



**HAL**  
open science

## Honegger et la Suisse

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Honegger et la Suisse. 2019. hal-02307768

**HAL Id: hal-02307768**

**<https://hal.science/hal-02307768>**

Preprint submitted on 7 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Honegger et la Suisse

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

**Abstract :** Le Groupe des Six, poussé en ceci par Cocteau tenta d'illustrer – ou s'enferma dans – une légèreté « à la française ». En son sein, Honegger sembla cependant le moins « français » (léger) des six. Ses parents zurichois, et ainsi quelque culture germanique, lui autorisaient de reconduire parfois un « sérieux allemand ». Encore faut-il définir ces notions de sérieux et de légèreté, avant de découvrir comment on aboutit à une certaine tentation chorale, protestante et rigoureuse, ou parfois plus précisément helvétique, chez le Français.

Ce texte, rédigé en 2003, fut publié l'année suivante (« Arthur Honegger et la Suisse », *Visions de la Suisse*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 419-428). En voici une version corrigée (septembre 2019).

« Né au havre de parents suisses », écrit Arthur Honegger, « j'ai vécu en France la majeure partie de ma vie, j'y ai fait mes études, comme si j'avais été français, mais en portant au fond de moi un germe, un atavisme suisses, ce que Milhaud appelait ma "sensibilité helvétique". Ce que je dois à la Suisse ? Sans doute, la tradition protestante, une grande difficulté à m'abuser sur la valeur de ce que je fais, un sens naïf de l'honnêteté, la familiarité de la Bible : ce sont là des éléments bien disparates<sup>1</sup> », éléments que nous nous proposons pourtant de réunir dans cette étude : ce qu'Arthur Honegger, ou plutôt son œuvre, doit à la Suisse.

Sans doute pourra-t-on relever certains éléments folkloriques dans quelques pièces de genre. Mais c'est peut-être davantage cette « tradition protestante » dont parle Honegger qui s'avérera la plus influente. C'est elle qui, par le relais culturel et linguistique de la Suisse alémanique, permettrait à Arthur Honegger d'emprunter « de plein droit » à la tradition allemande, notamment chorale. La Suisse, dans l'œuvre du musicien, apparaîtrait alors moins comme un terreau de musique populaire traditionnelle que comme un relais onirique entre les musiques savantes française et allemande. Les langages propres à ces dernières cohabiteraient sans doute dans son œuvre d'une façon subtile et unique. La Suisse, à travers l'œuvre d'Honegger, ne serait pas tant un lieu ou une culture à part entière qu'un passage, justement subtil et unique, le « seul possible »

---

<sup>1</sup> Propos recueillis par Bernard Gavoty. Voir Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/Sacem, 1992, p. 699.

peut-être, entre les cultures, sans doute *a priori* bien étrangères l'une à l'autre, de la France et de l'Allemagne.

Dans l'imposant catalogue des œuvres d'Honegger (222 œuvres répertoriées), assez rares sont celles qui rendent un hommage explicite à la Suisse. Il faut citer *Nicolas de Flue* (1938-1939), pièce chorale teintée de gigantisme patriotique, alémanique par son sujet et romande par son livret, qui relate l'histoire du saint national suisse. Le langage musical ne renvoie cependant pas à un « folklore » particulier. Mais l'œuvre emploie les chœurs à profusion (chœurs dont on verra plus bas la « cohésion sociale protestante » qu'ils représentent). Par ailleurs le langage se montre particulièrement tonal. Honegger choisit donc, dans son arsenal de techniques et de styles variés, l'outil le plus simple, robuste et populaire. On pourrait également reconnaître quelque résonance, sinon suisse, du moins populaire, dans cet emploi de carillons à la fin de la pièce<sup>2</sup>.

Il faut également citer la Quatrième Symphonie « *Deliciae basilienses* » (1946), dédiée à la ville de Bâle. Il s'agit là de l'une des rares pièces rhapsodiques que nous laisse le compositeur havrais. Ainsi, dans le second mouvement (*largetto*), le cor entonne le vieux chant bâlois *Z'Basel an mi'm Rhy* (« à Bâle au bord de mon Rhin »). Dans le Finale, par ailleurs, retentit le thème jubilatoire du *Basler Morgenstreich*, chant traditionnel des matins de carnaval à Bâle (qui daterait, d'après Halbreich, du Moyen Âge)<sup>3</sup>. Le piccolo évoque ici quelque fifre ouvrant un défilé. Résonne également un authentique tambour bâlois.

