

BULLETIN DE L'ASSOCIATION ARTHUR HONEGGER

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Arthur Honegger', with a long horizontal stroke extending to the right.

N° 5 – DÉCEMBRE 1998

31 rue de Vaugirard, 75006 Paris

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

SOMMAIRE

ARTHUR HONEGGER ET LE GROUPE DES SIX

<i>Hommage à Maurice Schumann</i> Jean-Claude HONEGGER.....	3
<i>Le Dit des Jeux du Monde au théâtre du Vieux-Colombier</i> Huguette CALMEL.....	5
<i>Les documents sur la musique du fonds Cocteau de l'université Paul Valéry de Montpellier</i> Josiane MAS.....	11
<i>Deux amis : Arthur et Darius</i> Jean ROY.....	16
<i>Amitié et humanisme : les relations d'Honegger avec les Six</i> Jean-Jacques VELLY.....	19
<i>Arthur Honegger et le Groupe des Six. Documents</i> Huguette CALMEL.....	30
<i>Brèves et critiques de concerts.....</i>	45
<i>Discographie.....</i>	48

HOMMAGE À MAURICE SCHUMANN

JEAN-CLAUDE HONEGGER

Maurice Schumann nous a quittés le 10 février. Président de l'Association Arthur Honegger depuis sa création, il avait dirigé avec chaleur et autorité les débats de notre dernière Assemblée générale, le 11 décembre 1997. Nous étions loin de penser alors entendre pour la dernière fois de son vivant sa voix inoubliable, célèbre et pourtant familière.

Dès l'annonce de sa mort, le bureau de l'Association a souhaité lui rendre un hommage particulier en diffusant auprès de ses membres des extraits de l'émouvante lettre qu'il avait adressée à Pascale Honegger, en préface à la nouvelle édition par Slatkine du *Honegger* de Marcel Delannoy, paru en 1985.

En effet, à côté de l'hommage officiel rendu au personnage historique, c'est au passionné de culture, dont il fut toute sa vie un ardent défenseur que nous pensons aujourd'hui. Écrivain et brillant orateur, d'une immense érudition littéraire, philosophique et artistique, Maurice Schumann était un amoureux enthousiaste de la Musique. Lui qui déclarait dans un récent entretien télévisé avoir les larmes aux yeux en écoutant un concerto de Mozart, était également, ce qui est plus remarquable chez un homme politique, un musicologue averti et un connaisseur éclairé des moments musicaux de son époque.

Élu à l'Académie française en 1974, Grand Prix catholique de littérature, il fut Président de la Fondation de France et, à ce titre, était membre du jury du Prix international Arthur Honegger de composition. Il en suivait les séances avec assiduité et compétence, parmi les éminents musiciens choisis en 1971 par Andrée Vaurabourg-Honegger. Fervent défenseur des droits d'auteur, notamment au Sénat, nous devons à Maurice Schumann, par son action constante et pour une large part, leur maintien et leur prolongation. Il poursuivait ainsi l'inlassable combat de mon père pour le respect, la sauvegarde et la pérennité des droits moraux et matériels du créateur sur son oeuvre.

Admirateur et parfait connaisseur de toute la musique d'Arthur Honegger, depuis le premier quatuor révélé par son père dans sa jeunesse jusqu'aux dernières œuvres, Maurice Schumann affirmait, ce qui nous touche particulièrement, avoir été à vingt ans lors de la création à Paris de *Cris du Monde* un de ceux, plutôt rares à l'époque, qui en comprirent le mieux le message.

Nous n'oublierons pas ce jour émouvant où, au 71 boulevard de Clichy dans l'Atelier d'Arthur Honegger imprégné de tant de souvenirs, en présence des enfants et des amis du compositeur, Maurice Schumann confirma en une vibrante intervention, dans cette langue admirable dont il avait le secret, la création de l'Association. Répondant au souhait de ma sœur Pascale, il nous faisait l'honneur d'en être le Président.

Dans le silence maintenant tombé, Maurice Schumann, homme d'esprit, de culture, de passion, de foi et de fidélité, nous permet ainsi d'unir à jamais sa mémoire à celle d'Arthur Honegger.

Le nouveau Président de l'Association, Pierre Brunel, Professeur à la Sorbonne (Paris IV), est membre de l'Institut Universitaire de France. Spécialiste de littérature comparée, il est l'auteur de nombreux ouvrages. Il a consacré ses thèses à Paul Claudel. Particulièrement intéressé par les relations entre la littérature et la musique, il a dirigé un volume sur *L'Opéra* (Bordas, 1980), publié un livre sur *Vincenzo Bellini* (Fayard, 1981) et, tout récemment, *Les Arpèges composés, Musique et littérature* (Klincksieck, 1997). Il a fondé aux Presses Universitaires de France une nouvelle collection, « Musique et musiciens », dont les deux premiers titres seront son *Aimer Chopin* et un ouvrage collectif, *Musiques d'Orphée*.

LE DIT DES JEUX DU MONDE
AU THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER
 HUGUETTE CALMEL

C'est le 27 septembre 1917 que, succédant à Jacques Copeau parti avec toute la troupe du Vieux-Colombier en Amérique, Jane Bathori prend en main la destinée de ce théâtre dont elle va s'efforcer de maintenir l'esprit et l'éthique, ce dont Copeau l'a explicitement chargée dans une lettre-préface qu'il lui adresse au moment où elle prend ses fonctions.

Le Vieux-Colombier devient alors un lieu de rencontre, un creuset où vont naître des amitiés qui occuperont une place importante dans la vie d'Arthur Honegger et qui vont jouer un rôle essentiel dans la constitution du Groupe des Six. Parallèlement aux concerts de la rue Huyghens, quelques membres du futur Groupe se trouvent peu à peu réunis sur les mêmes programmes. Une causerie de René Chalupt du 15 janvier 1918 présente Germaine Tailleferre, Georges Auric, Roland-Manuel, Francis Poulenc, Louis Durey et Arthur Honegger dont la première *Sonate pour piano et violon* fut créée le 19 mars 1918. Poulenc, parlant du Vieux-Colombier dira : « C'était sans le faire exprès, je dis bien « sans le faire exprès », l'amorce du Groupe des Six¹. »

Or Arthur Honegger participa à cette aventure dès les premiers balbutiements du groupe. Au début de l'année 1918, les bombardements, l'absence de courrier et de métro obligent le Vieux-Colombier à fermer ses portes qu'il ne rouvrira que le 3 décembre 1918 pour le *Dit des Jeux du Monde*, « ... un spectacle mi-danses, musique et récit de Méral et d'un jeune musicien de talent, Honegger². »

Sans être la première musique de scène qu'Arthur Honegger écrivit, la partition du *Dit des Jeux du monde* est un ouvrage dont on n'a pas toujours mesuré l'importance³. Après le *Prélude pour Aglavaine et Sélysette* destiné au drame de

1. *Moi et mes amis*, p. 50.

