

# **BULLETIN DE L'ASSOCIATION ARTHUR HONEGGER**



N° 4 – DÉCEMBRE 1997

31 rue de Vaugirard, 75006 Paris

Téléphone : 01 45 48 82 80 – Télécopie : 01 45 48 68 76

## SOMMAIRE

### ANTIGONE

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| <i>Antigone de Cocteau, un concentré de tragédie</i> ..... | 3  |
| Gérard LIEBER                                              |    |
| <i>Antigone et la musique du verbe</i> .....               | 10 |
| Huguette CALMEL                                            |    |
| <i>Antigone et la fin de l'opéra</i> .....                 | 16 |
| Jérémy DRAKE                                               |    |
| <i>La réception critique d'Antigone</i> .....              | 23 |
| Jérémy DRAKE                                               |    |
| <i>Antigone, le temps des achèvements</i> .....            | 38 |
| Patrick BUTIN                                              |    |
| <i>Brèves et critiques de concerts</i> .....               | 40 |
| <i>Discographie</i> .....                                  | 42 |



*Antigone*, Essen, janvier 1928.

# **ANTIGONE**

## **ANTIGONE DE COCTEAU :**

### **UN CONCENTRÉ DE TRAGÉDIE**

GÉRARD LIEBER

En 1922, Jean Cocteau s'occupe, entre autres choses, d'*Antigone*. Non pas pour proposer un traitement nouveau de la légende grecque, mais pour relire la pièce de Sophocle. Le retour à l'antique est destiné à surprendre le milieu artistique de l'avant-garde, il doit permettre aussi un meilleur apprentissage du théâtre. Cocteau s'installe à l'ombre d'un chef-d'œuvre. Il trace un croquis : « C'est un dessin fait au musée <sup>1</sup>. » Autre comparaison : « C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traduire Antigone <sup>2</sup>. » Sa démarche est à la fois modeste et ambitieuse, il veut retendre la peau d'une vieille pièce et lui redonner vie.

Pourquoi Antigone ? Avec Orphée et Œdipe, elle forme une constellation qui permet à Cocteau de se définir. Elle représente l'esprit de révolte, elle a le goût de l'anarchie – ce mot est préféré à celui de désobéissance souvent choisi par les traducteurs. « Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie. Elle ruine les villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble <sup>3</sup>. » Le geste de refus d'Antigone est pur. « Antigone est ma sainte », dit Cocteau <sup>4</sup>.

La pièce suit de près le texte de Sophocle que Cocteau a bien étudié en s'aidant de la traduction de Mario Meunier. Même action, mêmes personnages avec la succession des épisodes ponctués par les interventions du chœur, mais l'ensemble est réduit de plus de moitié : un concentré de tragédie. Priorité est donnée à la vitesse, comme si Cocteau inscrivait ainsi la marque de sa propre époque dans le texte antique. Les tirades et les échanges sont moins longs, les phrases sont brèves. Le modèle rythmique est celui des duels vers à vers où chaque mot fait mouche. Quand le roi et la jeune fille s'opposent dans un combat verbal, Cocteau donne cette indication : « Antigone et Créon se parlent de tout près ; leurs fronts se touchent <sup>5</sup>. » C'est dans

1. Théâtre Montmartre. L'Atelier, programme, déc. 1922.

2. Préface d'*Antigone*, éd. Folio Gallimard, p. 9.

3. C'est Créon qui parle, p. 35.

4. Note en postface à *Antigone*, p. 58.

5. P. 27.

ces moments que la “traduction” est la plus efficace et la plus saisissante, qu’il s’agisse d’un terme qui, dans la France de l’après-guerre, fait sursauter : « Qui sait si vos frontières ont un sens chez les morts ? <sup>6</sup> », ou que se fasse entendre une formulation particulièrement frappante de la déclaration d’Antigone : « Je suis née pour partager l’amour, et non la haine <sup>7</sup>. » Aucun lyrisme, aucun développement des images, aucune houle poétique, au point d’en être déconcertant. Le célèbre chant du chœur : « Il est bien des merveilles en ce monde, il n’en est pas de plus grande que l’homme... » se trouve réduit à quelques maigres lignes : « L’homme est inouï. L’homme navigue, l’homme laboure, l’homme chasse, l’homme pêche. Il dompte les chevaux. Il pense. Il parle... <sup>8</sup> » Le lamento d’Antigone emmenée à la mort est singulièrement raccourci comme pour se plier aux railleries de Créon : « Savez-vous que s’il fallait tant d’histoires et de cantates pour mourir on n’en finirait jamais <sup>9</sup>. » Il règne une espèce de dureté tranchante, laconique, parfois triviale, parfois ironique comme les derniers mots du chœur : « Trop tard, Créon, trop tard <sup>10</sup>. »

Ce style sec et nerveux produit un effet d’accélération. L’action prédomine. L’affaire Antigone est expédiée à toute allure avec âpreté et violence. Une fois les choses enclenchées, plus rien ne peut arrêter cette machine infernale : « Ainsi réduite, concentrée, décapée, l’œuvre brûle les petites stations et roule vers le dénouement comme un express », remarque Cocteau <sup>11</sup>. Tout ce qui fait obstacle à la vitesse est écarté. Les personnages ont peu de temps pour s’exprimer. Pas de figuration, peu de mouvements, peu de monde sur scène, Cocteau se débarrasse des choreutes : « Le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. Cette voix sort d’un trou, au centre du décor <sup>12</sup>. » Plutôt qu’à une parole oraculaire ou prophétique, on songe à un haut-parleur radio-phonique qui commente l’action. L’impression d’ensemble est celle d’un dessin au trait, rapide et net, qui fait sortir vigoureusement la fable.

6. P. 29.

7. P. 29.

8. P. 23.

9. P. 44.

10. P. 55.

11. « La jeunesse et le scandale », conférence faite à l’université des Annales le 27.2.1925, publiée dans *Conférencià*, n° 18, 1.9.1926, p. 272-285.

12. P. 12.



Cette façon de procéder met en valeur les vertus dramatiques de l'œuvre ; elle permet de démonter les rouages de la pièce, et cela intéresse Cocteau qui ne se considère pas encore comme un auteur de théâtre. Elle s'inscrit dans les préoccupations esthétiques du temps tournées vers la représentation et qui réduisent la part de la littérature pour laisser place à la mise en scène.

La pièce est jouée pour la première fois le 20 décembre 1922 à Paris, au théâtre de l'Atelier qu'anime, depuis peu, avec sa jeune troupe, le metteur en scène Charles Dullin. Celui-ci tient le rôle de Créon, et on remarque dans la distribution les noms de Génica Atanasiou (Antigone), Antonin Artaud (Tirésias) et de Jean Cocteau qui fait le chœur, invisible mais audible, caché derrière le décor. En fait, Cocteau est présent partout, c'est lui qui mène le projet et Dullin accepte volontiers cette collaboration. « On se fait une idée très fautive de Cocteau. Je l'ai vu, durant les répétitions d'*Antigone*, aussi franc du collier qu'un bon ouvrier parisien ; il a passé des nuits avec nous sans rechigner à travailler de ses mains ; et, souvent, j'ai ri en le voyant avec sa petite blouse blanche de praticien méticuleux et un peu tatillon », et Dullin d'ajouter : « Il a un don d'invention vraiment extraordinaire. Son originalité est spontanée alors que, souvent, on la croit voulue et de parti pris. Il est incontestablement un homme de théâtre. Il a le sens du grossissement, de la transposition <sup>13</sup>. »

Le décor de Picasso est une surprise, une grande toile de fond bleu outremer bosselée, à droite et à gauche des ouvertures dans le bleu, au centre, une entrée de palais simplifiée et, au-dessus, accrochés à la toile, des masques qui figurent le chœur avec au milieu une bouche d'ombre par où sort la voix. Cocteau raconte : « J'avais accroché autour de ce trou les masques de femmes, de garçons, de vieillards, peints par Picasso et ceux que j'avais exécutés d'après ses modèles. Sous les masques pendait un panneau blanc. Il s'agissait de préciser sur cette surface le sens d'un décor de fortune qui sacrifiait l'exactitude et l'inexactitude, également coûteuses, à l'évocation d'une journée de chaleur. Picasso se promenait de long en large. Il commença par frotter un bâton de sanguine sur la planche qui, à cause des inégalités du bois, devint du marbre. Ensuite, il prit une bouteille d'encre et traça des motifs d'un effet magistral. Tout à coup il noircit quelques vides et trois

13. Charles Dullin, « Les Essais de rénovation théâtrale », *La Revue hebdomadaire*, 16 juin 1923, p. 298.

colonnes apparurent. L'apparition de ces colonnes était si brusque, si surprenante que nous applaudîmes <sup>14</sup>. »

Le Calne  
Villeda  
sur mer

Nov 1925

Mor cher Arthur

Je souffre au vent au lieu de souffrir sous  
la pluie et même je souffre plus à  
cause du contraste. La mort de Raymond  
m'a laissé seul, comme fou au milieu  
des débris d'une maison de cristal.  
Tu sais comme je t'aime. J'ai été triste de  
te voir peu. Note Antigone est une des seules  
choses qui me rendent curieux de vivre -  
qui m'empêchent de souhaiter une mort  
immédiate. C'est une grande joie pour l'esprit  
de savoir que ton travail avance. Tes  
corps sont parfaits - mèche - Rens à moi.  
Le dessin continue et il est indigeste - Je ne sais  
plus tenir une plume. L'impossible - choisi de  
belle lettre sans image. Et tu es visible, alors  
j'essaierai - Puis moi-même. Enchaîne  
ma vie Vaurai - De tout cœur Jean

Lettre de Jean Cocteau à Arthur Honegger  
Fondation Paul Sacher, coll. A. Honegger  
Avec l'aimable autorisation de la Fondation Paul Sacher

Les costumes de Chanel sont de laine tissée, à la fois antiques et modernes. Ils permettent des compositions fortes et frappantes. « Pour la première fois, ils sont à la fois primitifs et élégants, accord invraisemblable mais vrai. Inspirés des compositions qui ornent les amphores ou les lécythes, coupés avec une gaucherie déjà rehaussée de raffinements, taillés dans ces étoffes lourdes parce qu'elles sont rustiques, mais belles parce que la matière en est rare et

14. La Jeunesse et le scandale.



bien travaillée, parés enfin de toute la distinction dont l'époque était capable, et d'une sorte de barbarie, ils nous émeuvent profondément <sup>15</sup>. » « Tous les costumes exécutés par Chanel sont d'une beauté parfaite de forme et de couleur : dans des gris de chauve-souris et des bruns doux papillonesques, c'est avec une tristesse sacrée qu'ils se détachent sur le fond bleu indigo du décor [...] Créon, l'affreux tyran, est déjà tout revêtu de cendre, où brille encore un peu par places, l'argent de sa puissance et de sa royauté sitôt tombées ; Tiré-sias est comme aveuglé par les toiles d'araignée dont il est revêtu. Dans tous ces gris éclate la couleur de la peau masculine, toute ocre, rougeâtre, terre de Sienne <sup>16</sup>. » Cocteau fait remarquer que s'il s'est adressé à Chanel, c'est parce qu'il n'imaginait pas les princesses mal vêtues.

La musique a été demandée par Cocteau à Honegger. Il souhaite de brèves ponctuations. « Un seul instrument, comme si un berger jouait, ne serait-ce pas plus saisissant, plus extraordinaire ? <sup>17</sup> » Quelques interventions donc d'un hautbois et d'une harpe, trois ou quatre mesures, qui n'illustrent pas l'action, mais interviennent au même titre que le décor. « C'est une goutte d'essence concentrée – comme le texte – qui suffit à parfumer l'atmosphère <sup>18</sup>. »

Cocteau réclame un jeu froid et sec, des attitudes précises et composées, peu de mouvements mais un rythme tenu. Les femmes sont peintes en blanc, les hommes en rouge pour accentuer les contrastes et l'étrangeté.