Mentionnons finalement un *Schwyzer Fäschttag* (1943-1945, « jour de fête suisse ») émaillé de quelques danses suisses comme cette sabotée de « Am Fäschplatz » ou cette autre lourde et robuste valse (« Ländler ») de « Buretanz » qui sera reprise pour la musique du film *Rapt* dont l'action se déroule dans les Alpes suisses. Dans « D'Sänne chömméd » (« Entrée des bergers »), se déploie un thème de marche assez fruste (assigné aux basses) sur lequel est superposée la fameuse chanson *Ich bin in schweizer Knabe* (« je suis un garçon suisse »). Dans « l'Alpeglüe » se superposent cinq chants populaires helvétiques, *Han an einem Ort es Blüemli gseh* (« j'ai vu en un certain endroit la petite fleur »), *Lueget wo Bärigen und Tall* (« Regardez où montagne et vallée »), à nouveau *Ich bine in schweizer Knabe*, le « Liauba » du *Ranz des vaches* et à la petite flûte (qui instille ici quelque aspect pastoral) *Vo Luzern uf Weggis zue* (« De Lucerne vers Weggis »). D'après Halbreich, les glissando évoquent ici, à chaque fois, des actes précis du folklore. Parfois ils « semblent évoquer les corolles

---

<sup>2</sup> Voir José Bruyr, *Honegger et son œuvre*, Paris, Corrêa, 1947, p. 193.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 406.

tourbillonnantes de jupes soulevées » ou parfois, aux cordes graves, la prise d'élan dans le jeu du lancement des pierres (« Schteischtosse »)<sup>4</sup>. Par ailleurs il faudrait voir une évocation de quelque aspect helvétique dans le fait que la musique se fait volontairement fruste, lente et lourde. Halbreich analyse également cet aspect d'après lui évocateur de la Suisse dans le « Combat des Horaces » (extrait de *Horace victorieux*, 1920-1921) plus précisément lors de « L'entrée des Horaces » où l'inertie de la musique serait engendrée par des rythmes doublement pointés. Mais une telle inertie, serait-on tenté d'objecter, pourrait au contraire apparaître typiquement française puisque les rythmes doublement pointés caractérisent les « ouvertures à la française » telles que Lully et ses successeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvaient les concevoir.

Plus généralement, Halbreich déclarera à propos de la Symphonie n° 1 (1929-1930), que « cette rudesse, cette âpreté même, représente quelque chose de spécifiquement alémanique, qu'on ne retrouve évidemment ni chez les autres "Six"<sup>5</sup>, ni chez aucun Français à la seule exception de Roussel, mais qui rattache Honegger à ses compatriotes comme Willy Burkhard, Conrad Beck, et, aujourd'hui, Klaus Huber. Sonorités très helvétiques de roc, de neige, de caillasse, avec, dans la Quatrième [symphonie] seulement, la douceur des prairies et des alpages émaillés de fleurs<sup>6</sup> ».

Plus généralement encore, le musicologue belge considère qu'une « inspiration d'origine helvétique », de près ou de loin, parcourt *Le roi David* (1921), *Judith* (1924-1925), la plupart des symphonies, tous les oratorios<sup>7</sup> (de par leur emploi fréquent des chœurs), le recueil pour piano *Le cahier romand* (1921-1923) et jusqu'à *Jeanne au bûcher* (1935) dont le sujet apparaît pourtant on ne peut plus français. Ceci représenterait donc une part non négligeable de l'œuvre du musicien, non pas tant du point de vue de la « quantité que de la qualité », en ce que ces œuvres contiennent la majeure partie des pièces maîtresses de Honegger dont il faut noter que seuls les « Mouvements symphoniques », dont les fameux *Pacific 231* (1923) ou *Rugby* (1928) semblent notoirement absents.