2. Lettre de Jane Bathori à Jacques Copeau, 15 janvier 1918.

3. Jacques Chailley remarque en effet : « Il y avait donc un nouveau style à trouver, qui ne fût ni de la musique de chambre, ni de la réduction d'orchestre symphonique. Honegger a été l'un des premiers à trouver ce style. C'est pourquoi on doit accorder, dans son œuvre, une importance considérable à une partition généralement trop négligée et en laquelle on peut voir une de ses premières grandes réussites, *Le Dit des Jeux du Monde*, écrit à 26 ans, en 1918, pour le Vieux-Colombier, à l'occasion d'une pièce de Paul Méral, avec décors lumineux et costumes de Fauconnet. Il y a là, notamment un duo pour grosse caisse et petite flûte, pour le jeu du Rat et de la Mort qui, dans sa simplicité de moyens, est un modèle d'efficacité dramatique et de pittoresque musical. » (« Honegger et le théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 1, 1956, p. 8).

Maeterlinck et écrit pour la classe de Vincent d'Indy, *Le Dit des Jeux du Monde* attire brusquement l'attention sur le jeune compositeur.

La partition est un des éléments du spectacle où se côtoient la parole, la danse et la pantomime. Elle n'a jamais été remaniée dans le but d'être convertie en suite d'orchestre et conserve sa division en dix danses, deux interludes et un épilogue, découpage qui se justifie en fonction du texte. L'avertissement que Paul Méral inscrit en tête de son ouvrage tente d'expliquer l'idée directrice du *Dit des jeux du Monde* :

« La première suite :

Le lieu est partout ; il n'est même nulle part : c'est l'espace où des choses et des hommes se meuvent. L'espace, la nuit, est une aire plane délimitée par les courbes ellipsoïdales imaginaires de ma vision limitée. C'est la lumière qui crée la profondeur. Et elle-même ne crée ou plutôt ne provoque des profondeurs que lorsque plusieurs plans lumineux se coupent – soit à cause de la rencontre d'un corps qui les arrête et les rejette, soit à cause du passage à travers un corps qui les déforme. Et ce corps lui-même ne prend son volume que parce que des plans de lumière le heurtent. En somme, l'espace seul existe.

LE DÉCOR sera donc inexistant, mais des plans de lumière de différentes couleurs qui coupent les corps jouant rempliront l'endroit où la représentation a lieu.

Je voudrais que leur forme, leur apparence, leur intensité et l'endroit de leurs rencontres soient déterminés par le génial et subtil Fauconnet ou par Pèploë, l'intense et sublime.

LE PREMIER CHŒUR DES RÉCITANTS est invisible car il dit le monde qu'on ne voit pas et les choses qu'on va voir ou qu'on a vues : celles-là ne sont pas plus visibles. C'est une partie de lui qui dira le cantique des naissances, le cantique des vies, le cantiques des morts.

LE DEUXIÈME CHŒUR DES RÉCITANTS est celui qui dit les danses. Il se trouve autour des danseurs, plus petit que ceux-ci, et il participe à leur exaltation. LES DANSEURS dansent tandis que le rythme élémentaire de la danse est frappé des mains par le chœur immobile.

Il n'y a pas de musique car la danse est l'expression du désir qui peut se transmuier en gestes d'effroi et gestes de volonté. Mais c'est toujours le geste nécessaire autant que spontané et les sons suscitateurs et excitants sont inutiles à l'exaltation de l'ennemi pour la danse de guerre haineuse et de l'homme exaspéré par le prurit d'amour. La musique-décor est reléguée aussi car il y a de l'espace et ses mouvements rendus visibles qui la remplacent : avant tout le jeu est un spectacle. Et à la fin de la danse, LE DANSEUR s'arrête dans une position attitude parfois mentionnée par le chœur et chante immobile le résultat dans son âme, de la saltation — insistant par un mouvement de la tête, du bras, ou du pied, sur le mot principal.

LE TROISIÈME CHŒUR est celui de l'âme ondoyante. C'est une femme qui le dira car la femme d'ordinaire subit tant qu'elle ne peut agir ni même contempler ; mais elle ressent et s'attarde.

LES INTERMÈDES seront dits par un homme vert qui passera d'une attitude à l'autre en

passant par sa position première et sans transition dansée car il est celui qui projette et n'agit point mais voit son projet réalisé devant lui-même et dans ses attitudes.

Durant les intermèdes, l'espace n'existe pas car les attitudes et les paroles de l'homme dans le projet se réalisent en dehors de lui. C'est ainsi que le spectacle des JEUX DU MONDE doit se dérouler¹. »

Ce parti pris de symbolisme bien souvent maladroitement exprimé ou obscur, ne pouvait rendre *Le Dit des Jeux du Monde* facilement accessible au public, quelle qu'en puisse être l'illustration musicale. Or, dans le détail de l'ouvrage, il semble que ce caractère se soit encore accentué. Découpée en trois parties séparées par un intermède, l'œuvre évoque la courbe suivie par l'humanité, de sa naissance à sa mort. Le premier volet met en scène la naissance du monde :

« Le Dit des Jeux du monde s'ouvre avec des jeux de lumière : les couleurs du prisme apparaissent d'abord puis s'entremêlent, symbolisant le chaos du monde à sa naissance. Ces sentiments sont commentés par le premier chœur qui dit les sentiments qu'il éprouve. Peu à peu, le monde s'harmonise et c'est dans une lumière pure que le jeu de la fleur et du soleil se jouera². »

Chacun de ces épisodes est illustré musicalement. Nous n'avons pas trouvé trace de décors. Le manuscrit d'Akakia porte cette indication : fond de terre neutre. Dans sa chronique de *L'Éclair*, Émile Vuillermoz parle de la « schématisation du décor³ ». Ce décor semble avoir été réduit au maximum, toute l'importance étant accordée aux danses et aux évolutions. Deux des trois chœurs ont pour mission de constituer un décor vivant ; lorsqu'ils s'ouvrent par le milieu en éventail de chaque côté des coulisses, ils laissent voir aux spectateurs le danseur en place suivant les besoins de la chorégraphie ; se groupant dos à dos (cinq du côté cour, quatre du côté jardin), ils forment un pilier vivant de chaque côté du proscenium.