La réception du spectacle témoigne de l'attention favorable pour ce qui se passe alors au théâtre de l'Atelier. *Antigone* est à l'affiche en même temps que *La Volupté de l'honneur*, première pièce de Pirandello à être présentée à Paris. Le projet de Cocteau est bien perçu. « Nous retrouvons dans son adaptation les traits essentiels de la tragédie primitive, il en a suivi le scénario scène par scène », note Antoine <sup>19</sup>. Presque tout le monde approuve le principe de l'adaptation : « Je préfère ce raccourci vivant aux exhumations livides des scènes officielles », dit Régis Gignoux <sup>20</sup>. On y trouve matière à réflexions : « Il a donc réduit au nécessaire le texte de la vieille tragédie, et sans doute avec l'amusement secret d'être sacrilège. Le résultat est singulier.

15. Gabriel Boissy, *Comædia*, 27.12.1922.

16. Gérard d'Houville, *Le Gaulois*, 23.12.1922.

17. Lettre de Cocteau à Honegger, 17.10.1922, coll. P. Honegger.

18. Maurice Brillant, *Le Correspondant*, 25.1.1923.

19. *L'Information*, 23.12.1922.

20. *Comædia*, 26.12.1922.

La nouvelle pièce, extraordinairement rapide, comique par endroits, et mêlée de traits sublimes et surhumains, ressemble à la fois aux parades de Guignol et aux drames de Shakespeare <sup>21</sup>. » Les différents aspects de la représentation sont appréciés. Si la voix nasillarde du chœur en irrite plus d'un, rares sont les réactions de rejet. André Gide cependant écrit dans son journal : « Intolérablement souffert de la sauce ultra-moderne à quoi est apprêtée cette pièce admirable, qui reste belle, plutôt malgré Cocteau qu'à cause de lui <sup>22</sup>. »

L'interprétation et les temps forts du spectacle reçoivent des éloges nombreux. La première indication scénique de Cocteau : « Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles l'une contre l'autre <sup>23</sup> », séduit particulièrement Maurice Brilliant. « La première scène forme un vrai tableau extrait de quelque vase archaïque : Ismène, les bras nus, vêtue du chiton dorien, poétiquement retroussé à la ceinture pour former les plis du "colpos" ; Antigone, drapée, dissimulée tout entière dans le grand himation brun ou verdâtre orné de grecques transversales ; elles se parlent sans bouger face aux spectateurs, comme sur une amphore, figures à la fois austères et voluptueuses, graves et piquantes. L'effet est d'une puissance extraordinaire, la tragique immobilité des deux sœurs est accrue par les grands cils peints en noir sur la couleur blanche qui couvre uniformément leur visage et dissimule les muscles, et les bras eux-mêmes sont blanchis semblablement <sup>24</sup>. » La marche au supplice est très émouvante ; Cocteau indique : « Antigone conduite par les gardes descend au premier plan, en contrebas. Un des gardes entre dans une trappe, l'autre le suit et tire légèrement Antigone par son manteau. Elle s'enfonce à son tour <sup>25</sup>. » Gérard d'Houville commente : « Antigone (que représentait Mlle Atanasiou), masquée de céruse, les yeux longs, immenses dans la pâleur déjà morte de la face toute petite, fut une apparition inoubliable ; toute cachée dans un manteau d'un brun pâle, velouté, taché de blanc, comme un grand papillon de nuit tombé en palpitant du mur des siècles, elle ne nous montre sa robe et ses bras qu'un instant, au moment du supplice ; nous ne faisons qu'entrevoir les voiles avec lesquels elle va se pendre dans le caveau, et les bras, les jeunes bras qu'elle tend une dernière fois vers la lumière du jour. Et c'est d'une grande beauté <sup>26</sup>. »

21. Henry Bidou, *Journal des débats*, 25.12.1922.

22. André Gide, *Journal*, 16.1.1923.

23. P. 12.

24. *Le Correspondant*, 25.1.1923.

25. P. 46.

26. *Le Gaulois*, 23.12.1922.



L'entrée du roi traînant le cadavre de son fils sur son dos fait impression grâce à Dullin, « Créon superbe et violent, qui fait souvent penser à un personnage de Shakespeare <sup>27</sup>. » François Mauriac est emballé : « Nous n'eussions jamais imaginé une Antigone plus émouvante que Mlle Génica Atanasiou quand, sur un fond gros bleu comme le ciel d'Attique et comme les bariolages du Parthénon, elle fait glisser son immobile figure de plâtre, évoquant le masque de l'acteur grec et satisfaisant une certaine conception plastique et sculpturale, inséparable pour nous de l' "antique". Grâce à Cocteau, le drame de Sophocle, exhumé de tout ce dont au cours des âges on l'avait recouvert, apparaît dans sa jeunesse et dans sa pureté originelle <sup>28</sup>. »

Une reprise de ce spectacle eut lieu à l'Atelier en mai 1927 puis en février 1928 avec au même programme la pièce de Marcel Achard, *Voulez-vous jouer avec moi ?* Cocteau avait renoncé aux masques suspendus et modifié un peu la représentation : « Cinq têtes monumentales de jeunes hommes, en plâtre, encadraient le chœur. Les tragédiennes portaient des masques transparents du genre des masques d'escrime, sous lesquels on devinait leurs figures et sur lesquels, faits de laiton blanc, des visages aériens étaient cousus. Les costumes se mettaient sur des maillots noirs dont les bras et les jambes étaient recouverts. L'ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d'insectes <sup>29</sup>. »

Mais dès cette époque, une nouvelle œuvre prend le dessus, l'opéra qu'Arthur Honegger compose sur le texte, de janvier 1924 à février 1927, comme pour répondre à la suggestion de Cocteau quand il lui commandait sa musique de scène le vendredi 13 octobre 1922 : « Je crois, quand tu verras ma traduction, que tu auras ensuite envie de la mettre d'un bout à l'autre en musique comme Strauss, *Salomé*. Ce serait d'un effet fou <sup>30</sup>. »

Laissons conclure Cocteau : « Le drame "rafraîchi", rasé, coupé, peigné, dérange les critiques au même titre qu'une pièce neuve. Car un chef-d'œuvre porte en soi une jeunesse que la patine recouvre mais qui ne se fane jamais. Or, c'est seulement cette patine qu'on respecte. J'ai ôté la patine d'Antigone. On a cru me reconnaître dessous. C'est bien de l'honneur <sup>31</sup>. »

27. Émile Henriot.

28. François Mauriac, *La Revue hebdomadaire*, 6.2.1923.

29. P. 11. Le département des Arts du Spectacle de la BNF possède les masques de Cocteau faits de treillis de fil de fer et mèches de cure-pipe.

30. Coll. Pascale Honegger.

31. *La Gazette des Arts*, 10.2.1923.

## ANTIGONE ET LA MUSIQUE DU VERBE

HUGUETTE CALMEL

Si l'on excepte *L'Aiglon* écrit en collaboration avec Jacques Ibert et la version opéra de *Judith*, *Antigone* reste le seul véritable opéra d'Arthur Honegger. C'est dans cette œuvre, fruit d'un lent mûrissement, qu'il a cristallisé toutes ses idées sur le théâtre lyrique et qu'il les a poussées à ses ultimes conséquences tout particulièrement en ce qui concerne le problème de la prosodie. Les idées du musicien à ce sujet sont déjà anciennes puisqu'on en trouve des traces objectives à l'époque de la composition du *Roi David*. Mais c'est à propos d'*Antigone* qu'il s'est le plus souvent exprimé. Parlant de cet ouvrage, il confie à Bernard Gavoty : « je me suis dit parfois : si je prosodie ce texte de la façon habituelle, il va perdre son relief, sa force [...] J'ai donc cherché l'accent juste [...] en nette opposition avec les principes traditionnels <sup>1</sup>. » Et il ajoute ce qui deviendra sa profession de foi en matière de prosodie : « ... pour faire jaillir l'étincelle d'un mot, je vais jusqu'à déplacer son accent tonique <sup>2</sup>. » C'est enfin dans la préface de l'ouvrage qu'il résume l'essentiel de ce que les commentateurs appelleront sa « théorie ». Il y précise en effet qu'il a voulu dans cette œuvre « chercher l'accentuation juste principalement dans les consonnes d'attaque en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouse. »

Ces déclarations ont été très souvent répétées sans véritable examen critique. Marcel Beaufrils, un des commentateurs pourtant les plus scrupuleux, cite pour illustrer les propos du compositeur la phrase d'*Antigone* <sup>3</sup> :



Admettant pleinement le point de vue exprimé par Honegger, l'auteur ne remarque pas le fait que les moyens utilisés pour traduire cette accentuation sont très diversifiés, ni surtout que parmi les « consonnes d'attaque » on relève dans cet exemple une voyelle !...

1. « Je suis compositeur », *Écrits*, Paris, Champion, 1992, p. 695.

2. Bruyr José, « Arthur Honegger », *Cahiers de France*, 1930, p. 13.

3. *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954, p. 208.



Si l'on veut donc apprécier la véritable portée des déclarations du compositeur, il est nécessaire de préciser quelques points techniques.

Lorsqu'Arthur Honegger parle d'accent tonique, il s'agit bien évidemment de l'accent de la langue. Or, le français est une langue qui porte généralement, et en simplifiant quelque peu les choses, deux catégories principales d'accents.

L'accent oxytonique est un accent fixe qui affecte toujours, ainsi que son nom l'indique, la dernière syllabe de l'unité accentuelle. Sa principale composante est la durée, c'est-à-dire qu'une syllabe accentuée sera plus longue qu'une syllabe qui ne l'est pas. Il coïncide toujours avec le posé rythmique ou ictus<sup>4</sup>. Chaque mot peut donc être accentué sur sa dernière syllabe, mais dans le cas d'une phrase où plusieurs mots se succèdent, certains peuvent perdre leur accent lorsque l'unité accentuelle englobe un fragment plus important que le mot. On dira donc « un chat », avec un accent oxyton sur « un chat », mais on dira également « un chat noir », avec un accent oxyton sur « noir ». Dans ce cas, le mot « chat » ne verra pas son accentuation réalisée. Cette élasticité de l'unité accentuelle constitue une des difficultés de la langue française. Elle incite parfois à penser que le français n'a pas « d'accent tonique ». Cette faiblesse supposée de l'accent français a été soulignée par Honegger et c'est donc dans le but de le renforcer que celui-ci décide de le « déplacer ».

La seconde catégorie d'accents est celle des accents dits « d'insistance » que certains linguistes qualifient de procédés plutôt que d'accents. Ils sont très différents de l'accent oxyton de la langue dans la mesure où ils ne sont pas obligatoires et sont seulement surajoutés pour des raisons généralement expressives. Par ailleurs, ils se placent sur la première syllabe du mot et n'allongent pas la syllabe mais en renforcent son intensité ou, dans certains cas, allongent seulement la consonne d'attaque. Nous n'entrerons pas davantage dans les subtilités d'une analyse linguistique de cette question mais cette distinction entre accent de langue obligatoire sur la dernière syllabe et accent d'insistance facultatif affectant la syllabe initiale est nécessaire à une meilleure compréhension du problème posé par la prosodie honeggerienne.

4. Cette coïncidence entre l'accent oxyton et le posé rythmique ou ictus est une règle générale de l'accentuation de la langue qui comporte évidemment des exceptions. Ces dernières ont donc, de par l'écart qu'elles constituent, une valeur stylistique.



*Antigone*, ainsi que l'a déclaré Arthur Honegger, comporte beaucoup d'accents placés sur la première syllabe. Ceux-ci n'affectent pas nécessairement une « consonne d'attaque », ainsi que nous l'avons vu. On remarque en effet qu'un grand nombre de mots commençant par une voyelle ou par un groupe vocalique présentent eux aussi une accentuation sur la première syllabe. Quelques exemples suffisent à le démontrer :



Scène 1, mes. 18



Scène 4, mes. 121



Scène 5, mes. 5

Ce phénomène déborde donc assez largement les propos du compositeur pour qui il s'agit essentiellement des « consonnes d'attaque ». Il est donc plus légitime de parler ici d'accent portant sur la première syllabe, celle-ci pouvant indifféremment commencer par une consonne ou une voyelle.

La principale composante de cet accent est l'intensité. En effet, dans la presque totalité des cas cet accent coïncide avec l'accent rythmique musical ou ictus :



Scène 1, mes. 41

Le phénomène d'intensité du à la coïncidence avec l'ictus est souvent renforcé par une indication d'accentuation :



Scène 1, mes. 66-67

L'accent de hauteur se rencontre également soit seul :



Scène 1, mes. 32

soit associé au posé rythmique :



Scène 3, mes. 69-70

ou encore à une indication d'accentuation :



Scène 1, mes. 44

Tous les paramètres peuvent aussi être unis et se renforcer mutuellement.