On aura déjà compris, lors de notre bref exposé des aspects rhapsodiques, que l'évocation de la nature, en particulièrement de la montagne, s'associe aisément à celle la Suisse dans l'œuvre de Honegger. La *Pastorale d'été*

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 475.

<sup>5</sup> Halbreich fait ici évidemment allusion au Groupe des Six, association de compositeurs français dont font également partie, notamment, Poulenc et Milhaud.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 379.

<sup>7</sup> En ce qui concerne les grands oratorios, il est vrai que tous sont nés, à l'exception de *Jeanne au bûcher*, de commandes suisses.

(1920) est composée durant un été passé au pied de la Jungfrau, l'un des fameux sommets de plus de 4000 mètres de l'Oberland bernois. De même, pour la Quatrième symphonie dédiée à Bâle qui selon Halbreich « est la pastorale parmi les symphonies d'Honegger », Honegger avait donné cette note d'intention : « j'aimerais faire une chose claire et simple comme la vie au Schönenberg<sup>8</sup> ». Cette « clarté » et cette « simplicité » du mode de vie helvétique semblent celles de la nature, de la montagne, peut-être aussi de l'enfance éclairée par les robustes principes de la religion protestante. « La pratique de la Bible qui peuple son enfance d'images fabuleuses, rattache le musicien à la tradition alémanique<sup>9</sup> », dit Arthur Hoérée. Suisse, protestantisme « simple et droit », enfance et nature semblent se confondre dans l'esprit du compositeur dans une même vision, semble-t-il, de quelque pureté originelle. C'est cette vision, peut-être, intransigeante, qui se méfie d'un certain esprit de légèreté française qui, poussé trop avant, devient snobisme ou compromission, c'est-à-dire ce dont l'enfance n'a cure et ne peut même ne serait-ce qu'envisager<sup>10</sup>. Si Honegger n'est pas grand spécialiste de l'écriture de pièces enfantines, le pianiste Alain Raes qualifie de « Petite ronde enfantine<sup>11</sup> » *Une monotonie toute polychrome*, la cinquième pièce du *Cahier romand* (1921-1922). Halbreich remarque que ce recueil de miniatures pour piano se distingue de cet autre, les *Sept pièces brèves* (1919), par une « simplicité et une transparence allant de pair avec une inspiration détendue, idyllique, voire pastorale<sup>12</sup> », ajoutons donc helvétique (romande) et enfantine. De même, la chanteuse Brigitte Balleys, dans un article titré de façon intéressante « Le Parisien zurichois ou l'âme double d'Arthur Honegger », relie comme nous Suisse, spiritualité, enfance et montagne. « L'homme qui s'interroge, qui doute, qui va vers Dieu et ces moments de grâce me guident vers l'enfance, la Suisse et ses paysages de montagne et de tradition<sup>13</sup> ». À ces concepts mis

---

<sup>8</sup> Voir Halbreich, *op. cit.*, pp. 400-401.

<sup>9</sup> « Latinisme et germanisme chez Arthur Honegger », in *Bulletin de la classe des beaux-Arts*, 5<sup>e</sup> série, Tome LXI, Bruxelles, Palais des académies, 1979-5, p. 92.

<sup>10</sup> En réaction à la mainmise de Cocteau sur le Groupe des Six, et à son manifeste esthétique teinté de dandysme *Le Coq et l'Arlequin*, Honegger écrit, peut-être davantage poussé par le souvenir des valeurs de l'enfance que par une réelle austérité : « Je n'ai pas le culte de la foire et du Music-Hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère ». (Voir Arthur Hoérée, *op. cit.*, p. 93).

<sup>11</sup> Cité par Pierre-Albert Castanet dans « Variation et répétition dans le Cahier romand d'Arthur Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 6, décembre 1999, p. 28.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 301.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000, p. 37.

en relation, il faudrait sans doute ajouter celui d'esprit germanique. C'est ici qu'il convient de préciser ce qui, au cours de l'enfance du compositeur, aurait pu engendrer de telles mises en relation.