La musique d'Arthur Honegger se caractérise par un atonalisme assez généralisé, et par une utilisation importante de la composante rythmique.

S'il subsiste en effet des passages qui se rattachent encore d'une façon assez nette au monde tonal, une tendance très marquée à l'emploi d'un langage atonal est encore plus évidente et le chromatisme contribue assez largement à engager l'œuvre dans cette voie. Certains thèmes comme celui du rat :

1. *Le Dit des Jeux du Monde*, Paris, Presses de l'Imprimerie Studium, 16 mai 1918 – 383^e jour de guerre.
2. Indications du manuscrit établi par Akakia pour les noces d'or de Louise Lara et Édouard Autant (août 1950) et qui tente de reconstituer les détails du spectacle du *Dit des Jeux du Monde*, fonds Arts et Action, Bibliothèque de l'Arsenal.
3. « Le Dit des Jeux du Monde d'A. Honegger – Paul Héral, Danses du Fauconnet », *L'Éclair*, 10 déc. 1918, p. 3.



P. 75, mes. 38-39.

ou celui de l'introduction de la 8^e danse,



P. 49, mes. 1-2.

ou encore celui de la mer (n° 3 : l'Enfant et la Mer)



P. 10, mes. 21-22.

sont très nettement chromatiques.

On trouve aussi l'emploi d'intervalles caractéristiques du contexte atonal (septièmes, neuvièmes) :



P. 1, mes. 2 et 3.



P. 58, mes. 2-3.



P. 67, mes. 2-3.

L'aspect rythmique mérite un examen particulier pour plusieurs raisons dont la plus évidente est sans doute l'utilisation de la percussion seule. A la même époque, Darius Milhaud, alors au Brésil, écrit *L'Homme et son désir*.

Deux danses, *La Montagne et les Pierres* et *Les Hommes et la Terre*, sont entièrement écrites pour la seule percussion. Les moyens utilisés restent très simples. Chaque élément de la percussion possède son propre déroulement rythmique, construit le plus souvent à l'aide d'un ostinato. Ainsi, dans *La Montagne et les Pierres*, la formule des timbales pour le premier volet est :



P. 7, mes. 10-12.

celle du tambour :



P. 7, mes. 8.

Pour le second volet, les timbales utilisent quatre formules :



P. 7, mes. 17.



Mes. 19.



Mes. 22.



P. 8, mes. 45.

et le tambour, deux :



P. 7, mes. 21.



P. 8, mes. 32.

Les formules rythmiques utilisées ainsi que leurs combinaisons sont généralement d'une grande simplicité.

Des procédés analogues se retrouvent dans l'épisode *Les Hommes et la Terre*. Il est surprenant de trouver des passages homorythmiques, là où on aurait pu s'attendre à une plus grande complexité.

Mais *Le Dit des Jeux du Monde* n'est pas seulement une partition musicale : c'est avant tout un spectacle et la façon dont la musique s'insère dans ce spectacle mérite d'être étudiée.

L'examen du manuscrit d'*Akakia* révèle que les épisodes mis en musique alternent avec le texte et qu'il n'y a pas de superposition. Ces épisodes remplacent des fragments de textes supprimés et sont dansés et mimés. Comme pour toute œuvre soumise à un argument littéraire, et Honegger ne cache jamais le fait qu'il est avant tout un visuel, l'aspect musical est en relation souvent étroite avec la signification poétique. On ne peut manquer de souligner la présence d'intentions descriptives et expressives. Certaines sont particulièrement visibles. Ainsi, le thème qui évoque l'homme sortant de la terre et qui a sa place marquée sur le sol :



P. 15, mes. 1-4.

L'homme et son ombre s'incarnent dans les deux parties de ce canon :



P. 67, mes. 1-7.

Mais la palme du pittoresque va peut-être à ce dialogue du *Rat et de la Mort* où, à l'aide d'une petite flûte, d'un tambour et d'une grosse caisse, sont brossées toutes les péripéties du drame. Il était difficile d'être plus sobre, tout en restant aussi expressif. Cette traduction des intentions du texte et des images ne conduit pas le musicien à une surenchère des moyens expressifs. Tous ces épisodes sont remarquablement brefs. Les moyens orchestraux restent limités (l'orchestre se compose d'une flûte, d'une trompette, de la percussion limitée aux timbales, tambour, grosse caisse et bouteillophone, et des cordes). Les idées thématiques sont très rare-

ment développées. Cette œuvre fait bénéficier la musique de scène des récentes conquêtes du langage musical. C'est un aspect qu'elle a en commun avec *Horace victorieux* et avec *Antigone*. Mais, et tous les commentateurs s'accordent à le souligner, elle constitue pour le compositeur une excellente leçon d'économie des moyens. Au moment même où l'on en proclame la nécessité, Arthur Honegger, qui aurait peut-être manifesté une certaine tendance à l'hypertrophie, prouve qu'il est capable d'écrire de façon concise.

Avec le *Dit des Jeux du Monde*, il illustre une forme de spectacle original s'inscrivant parfaitement dans le courant esthétique de son époque. Cependant, si les grandes œuvres comme *Antigone* ont très certainement profité de l'ascèse due à l'économie des moyens utilisés dans cette œuvre, il faut y remarquer l'absence d'une des composantes essentielles du drame lyrique : le verbe chanté.