Scène 5, mes. 10-11



Scène 3, mes. 22-23

La seconde composante essentielle de cet accent est la brièveté. À fort peu d'exceptions près, tous les accents placés sur la première syllabe laissent celle-ci très brève.

On peut donc en conclure que cet accent placé par Honegger sur la première syllabe, a toutes les caractéristiques de l'accent (ou procédé), d'insistance.

L'accent oxyton, quant à lui, peut revêtir deux aspects différents. En effet, dans certains cas sa nature se limite à la durée. Les exemples de ce genre sont très nombreux :



Scène 1, mes. 3

On voit ici la différence existant entre l'accent de durée sur Ismène et celui qui affecte le mot sœur. Seul le second coïncide avec le posé rythmique.

Les accents oxytoniques polymorphes existent également :



Scène 1, mes. 33-35



Scène 4, mes. 16-17

Dans ces deux exemples, il y a coïncidence entre l'ictus et la durée : cet accent a donc toutes les caractéristiques de l'accent oxyton.

L'examen des rapports existant entre ces deux catégories d'accents pose le problème essentiel de l'esthétique honeggerienne en ce domaine. Le déplacement de l'accent tonique est considéré, nous l'avons vu, comme le postulat de base de la prosodie d'Honegger. On peut dès à présent observer qu'il ne s'agit pas d'un déplacement de l'accent tonique. En effet, l'accent oxyton existe toujours et avec une fréquence égale ou même supérieure à celle qui serait réalisée sans la présence de l'accentuation ajoutée sur la syllabe initiale. Quelques exemples nous permettront d'illustrer notre propos :



« Ismēne, ma sœur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Œdipe que Jupiter nous épargne ? »

### Scène 1, mes. 18

Dans cette phrase, on se trouve en présence de huit syllabes accentuables :

« Ismēne, ma sœur, connais-tu - fléau - héritage - Œdipe - Jupiter - épargne ? »

Mais il paraît inconcevable, étant donnée notamment la rapidité du débit, que tous ces accents soient réalisés. La répartition accentuelle suivante est donc plus probable :

« Ismēne, ma sœur, connais-tu un seul fléau de l'héritage d'Œdipe que Jupiter nous épargne ? »

Elle serait donc, en nombre, équivalente à celle qui est réalisée dans la partition.

Le même phénomène peut s'observer dans l'exemple suivant :

« Tout à coup s'élève une tourmente de poussière qui casse les branches d'arbres et nous crève les yeux »

### Scène 4, mes. 39-43

qu'il paraît plus légitime d'accentuer ainsi :

« Tout à coup s'élève une tourmente de poussière qui casse les branches d'arbres et nous crève les yeux »

Dans ces deux cas, l'accent oxyton est donc utilisé avec la plus grande fréquence possible.

Il ne nous paraît donc pas possible de conclure à un déplacement de l'accent tonique, mais bien plutôt à la présence d'un accent d'insistance s'ajoutant à l'accent normal de la langue. Ces deux formes d'accents co-existent donc toujours et l'équilibre ainsi réalisé implique d'une part la dis-

sociation entre l'ictus et la longueur, d'autre part l'union de l'ictus et d'une syllabe brève. Des deux composantes principales de l'accent oxyton, Arthur Honegger n'a donc conservé dans bien des cas que la durée.

On remarque par ailleurs dans cette œuvre une tendance à la multiplication des syllabes accentuées, qu'il s'agisse d'un accent portant sur la première syllabe ou d'un accent oxyton.

Cette étude succincte met en évidence la distorsion existant entre les commentaires généralement appliqués à cette œuvre et la réalité. L'équilibre réalisé entre l'accentuation à l'initiale et l'accent final se fait souvent au bénéfice du premier. L'écart stylistique qu'il représente est dû pour une bonne part à sa fréquence ainsi qu'à sa violence, le renforcement de l'intensité de la syllabe au moyen d'un accent matérialisé étant très répandu.

Arthur Honegger avait mis beaucoup de lui-même dans cet opéra et il ressent après sa création une impression d'échec définitif. Cet ouvrage constitue cependant, tant au plan de la prosodie qu'en ce qui concerne les autres éléments dramatiques, une face achevée de sa conception du drame lyrique. Aucune autre œuvre ne viendra prendre place aux côtés d'*Antigone*.

---

## **ANTIGONE ET LA FIN DE L'OPÉRA**

JEREMY DRAKE

Il y a un paradoxe fondamental à vouloir mettre une tragédie classique (au sens qu'elle provient de la Grèce antique) en musique atonale. Le théâtre grec est basé sur la prévisibilité pour le spectateur, qui connaît déjà l'histoire, et l'inévitabilité en ce qui concerne l'intrigue et le destin des personnages. La musique atonale, par contre, ne peut être ni prévisible, ni inévitable, aussi satisfaisante que telle ou telle œuvre puisse paraître à l'écoute. À cet égard, et malgré certains passages dans une tonalité plus ou moins évidente, *Antigone* est, sinon unique – il est toujours hasardeux d'utiliser ce mot – du moins exceptionnel. D'autres œuvres dramatiques utilisant des textes classiques (par exemple *Œdipus Rex*, de Stravinsky, *L'Orestie* de Milhaud, *Œdipus der Tyrann* et *Antigonae* d'Orff, *Œdipe* d'Enesco) emploient des langages qui appartiennent au domaine tonal ou modal. Même *Elektra* de Strauss, atonal par moments, est construit sur des bases résolument tonales.



Le paradoxe est d'autant plus frappant que le librettiste, Cocteau, garde intacte la structure et la forme de la pièce de Sophocle. Il abrège par moments, et utilise parfois un langage plus familier que l'original, mais à la base le texte est de Sophocle. Loin d'une transformation, il s'agit plutôt d'une traduction resserrée. Si Honegger connaissait bien la pièce de Sophocle-Cocteau en tant que pièce, c'est parce qu'il avait fourni une musique de scène pour les représentations au Théâtre de l'Atelier en 1922, et il fut attiré justement par ce resserrement d'un drame déjà concis : « J'ai choisi ce sujet d'Antigone d'abord parce que c'est un des sommets de l'art dramatique, puis parce que l'adaptation extraordinairement concentrée de Jean Cocteau en faisait un livret remarquable, enfin parce ce n'était pas l'anecdote amoureuse qui est la base de presque tout le théâtre lyrique<sup>1</sup>. » De ses deux grandes œuvres précédentes ayant une dimension dramatique, *Le Roi David* est plutôt une fresque large et bigarrée, alors que *Judith*, même dans sa version opéra, garde dans une large mesure son identité première de « drame biblique », genre hybride entre oratorio et opéra. Il est d'ailleurs significatif que ce qui plaisait au compositeur dans la dernière version de *Judith* fut le fait que « c'est avant tout une action simple, serrée et dramatique<sup>2</sup>. » Les chœurs sont à ce propos exemplaires. Abondants et clairement mis en valeur dans ces œuvres antérieures, il ne sont que quatre dans *Antigone* : la deuxième scène, les deux Interludes entre les trois actes, et le chœur des quatre solistes à la fin de la huitième scène – il s'agit sinon de quelques petites interventions chorales. Mais même ces grands chœurs sont parfaitement soudés au discours musical général, comme d'ailleurs leur fonction dramatique chez Sophocle peut le laisser supposer.

Resserrement donc de l'action, du texte, et par conséquent resserrement du langage musical. Ce resserrement de la musique se manifeste d'abord dans l'absence quasi total d'arrêt. Il y a bien trois actes dans l'œuvre d'Honegger, mais à l'écoute il s'agit d'une seule trajectoire avec à peine des points de redémarrage. Il y a absence – ou presque – d'interludes instrumentaux ; il y a bien peu de mesures sans texte dans *Antigone*, et il n'est jamais question d'utiliser la musique pour décrire un lieu, peindre une atmosphère, ou raconter quelque chose. Il y a aussi absence d'ouverture, car si le rideau ne se lève qu'à la mesure 16, la musique du début fait partie de

1. Cité par W. Tappolet, *Arthur Honegger*, p. 147.

2. *Le Ménestrel*, 5 mars 1926.



l'action musicale de la première scène en présentant divers thèmes du personnage d'Antigone, communiquant, même si l'héroïne n'est pas encore visible sur scène, la volonté de son âme et la force de son caractère, tout en faisant pressentir la puissance du drame dans son ensemble.

Resserrement veut dire aussi une utilisation parcimonieuse de mélodies au sens traditionnel – surtout de mélodies chantées, et même dans les quelques endroits où il y a des mélodies d'une certaine longueur<sup>3</sup>, l'effet – à cause de leur construction cellulaire – est plus un aiguisage de la tension qu'un épanouissement lyrique. Il y a aussi une attitude rigoureuse vis-à-vis de la mise en musique du texte. Je ne fais pas référence à la fameuse question de l'accentuation (encore que le fait d'accentuer le début d'un mot augmente l'intensité et contribue ainsi à la sensation de resserrement). Je me réfère plutôt à cette mise en musique strictement syllabique et, dans l'ensemble, rapide, qui est si caractéristique d'*Antigone*. La musique vocale devient, pour prendre le terme du compositeur, « véhicule des paroles », au point où, comme remarque Halbreich, la durée de l'opéra n'est pas beaucoup plus longue que celle de la pièce (44' et 26'). Il ne s'agit pas de la « psalmodie debussyste » dont Honegger se méfiait tellement<sup>4</sup>, mais il y a la même recherche d'un débit naturel, même si Honegger opère dans un autre contexte psychologique. Les mélodies que je viens de mentionner se trouvent dans la partie orchestrale et, même si par moments on trouve des fragments lyriques dans la partie vocale (par ex. chiffres 59, 77 + cinq mesures), il est à remarquer que l'on n'est jamais distrait par l'art du chant ; il n'est question ni de *bel canto* ou d'un lyrisme à la Puccini, ni de la « mélodie infinie » de Wagner ou de la voix « flottante » de Strauss. Il n'est pas question non plus, paradoxalement peut-être, de ce que l'on pourrait appeler une musicalité pure, en ce sens que la musique est serrée très fort contre le texte porteur du drame. La musique n'est pas support, décoration, ou atmosphère, elle fait partie même du drame ; elle incorpore la détermination haletante d'Antigone (par ex. la première scène) et la fébrilité pétulante de Créon (par ex. la troisième scène à partir du chiffre 28, ou sa réponse à Tirésias dans la neuvième scène). La musique ne suit pas les péripéties de l'intrigue, elle les incorpore dans son discours, et l'atonalité même traduit le désordre créé

3. Par exemple aux chiffres 35, 78, 79, 81 + deux mesures, 86, 87 + trois mesures.

4. « Je suis compositeur », in Arthur Honegger, *Écrits*, Textes réunis et annotés par Huguet Calmel, Paris, Champion, 1992, p. 696.

dans cette société par la volonté arbitraire et l'entêtement de Créon. Voilà la justification de ce qui semblait entraîner un paradoxe. L'éclatement rythmique qui caractérise la majeure partie d'*Antigone* va dans le même sens, ainsi que les rythmes réguliers et carrés de Tirésias, qui, plus que l'apanage traditionnel du sage, sont l'explicitation en musique de son rôle qui est d'apporter la mesure et l'équilibre par rapport d'une part à la volonté obsessionnelle d'Antigone et d'autre part à l'instabilité de Créon.

Il s'agit aussi, même si l'opéra est plus long que la pièce, d'un discours resserré dans le temps : les tempi sont presque tous rapides. Il y a huit mesures d'Andante/Assez lent au chiffre 12, seize mesures au chiffre 59 ; il y a une partie de la septième scène (Pesante/Lourd et Adagio espressivo/Très lent, expressif et soutenu) et il y a la première partie de la huitième scène, encore que la lenteur relative est mitigée par l'agitation de la partie vocale. A partir de la fin de la neuvième scène les tempi sont presque tous lents, mais il s'agit alors non plus de l'action mais du dénouement.