Arthur Honegger est né au Havre de parents zurichois. En plus du français, il maîtrise donc dès son plus jeune âge le dialecte alémanique zurichois, le *züridütsch*. C'est à Zürich, par ailleurs, que commença la Réforme en Suisse au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de Zwingli, lequel reconduisait, voire épurait la doctrine de Luther. C'est dire que l'ascendance d'Honegger le relie profondément au protestantisme. Certains penseraient que Honegger, au Havre, aurait reçu une éducation plus précisément calviniste<sup>14</sup> que zwinglienne ou luthérienne. Las, l'éducation que reçoit le jeune musicien, tant de ses parents que des écoles qu'il fréquente, est donc protestante<sup>15</sup> en tout état de cause et c'est là le fait important en ce qu'elle prédispose à (et/ou justifie) l'emploi des chœurs, comme nous le développerons plus bas. Le milieu familial de Honegger, relativement aux compositeurs de souche française, le conduit à pouvoir prétendre chercher une descendance musicale aux chorals de Bach, tout particulièrement, non seulement par une même empreinte du protestantisme sur les deux compositeurs mais par un sentiment, chez Honegger, de communauté culturelle linguistique<sup>16</sup>. La langue maternelle de Honegger, ne l'oublions pas, est germanique (le *züridütsch*). Denis de Rougemont rapporte que « pendant les deux mois d'une collaboration presque quotidienne avec Honegger [lors de la composition de *Nicolas de Flue*, Rougemont s'amusa] beaucoup à découvrir les traits alémaniques de sa nature, à la fois puissante et sensible : ses exclamations en schwyzerdütsch, si drôles chez un homme de fin parler français, cette connaissance intime des mœurs, des réflexes, de la *Stimmung* du peuple auquel l'œuvre allait s'adresser, et cette simplicité bonhomme et gaie ». Le musicien répond, enfant, et jusqu'à l'adolescence, au diminutif très alémanique de *Turly*. En plus du *züridütsch*, il maîtrise parfaitement l'allemand. Pourtant le compositeur ne mettra jamais en

---

<sup>14</sup> Communication orale au cours du colloque Visions de la Suisse à Mulhouse (25/03/04).

<sup>15</sup> On pourrait penser, à la rigueur, lier un certain esprit d'enfance à la foi protestante. La simplicité recherchée et le rejet des compromis du protestantisme semblent s'accorder, peut-être, avec un certain esprit de manichéisme propre aux enfants.

<sup>16</sup> Il y a là une caractéristique bien connue de l'art, du moins de celui du début du XX<sup>e</sup> siècle, celui des grandes écoles nationales : ses protagonistes élaborent parfois leur style le plus original dans l'exaltation de certains caractères nationaux, comme si, quand bien même ils admireraient un musicien étranger, ils « ne se sentiraient pas totalement autorisés » à en imiter le langage.

musique de textes dans la langue de Goethe. Du point de vue linguistique, l'imposant corpus vocal que laisse Honegger semble presque entièrement dédié à la France. Le musicien s'intéresse même à l'*intonation* du français, peut-être précisément d'un point de vue extérieur, au point d'imposer une déclamation originale de la langue de Voltaire<sup>17</sup>. Tout au plus trois œuvres vocales en *züridütsch* seront-elles composées, *Tuet's weh* (1937), une pochade composée pour le beau-frère du musicien, Emil Hegetschweiler, qui anime un cabaret à Zurich ; la marche militaire *Grad us* (Gerade aus, en allemand, signifie « tout droit ») commandée par le Studio de Bâle en 1940 ; et enfin la *Passion de Selzach* (1938-1944). Paul Sacher rapporte qu'à Selzach, petite ville du canton de Soleure, on joue toujours une passion pendant la semaine sainte<sup>18</sup>. Rappelons que le genre de la passion est indéfectiblement lié au protestantisme (il n'est qu'à citer les passions de Bach ou de Buxtehude), en particulier allemand luthérien.