Mais en collaborant à cette aventure du Vieux-Colombier, Arthur Honegger a, pour reprendre les termes de son condisciple Francis Poulenc, déjà participé « ... sans le faire exprès [à] l'amorce du Groupe des Six. »

LES DOCUMENTS SUR LA MUSIQUE DU FONDS COCTEAU DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY DE MONTPELLIER

JOSIANE MAS

Le Centre d'Étude du XX^e siècle de l'Université Paul Valéry créé en 1989 a vu, au cours des années, son axe *Jean Cocteau et son temps* s'enrichir d'un fonds comprenant aujourd'hui plus de trois mille pièces ; ce fut à l'initiative de son directeur, le professeur Pierre Caizergues, chargé par ailleurs du travail d'inventaire à Milly-la-Forêt, que commença le regroupement dans un même lieu, la Bibliothèque inter-universitaire-section Lettres, de tous les documents concernant le poète et son œuvre ; l'intention était d'encourager et de favoriser ainsi les études et les recherches sur Jean Cocteau.

La première donation d'Édouard Dermit, avec près de trois cent titres, fut suivie de divers dons faits par Jean Marais, Lucien Clergue, Annie Gédras, Lauretta Hugo, Pascale Honegger, Madeleine Milhaud, Dominique Thiry, Pierre Chanel,

Pierre Bergé ainsi que par de nombreux amis et admirateurs de Cocteau. Des achats en salle de vente publique ou chez les libraires d'occasion faits par le Centre d'Étude du XX^e siècle et la section Lettres de la Bibliothèque inter-universitaire ont également alimenté le fonds dont le catalogue vient d'être édité : *Fonds Cocteau de l'Université Paul Valéry, catalogue établi et publié par Pierre Caizergues et Éli-zabeth Perez*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle, Bibliothèque inter-universitaire-section Lettres, 1998, 363 p.

Dans ce catalogue ne figurent pas encore des dépôts récents, notamment celui fait par Madame Pascale Honegger des œuvres de Cocteau conservées par son père Arthur Honegger, ni les partitions des œuvres musicales dédiées à Cocteau venant de Milly-la-Forêt et annoncées par le Comité Jean Cocteau ; ces dernières rentrées témoignent du développement constant des collections qui constituent ce fonds.

La personnalité de Jean Cocteau, la diversité de son œuvre et la place qui fut la sienne au cœur de la culture contemporaine, donnent à l'ensemble conservé à Montpellier une richesse incomparable, tant dans le domaine de la littérature que dans celui des arts. Si l'importance de la partie touchant à la musique peut se mesurer au nombre et à la variété des documents (ouvrages, études, éditions d'œuvres, articles, partitions musicales, disques, photographies, dessins, programmes, etc.), c'est avant tout la qualité de ceux-ci qui retiendra l'attention du chercheur.

Ainsi pouvons nous remarquer la présence de titres rares, comme le premier numéro de la revue *Aujourd'hui* de juin 1919 « Musiques, poèmes, dessins, proses ¹ », qui comprend la première édition texte et musique de deux partitions pour chant et piano : *Inscription sur un oranger* ² de Louis Durey (poème de Parny) et *La fête du duc* ³ de Georges Auric (poème de Jean Cocteau) ; comme la *Revue de Genève* n° 21, mars 1922 ⁴ dans laquelle Cocteau, répondant à un article de Paul Landormy sur le Groupe des Six, reprend et développe les positions soutenues dans le *Coq et l'arlequin*, avec un texte intitulé « La nouvelle musique en France » ; ou bien encore l'ouvrage collectif intitulé *De la musique avant toute chose*, Paris, éditions du Tambourinaire, 1929 ⁵, qui rassemble des textes inédits, tels « Conquête de l'ubiquité » (Paul Valéry), « Arthur Honegger » (A. Georges), « Maurice Ravel salué par Jean Cocteau » ; Cocteau, voulant oublier « ... l'injustice aveugle de la

1. Cote COCE 104.

2. Édité ensuite chez Chester.

3. Édité ensuite chez [?].

4. Cote COCE 127.

5. Cote COCC 62, avec bois de Hermine David et sept dessins inédits de Roger Wild.

jeunesse » affirme cette fois, « ... l'œuvre de Ravel nous enchante » et conclut, « ... je vous aime toujours » ; il participera aussi quelques années plus tard à l'hommage rendu à Maurice Ravel par le numéro spécial de la *Revue Musicale* ¹.

Autre catégorie de documents difficilement accessibles, car rarement conservés : les plaquettes-programmes des concerts et des spectacles, souvent composées de nombreux feuillets ; leur intérêt ne réside pas seulement dans l'apport d'informations sur les dates, les lieux, les interprètes, les programmes avec les créations, mais aussi et surtout dans la présence de textes, lettres, notices souvent inédites, dessins et photographies des artistes, des décors et des costumes.

Dans une collection déjà riche, on peut citer en exemple ces quelques plaquettes : celle du *Concert Auric-Poulenc* du 10 juin 1928 ² avec un dessin de Cocteau en couverture qui annonce plusieurs œuvres en première audition avec leurs auteurs au piano : il s'agit des mélodies *Vocalise* et *Trois Caprices* de Georges Auric, *Airs sans paroles* et *Airs chantés* (J. Moreas) de Francis Poulenc, ainsi que *Deux Novelettes* et *Trois pièces* pour piano de Francis Poulenc ; celle du *Dixième anniversaire du Groupe des 6* ³, le 11 décembre 1929, comporte des notices sur les œuvres, le catalogue et la discographie de chaque compositeur, et de nombreuses photos ; quant à la plaquette-programme de la *Soirée E. Satie* ⁴ donnée par la Société philharmonique de Bruxelles le 24 février 1958, elle présente, en avant-première, le texte de Cocteau « Satie est mort, vive Satie » qui préfacera quelques mois plus tard le livre de Rollo H. Myers ⁵, ainsi que des textes de Pierre Bertin et de René Chalupt.

Parmi les autres pièces méritant d'être signalées : le programme du *Concert Musica viva* ⁶ consacré à Milhaud le 19 janvier 1962 à Munich en raison des nombreuses photos du compositeur, le dessin de Cocteau *Hommage à Darius* et ses articles écrits par Cocteau, H. Strobel, Milhaud et Claude Rostand, ainsi que celui du *5^e Festival international de Metz Théâtre-Musique-Ballets-Arts plastiques* ⁷ du 1-30 septembre 1962 où fut donné l'opéra *Pelléas et Mélisande* pour le centenaire de la naissance de Debussy ; Jean Cocteau en réalisa les décors et costumes, que des photos permettent de comparer à ceux de la création ; le poète, dans ce document, précise l'intention qui l'a animé : « rendre hommage aux décors d'ori-

1. « Ravel et nous : Hommage à Maurice Ravel », *Revue musicale*, 1938. Cote COCE 110.