On voit bien qu'Honegger ne cherche pas un équilibre de mouvement bien cadré, tel qu'on peut le voir dans pratiquement n'importe quelle autre œuvre dramatique (tonale ou atonale) où il y a alternance régulière de passages rapides et lents. L'unité de ton du drame est reflétée par cette unité dynamique de la musique. La « respiration d'*Antigone* » est radicalement autre que celle d'un opéra de Wagner, Strauss ou Debussy, pour ne prendre que les références les plus évidentes. Il est clair à l'écoute que le Strauss d'*Elektra* eut une grande influence sur l'Honegger d'*Antigone*<sup>5</sup>, mais le premier, en fonction du texte de Hofmannsthal, respecte la dynamique habituelle d'alternance de tempi rapides, lents et moyens. Honegger aurait pu être beaucoup plus lyrique dans *Antigone* s'il l'avait voulu, soit en laissant tomber de temps à autre une mise en musique syllabique du texte, soit en adoptant plus régulièrement des tempi lents, mais il n'en est rien. De toute manière, Honegger avait bien été attiré par ce « texte violent et même brutal<sup>6</sup> », et ce fut justement cette violence et la rapidité du texte qui l'incita à écrire *Antigone*<sup>7</sup>.

5. Pour ne pas alourdir cet essai, je m'abstiendrai de donner des exemples. Il faudrait un autre essai pour indiquer les passages dans *Antigone* qui font écho à *Elektra* et pour explorer les rapports entre les deux œuvres.

6. *Ibid.*, *Écrits*, p. 695.

7. «... Ce texte rapide et violent m'incita à composer ma tragédie musicale », *Ibid.*, *Écrits*, p. 703.



Il résulte de tout ce resserrement une formidable impulsion qui est projetée d'un bout à l'autre de l'œuvre. C'est à la fois la tension de l'arc et l'élan de la flèche. Les mouvements (au sens cinétique) formant cette impulsion ont leur propre logique musicale, qui suit celle du drame, mais qui ne correspond pas nécessairement au découpage du texte. Le démarquage de ces mouvements que je vais proposer n'est ni rigide ni sans doute exempt d'une part d'interprétation, mais je crois que sur le fond tout au moins, l'approche est valable. À l'écoute, je sens qu'il y a un mouvement qui va du début jusqu'à la cinquième mesure de l'acte II (scène 4), puis, après une espèce de scherzo, un autre mouvement, marquant le retour d'Antigone, avec reprise de ses thèmes et motifs. Après un passage lent à la fin de la cinquième scène, à partir du chiffre 59, c'est le formidable mouvement de la dispute grandissante entre Hémon et Créon (jusqu'au début de la septième scène). Ensuite c'est la dernière confrontation d'Antigone et Créon (chiffres 76 à 92) et, après le petit chœur des Coryphées, la confrontation de Tirésias et Créon avec la montée colossale vers le plus important des passages orchestraux dans *Antigone* (chiffres 177 à 120). Enfin, presque comme une coda, l'acte III présente les divers dénouements de la tragique histoire, avec une différence musicale assez nette entre les deux scènes (10 et 11).

On serait peut-être tenté de dire que c'est le symphoniste qui se révèle dans ces procédés. On a en effet beaucoup écrit au sujet de l'écriture symphonique de cette œuvre, et Honegger lui-même, dans sa préface à la partition, indique clairement son intention d'« envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement ». Pourtant, cela ne veut pas dire qu'Honegger voulait en faire une symphonie, et toute analyse qui essaie de voir une symphonie ou une quelconque forme sonate dans cette œuvre rigoureusement dramatique est non seulement fausse mais hors de propos. Le propos est « construction symphonique », et il suffit de prendre le terme symphonique dans le sens usuel indiquant l'élaboration organique à relativement grande échelle d'un matériel orchestral, et là, nous avons la clé pour saisir la trame orchestrale d'*Antigone*. D'un côté la musique n'est pas indépendante du texte, d'un autre côté, la musique n'évolue pas exclusivement en fonction des besoins dramatiques ou psychologiques, ce qui rend délicate une stricte application de la notion de *leitmotiv*, qui n'est pourtant pas absente d'*Antigone*.

À l'exception des chœurs, où le compositeur voulait délibérément garder



« l'élément lyrique <sup>8</sup> », tous les thèmes – et notamment les thèmes moteurs – apparaissent uniquement dans la partie orchestrale. L'orchestre sous-tend les voix, mais plus précisément il a sa vie propre et mène un discours musical en parallèle au discours verbal.

Regardons de plus près le matériel de ce discours musical. Je n'énumérerai pas les différents thèmes ou motifs avec leurs diverses associations quant aux personnages ; on trouve des indications à ce propos dans le livre d'Halbreich <sup>9</sup> et dans la thèse de Calmel <sup>10</sup>. Je ferai simplement remarquer que, si quelques thèmes sont relativement longs – ainsi que nous avons déjà vu, la plupart, quelque soit leur rôle, sont courts, certains très courts – au point d'être plutôt des motifs, et même les éléments relativement étirés sont complètement imbriqués dans la texture orchestrale, agissant comme des fibres longues dans un tissu, liant et tenant la texture, qui risquerait sinon de se désagréger. C'est une procédure que l'on connaît bien dans d'autres œuvres atonales, par exemple *Erwartung* et *Die glückliche Hand* <sup>11</sup>, et je pense que c'est une des leçons qu'Honegger apprit de l'art dramatique du Strauss de *Salomé* et *Elektra*. Par contre, c'est quelque chose que l'on n'associe pas avec Debussy, ni même avec Wagner, qui résolvent la question de la continuité de toutes autres manières.

8. « Modern Music », *The Rice Institute Pamphlet*, n° 3, juillet 1929. Traduit de l'anglais par Charles Whitfield. (*Écrits*, p. 102.)

9. Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard, 1992, p. 553-565.

10. Huguette Calmel, *Les Idées esthétiques d'Arthur Honegger. Des écrits aux réalisations scéniques*. Thèse pour le doctorat d'état, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1988, tome I, p. 274 et seq.

11. Halbreich se demande si Honegger connaissait *Erwartung* avant d'écrire *Antigone* (*op. cit.*, p. 551). C'est fort possible, et même probable, car Milhaud avait acheté les partitions d'*Erwartung* et de *Die glückliche Hand* – et d'autres encore – avant de rendre visite à Schönberg en 1921. Lors de cette visite, effectuée en la compagnie de Poulenc, Schönberg lui avait donné sa propre partition des *Cinq Pièces pour orchestre* (Milhaud, *Ma Vie Heureuse*, p. 118). De plus, Milhaud écrit dans un article sur Schönberg : « Sachant à quel point j'étais fasciné par la musique de Schönberg, il [Honegger] me rapportait une partition de Schönberg chaque fois qu'il pouvait aller visiter ses parents en Suisse. Ainsi j'ai reçu le premier Quatuor et le *Buch des hängenden Garten...* » (« Pour les soixante-dix ans d'Arnold Schönberg : des souvenirs personnels », in Milhaud, *Notes sur la musique*, Paris, Flammarion, 1982). Étant donné sa complicité avec Honegger depuis le Conservatoire et l'attraction de celui-ci pour la musique germanique, il est presque inconcevable qu'ils n'aient pas regardé les partitions ensemble. Toujours est-il que j'entends quelque chose des textures de musique de chambre typique des œuvres atonales de Schönberg, par exemple dans les passages à partir des chiffres 7, 41, 43, 131 (cf. *Erwartung* mes. 30 et seq., *Die glückliche Hand*, mes. 80 et seq., 154 et seq.). Il y aurait d'autres comparaisons à faire : après Strauss/Honegger, voici matière pour un troisième essai ! Sur Strauss et Schönberg, par contre, il y aurait tout un livre à écrire.

La première scène est un bon exemple, mais aucunement le seul dans *Antigone*, de cette façon d'agencer la trame musicale. D'une part il y a une pléthore d'éléments courts, incisifs, aux contours et à l'articulation abrupts ; d'autre part, il y a quelques éléments plus continus et effilochés. D'autre part encore, je signale l'utilisation habile de simples accords tenus (par ex., mes. 10, chiffres 2 et 4) qui servent à la fois à articuler le discours et à créer une sensation d'expectative, sans pour autant arrêter l'élan<sup>12</sup>. Le tout devient une mosaïque d'éléments perturbateurs, de rupture, ayant tendance à fragmenter le discours, et d'autres éléments fusionnent, ayant tendance à cimenter et souder la texture. L'équilibre instable de ces deux tendances permet au compositeur de construire la trame musicale avec toute la flexibilité nécessaire au déroulement psychologique et aux exigences inhérentes à la musique.

Voilà un travail habile de la part d'Honegger, et c'est la principale raison du succès artistique d'*Antigone*, d'autant que ce maniement est fermement intégré dans la construction symphonique globale, ainsi que j'espère l'avoir indiqué plus haut au sujet des « mouvements ».

Ayant ainsi étudié *Antigone*, je suis amené à penser que, malgré la déclaration que son rêve « ... eût été de n'écrire que des opéras », Honegger voulait être non pas un compositeur d'opéras mais le compositeur d'un opéra, dont il avait une vision très nette et des desiderata très précis. Il avait des exigences même par rapport au librettiste : « Je rêve d'une collaboration qui parviendrait à être si totale que, souvent, le poète pensât en musicien et le musicien en poète, pour que l'œuvre issue de cette union ne soit pas le hasardeux résultat d'une série d'approximations et de concessions, mais l'harmonieuse synthèse des deux aspects d'une même pensée<sup>13</sup>. » Même si les textes en question datent d'après la composition d'*Antigone*, j'ai l'impression qu'Honegger théorisait avant-coup plutôt qu'après-coup, et, ayant composé un opéra en conformité avec ses idées, il ne voulait ou ne pouvait pas par la suite changer d'optique ou refaire ce qu'il avait déjà fait. *Antigone* incarnait déjà « ... mes ambitions et mes tentatives lyriques<sup>14</sup> ». Chez Strauss, après *Salome* et *Elektra*, il y eut *Der Rosen-kavalier*. Chez Stravinsky, après *Œdipus Rex* et *Perséphone*, il y eut *The Rake's Progress*. Chez Milhaud, après

12. Même dans les passages qui gardent une certaine unité de texture, la texture elle-même peut être assez décousue (par ex. chiffres 29 et 36 + six mesures).

13. « Pour prendre congé », *Plans*, juillet 1931 (*Écrits*, p. 116).

14. « Je suis compositeur », *Écrits*, p. 699.



*L'Orestie*, il y eut *Les Malheurs d'Orphée*. Chez Honegger, après *Antigone*, il ne pouvait y avoir que la fin de l'opéra. Pendant un temps il peut encore écrire : « Je crois résolument qu'il est possible de rendre la vie à la musique dramatique », mais déjà en 1931 le ton change radicalement et c'en est fini. Ce sera au cinéma qu'il va pouvoir trouver une nouvelle voie.

« Malheureusement, l'opéra, en raison du mouvement dramatique qu'il suppose, de "l'histoire précise à raconter" est trop souvent un cadre étroit pour le musicien où il trouve plus de contraintes et de devoirs pénibles que de possibilités d'expansion... L'opéra est fini ; ses formes désuètes ne sont plus acceptables ni d'ailleurs acceptées. Le drame lyrique wagnérien est lié à son destin dans la mesure même où il en est le contre-pied. Il faut définir et réaliser ce mode lyrique moderne dont les formes seront adaptées aux indications du monde nouveau et qui exprimera les nouveaux aspects de l'homme et des choses. Sera-ce le cinéma qui fournira au musicien tout au long de sa bande d'images ce moyen renouvelé ? Sera-ce une nouvelle collaboration de la musique, des couleurs et des lumières ? Il faudrait que l'auditeur trouvât un cadre assez précis pour permettre à celui-ci de s'exprimer entièrement.

Provisoirement, je me retire du débat <sup>15</sup>. »

Septembre 1997

15. « Pour prendre congé », *Plans*, juillet 1931 (*Écrits*, p. 115).