Keith Water écrit judicieusement que « Honegger, plutôt que de renier ses liens avec la tradition allemande, les a maintenus consciemment : c'est cela qui lui a permis de faire contrepoids à la tradition française et de se distinguer de ses collègues du Groupe des Six<sup>19</sup> ». Au cours de son apprentissage, a passé deux années en Suisse, au Conservatoire de Zürich (de 17 à 19 ans, avant d'intégrer le Conservatoire de Paris). Or à Zürich, à cette époque, on se rappelle encore les séjours de Brahms. C'est Friedrich Hegar, compositeur, directeur du Conservatoire de Zürich, ancien ami de Brahms, qui prodigue au jeune musicien l'un des premiers sérieux encouragements à embrasser la carrière de compositeur<sup>20</sup>. Laurent Fichet remarque, de façon anecdotique ou non, qu'Honegger composera trois quatuors, comme Schumann ou Brahms<sup>21</sup>. Enfin Brigitte Balley's résume de façon quelque peu poétique : « Je vois son œuvre imprégnée de ses origines alémaniques, comme si sur la langue française se glissait une ombre germanique, une

---

<sup>17</sup> « Pour faire jaillir l'étincelle d'un mot [en français], je vais jusqu'à déplacer son accent tonique. » Cité par Huguette Calmel dans « *Antigone* et la musique du verbe », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 4, décembre 1997, p. 10.

<sup>18</sup> Cité par Huguette Calmel dans « Arthur Honegger mon ami. Entretiens avec Paul Sacher », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 3, décembre 1996, p. 9.

<sup>19</sup> « Honegger et le contrepoint. Les années d'apprentissage », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 2, octobre 1995, p. 4.

<sup>20</sup> Voir Jean-Jacques Velly, « Rigueur et exigence : les sonates d'honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000, p. 13.

<sup>21</sup> « Honegger. Du premier au troisième quatuor », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000, p. 22.

ombre empreinte d'une douce sévérité que seul un être culturellement double peut composer<sup>22</sup> ».

Cette « ombre germanique », cependant, est surtout celle de Bach. Comment-t-il possible, cependant, de reconduire une telle influence baroque au beau milieu du XXe siècle ? Honegger nous éclaire lui-même à ce sujet. « Mon grand modèle est J.-S. Bach [qui] se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes<sup>23</sup>. »

Comme nous l'avancions plus haut, de Bach, c'est notamment le style choral que Honegger entend imiter (plus avant que ne le fait, au cours de son apprentissage dans les classes de contrepoint, chaque étudiant du Conservatoire de Paris)<sup>24</sup>, ou plutôt réadapter aux harmonies modernes de son siècle. C'est ainsi que Jean Maillard qualifie de « choral atonal et irrégulier le premier thème de la *Symphonie Di Tre Re* [1950]<sup>25</sup> ». Marcel Landowski, quant à lui, rapporte que Honegger « commence généralement chaque ouvrage par le cœur<sup>26</sup> », ou par le chœur, pourrait-on écrire. Les citations d'airs populaires suisses que nous évoquions plus haut, comme *Ich bine in schweizer Knabe*, n'étaient sans doute pas suffisantes à la composition d'une réelle musique *suisse par essence*, ces airs ne présentant, texte excepté, aucune caractéristique helvétique particulière, du point de vue du langage musical s'entend. On a suffisamment écrit que la création d'une réelle « musique nationale », surtout dans la première partie du XXe siècle, implique l'emploi de techniques musicales fondamentales, intrinsèquement liées à une culture, tels que modes ou rythmes traditionnels spécifiques<sup>27</sup>. Or si le genre du choral appartient au monde protestant en général, notamment germanique, et qu'il n'évoque donc pas la Suisse tout particulièrement, au moins celui-ci constitue-t-il un paramètre fondamental des choix d'écriture musicale, apte à rappeler non pas une mais plusieurs cultures, peut-être, mais dans leur sens le plus profond. Au moins, surtout, ce paramètre est-il étranger à la musique française et permet-il de prôner un style national

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> Cité par Pierre-Albert Castanet, *op. cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> Keith Water souligne ainsi que « les harmonisations chorales à quatre voix et surtout les fugues attestent sans aucun doute de l'influence omniprésente de Bach sur la pédagogie du Conservatoire et en particulier sur Honegger. » *Op. cit.*, p. 6.

