

# L' "Antigone" d'Honegger<sup>(1)</sup>

« C'est en se nationalisant qu'une littérature prend place dans l'humanité et signification dans le concert... Quoi de plus espagnol que Cervantès, de plus anglais que Shakespeare, de plus français que Voltaire ou Montaigne, quoi de plus russe que Dostoïewsky ; et quoi de plus universellement humain que ceux-là ? ».

M. André Gide oserait-il étendre sur tous les arts la vue pénétrante qu'il jette ici sur le sien ? Et que dirait-il du nôtre, dont la grammaire et l'appareil ne varient pas formellement d'un pays d'Europe à son voisin, ce qui facilite le jeu des alliances et les pénétrations réciproques, sans supprimer toutefois le conflit des esthétiques et leurs incompatibilités d'humeur ?

Le musicien d'*Antigone* tient par ses origines au même sol que les nations ont choisi pour y examiner en commun le problème de leur destinée. L'industrie hôtelière y acquiert la dignité d'un symbole. Quelque chose peut-il prendre forme, à ce carrefour des races et des idéals, qui ne provienne du mélange, voire de la combinaison des multiples valeurs qui s'y affrontent ?

*Antigone* se décide pour l'affirmative, qui délivre Arthur Honegger des fortes attaches qui l'assujettissaient encore à l'Allemagne ; qui dénoue cruellement les tendres liens qui unissaient à la France — où il est né, le musicien du *Concerto* pour piano et orchestre.

Mais il n'y a point de musique suisse à proprement parler, et, pour prendre place dans l'humanité et signification dans le concert, la meilleure musique d'Honegger n'imagine point de se « nationaliser », bien au contraire. Cette partition (2) présente la particularité significative de s'offrir concurremment aux publics français et allemand moyennant deux versions qu'il a fallu graver à part, à raison de la dissemblance complète des parties vocales.

On se plaisait à louer, dans les premiers ouvrages d'Arthur Honegger, ces alliances rebelles qui font le prix du *Roi David*. Il semblait que la personnalité du jeune maître zurichois se nourrît d'une disparate : Richard Strauss et Fauré, Wagner et Debussy paraissaient y mêler leurs vertus et les fondre en une délectation singulière.

*Horace Victorieux* rompit pour le début cette espèce de charme. Honegger s'y débarrassait de l'influence française. *Antigone*, qui le libère aussi de l'Allemagne, s'affirme aujourd'hui comme le plus accompli de ses ouvrages. Elle met vivement en lumière l'individualité de son auteur et sépare Honegger de tous les musiciens de son temps.

(1) Première représentation sur le Théâtre de la Monnaie, le 28 décembre 1927.

(2) Senart, éditeur.

En prenant pour sujet l'*Antigone* de Sophocle, adaptée, à la cavalière, par M. Jean Cocteau, et soumise aux exigences du siècle de la vitesse, le compositeur n'a pas cherché à déverser dans les lacunes d'un texte disloqué à plaisir, le trop-plein de son lyrisme. La symphonie ne veut que s'accorder à la rapidité du drame et, dans le fait, elle ne l'alentit en aucune façon. Il n'est rien dans la musique qui n'obéisse à cette préoccupation et qui ne s'explique aussitôt par elle.

La plus apparente nouveauté d'*Antigone* tient à un système de déclamation à quoi l'auteur semble tout spécialement attaché, et qui heurte si carrément les habitudes françaises qu'on hésite d'abord à en croire ses oreilles. Honegger use ici d'un récitatifyclubile, qui, pour « augmenter le relief du mot » et en « accuser le contour » place l'accent sur les consonnes d'attaque, « en opposition, écrit l'auteur, à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouses ». En sorte que l'accent, au lieu de porter sur la fin des mots, comme il est de règle en français, martèle au contraire les premières syllabes. Il est bien vrai qu'en insistant sur le début du mot, on parvient plus aisément à le faire entendre. Il est également vrai que la véhémence ordinaire des discours, dans la version de Jean Cocteau, autorise en quelque façon cet étrange renversement des valeurs. N'empêche qu'en écrasant la tête des vocables sur les temps forts, Honegger ne contrecarre pas seulement la « prosodie conventionnelle », mais l'allure la plus naturelle et la plus légitime du langage français. Il méconnaît la valeur de l'*arsis*, du *levé*, si expédient pour battre en brèche le cadre métrique, et semble établir, entre les *appuis* et les *accents*, une confusion que, dans notre admiration pour son œuvre, nous prenons la liberté de lui reprocher sévèrement. Que cette sévérité ne nous fasse pas oublier la puissance et le relief que la déclamation emprunte souvent à ces coups de boutoirs et ces halètements.