---

## LA RÉCEPTION CRITIQUE D'ANTIGONE

JEREMY DRAKE

Le but de cette notice est de présenter un survol des notices de presse au sujet d'*Antigone* d'Honegger, surtout en ce qui concerne la création mondiale à Bruxelles le 28 décembre 1927 et la création allemande qui eut lieu à Essen le 11 janvier 1928. Je cite aussi la presse de la création française en version de concert à Strasbourg le 27 novembre 1930, et de la création scénique en France à l'Opéra de Paris, le 26 janvier 1943. Pour couvrir complètement le début de la carrière d'*Antigone* (jusqu'en 1943), il faudrait aussi étudier d'éventuels comptes-rendus des représentations à Léninegrad au cours de la saison 1928/29, au Laboratory Theater de New York le 24 avril 1930, à Munich (dirigé avec beaucoup de succès par Hermann Scherchen) en 1931, et à Zürich le 8 et 14 juin 1934.



Le matériel pour la tâche ne manque pas. Un nombre considérable de coupures de presse concernant les représentations d'*Antigone* à Bruxelles, à Essen, à Strasbourg et à Paris se trouvent déjà regroupées dans le Fonds Montpensier à la Bibliothèque Nationale à Paris. De surcroît, le musicologue a la chance de pouvoir bénéficier du travail de Paul Collaer qui publia, en 1928, un fascicule comportant de très larges extraits des nombreuses critiques des représentations à la Monnaie et à Essen<sup>1</sup>. En se basant sur ces deux collections, le présent article ne prétend pas être exhaustif, mais permet néanmoins de bien cerner son sujet.

La création à la Monnaie eut un grand retentissement et une large couverture critique. Bon nombre de critiques français se sont déplacés à Bruxelles. De même, la création allemande à Essen attira largement l'attention de la presse allemande, ainsi qu'une partie de la presse française.

Presque tous les critiques reconnaissent l'importance d'*Antigone* dans le cheminement créatif du compositeur. Pour Roland-Manuel, c'est un « prodige de franchise et de ténacité ». *Antigone* « apparaît comme l'œuvre la plus accomplie et la plus significative qu'ait donné son auteur<sup>2</sup>. » Léo Melitz annonce : « Et maintenant voici *Antigone*, qui marque, sans aucun doute, un nouveau pas en avant dans la voie choisie par le compositeur...<sup>3</sup> » *Die Musik* parle d'« événement<sup>4</sup> », et Arthur Hoérée d'une « date dans les annales de la musique<sup>5</sup>. » Pour le belge G. Systemans, « La musique d'*Antigone*, c'est Honegger à l'état pur : avec son tempérament foncièrement dramatique, son langage thématique bref, rude et d'un sens rythmique toujours si direct...<sup>6</sup> »

Mais, tout autant, on reconnaît l'importance d'*Antigone* par rapport à la production lyrique de l'époque : « La musique dramatique française vient enfin de produire un chef-d'œuvre, le premier peut-être depuis *Pelléas* et *Ariane et Barbe-Bleue*. » (Henri Prunières<sup>7</sup>) ; « Le théâtre de la Monnaie a représenté à la fin de décembre un opéra qui est, pour l'histoire du drame musical en France, d'une importance capitale. Depuis l'apparition de *Pelléas*

1. Arthur Honegger, *Antigone*. Étude par Paul Collaer, Maurice Sénart, Paris, 1928.

2. *Le Ménestrel*, 6 janvier 1928.

3. *La Revue Musicale*, VIII/11, 1927.

4. Janvier 1928.

5. *Chantecler*, 14 janvier 1928.

6. *La Libre Belgique*, 5 janvier 1928.

7. *La Revue Musicale*, IX/4, 1928.

et *Mélisande* de Debussy, je ne saurai nommer rien de plus significatif dans ce domaine » (*Frankfurter Zeitung* <sup>8</sup>) ; « ... la musique d'Honegger a une importance que personne ne peut nier. » (*Melos*, Berlin <sup>9</sup>)

Beaucoup de critiques flairent quelque chose de foncièrement nouveau dans cette œuvre, Roland-Manuel y voyant même quelque chose qui met Honegger tout à fait à part :

« [Antigone] ne se contente point de mettre vivement en lumière la personnalité athlétique de M. Arthur Honegger : elle le détache complètement, non sans doute de son siècle, mais de son milieu. Elle l'isole avec une sorte de cruauté et sépare curieusement sa musique du concert européen. »

Il positionne *Antigone* par rapport à la musique allemande et à Richard Strauss :

« La symphonie d'*Antigone* n'intimide point l'auditeur. Elle ne lui impose aucun commentaire. Cette musique, au contraire de l'allemande, ne vit point le drame : elle en désigne les péripéties. Chose singulière : ce même dessein ne s'éloigne pas moins de l'esthétique française, car, dans sa hâte, elle évite de s'attarder à la sensation harmonique. Jamais elle ne se repose sur un accord défini. Aucun repère tonal ne lui mesure sa route... »

Roland-Manuel conclut :

« Elle [la musique d'*Antigone*] ne nous magnétise pas, comme fait Wagner ; elle ne nous charme pas, à la façon de Debussy ; elle ne nous secoue pas selon la guise de Stravinsky : elle lutte loyalement avec nous et nous fait toucher le sol des deux épaules à la fin de l'Hymne à Bacchus, une des pages les plus fortes qui soient assurément dans la musique d'aujourd'hui... <sup>10</sup> »

Henri Prunières, dans *La Revue Musicale*, fut également touché par cette originalité :

« Voilà donc enfin un drame lyrique, construit selon une esthétique nouvelle ou plus exactement renouvelée, qui échappe absolument aux influences contemporaines, à Debussy comme à Richard Strauss ou à Stravinsky. La conception des rapports du chant et de l'orchestre est neuve comme est neuve la technique de l'écriture vocale... <sup>11</sup> »

8. N° 27, 15 janvier 1928.

9. Février 1928.

10. *Le Ménestrel*, 6 janvier 1928.

11. *La Revue Musicale*, IX/4, 1928.



*L'Éventail de Bruxelles* compare l'*Antigone* d'Honegger avec d'autres Antigones :

« ... le sujet d'Antigone tenta jadis de nombreux compositeurs : il n'inspira pas moins de trente-cinq partitions d'opéras, presque toutes italiennes, sans compter les chœurs que Mendelssohn et Camille Saint-Saëns écrivirent... Œuvre complètement nouvelle, non seulement par le caractère de la musique, mais aussi par la façon dont ont été conçus le spectacle et l'interprétation <sup>12</sup>. »

Certains critiques essaient de placer l'œuvre dans telle ou telle lignée. Ici les pôles de comparaison sont – faut-il en douter ? – Wagner, Strauss et la musique allemande d'une part, Debussy et la musique française d'autre part, tradition que plusieurs font remonter à Gluck, Lully et Rameau. Voici Arthur Hoérée :

« ... *Antigone* se classe non seulement au sommet de la production honeggerienne, mais réalise, après le drame wagnérien, après *Pelléas*, un équilibre nouveau entre le verbe et la musique, équilibre que beaucoup ont cru perdu pour longtemps, sinon pour toujours.

La conception musicale d'un Wagner ne compte plus un détracteur sérieux ; la caducité de son système dramatique est avérée, quoiqu'elle trouve encore des étais solides auprès des défenseurs de *Tristan*, des *Maîtres chanteurs*, par exemple. *Pelléas*, au contraire, ne repose sur aucun système préétabli : Debussy a réalisé un miracle. On ne recommence pas un miracle. Depuis, beaucoup de tentatives ont été faites, surtout dans le domaine du pastiche. *L'Heure espagnole* de Ravel est évidemment une réussite, mais dans le genre opéra-bouffe et la *Padmavâti* d'Albert Roussel, malgré son côté spectaculaire, est plutôt une fresque décorative et sonore où passe certes, un souffle quasi génial et qu'on s'étonne de ne point voir installée sur toutes les grandes scènes mondiales. Pour Honegger, le problème reste entier.

Ce problème du théâtre lyrique comporte deux points essentiels : la forme (agencement des scènes) et la déclamation (prosodie, relation de la note au mot). Le premier semble résolu depuis Wagner qui découpe son poème en petites scènes complètes en soi (air, duo, trio, ensemble) tout comme chez Meyerbeer et avant lui chez les Italiens ; mais l'exemple de Weber a indiqué une voie du récitatif continu que soutient la polyphonie de l'orchestre et qui permet de tisser autour des "morceaux séparés" une trame d'un intérêt renouvelé d'où sortira finalement l'impression d'unité de l'œuvre.

Aussi éloignée de l'Allemagne que de la France, elle [la partition d'*Antigone*] semble avoir épuisé les possibilités du style honeggerien actuel et ferme le cycle admirable où brillent *Horace*, *Pacif* et *Judith* <sup>13</sup>. »

12. 1<sup>er</sup> janvier 1928.

13. Chantecler, 14 janvier 1928.



### Henri Prunières élargit le champ des comparaisons :

« Ce sujet tragique convenait admirablement au tempérament sombre et passionné d'Arthur Honegger. Il l'a traité avec une grandeur et une puissance dignes de Sophocle. On ne saurait d'autre part trop insister sur la nouveauté de la conception musicale. Depuis quelques années, tous les compositeurs qui tentaient d'aborder le problème du drame lyrique cherchaient des modèles dans le passé ou le présent. Ravel regardait vers le Music Hall, Stravinsky s'inspirait successivement de Tchaikowsky et de Haendel. Cette fois, nous sommes en présence d'une œuvre absolument homogène sans aucun mélange de styles étrangers.

L'esthétique rappelle à la fois Lully et Gluck. C'est de nouveau sur la déclamation lyrique que va reposer le drame. Il est très curieux de voir alterner à travers les siècles la faveur de la musique récitative et celle de la mélodie pure... Ce chant qui consiste en un récitatif extrêmement mélodique avec peu de tenues, peu de notes répétées, des lignes très souples et très accusées, ne ressemble vraiment à aucun autre. Il est conçu en fonction de la symphonie et non greffé sur elle. La voix constitue l'instrument principal, mais elle ne cesse jamais de tenir sa partie dans l'ensemble des instruments... Debussy et Ravel prenaient pour modèles le langage parlé. Honegger, comme Lully ou Gluck, se fonde sur la déclamation tragique. Il en résulte un chant aux contours mélodiques expressifs et variés <sup>14</sup>. »

### Selon André George, dans *Les Nouvelles Littéraires* :

« Avec *Antigone*, l'auteur reconnaîtra les siens. Ceux qui n'aimeront pas l'œuvre, aiment sans doute quelque chose chez Honegger mais qui n'est pas Honegger même. Ici, nous voyons à l'évidence que nos classifications habituelles le contiennent mal. Sa route passe à peine par Stravinsky ; on le sait mieux que jamais désormais, puisque *Antigone*, *Œdipe*, c'est proprement le jour et la nuit. La voie honeggérienne est une imposante allée de l'Europe, qui mène, au delà des territoires annexés par la coalition Wagner-Strauss, à ce pays où si peu d'artistes règnent, dans notre temps : la grandeur <sup>15</sup>. »

### Un tout autre éclairage est apporté par le *Rheinisch Westfälische Zeitung* :

« Pour la musique allemande, l'œuvre entière est une nouvelle preuve de l'invasion musicale de l'Ouest, qui commença par Stravinsky parisiennisé et qui a trouvé maintenant, hélas, en Honegger un énergique champion... <sup>16</sup> »

14. *La Revue Musicale*, IX/4, 1928.

15. 21 janvier 1928.

16. 12 janvier 1928. Malgré ces remarques, le critique reconnaît que la soirée fut « sensationnelle ».