<sup>25</sup> Cité par Serge Gut dans « Tonal, atonal et polytonal dans le premier mouvement de la *Symphonie Di Tre Re* d'Arthur Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 3, décembre 1996, p. 15.

<sup>26</sup> *Honegger*, Paris, Seuil, 1957, p. 120. Collection Solfèges.

<sup>27</sup> L'emploi du mode andalou, par exemple, sur de nouvelles harmonies impressionnistes, permet à Falla, au début du XXe siècle, de réinventer une musique tout particulièrement espagnole, sans que le compositeur de Cadix n'ait eu besoin de citer d'air particulier.



*par opposition* à cette dernière. « On n'insistera jamais assez sur l'importance fondamentale de la culture chorale pour la vie musicale de toute la Suisse », dit Halbreich, « reflet d'un esprit communautaire dont la France n'offre nullement l'équivalent<sup>28</sup> ». Pierre Meylan voit dans le choral réservé aux voix masculines un genre qui s'associe plus particulièrement à la Suisse, et même, de façon plus précise encore, à la Suisse romande<sup>29</sup>. La Suisse alémanique semble pourtant coutumière, tout autant, de cet usage puisque Friedrich Hegar, première influence décisive de Honegger lors de ses deux années d'apprentissage à Zürich, est surtout resté célèbre en Suisse pour ses chœurs d'hommes dont le fameux *In den Alpen*.

Les chœurs « les plus magnifiquement équilibrés » de l'œuvre de Honegger, d'après Jacques Feschotte, se rencontrent dans *Nicolas de Flue*. C'est que la pièce, rappelons-le, entend tout particulièrement exalter l'esprit patriotique helvétique. Mais sans doute les chœurs *du Roi David* offrent-ils le meilleur exemple d'intégration du choral (et donc d'un élément fondamental de la musique suisse en particulier, du moins issue de culture protestante) dans un langage musical moderne. Ces chorals sont magnifiés par l'effectif, remarque Halbreich avec raison<sup>30</sup>, puisque cent choristes ne s'opposent ici, fait singulier, qu'à dix-sept instrumentistes. Certes, c'est un hasard de commande qui engendre un tel déséquilibre en faveur des chœurs. Honegger a dû se contenter des moyens musicaux mis à sa disposition, ceux du Théâtre du Jorat où l'œuvre est créée en 1921. Mais que la ville de Mézières n'ait disposé que de si peu d'instrumentistes et de tant de choristes pour la création de l'oratorio est précisément typique des usages musicaux de la Suisse. Sans doute l'originalité et le caractère de la pièce, souvent considérée comme le chef-d'œuvre de Honegger<sup>31</sup>, sont-ils nés de cette contrainte accidentelle,

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 25. Halbreich précise cet aspect plus loin dans son ouvrage : « Le Théâtre du Jorat n'aurait pas pu naître ailleurs qu'en Suisse, où la tradition populaire du Festspiel est ancrée dans les mœurs (qu'on pense à la célèbre fête des vigneronnes de Vevey), et où l'esprit communautaire propre surtout aux cantons réformés a favorisé un épanouissement des chorales d'amateurs dont on n'a aucune idée en France. » *Idem*, p. 83.

<sup>29</sup> « Quant aux sociétés chorales [de Suisse romande], elles délaissent progressivement, mais sur un rythme lent, un répertoire issu presque exclusivement de Suisse alémanique. Doret, Jacques-Dalcroze, les frères Lauber, Alexandre Denéréaz. Ils créent des pages pour chœurs d'hommes – le chœur mixte viendra plus tard – qui correspondent mieux aux secrètes aspirations et aux idéaux du Suisse romand. » Pierre Meylan, *Pierre Morax et Arthur Honegger au théâtre du Jorat*, Lausanne, Ed. du Cervin, p. 203.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup> L'œuvre offre soudain la célébrité à Honegger lorsqu'elle est donnée pour la première fois à Paris, en 1924 (trois ans après sa création au Théâtre du Jorat, en 1921). Hoérée, qui tenait les parties de percussion, rapporte que le succès parisien est tel qu'après le concert, des « inconnus se jettent au cou du