Une symphonie infatigable tisse autour de l'action, pendant soixante-dix minutes, un dur réseau de *strettes* ; « polymélie » continue, d'une souplesse et d'une puissance qui déconcertent, si l'on songe qu'aucun repère tonal ne jalonne le chemin de ces énormes contrepoints. Soucieuse avant tout de ne pas interrompre sa course, la musique d'*Antigone* dédaigne de se reposer sur un accord. Le musicien français qui se laisse volontiers — trop volontiers, guider par l'harmonie, et ne ferait pas grande différence, pour un peu, du plaisir de composer à la volupté de moduler, le musicien français admire dans une sorte de terreur les premières scènes de l'ouvrage. L'*atonalité* qu'il a vu ronger peu à peu et dissoudre, chez un Schönberg, la mélodie après l'harmonie et le rythme après la mélodie, l'*atonalité* semble aiguïser la verve épique d'Honegger. *Horace* n'a pas tant d'aisance et beaucoup moins de légèreté qu'on en voit ici à *Antigone*.

Cette musique ne *vit* pas le drame, à l'allemande ; davantage, elle ne l'explique point, à la française : elle en *désigne* les péripéties. Elle n'introduit pas l'auditeur dans le tumulte des passions qu'elle éclaire d'un jour cruel. Elle ne tâche pas à le gagner aux intérêts du dramaturge. Elle répugne à influencer les

témoins de l'horrible tragédie. Mais quand arrive, à l'interlude qui précède le dernier tableau, ce formidable *hymne à Bacchus*, page athlétique et splendide-ment équilibrée où notre musicien semble avoir mis le meilleur de lui-même, la beauté formelle de l'œuvre se révèle soudain tout entière, avec une force qui nous poind et nous frappe d'une secousse cent fois plus impérieuse que les prestiges pathétiques dont use habituellement le théâtre musical.

Tels sont les mérites de cette œuvre dont l'audace est la moindre vertu. Elle déplaira presque nécessairement aux thuriféraires du *Roi David* ; mais nous nous assurons qu'elle fera croître la vaillante cohorte des fidèles d'*Horace Victorieux*. Et ce n'est pas ailleurs que le placide Arthur reconnaîtra les siens.

ROLAND-MANUEL.

■ ■

## Berlioz à l'aube du romantisme<sup>(1)</sup>

C'est donc à l'Opéra qu'il alla chercher ses excitations les plus efficaces. Il ne soucia pas qu'*Alceste*, *Orphée*, *Iphigénie*, fussent écrits dans la forme des tragédies classiques, ni que leur style musical accusât cette désuétude qui a été la cause de leur abandon momentané par un public séduit par les aspects plus plaisants de la musique italienne ; mais, sous leur enveloppe austère, il avait reconnu au fond des œuvres une âme de poète et lui-même vibra à son contact.

Il trouva même dans l'orchestre expressif et parlant de Gluck les éléments d'une langue musicale qui s'adaptait merveilleusement à sa conception. En cet agent sonore était en effet le germe qui, fécondé par l'apport d'un nouveau génie, allait bientôt produire la floraison magnifique qu'est la symphonie de Berlioz.

Aussi bien, ces artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, asservis à des règles si étroites, portaient-ils au fond d'eux-mêmes comme un pressentiment du futur esprit. Il n'est pas de musicien plus classique en apparence que Méhul : les formes extérieures de son art, régulières à l'excès, obstinément symétriques, semblent l'académisme même. Cependant, dès 1792, dans le compte-rendu d'une œuvre nouvelle un écrivain, usant d'un mot qui n'était pas encore très usuel trente-cinq ans avant 1827, pouvait dire : « La musique du citoyen Méhul est romantique. » C'est par le sentiment intime qu'il a mérité cette juste appréciation. *Ariodant*, *Phrosine et*

(1) Cf. *Musique* I, n<sup>os</sup> 2 et 3, 15 novembre et 15 décembre 1927.