Le belge G. Systemans voit un retour au « vieux “mélodrame” – drame d’une part, mélos de l’autre – que Darius Milhaud marquait aussi dans un des épisodes saillants des “Euménides” ». Mais il y voit plus que cela :

« Seulement – et voici l’innovation – Honegger adopte au lieu du langage parlé ou du récitatif à la Gluck, “une écriture vocale mélodique ne consistant pas en tenues sur des notes élevées ou en lignes purement instrumentales, mais au contraire cherchant une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et en augmenter le relief... L’avenir nous dira si vraiment *Antigone* contient le germe d’une révolution du lyrisme scénique ou si elle ne constitue qu’un jalon d’évolution. En tout état de cause, l’œuvre vaut qu’on s’y attache et qu’on en admire les nobles aspects <sup>17</sup>. »

Émile Vuillermoz, dans *Excelsior*, est plus catégorique quant à la valeur de l’œuvre :

« Il [Honegger] a eu l’audace inouïe de poser en principe qu’un texte devait être respecté par le musicien. On doit pouvoir l’entendre et le comprendre. Pour cela, il ne faut pas que l’orchestre l’étouffe et que la mélodie le boursoufle et le déforme au point de le rendre méconnaissable. Avec ces deux axiomes inspirés par le bon sens le plus élémentaire, on renverse tout ce qui a été fait au théâtre lyrique depuis sa fondation... un décor orchestral dont les plans, les lignes, les couleurs et les volumes ont une simplicité et une noblesse architecturales qui atteignent à la plus émouvante grandeur. Il y a une forme inattendue du pathétique dans la science architectonique : c’est celle que nous révèle la partition d’Honegger, qui arrive à donner un accent humain à la géométrie. Sa construction instrumentale est un édifice nettement thébain, et jamais les tragiques impondérables du destin ne furent captés aussi adroitement que par cet artiste qui ne laisse pas voir les mailles de son filet. Du *Roi David* à *Antigone* il y a un formidable bond en avant. Arthur Honegger se renouvelle courageusement et vient de se constituer une technique théâtrale d’une originalité saisissante <sup>18</sup>. »

Vuillermoz est un des rares critiques à commenter les représentations elles-mêmes. Il assista aux représentations à Bruxelles et à Essen, et put en tirer plusieurs comparaisons.

« Les deux représentations scéniques d’*Antigone* ne sont pas identiques. L’une et l’autre respectent cependant l’étrange postulat qui fait des héros et des héroïnes de la tragédie des êtres d’ébène au visage d’ivoire. Ce mélanisme éperdu se justifie malaisé-

17. *La Libre Belgique*, 5 janvier 1928.

18. 16 janvier 1928.



ment, mais s'impose vite à l'œil avec une force irrésistible. Une amorce de palais, un pan de ciel bleu et deux escaliers qui se croisent suffisent à créer l'ambiance. Des interludes de ténèbres divisent les actes comme des rideaux de velours noir; et des chœurs invisibles, admirablement écrits, rendent l'ombre éloquente et harmonieuse. Mais à Essen, le metteur en scène a eu une invention un peu intimidante. Sous prétexte de faire comprendre au spectateur le côté symbolique et "métaphysique" du chœur antique, il a "peint" les coriphées sur des vastes panneaux de toile. Ce sont des portraits de géants dont la bouche est un pavillon de phonographe. Et, derrière ces mégaphones, un choriste caché tonitrué. Ces sortes de menhirs d'où sort un chant rauque, ces dalles gigantesques dressées comme des pierres funéraires portant l'effigie d'un mort qui nous parle d'une voix d'outre-tombe peuvent se justifier par le raisonnement, mais trouve plus difficilement grâce aux yeux d'une foule ingénue. En vérité, la stylisation de la vox populi est poussée ici un peu loin. Mais toutes les autres audaces de la présentation ne soulèvent aucune objection sérieuse <sup>19</sup>. »

Vuillermoz avait vu les manifestations qui ont accueilli *Antigone* à Essen et que raconte le *Leipziger Neueste Nachrichten* dans « Art et politique » :

« Il s'agit ici de démonstrations d'un caractère plutôt politique, analogues à celles de "Jonny" <sup>20</sup> à Vienne. On manifeste contre le "Français" Honegger, qui est d'ailleurs Suisse Allemand. Nous avons assez souvent exprimé l'avis que de pareilles manifestations tapageuses sont peu convenables et peu propres à éclaircir des discussions esthétiques. Dans ce cas spécial, les manifestants semblent s'être particulièrement rendus ridicules. Comme un grand nombre de scènes allemandes demandent d'ailleurs l'œuvre d'Honegger, il faut espérer que nous aurons l'occasion de discuter calmement et objectivement les mérites ou les défauts de l'ouvrage <sup>21</sup>. »

Revenons vers la musique ! Dans l'ensemble, les critiques soulignent l'importance de l'écriture orchestrale, et la densité de la pensée symphonique. Paul Gilson, par exemple, estime que « la partition de M. Honegger mériterait une analyse minutieuse, car c'est une œuvre touffue, extraordinairement fouillée, bondée de trouvailles dramatiques, hérissée de violences et de crudités inouïes, comme aucune composition musicale n'en a exhibé jusqu'ici <sup>22</sup>. » Pour Paul Le Flem, « l'orchestre d'Honegger, du reste, lucide, respecte la voix qu'il ne couvre qu'exceptionnellement. Les familles d'ins-

19. *Ibid.*

20. *Jonny spielt auf*, opéra d'Ernst Krenek fortement influencé par le jazz.

21. 16 janvier 1928.

22. *Midi* (Bruxelles), 31 décembre 1927.



truments sont plus opposées par familles que groupées en masses compactes. Ainsi allégé l'orchestre contribue puissamment à accuser davantage l'intensité dramatique de l'action <sup>23</sup>. » Le *Leipziger Neueste Nachrichten* y trouve « d'incontestables beautés de développement dans la pénétrante invention thématique, dans la manière claire, symphonique et toujours caractéristique de traiter l'orchestre... <sup>24</sup> »

Plusieurs commentent le style vocal, que Honegger lui-même commente dans sa fameuse préface. Là aussi, en dehors de tout jugement du résultat, on reconnaît à la fois l'importance et la nouveauté de la démarche. Le critique du *Essener Allgemeine Zeitung*, y voit la raison principale de l'importance de l'œuvre :

« Sa tendance est indubitablement d'une grande importance pour le développement de l'opéra français, car elle se base entièrement sur une déclamation tragique du texte, en opposition avec Debussy qui imita la cadence de tous les jours (pour protester contre Wagner), en opposition avec ces auteurs modernes qui cherchent le salut de l'opéra français dans le développement du lyrisme et réduisent le dialogue à la forme du récitatif (Stravinsky appartient à cette école). Honegger tend vers une forme mélodique de sa prosodie, qui est, en même temps, un élément organique de la polyphonie libre... Il y a indubitablement dans ce procédé des germes qui peuvent être féconds et qui préparent un style nouveau... <sup>25</sup> »

Léo Melitz, qui prépara la version allemande d'*Antigone* monté à Essen, consacre aussi une bonne partie de son important article à ce sujet :

« C'est le rejet de tout compromis qui fait la force d'Honegger et lui donne sa puissance de persuasion. Et son instinct sûr lorsqu'il choisit l'adaptation de Cocteau... 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... 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 instrumen-

23. *Comœdia*, 29 novembre 1930.

24. 16 janvier 1928.

25. Janvier 1928.

26. *La Revue Musicale*, VIII/11, 1927.

tation. 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... 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 <sup>26</sup>. »

René Morax, l'auteur du texte du *Roi David*, est non moins admiratif :

« La musique d'Honegger survole l'intelligent texte de Cocteau, d'une sobriété parfois prosaïque, pour reprendre la parole même de Sophocle, cet art volontaire précis, mathématique dans ses moyens et ses proportions... ce qu'Honegger pouvait dire, il l'a dit ici complètement, avec une sûreté absolue... La déclamation a la liberté, la souplesse, la variété de la parole parlée, avec ces accents que donne seule la musique. Par moments, alors qu'elle n'est pas essentielle pour la compréhension des faits, elle se perd dans un grand fracas de cuivres. Elle reprend plus frémissante et plus incisive. Un mouvement prodigieux anime d'un bout à l'autre ce drame véhément... <sup>27</sup> »

Quant à André George :

« Le but, Honegger l'a atteint. La ligne mélodique d'*Antigone*, souple, vivante, extraordinairement expressive, n'a rien de la monotonie syllabique de Lully, elle n'écartèle pas non plus, le texte, à la façon de Wagner. Moins unie que la phrase de Pelléas, elle se permet des écarts, ça et là, mais qui toujours jaillissent du sens et sont bien amenés <sup>28</sup>. »

Et selon *Le Soir* :

« ... Il [Honegger] donna, après *Pelléas et Mélisande*, une réponse – il serait pour le moins présomptueux de dire qu'elle soit définitive – au problème éternel de l'alliance entre poésie et musique... il recourt à une expression harmonique atonale et polytonale

27. *La Gazette de Lausanne*, 5 janvier 1928.

28. *Les Nouvelles Littéraires*, 21 janvier 1928.



sans doute, mais qui n'exclut pas les accords où palpite une sensibilité souvent émue et où se jouent les nuances d'un raffinement qui fait songer à Wagner et Debussy. Et ainsi il se fait qu'une œuvre d'avant-garde n'est pas nécessairement une "insurrection contre la sensibilité" et recèle aussi du charme... le plaisir de l'oreille s'ajoute à la satisfaction de la raison, tout comme à l'intérêt de l'esprit... <sup>29</sup> »

Melitz est un des rares critiques à aller au-delà du texte et de la musique pour traiter de la dramaturgie :

« 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 de ses 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... 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 <sup>30</sup>. »

Par ailleurs, on retient de l'œuvre sa puissance, son dynamisme, son atonalité (« Le soubassement d'*Antigone* est, plus que jamais, taillé dans le plein roc atonal », André George <sup>31</sup>), surtout sa force d'expression : « ... Cette musique n'est pas froide et sans sensibilité. Elle coule comme un fleuve de feu et entraîne tout irrésistiblement... Est-ce que *Antigone* fera son chemin ? Nous ne pouvons le savoir, mais souvenons-nous qu'aussi l'*Elektra* de Strauss ne fut pas comprise il y a vingt ans... En tous cas la musique d'Honegger a une importance que personne ne peut nier » (*Melos*, Berlin <sup>32</sup>).

Pour *La Revue Musicale Belge*, c'en est presque trop : « Nous voilà bien loin de la musique inexpressive dont certains prônaient la suprématie ; celle-ci est plutôt surexpressive... <sup>33</sup> » Pour l'*Étoile Belge*, en revanche : « La musique d'*Antigone* ne s'attache point à décrire, elle vise, ainsi que nous

29. 30 décembre 1927.

30. *La Revue Musicale*, VIII/11, 1927.

31. *Les Nouvelles Littéraires*, 21 janvier 1928.

32. Février 1928.

33. Janvier 1928.

l'avons dit déjà, à synthétiser en quelque sorte les expressions de la passion. Seule peut-être la partie orchestrale, jouée dans l'obscurité, au moment où l'ordre est donné de délivrer Antigone possède un caractère descriptif assez marqué...<sup>34</sup> » Paul Gilson y voit « un long crescendo d'horreur, dont la musique de M. Honegger rend de façon saisissante et même cruelle, l'effrayante et implacable gradation<sup>35</sup>. »

Lors de sa création scénique en France, en 1943, les critiques ont pu prendre un certain recul, jetant parfois une nouvelle lumière sur l'œuvre. Pour certains, l'œuvre n'a pas perdu sa capacité de déranger. René Gilles dans *L'Appel* est perturbé par toutes les dissonances ; il aurait préféré « une musicalité moins orageuse<sup>36</sup>. » Serge Moreux dans *La Gerbe* fait preuve d'une largeur d'esprit rafraîchissante et d'une résonance toujours actuelle : « Je ne sais si le grand public soutiendra *Antigone*, mais qu'importe ! C'est en montrant de temps à autre des ouvrages de cette étrange qualité que des scènes lyriques justifient les sacrifices qu'elles réclament de la communauté nationale<sup>37</sup>. »

Le compositeur allemand Werner Egk, qui assista aux représentations à l'Opéra de Paris, écrivit pour *Comœdia* un article important sur *Antigone*, qu'il assimile au « *Musik-Theater* » contemporain, expliquant que « si je maintiens ce terme de *musik-theater*, c'est qu'il n'existe pas en français de mot définissant ce nouveau genre musical qui ne correspond plus à la notion traditionnelle de l'opéra ; mais qui cherche un nouvel ordre de l'action dramatique, la poésie et la musique ». Pour lui aussi, la musique d'Honegger n'est pas purement descriptive, du moins « dans le sens où on l'entendait vers 1910 ; mais correspond toujours à l'expression de l'intériorité ». Il loue le fait qu'*Antigone* réalise comme peu d'autres œuvres « la projection des mouvements de l'âme humaine<sup>38</sup>. »

André Cœuroy, dans *Je Suis Partout*, raconte de manière fort amusante, pourquoi *Antigone* ne fut pas montée en France avant 1943, profitant de l'histoire pour attaquer les conventions poussiéreuses de l'Opéra de Paris. Mais il continue :

34. 30 décembre 1927.