contrainte d'effectif salulaire. Une fois de plus au début du XXe siècle, comme nous le formulons plus haut<sup>32</sup>, la spécificité nationale engendre la réelle originalité et par la même, le gage de la longévité de l'œuvre dans l'histoire. Car on rencontre de nombreux exemples d'*ostinato* stravinskien<sup>33</sup> dans le *Roi David* (1921), ainsi que de « quartes empilées<sup>34</sup> », l'une de ces astuces harmoniques propres à la modernité<sup>35</sup>. Mais Pierre Meylan souligne avec raison que ce sont ces chœurs au langage harmonique nouveau, riche en frottements inédits (notamment de seconde), qui donnent à une œuvre certes déjà moderne par ailleurs (mais d'une façon consensuelle et héritée de quelques illustres confrères), sa puissance chorale fondatrice. Car ni Stravinsky dans le *Sacre du printemps* (1913) ni Schönberg dans *Pierrot lunaire* (1912), continue Meylan, n'avaient encore pensé adapter l'écriture chorale au langage du XXe siècle<sup>36</sup>. Meylan eût pu vérifier au préalable, peut-être, qu'un tel « langage du XXe siècle » dépasse effectivement, du point de vue des dissonances, l'impressionnisme des chœurs de *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912).

Et Meylan de conclure, rappelant les origines de toute virtuosité en matière d'écriture chorale : « Le *Roi David* n'a pu être que l'œuvre d'un protestant<sup>37</sup> ». On eût pu penser qu'un tel sujet judaïque, pourtant, eût pu ôter quelque peu à l'œuvre son « caractère protestant ». Or, Bach lui-même a parfois choisi d'illustrer en musique des passages de l'Ancien testament. C'est là la tradition protestante « libre examinatrice de la Bible<sup>38</sup> » au sens large. Las, s'il y avait

---

compositeur » (Arthur Hoérée, « Latinisme et germanisme chez Arthur Honegger », in *Bulletin de la classe des beaux-Arts*, 5<sup>e</sup> série, Tome LXI, Bruxelles, Palais des académies, 1979-5, p. 96.

<sup>32</sup> Voir note 16.

<sup>33</sup> Voir par exemple *Le roi David*, Lausanne, Foelich, 1924-1925, pp. 65-66 (partie de soprano solo) ou l'ensemble de la p. 10.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 4, deux dernières mesures, empilement de deux quartes (mi la ré). Marcel Delannoy, quant à lui, souligne l'emploi de *parallélismes* de quartes (*Honegger*, Genève, Slatkine, 1986, p. 81).

<sup>35</sup> Ces empilements de quartes sont déjà employés par Mahler à la fin du premier mouvement de sa Septième Symphonie ou par Schönberg dans sa Première Symphonie de chambre, notamment au début du Finale, ou encore par Bartók dans nombre de ses œuvres (voir surtout le début du Finale de sa *Suite de danses*), le Hongrois en faisant un élément constitutif de son langage.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 204.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 208

<sup>38</sup> « De ce sens dogmatique le détournait déjà la tradition individualiste et libre-examinatrice de son ascendance protestante. C'est à elle, surtout, qu'il doit sa familiarité quotidienne avec la Bible, qu'il attribue quant à lui à ses origines suisses. Mais la moitié seulement de la Suisse est de religion réformée... Rappelons-nous en quels termes il relate son acceptation de la commande du *Roi David* : "j'acceptai avec plaisir, ce sujet convenant parfaitement au "biblique" que je suis". Mais la Bible est commune aux chrétiens de toute observance et, quant à l'Ancien Testament, aux juifs.

effectivement un esprit œcuménique moderne dans le choix d'un tel sujet, et qu'une certaine spécificité culturelle suisse en sortirait amoindrie (mais peut-être la Suisse, terre d'asile, se caractérise-t-elle par un tel œcuménisme non seulement religieux mais politique), ce serait au profit de l'esprit du choral dans son sens le plus profond, c'est-à-dire spécifiquement musical, sans qu'il soit besoin de porter une attention quelconque au texte.