2. Cote COCF 315.

3. Cote COCF 268.

4. Cote COCF 273.

5. Myers Rollo, *Érik Satie*, Paris, Gallimard, 1959.

6. Cote COCF 302.

7. Cote COCF 340.

gine de Jusseaume en dessinant vite et presque les yeux fermés, le souvenir d'enfance que j'en garde ¹. »

L'examen de ces programmes peut apporter aussi des informations utiles sur les reprises des œuvres après leur création, parfois dans de nouvelles versions : « version neuve », « version nouvelle » de *Parade* par les Ballets 38 ² de Jean Weidt le 7 mars 1939 et par les Ballets modernes de Paris ³ de Françoise et Dominique en 1959 ; autre exemple : les *Mariés de la tour Eiffel* par le Ballet du xx^e siècle ⁴ de Maurice Béjart au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, les 14-27 avril 1972.

Aussi fragiles que les documents précédents, les plaquettes et pochettes des disques 33 tours n'ont pas été épargnées par le temps et la négligence ; le fonds Cocteau a la chance de posséder la plaquette de présentation ⁵ du disque 33 tours de *La voix humaine* enregistré par Berthe Bovy en 1958 ⁶ ; Cocteau y fait allusion à la composition de la partition musicale par Francis Poulenc : « ... l'acte deviendra un opéra dont le style, entre le récitatif et le bel canto, semble être l'étrange sol-fège vocal que notait Racine à l'usage de ses tragédiennes. »

Poésie et musique, poésie, musique, danse et pantomime : aucune alliance n'a échappé au génie créateur de Cocteau, pour qui « ... la danse est un prodigieux véhicule pour le plus vrai que le vrai, les noces mystérieuses de la conscience et de l'inconscience ⁷. » Depuis ses débuts aux Ballets russes avec le *Dieu bleu*, et malgré un éloignement du théâtre chorégraphique entre le *Train bleu* (1924) et *Le jeune homme et la mort* (1946), son amour pour la danse n'a jamais faibli car, disait-il, « ... la musique, la chorégraphie, le décor, les costumes, la lumière forment la pâte du papier sur lequel les danseurs, écrivent des signes aussi nobles que l'écriture chinoise ⁸. »

Ceci explique sans doute pourquoi l'autre point fort du fonds musical est son importante documentation sur le ballet et la musique de ballet ; en premier lieu, sur tout ce qui se rapporte aux œuvres créées par Cocteau ou auxquelles il a collaboré : par exemple, sa conférence du 14 mars 1947 sur le *Jeune homme et la mort*, « mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à celui de la danse ⁹ » ; sa

1. *Id.*

2. Cote COCF 354.

3. Cote COCF 40.

4. Cote COCF 101.

5. Cote COCF 393.

6. Par la maison Pathé-Marconi.

7. Cocteau, Jean, « Si la danse... », *Symphonie*, n° 4, fév.-mars 1954, p. 9. Cote COCE 59.

8. Cocteau, Jean, Préface de l'album photographique de Serge Lido, *Ballet*, n° 3, 1953 (non encore répertorié).

9. Cocteau, Jean, « Autour d'un ballet », *Conferencia*, n° 12, 15 déc. 1947. Cote COCE 28.

faveur pour le « synchronisme accidentel », le « contrepoint » entre danse et musique inaugurés dans ce ballet, se retrouve également dans d'autres écrits ultérieurs. Viennent ensuite de nombreux numéros de revues telles que *Ballet* (Londres), *Danse Index* (New York), *Toute la Danse* (Paris), *La Danse* (Paris) et divers programmes et plaquettes de spectacles, parmi lesquels on remarque tout un ensemble sur les Ballets russes ; notamment les publications faites en 1929 pour leur vingtième anniversaire : *L'Art vivant* n° 114 de septembre 1929 : « Serge de Diaghilev et les Ballets russes ¹ » ou pour la célébration du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Diaghilev, *Symphonie* n° 4, 1954 ² (G. Auric « La musique de ballet, souvenir de Diaghilev »), *Toute la danse*, Pâques 1954 ³, numéro spécial « Hommage à Diaghilev » avec dessin de couverture de Cocteau, *L'Éducation nationale* n° 3, 1954 ⁴ (J. Cocteau, « Serge de Diaghilev »).

Dans cette collection figurent aussi le numéro de la revue *La Danse* de juin 1921 ⁵ consacré aux Ballets suédois avec des articles de Paul Claudel (« l'Homme et son désir »), Cocteau (« les Mariés de la tour Eiffel », « Les Ballets suédois et les jeunes »), F. d'Hautrelieu (« La Boîte à joujoux »), ainsi que l'édition spéciale de la revue *Dance Index*, vol. 11-12 de nov.- déc. 1946 sur le thème « Picasso and the Ballet ⁶. »

Les Ballets russes, l'évolution des ballets après Diaghilev, le tournant des années cinquante, Cocteau et le Ballet, les œuvres et les compositeurs du Groupe des six et bien d'autres thèmes de recherche se rapportant à la musique et dépassant l'œuvre même de Cocteau, trouveront avec bonheur dans ce fonds beaucoup de matériaux ; des matériaux parfois précieux et rares, dont le nombre augmente chaque année, traces vivantes du combat de la beauté dans l'art, ainsi que la définissait le poète :

« La beauté dans l'art est une astuce qui l'éternise. Elle voyage, elle tombe en route, elle féconde les esprits. Les artistes lui fournissent le véhicule, ils ne la connaissent pas. C'est par eux et en dehors d'eux qu'elle s'acharne. Qu'on n'aille pas croire que la beauté manque d'esprit critique ni qu'elle en fait preuve. Ce n'est ni l'un ni l'autre. Elle se rue à la pointe, quelle qu'elle soit. Peu lui importe l'insulte ! Elle rencontre toujours ceux qui assurent sa continuité ⁷. »