35. *Midi* (Bruxelles), 31 décembre 1927.

36. 4 février 1943.

37. 11 février 1943.

38. 6 février 1943.



« “Antigone” a pu paraître à beaucoup inactuelle et curieusement déhanchée : par sa volonté esthétique, elle devance son époque, et par sa syntaxe elle paraît en recul... Est-elle une œuvre pour le grand public ? Oui, mais pas encore. La formule du grand opéra continue d'exercer des effets trop tyranniques pour que la nouveauté de cette esthétique et le classicisme de son esprit aient toute leur vertu. Mais il ne fait point de doute que l'histoire musicale, quelle que soit la fortune séculaire d'“Antigone”, inscrive l'ouvrage parmi la douzaine de chefs-d'œuvre qui jalonnent les renouvellements de l'art dramatique sonore <sup>39</sup>. »

Marcel Delannoy, dans *Nouveaux Temps*, trouve la musique dans l'ensemble trop discrète ! – et il rajoute :

« C'est donc sous l'angle d'une “partition de combat” qu'il convient de juger *Antigone*, en se reportant à une dizaine d'années en arrière. Il est temps de faire ici la part de ce qui est révolu et de ce qui est “constant”... ce que le débit des acteurs gagne en perceptibilité, il le perd du fait d'un orchestre non pas bruyant, mais trop remuant... la démarche d'Honegger marquait, au moment d'*Antigone*, l'extrême point d'un vieil effort pour identifier texte et musique (Rameau, Gluck, Wagner, Debussy)... ici, tout tend au drame sans musique. C'est tellement vrai qu'au point dramatique culminant, le roi Créon oublie de chanter. Il parle <sup>40</sup>. »

Alors, en fin de compte, est-ce que, pour nos critiques, *Antigone* est un succès ou un échec ? Certains ont du mal à trancher, le *Volkswacht* par exemple :

« ... une musique comme celle d'*Antigone* d'Honegger, est d'un caractère si nouveau, qu'il est extrêmement difficile de la juger impartialement et positivement... Il y a quelque chose dans cette musique qui, malgré tout, nous fait penser que ce talent fait fausse route, ou, dirons-nous, est sur une voie sur laquelle il est impossible à un mélomane de goût normal de suivre le musicien, à cause de son étrange façon de s'exprimer... Il est compréhensible que, devant une œuvre d'un genre si nouveau, le public ne sache pas immédiatement que dire... <sup>41</sup> »

Le *Leipziger Neueste Nachrichten* est un peu plus convaincu. Je reprends et continue un passage déjà cité :

« ... Il y a d'incontestables beautés de développements dans la pénétrante invention thématique, dans la manière claire, symphonique et toujours caractéristique, de traiter

39. 16 avril 1943.

40. 31 janvier 1943.

41. 12 janvier 1928.

l'orchestre, enfin dans les chœurs importants et d'une merveilleuse gradation dramatique.

Une certaine nervosité explosive, qui ne permet nulle part ces moments de repos que l'auditeur exige d'instinct, prouve qu'Honegger n'est pas encore arrivé à maîtriser la fougue de son tempérament. Mais on reste toujours saisi de nouveau par la force d'une personnalité créatrice originale, qui ne s'impose pas seulement comme la vraie expression musicale de notre temps, mais aussi qui nous montre la voie au-delà de notre époque... <sup>42</sup> »

Dans l'ensemble, ainsi que l'on peut s'en douter d'après les extraits déjà présentés, la réception critique fut largement favorable. Pour *Die Musik* c'est « une œuvre que l'on peut inscrire sur la liste (qui n'est pas nombreuse) des opéras modernes réussis... <sup>43</sup> » Le *Kölnische Zeitung* essaie de cadrer l'œuvre dans le temps :

« ... On pourrait remplir des pages si l'on voulait répéter tout ce qui a été dit au sujet de cette œuvre, qui, d'une part, doit être une expression magnifique de l'esprit de notre époque, et, d'autre part, ne doit être comprise que par la génération suivante <sup>44</sup>. »

Pour Zed, dans les *Dernières Nouvelles d'Alsace*, « M. Honegger est vraiment le grand peintre que l'on sait. Il fait penser aux désordres tumultueux et grandioses qui agitent les foules de "Boris Godounow" ; les plus réfractaires doivent alors s'incliner <sup>45</sup>. » Le plus lyrique est sans doute Léo Melitz, de qui j'ai déjà présenté un long extrait :

« 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 d'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 accompagne 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

42. 16 janvier 1928.

43. Janvier 1928.

44. 13 janvier 1928.

45. 30 novembre 1930.



comme une des valeurs artistiques les plus remarquables qui ait paru entre 1920 et 1930 <sup>46</sup>. »

Il reste à voir les rares notices franchement défavorables. En voici deux, qui sont remarquables non seulement pour leur contenu, mais peut-être davantage pour leur style. Prenons plaisir à en déguster toute la saveur !

« ... La partition d'Honegger se présente comme une maison de fous atonale pleine de sons, qui maltraitent sauvagement, en grinçant les dents, les oreilles de ses victimes. A qui peut entendre cette musique sans mal de tête et sans avoir les oreilles ou l'âme écorchées, les vociférations d'ivrognes en querelle doivent paraître un vrai régal... On dirait qu'une douzaine de tonneaux, pleins de notes les plus différentes, ont coulé par mégarde et que leur contenu s'est répandu pêle-mêle. Telle devait être l'épouvante dans l'autre de Trophonius, devant laquelle Parménique a désappris à rire.

Et ce délire excessif voudrait exprimer l'esprit antique et ses sévères proportions !... » (*Der Mittag-Düsseldorf* <sup>47</sup>)

« Cette folie, un cas pathologique de l'ouïe, est une affaire privée de l'auteur et ne touche en aucune manière personne d'autre, sauf peut-être la clique des corybantes que réunit forcément autour de soi chaque "outsider" en art. Ce sont les "entraîneurs" du succès, dont les uniques moyens d'agitation sont le grand numéro de leurs gants et la vigueur de leur gosier... » (*Kölner Tageblatt* <sup>48</sup>)

*Le Matin d'Anvers*, moins virulent, présente un bilan à peine moins négatif :

« Jamais nous n'avons rencontré inégalité pareille. À côté des pages vraiment transcendantes et révélatrices, ce compositeur se permet des facéties que nous nous refusons à prendre au sérieux. Autant sa "Judith" nous apparaît comme un chef-d'œuvre, de belle envergure, autant son "Roi David" offre des pages d'incontestable intérêt, et son "Pacific" apporte, dans son fier panache, le salut d'un avenir révélateur, autant cette "Antigone", qu'on m'avait signalée comme l'œuvre la plus formidable du chef des "Six" m'apparaît terne, impuissante et de la plus tragique laideur. L'auteur du livret : M. Cocteau, qui a de l'esprit, quand il veut, a cru pouvoir se permettre de remettre au goût du jour le millénaire chef-d'œuvre de Sophocle. C'est, à mon sens, un intolérable sacrilège. Le côté "mélo" de l'aventure apparaît ainsi trop nettement – il y

46. *La Revue Musicale*, VIII/11, 1927.

47. 1<sup>er</sup> février 1928.

48. 13 janvier 1928.

a des moments où l'on croirait à une parodie et où il faut vraiment faire des efforts pour réprimer une envie de rire. J'en conclus que l'optique théâtrale est faussée, et que le seul but de l'art : l'émotion, n'étant jamais atteint, l'essai a complètement raté. MM. Cocteau et Honegger nous doivent une revanche. Il sont, d'ailleurs, de taille à la prendre avec éclat. J'aime mieux m'abstenir de commenter les grincements et beuglements, dont sous prétexte de ne pas gêner la déclamation lyrique, le musicien accompagne (si l'on peut dire) ce texte incongru <sup>49</sup>. »

Que peut-on conclure de ce survol nécessairement rapide ? On peut – en fonction de ses propres dispositions critiques – féliciter les uns pour leur bon jugement, les autres pour leur sévérité ou pour l'engourdissement de leurs facultés critiques. On peut apprendre des uns, sourire des autres. Mais on peut presque sans exception admirer l'étendue de la culture musicale des critiques, leur professionnalisme et leur assiduité à assister aux répétitions. Par dessus tout, je retiens l'envergure de la couverture critique dont *Antigone* fut l'objet. Peut-on imaginer un pareil déferlement de la presse aujourd'hui, surtout en France ? Est-ce qu'autant de critiques feraient autant d'efforts pour étudier non seulement la partition d'une œuvre mais les idées sous-jacentes et les intentions du compositeur ? A chacun d'y apporter une réponse.

Septembre 1997

## ANNEXE

Quelques comptes rendus d'*Antigone* non répertoriés par Spratt <sup>50</sup> :

- *Éventail de Bruxelles* (Paul Collaer), 18 décembre 1927
- *De Telegraaf*, 31 décembre 1927
- *La Nation Belge*, 30 décembre 1927
- *Éventail de Bruxelles*, 1 janvier 1928
- *Berliner Tageblatt*, 18 janvier 1928
- *Le Courrier musical* (E. Garry), 1<sup>er</sup> février 1928
- *Matin d'Anvers*, 26 février 1928

49. 26 février 1928.

50. *A critical Study of the Complete Works of Arthur Honegger*, University of Bristol, 1979.



## ÉDITION, LE TEMPS DES ACHÈVEMENTS

PATRICK BUTIN

Hormis une œuvre achevée et une mise en chantier cette année, tout le travail éditorial de l'année 1997 concerne des œuvres déjà mentionnées l'an passé. Le classement adopté sur les bulletins précédents, directement lié aux prises à l'édition de 1992 et 1993 ainsi qu'à la célébration de l'anniversaire, n'a plus lieu d'être.

### *1. Partition nouvellement disponible*

Une seule partition, mais quelle partition ! L'opéra *Antigone* est enfin disponible à la vente. La partition d'orchestre proposée dans un grand format aisément lisible et dans une nouvelle gravure est accompagnée d'un nouveau matériel en location.

### *2. Achèvements programmés*

On retrouve ici des œuvres citées dans le bulletin précédent et qui devraient être présentes lors du prochain Salon Musicora.

Le *Trio* dont l'édition, nous le savons, se fait désirer, ne devrait donc bientôt plus être qualifié de « projet ».

Les flûtistes pourront bientôt travailler sur la nouvelle présentation de *La Danse de la chèvre* dont l'achèvement est prévu d'ici la fin de l'année 1997.

La *Symphonie n° 3 « Liturgique »* rejoindra la deuxième symphonie dans un avenir très proche. Comme annoncé l'an passé cette partition a été entièrement corrigée. Munis de cette partition révisée, nous procédons à la mise en conformité du matériel d'orchestre.

### *3. Travail de fond*

*Les Aventures du roi Pausole*. Les corrections sont maintenant terminées. Un travail technique assez lourd reste à faire. En effet les documents dont nous disposons étaient adaptés à des moyens de reproduction qui ne sont plus utilisés aujourd'hui. Sans entrer dans les détails, fastidieux, disons que les interventions sur cette partition nécessitent un savoir faire qui tend à dis-

paraître. Malgré l'apparition du terme « fastidieux », les adjectifs « passionnant et amusant » que j'utilisais l'an passé restent valables.

En ce qui concerne *Judith* nous pouvons relire ensemble une phrase écrite l'an passé : « il est difficile de mesurer avec précision le temps qui sera encore nécessaire pour mener à bien ce travail, mais enfin, il est engagé sur de bons rails », elle reste en effet d'actualité.

#### 4. Nouvelle décision

Une nouvelle partition mise en gravure : *Saint François d'Assise*. Ce travail qui, *a priori*, ne présente pas de difficulté particulière devrait être rapidement mené à terme. D'autant que cette décision est rendue prioritaire car liée à un concert prochain.

