folle tu pourrais bien être fou!

Contrastant avec cette précision de détail, l'orchestre est traité symphoniquement. Son architecture est de l'ordre du « motif », non pas dans le sens wagnérien,

mais par l'emploi du principe classique. Ici il est également intéressant de comparer à Honegger celui des jeunes compositeurs allemands, Hindemith, qui a avec lui

(Allegro molto)
Animé

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as "(Allegro molto) Animé". The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system features a prominent glissando in the right hand, marked "gliss.". The fourth system also includes a glissando, marked "gliss.", and continues the intricate rhythmic patterns. The fifth system concludes the passage with further melodic and rhythmic elaboration. The score is written in a clear, professional notation style, typical of early 20th-century musical publications.

plusieurs traits de ressemblance, notamment la spontanéité. Dans son opéra *Cardillac*, Hindemith va jusqu'à faire prévaloir la notion d'absolu sur la situation dramatique, ainsi lorsqu'il accompagne une scène d'amour passionnée avec un *fugato* pour deux flûtes. La nature saine d'Honegger l'a préservé de semblables témérités. Sa musique s'en tient au sentiment général d'une scène et se développe logiquement. Sur ce point il est pur dramaturge. Ce n'est que quand il a satisfait à l'exigence suprême du théâtre qu'il redevient musicien et qu'il marche d'un pas assuré vers le but qu'il se propose. La marche de ses pensées musicales est conditionnée par le caractère de la situation et des personnages. Qu'on examine, par exemple, le début du drame qui nous place, comme toujours chez Honegger, au cœur de l'action, et dont les premières mesures nous font connaître aussitôt toutes les caractéristiques d'Antigone, pour servir ensuite, au cours de la première scène, de soutien symphonique au dialogue des deux sœurs (Voir l'exemple de la page 246).

De même, avant l'entrée de Créon, la musique, développement du chœur précédent, exprime toute suffisance du tyran par un motif presque banal que sauve de la trivialité une harmonisation honeggerienne caractéristique.



Un puissant effet est obtenu, avant la catastrophe, par l'introduction d'un chœur de bacchantes, un de ces morceaux où se reconnaît l'Honegger du *Roi David*, peinture d'un réalisme nerveux et d'une technique supérieure. On a là également un exemple de la maîtrise d'Honegger à manier les contrastes. La façon dont cet « entr'acte » s'oppose au dénouement inéluctable est puissamment dramatique. Et quand, à la fin, l'orchestre répète, avec trois lourds accents, les mots du chœur : *Trop tard*, on reste stupéfait devant la puissance d'expression d'un art qui, à l'aide des moyens les plus simples, évoque des impressions que ni la parole, ni la couleur ne savent atteindre.



Dans *Antigone* sont réunies, dans l'espace de temps le plus court, les expressions musicales de notre époque : profondeur du sentiment, puissance de la volonté, véracité de l'expression, conjonction de la poésie et de la musique pour obtenir une œuvre aux traits caractéristiques. Telles sont les acquisitions positives de cet art, qui s'allient aux caractères négatifs de notre temps : nervosité hypersensible, fébrilité chronique, haute température à excitations explosives. La grandeur de Honegger réside en ceci que, possédant un métier parfaitement en main, il accommode son art, nourri des exemples classiques, aux qualités et aux défauts de l'esprit contemporain, jusqu'à faire d'*Antigone* le type de l'humanité moderne. Aussi l'œuvre doit-elle être considérée comme une des valeurs artistiques les plus remarquables qui aient paru entre 1920 et 1930.

Pas plus que *Judith*, *Antigone* n'est un opéra pour le grand public. C'est une de ces œuvres qui devancent leur époque, bien qu'elles en résument tous les traits. Ce paradoxe est éternel. Quiconque répugne à se laisser prendre aux faussetés d'un « art pour le peuple » et éprouve le besoin de se régénérer dans des régions plus hautes, ne manquera pas de souscrire à l'opinion rapportée plus haut : « Une chose est sûre : si cet opéra ne devait être qu'une apparition temporaire, il faudrait louer un temps qui produit des artistes d'un tel sérieux, d'un tel savoir et d'une telle personnalité. »

Léo MÉLITZ.