1. Cote COCE 81.

2. Cote COCE 59.

3. Non encore répertorié.

4. Cote COCE 178.

5. Cote COCE 47.

6. Cote COCE 212.

7. Cocteau, Jean, « La beauté dans l'art », *Conferencia*, n° 12, 15 déc. 1947.

DEUX AMIS : ARTHUR ET DARIUS

JEAN ROY

Arthur Honegger et Darius Milhaud s'étaient rencontrés la première fois en 1911, au Conservatoire dans la classe de contrepoint d'André Gédalge. Tous deux admiraient ce maître qui était en effet un pédagogue de grande envergure. Dans ses entretiens avec Bernard Gavoty (*Je suis compositeur*), Honegger évoquera en 1951 la personnalité du jeune Milhaud dont l'assurance, le don d'invention, l'audace, l'avaient ébloui : « Il me présentait à droite et à gauche, me révélait des auteurs que je ne soupçonnais pas – Magnard, Séverac – et, par là-dessus, m'aimait beaucoup : je le lui rendais bien ! » De son côté, en 1961, dans le *Figaro* (4 mai), Darius Milhaud rappellera que l'attention des élèves de la classe de Gédalge avait été éveillée par l'apparition « d'un jeune homme extrêmement beau, vêtu d'un veston de velours noir et portant une boîte à violon sous le bras... C'était Arthur Honegger que nous appelions aussi « le petit Suisse ». Sa gentillesse à l'égard de tous lui attira une sympathie générale et ses travaux de contrepoint comme ses premières compositions ne pouvaient que le faire remarquer davantage. Je devins tout de suite son ami... »

Les deux jeunes gens étaient violonistes, Honegger dans la classe de Capet, Milhaud dans celle de Berthelier. Ils se retrouvaient dans celles de Widor et de Vincent d'Indy. Leurs goûts esthétiques différaient, ce qui n'altérait en rien leurs relations amicales. Milhaud revendiquera comme une liberté essentielle celle du Groupe des Six, groupe soudé par la seule amitié, non par une esthétique commune : « Étant donné nos goûts différents, notre éducation musicale différente, comment voulez-vous admettre qu'on nous considère esclaves d'une esthétique, d'une théorie ? Nous avons tous subi des influences et des traditions différentes : Auric celle de la Schola et de Chabrier ; Durey celle de Satie et de Ravel, Honegger, celle de Wagner, de Richard Strauss et de Florent Schmitt ; Poulenc celle de Mozart et de Stravinski ; Tailleferre celle des impressionnistes français ; je sais que, pour ma part, je dois beaucoup à Berlioz et à Albéric Magnard » (« Petit historique nécessaire », *Le Courrier musical*, 15 janvier 1922).

Les divergences s'affichaient aussi bien du côté de Milhaud que de celui d'Honegger, lequel, visant plutôt Auric et Poulenc, déclarait en 1920 au critique Paul Landormy :

« Je n'ai pas le culte de la foire et du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. »

Toutefois, l'année suivante, Honegger ne refusera pas de collaborer aux *Mariés de la Tour Eiffel* et composera une cadence pour violon destinée à la Cinéma-Fantaisie d'après le *Bœuf sur le toit*. Entre les deux amis, les affinités étaient plus profondes que les divergences. Darius Milhaud n'avait pas redouté l'austérité des thèmes et du langage lorsqu'il écrivait *L'Orestie*. N'avait-il pas lui aussi le culte de la musique de chambre ? En 1920, le catalogue de ses œuvres comprenait déjà deux sonates pour piano et violon, une sonate pour piano, flûte, clarinette et hautbois et cinq quatuors à cordes, le dernier étant dédié à Arnold Schoenberg.

Les poètes que l'un et l'autre ont mis en musique constituent aussi un terrain de rapprochement : Francis Jammes, Paul Claudel, Blaise Cendrars, Jean Cocteau. Les premières mélodies (inédites) de Milhaud ont été écrites entre 1910 et 1912 sur des textes de Francis Jammes, poète à qui Honegger empruntera en 1915 celui de la « Prière », n° 3 des *Quatre poèmes pour chant et piano*. Paul Claudel, qui inspira Milhaud dès 1912 (*Sept poèmes de La Connaissance de l'Est*), ne verra Honegger collaborer avec lui qu'en 1935 (*Jeanne d'Arc au bûcher*). On remarque en passant que Claudel, poète catholique, n'a jamais été mieux compris, en ce qui concerne les musiciens, que par Milhaud, de religion israélite et Honegger de confession protestante. Avec Blaise Cendrars, Honegger eut la priorité. En 1920, *Pâques à New York* devance de trois ans *La Création du monde*. Le nom du poète apparaîtra de nouveau dans le catalogue de Milhaud en 1932 (*Deux poèmes de Cendrars*, op. 113).

Jean Cocteau a réuni les deux musiciens dans *Les mariés de la Tour Eiffel*, spectacle le plus caractéristique de ce qu'on a décrit comme l'esthétique du Groupe des Six. Nous avons vu que ce n'était là qu'un épisode, peut-être un accident, joyeusement accepté par Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc et Germaine Tailleferre, amis à qui la morosité était étrangère. Un recueil de mélodies d'Honegger, *Six poèmes de Jean Cocteau*, date des années 1920-1923, et de 1920, les *Trois Poèmes* de Milhaud. Mais, là encore, il ne s'agit pas d'œuvres majeures. Une autre rencontre, de plus grande portée, est le choix de deux livrets d'opéra de Jean Cocteau pour l'*Antigone* d'Honegger (1927) et *Le pauvre matelot* de Milhaud (1926).

Honegger et Milhaud se rejoignent lorsqu'ils abordent des thèmes tirés de la Bible et de la Tragédie grecque. Cela était sans doute dans l'air du temps et c'est pourquoi on a parlé, à tort me semble-t-il, d'un néo-classicisme. En fait, il s'agissait pour les deux compositeurs d'échapper aux brumes nordiques du Symbolisme pour retrouver dans la lumière de la Méditerranée une expression plus directe, plus forte.