#### 5. Réimpressions

Enfin quelques partitions ont été réimprimées au cours de l'année sous la nouvelle ligne graphique : *Chant de joie* et *l'Intégrale des œuvres pour piano publiées aux Éditions Salabert* dont l'annonce était faite dans notre précédent bulletin.

Peu de nouveautés donc et peut-être cette étrange impression d'un immobilisme quand le « en cours » reste « en cours ». Pourtant, bien que le chemin entre décision et mise en disponibilité, parfois long, reste dans l'ombre, il n'en est pas moins parcouru.



## BRÈVES

### CONCERTS

#### *A l'étranger*

Plusieurs œuvres d'Honegger ont été données ces derniers mois en Grande Bretagne, notamment *Pacific 231* à Cardiff par le BBC National Orchestra of Wales, la *Symphonie n° 2 pour orchestre à cordes* à Dublin avec l'Irish Chamber Orchestra, la *Pastorale d'été* à Londres par le City of London Sinfonia et, enfin, *Jeanne d'Arc au bûcher*, en version concert par les chœurs et l'orchestre du Royal Philharmonic Orchestra de Liverpool, jouée le 27 juillet dernier au Royal Albert Hall de Londres, dans le cadre des « Prom's » et sous la direction de Libor Pesek (retransmission en direct sur France-Musique).

*Pacific 231* a figuré également dans un programme à dominante « sidérurgique » avec Fonderie d'acier de Mossolov, la suite *Le pas d'acier* de Prokofiev et la *Symphonie n° 4* de Chostakovitch au Festival de Lucerne, en août dernier, avec l'Orchestre Philharmonique suisse sous la direction de Mario Venzago ; ce concert a été donné dans une salle construite pour le Festival à l'intérieur des ateliers sidérurgiques de l'Usine Von Moos, en attendant la nouvelle salle que construit Jean Nouvel. *Pacific 231* est programmé à nouveau en 1998 à Lucerne le 10 mars (date de la naissance

d'Honegger) et les 11 et 12 mars. Toujours en Suisse, la *Symphonie n° 5* (Di Tre Re) a été jouée en octobre à Genève par l'Orchestre du Conservatoire sous la direction de Marc Kissoczy et à Bâle en novembre par le Junge Philharmonie Zentralschweiz, sous la direction de Thüring Bräm, qui l'a donnée également en novembre à Thessalonique en Grèce.

Jean-Louis Petit a dirigé l'Orchestre symphonique national d'Ukraine, qui a joué à Kiev la *Symphonie n° 3* (« Liturgique ») en mai dernier ; la même Symphonie sera donnée à Genève par l'orchestre de la Suisse romande les 11 et 12 février 1998, sous la direction de Fabio Luisi.

#### *En France*

Marcel Landowski a dirigé la *Symphonie n° 2* en Juin à Amiens avec l'Orchestre de Picardie.

Au concert d'ouverture de la saison de Radio France, le 13 septembre, l'Orchestre Philharmonique a exécuté la *Symphonie n° 4* (« Deliciae Basilienses ») sous la direction de Jan Latham-Koenig.

Le Festival de Besançon a présenté le 21 septembre dernier *La Danse des morts* : orchestre de Besançon sous la

direction de Peter Szaba avec François Castang, récitant et Gilles Cachemaille, baryton.

Comme à Lucerne, en août dernier, c'est un problème de carence de salle qui a amené Laurent Langlois, directeur du festival Octobre en Normandie, à présenter quatre concerts en collaboration... avec la SNCF ! C'est donc dans l'atelier de réparation du dépôt de Sotteville-lès-Rouen que la Philharmonie de Saint Petersburg, dirigée par Yuri Termitkanov, a donné, le 12 octobre, *Pacific 231*, en présence de la célèbre locomotive qui inspira à Honegger l'œuvre du même nom.

*Le Roi David*, dans sa version originale, vient d'être donné à Paris le 30 novembre et le 5 décembre par le Chœur régional d'Ile de France et l'Orchestre de la Cité, sous la direction de Michel Piquemal, avec Jacques Martin, récitant ; l'enregistrement de l'œuvre sort en décembre chez Naxos (voir discographie).

Toujours à Paris, dans le cadre du programme de Radio France, la *Sonatine pour clarinette et piano* sera jouée le 19 décembre par Francis Gauthier, clarinette, et Andrea d'Indo, piano.

En 1998, l'Orchestre Philharmonique

de Radio France donnera la *Symphonie n° 3* le 9 janvier à Pleyel sous la direction de Marek Janowski et le 20 janvier, dans le même lieu, le *Concerto de violoncelle*, sous la direction d'Armin Jordan, avec Éric Leviennois en soliste.

Enfin, *Les Aventures du Roi Pausole* seront données à l'Opéra du Rhin à Strasbourg, pour 6 représentations entre le 17 et le 27 janvier, ainsi qu'à Mulhouse le 31 janvier et le 1<sup>er</sup> février, et à Colmar le 5 février. La mise en scène est signée par Georges Lavaudant ; les Chœurs de l'Opéra du Rhin et l'orchestre symphonique de Mulhouse sont dirigés par Marc Trautmann. Parmi les interprètes : Thomas Morris, Laurence Janot, Didier Henri, Doris Lamprecht...

*Antigone*, dans sa version scénique, sera donnée en juillet 1999 à Trèves dans le cadre de l'Antike Festspiel. Arturo Tamayo sera à la tête de l'Orchestre philharmonique du Luxembourg et du Chœur de Namur. Comme ce fut le cas en 1992 à l'opéra d'Amsterdam et en 1993 au Teatro Massimo de Palerme, *Œdipus Rex* de Stravinsky partagera le programme avec *Antigone*. L'enregistrement d'*Antigone* et d'*Horace victorieux*, avec les mêmes interprètes, doit paraître ensuite chez Timpani.

## DISCOGRAPHIE

Cadence pour *Le Bœuf sur le toit*. Gidon Kremer, London Symphony Orchestra, dir. Riccardo Chailly.

PHILIPS SILVER LINE CLASSICS 432 513-2.

« Concerto da Camera », in *Twentieth Century Flute Concerti*. Jennifer Stinton, flûte, Geoffrey Browne, cor anglais, Scottish Chamber Orchestra, dir. Stuart Bedford.

COLLINS CLASSICS 12102.

« Concerto da Camera », « Romance », in *La Flûte enchantée*. Jean-Pierre Rampal, flûte, Pierre Pierlot, cor anglais, Association des Concerts de chambre de Paris, dir. Fernand Oubradous, Françoise Gobet, piano.

EMI CLASSICS 5 69642 2 CD 4.

*Concertino pour piano et orchestre*, *Honegger Piano Works*. Walter Klein, piano, Vienna pro Musica Orchestra, dir. Heinrich Hollreiser ; Jürg von Vintschger, piano seul.

TURNABOUT 30371 00542.

« Concerto pour violoncelle et orchestre », in *Rostropovitch The Russian Years*. S. Rostropovitch, violoncelle, USSR State Symphony Orchestra, dir. Victor Dubrovsky.

EMI CLASSICS 5 72016 2 CD 6.

« Un grand sommeil noir », in *Verlaine et ses musiciens*. Irma Colassi, mezzo-soprano, André Collard, piano.

INA MEMOIRE VIVE 262024.

*Pacific 231*. Orchestre de la Suisse romande, dir. Ernest Ansermet.

DECCA THE CLASSIC SOUND 448 576-2.

*Pacific 231, Rugby*. New York Philharmonic, dir. Leonard Bernstein.

MASTERWORKS HERITAGE SONY CLASSICAL MHK 62352.

*Le Roi David* (première version). Orchestre de la Cité, dir. Michel Pique-mal, Jacques Martin, récitant, Danièle Borst, soprano, Marie-Ange Todorovitch, mezzo-soprano, Gilles Ragon, ténor, chœur régional Vittoria d'Ile de France. NAXOS (à paraître en décembre 1997).

« Sarabande », « Sept pièces brèves », in *Le Groupe des Six*. Marcello Bratke, piano.

OLYMPIA OCD 487.

*Skating Rink, L'idée, Concertino pour piano et orchestre*. Orchestre de la radio-télévision suisse italienne, dir. Marc Andrae ; Ensemble Contrechamps, dir. Giorgio Bernasconi ; Franz-Josef Hirt, piano, Orchestre de la radio suisse italienne, dir. Otmar Nussio (1953).

VDE GALLO CD 880.

*Sérénade à Angélique, Suite archaïque, Musique pour « Regain »*. Österreichische Kammer-symphoniker, dir. Ernst Theis.

MUSICAPHON M 56823.



*Sonate pour alto et piano.* Dimitri Penkov, alto, Wolfgang Manz, piano.  
VDE GALLO CD 833.

*Sonatine pour clarinette et piano.* Ronald Spaendonck, clarinette, Alexandre Tharaud, piano.  
HARMONIA MUNDI « Nouveaux interprètes » 911596.

« Sonatine pour clarinette et piano », in *French Clarinet Rhapsody*. Ralph Manno, clarinette, Alfredo Perl, piano.  
ARTE NOVA CLASSICS 74321 30465 2.

*Sonate n° 1 pour violon et piano.* Pascal Schmidt, violon, Anne Van den Bossche, piano.  
CYPRES CYP 2617.

*Symphonie n° 2 pour cordes, Symphonie n° 4 « Deliciae Bassilienses ».* Symphonisches Orchester Zürich, dir. Daniel Schweizer.  
CYPRES CYP 1602.

*Symphonie n° 5 « Di tre re ».* Orchestre Lamoureux, dir. Igor Markevitch.  
DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT DGG THE ORIGINALS 449 748-2.

« Une cantate de Noël », in *A Ceremony of Carols*. Orchestre Philharmonique Tchèque, dir. Libor Pesek.  
SUPRAPHON SU 3122-2 231.

#### LES AUTEURS

PATRICK BUTIN  
HUGUETTE CALMEL  
JÉRÉMY DRAKE  
GÉRARD LIEBER

Rédacteur-correcteur aux Éditions Salabert  
Maître de conférence, Université de Paris IV  
Docteur en musicologie  
Professeur, Université de Montpellier III

## BULLETIN D'ADHÉSION

Nom .....

Prénom .....

Profession .....

Raison sociale .....

Adresse .....

.....

Téléphone :

Fax :

Personnel .....

Personnel .....

Professionnel .....

Professionnel .....

E.Mail :

Date

### COTISATIONS

- |                                               |                 |
|-----------------------------------------------|-----------------|
| <input type="checkbox"/> Collectivité :       | 300 F           |
| <input type="checkbox"/> Membre bienfaiteur : | 300 F (et plus) |
| <input type="checkbox"/> Membre actif :       | 150 F           |
| <input type="checkbox"/> Membre étudiant :    | 60 F            |

Merci de joindre à ce bulletin le montant de votre cotisation, par chèque bancaire ou chèque postal à l'ordre de « Association Arthur Honegger » et de l'adresser à :

Association Arthur Honegger  
31 rue de Vaugirard  
75006 Paris

## ASSOCIATION ARTHUR HONEGGER

### COMITÉ D'HONNEUR

M. le Directeur de la Musique au Ministère de la Culture  
M. le Directeur de la Musique à Radio-France  
M. le Directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris  
M. le Directeur du Centre culturel suisse  
M. le Directeur des Éditions Salabert  
M. Jacques Chailley  
M. Marius Constant  
M. Henri Dutilleux  
M. Marcel Landowski

### BUREAU DE L'ASSOCIATION

|                                    |                                                                                           |
|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Président :                        | M. Maurice Schumann, de l'Académie française                                              |
| Vice-Présidents :                  | M <sup>me</sup> Pascale Honegger, M. Jean-Claude Honegger                                 |
| Secrétaire générale :              | M <sup>me</sup> Annie Neuburger                                                           |
| Adjointe :                         | M <sup>me</sup> Maud Czerwin-Honegger                                                     |
| Conseillers :                      | M <sup>me</sup> Huguette Calmel, M. Harry Halbreich, M <sup>me</sup> Jacqueline Veinstein |
| Trésorière :                       | M <sup>me</sup> Laure Timar-Schubert                                                      |
| Rédacteur en chef<br>du bulletin : | M <sup>me</sup> Huguette Calmel                                                           |

*Association Arthur Honegger*

31 rue de Vaugirard

75006 Paris