Finalement, Honegger fait peut-être davantage, dans le *Roi David*, que d'avancer l'argument de ses racines alémaniques pour oser emprunter à une culture chorale germanique. Il mêle intrinsèquement la manière française et la manière allemande et approche, par ce mélange inédit, ce qui pourrait peut-être caractériser une « musique suisse » proprement dite. La Suisse, selon cette conception, serait ce laboratoire à ciel ouvert qui à partir de deux langues (sans parler de l'italien et du romanche), ferait une seule culture, une seule musique, opération délicate, tant ces deux dernières semblent séparées par l'histoire. Laissons Arthur Hoérée développer ce dernier argument, en guise de conclusion. À propos du Finale du *Roi David*, Hoérée rapporte que « l'air de la soprano solo *Dieu te dit, un jour viendra* reste dans l'ambiance raffinée française, toute proche de la sensibilité d'un Fauré, tant par l'harmonie que par l'orchestration discrète. Or, avec les mêmes notes, Honegger transforme sans transition ce chant en un choral luthérien en lui assignant des valeurs égales dans un registre plus grave, [...] conjuguant ainsi les deux tendances, latinisme et germanisme ». Et Hoérée de conclure alors : « cette dualité serait-elle la marque d'une musique qu'il faudrait qualifier de musique suisse<sup>39</sup> ? ». Cette opinion, en tout état de cause, semble dépasser en profondeur cette autre qui consisterait à s'attacher surtout, quand il s'agit de définir une musique helvétique, aux quelques rhapsodies alpestres que nous évoquions plus haut, ou cette autre encore qui consiste, d'un point de vue exclusivement français, à ne voir dans une musique suisse que son caractère relativement germanique.

---

L'absence de dogmatisme de la sensibilité religieuse d'Honegger se traduit par un œcuménisme, dont le large esprit de tolérance s'étend à sa pensée toute entière : "Je semble particulièrement voué à la musique religieuse. Protestant, j'ai toujours aimé l'art du choral tel que Bach le pratiquait, mais cela ne m'a pas empêché de ressentir l'intensité du chant juif, et j'ai eu la joie de collaborer à plusieurs reprises avec le plus grand poète catholique, Paul Claudel". » Harry Halbreich, *op. cit.*, pp. 718-719.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 97.

## Bibliographie

BALLEYS, Brigitte, « Le Parisien zurichois ou l'âme double d'Arthur Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000, pp. 36-37.

BRUYR, José, *Honegger et son œuvre*, Paris, Corrêa, 1947, p. 193.

CALMEL, Huguette, « Arthur Honegger mon ami. Entretiens avec Paul Sacher », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 3, décembre 1996, pp. 6-14.

CALMEL, Huguette, « Antigone et la musique du verbe », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 4, décembre 1997, pp. 10-16.

CASTANET, Pierre-Albert, « Variation et répétition dans le Cahier romand d'Arthur Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 6, décembre 1999, pp. 24-29.

DELANNOY, Marcel, *Honegger*, Genève, Slatkine, 1986.

FESCHOTTE, Jacques, *Arthur Honegger*, Paris, Seghers, 1966.

FICHET, Laurent, « Honegger. Du premier au troisième quatuor », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000.

GUT, Serge, « Tonal, atonal et polytonal dans le premier mouvement de la *Symphonie Di Tre Re* d'Arthur Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 3, décembre 1996, pp. 15-21.

HALBREICH, Harry, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/Sacem, 1992.

HOEREE, Arthur, « Latinisme et germanisme chez Arthur Honegger », in *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5<sup>e</sup> série, Tome LXI, Bruxelles, Palais des académies, 1979-5, pp. 87-97.

LANDOWSKI, Marcel, *Honegger*, Paris, Seuil, 1957. Collection Solfèges.

MEYLAN, Pierre, *Pierre Morax et Arthur Honegger au théâtre du Jorat*, Lausanne, Ed. du Cervin, 1966.

VELLY, Jean-Jacques, « Rigueur et exigence : les sonates d'Honegger », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 7, décembre 2000, pp. 8-22.

WATER, Keith, « Honegger et le contrepoint. Les années d'apprentissage », in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*, n° 2, octobre 1995, pp. 4-6.