Comment se jugeaient-ils mutuellement ? Honegger préférait sans doute

l'Orestie au Train bleu, ce en quoi on ne peut lui donner tort. Milhaud n'aimait pas *Le Roi David* mais reconnaissait le succès que l'oratorio d'Honegger avait remporté. Dans le recueil des *Études* (publié en 1927) il salue le « métier très sûr » et la « pondération réfléchie » des ouvrages de son ami, deux qualités qui lui ont valu un unanime succès auprès du public : « Le triomphe du *Roi David* à Paris, en province, à l'étranger, en est une preuve tangible et je ne crois pas qu'il y ait une locomotive qui puisse faire le tour du monde aussi vite que la Pacific 231. » Milhaud regardait la *Judith* comme une œuvre plus personnelle que *Le Roi David*. « Pour moi, ses chefs-d'œuvres sont *Horace Victorieux*, musique sombre et difficile, pas assez directe pour être jouée souvent et l'opéra *Antigone*, magnifique floraison de sa personnalité, enfin *Jeanne au bûcher*... »

C'est en vain que les critiques opposaient Honegger et Milhaud : « En dépit du fait que les œuvres d'Arthur étaient admirées par des musiciens et des critiques qui attaquaient les miennes et que ma musique était goûtée par un jeune groupe de musiciens profondément injustes envers la sienne, notre affection ne s'en ressentit jamais. Nous planions au dessus de ces petites agitations, nous aimions donner des concerts ensemble et *Le Roi David* et *Les Choéphores* furent souvent réunies dans le même programme. » (*Ma vie heureuse*)

Arthur Honegger a dédié à Darius Milhaud sa *Sonatine pour deux violons*. Les deux amis l'avaient créée à un concert des Six, le 29 novembre 1920. Darius Milhaud a, de son côté, dédié à Arthur Honegger la quatrième mélodie de son recueil *Machines agricoles* composé en 1915.

Dans *Ma vie heureuse*, évoquant le souvenir de son « ... plus vieil ami de sa vie de musicien », Darius Milhaud rappelait la visite qu'Arthur Honegger lui avait faite en 1955 trois semaines avant sa mort : « Nous passâmes un long après-midi ensemble, tous seuls comme autrefois. Sa voix était faible, sa respiration hale-tante, il fallait que je me rapproche sans cesse de lui pour percevoir ses paroles. Sa mort, la première dans le Groupe des Six, nous a tous douloureusement atteints. Nous étions unis par une amitié si fervente et si fraternelle que sa disparition fut un réel déchirement pour nous tous. »

L'année qui suivit la mort d'Arthur Honegger, Milhaud composa son *Quatrième Quintette*, op. 350, à la mémoire de son ami. Les quatre mouvements comportent des sous-titres : « Déploration sur la mort d'un ami », « Souvenirs de jeunesse », « Les douceurs d'une longue amitié », « Hymne de louanges ».

AMITIÉ ET HUMANISME
LES RELATIONS D'HONEGGER AVEC LES SIX
 JEAN-JACQUES VELLY

L'apparition du Groupe des Six dans l'histoire de la musique du XX^e siècle est bien connue, et les coups d'éclat auxquels ses membres se sont livrés ainsi que les concerts où ils ont été joués sont d'ordinaire bien documentés. Suivre le parcours des différents compositeurs du Groupe des Six revient souvent à se plonger dans l'univers intellectuel du Paris de l'après Première Guerre mondiale où voisinent les plus grands noms de la littérature, de la peinture et de la musique. Malgré le luxe des détails relatifs aux mouvements esthétiques de cette époque, les liens unissant les différents compositeurs du Groupe entre eux restent pour beaucoup encore imprécis et en partie méconnus. Si les relations entre Arthur Honegger et Darius Milhaud sont abondamment soulignées, en particulier par Milhaud lui-même, la connaissance que nous avons de celles qui ont uni l'auteur du *Roi David* aux autres membres du Groupe reste souvent fragmentaire. Il est vrai que pour certains d'entre eux (Durey, Tailleferre, Auric), il n'y a pas encore eu jusqu'à nos jours d'études approfondies consacrées à leur œuvre et à la place qu'ils occupent dans le groupe ; pour d'autres (Poulenc, Milhaud), les sources sont plus nombreuses et proviennent en grande partie du fait que ces musiciens se sont abondamment exprimés eux-mêmes sur leur carrière artistique, par des écrits ou des entretiens.

Une vie privée préservée

La rareté des informations existantes sur les liens qu'Honegger entretenait avec ses amis et collègues du Groupe des Six tient aussi au fait que, souvent très discret sur ses relations privées, il ne les relate pas toujours. Bien souvent, c'est par recoupement que l'on peut déduire la justesse d'une information ou la réalité d'une rencontre. Son attitude plus réservée et son caractère plus austère que ceux de ses condisciples ne le poussaient pas à des épanchements superflus. Chez lui, tout est mesure et, dès le début de sa carrière, il semble avoir réussi à séparer ce qui était du domaine esthétique et ce qui ressortait des relations amicales et privées. En dépit d'un caractère bon vivant et d'un tempérament chaleureux, son air taciturne, déjà perceptible sur les photographies de jeunesse, et qui ne laisse pas d'impressionner par son sérieux¹, l'oppose au côté espiègle et volontiers iconoclaste des autres

1. Poulenc, Francis, *Moi et mes amis*, confidences recueillies par Stéphane Audel, Paris-Genève, La Palatine, 1963, p. 145.

membres du groupe. Bien des fois nous le sentons mal à l'aise face aux prises de position de ses amis, que ce soit sur le plan esthétique ou sur celui de leurs audaces juvéniles. Ainsi, par exemple, il ne suit pas Auric, Poulenc et Milhaud dans leur condamnation de Ravel ou de Florent Schmitt¹. Poulenc apporte une explication, pour le moins originale, à l'apparente distance que l'on pouvait soupçonner entre Honegger et ses amis : bien qu'il fréquentât avec assiduité les « dîners du samedi » donnés chez Milhaud ou Tailleferre, où il croisait Cocteau et Radiguet avant d'aller dans les bars de Montmartre, puis de Montparnasse, il était, semble-t-il, indisponible pour ses amis le reste de la semaine, vivant en reclus et ne s'accordant vraisemblablement que cette sortie hebdomadaire en guise de délassement. Alors qu'Auric, Poulenc et Milhaud se téléphonaient et se voyaient pratiquement tous les jours, Honegger n'était visible que le samedi. « Ce qui fait croire que je voyais moins Arthur, écrit Poulenc, c'était qu'il était très difficile de le voir chez lui [...] Arthur ne répondait pas au téléphone... quand on sonnait il n'ouvrait pas la porte ; quand on écrivait, il ne répondait pas². » Cette attitude de protection pour préserver son intimité et son temps de travail suscitait d'ailleurs des regrets car sa compagnie était très appréciée. Ainsi, Poulenc affirme : « Lorsque je le rencontre, au théâtre ou au concert, avec sa femme, je me dis avec émotion : comme c'est mélancolique de se voir si peu³. » Jean Roy rappelle pour sa part que, à la manière des sculpteurs et de peintres qui travaillent dans leurs ateliers, Honegger, même après son mariage, « continua à vivre seul, dans la journée, rue Duperré, ne retrouvant sa famille que le soir, rue Dulong⁴. » Cette image d'un ermite solitaire, ouvertement adonné à son travail de compositeur, contraste avec l'idée généralement admise d'un Groupe des Six qui, dans les années 1920, vivait de fêtes éblouissantes et de coups d'éclat impertinents. Dans la correspondance, les témoignages de la vie privée et de l'intimité affective d'Honegger sont assez rares. Quelques détails percent cependant ça et là et nous donnent d'Honegger une image moins austère. Ainsi, nous savons que, dans les années 1920, il jouait chaque semaine au poker avec Auric, Poulenc et la cantatrice Claire Croiza⁵.

1. Delannoy, Marcel, *Honegger*, 1953, nouvelle édition Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 52.

2. Poulenc, *op. cit.*, p. 146-147.

3. Cité dans Halbreich, Harry, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/Sacem, 1992, p. 697.

4. Roy, Jean, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994, p. 98.

5. Hell, Henri, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 1978, p. 75.

L'amitié avec Poulenc

Le ton légèrement bourru dans les relations amicales, qui lui permettait de préserver son intimité et son temps de travail, Honegger semble l'avoir également observé dans ses rapports humains. Si tous les membres du Groupe ont exprimé l'idée que leur association dans les années 1920 répondait plus à des liens d'amitié qu'à des liens esthétiques, on sent très bien qu'Honegger n'était pas de ceux qui se satisfont d'amitiés factices ou qui cherchent à nouer des relations pour s'assurer une carrière d'intrigant par la suite. Son abord est différent de celui de Milhaud, par exemple, à qui tout l'oppose et avec qui il eut une amitié suivie. Chez Honegger, les liens se créent souvent à la suite d'activités communes, concerts, compositions ou tournées.

Les amitiés, pour fidèles qu'elles soient, n'en sont pas moins longues à s'établir, ce qui leur assure une grande solidité que Poulenc expérimenta. De même que Milhaud n'avait pas entendu le message de Poulenc lorsque celui-ci lui avait écrit pour la première fois, de même Honegger ne reconnut pas immédiatement en Poulenc le futur membre du groupe auquel ils allaient tous deux être liés. Honegger ne fait aucune mention de leur première rencontre, que nous connaissons grâce à Poulenc. L'anecdote de leur première rencontre est assez savoureuse pour être rappelée : au printemps 1917 ¹, Ricardo Viñes avait conseillé à son jeune élève Poulenc d'aller chez la cantatrice Jane Bathori, qui chantait Debussy et Ravel, et qui organisait des séances de musique chez elle le dimanche. Présent, André Caplet proposa un jour de déchiffrer les *Trois Chansons* a cappella que Ravel venait de faire paraître. On se répartit les voix entre les participants : Jane Bathori et quelques élèves chantaient les parties de soprano et mezzo tandis que Charles Kœchlin, Arthur Honegger et Francis Poulenc se réservèrent la partie de baryton. « C'était la première fois que je voyais Honegger, et pendant que nous chantions ces chansons de Ravel, je me suis trompé une ou deux fois. Arthur Honegger s'est retourné et m'a dit : Et le solfège... jeune homme ² ? » Cette remarque plaisante, pleine d'autorité paternelle, était de nature à intimider le jeune Poulenc, alors âgé de 18 ans. Lui, qui n'avait jamais été impressionné par Milhaud, reconnaissait l'être par Honegger. Il avait sept ans de moins que lui, « ce qui impliquait le respect pour moi. J'étais très intimidé, et peut-être que c'est à cause de ce premier contact que Honegger m'a intimidé pendant très longtemps. [...] Mon premier contact avec

1. H. Halbreich met en doute la date à laquelle Poulenc situe de cette rencontre et suppose tout simplement qu'elle est postérieure (cf. Halbreich H., *op. cit.*, p. 48).

2. Poulenc, *op. cit.*, p. 144.

Arthur fut un contact qui n'annonçait pas du tout l'intimité, le Groupe des Six¹. » Néanmoins, Arthur avait un « sourire d'accueil si jovial, qu'il a toujours gardé », qu'il se familiarisa vite avec lui, et que tout alla mieux².

Ce n'est que quelques mois plus tard, toujours par l'intermédiaire de Jane Bathori, que les deux jeunes compositeurs purent commencer à s'apprécier à l'occasion des concerts que la cantatrice organisa au Vieux-Colombier lorsque Jacques Copeau partit en tournée aux États-Unis. « C'est ainsi qu'Arthur est devenu non seulement un camarade, mais un grand ami », affirma Poulenc³. Leurs noms furent associés à des concerts communs, ils projetèrent des voyages ensemble (dans une lettre du 11 décembre 1920 à ses parents, Honegger indique qu'une jeune fille lui avait demandé s'il accepterait qu'elle lui organise une tournée en Hollande avec Bathori et Poulenc⁴). En janvier 1922, Honegger signala que Poulenc l'accompagnerait vraisemblablement au Havre où un déjeuner était organisé en son honneur (lettre du 3 janvier 1922⁵). Trois mois plus tard, c'est Milhaud et Poulenc qui lui apportèrent « deux superbes partitions de Schoenberg » (lettre du 12 mars 1922⁶). Par la suite, les dîners chez Milhaud les mirent souvent en présence, comme celui du 21 mai 1929, auquel participa également Cocteau.

Une reconnaissance tardive

Leur fréquentation régulière ne les empêcha pas de conserver leurs distances esthétiques, et ce n'est que tardivement qu'ils prirent conscience de la qualité de leur travail réciproque. En 1924, alors que *Le Roi David* était créé à Paris, les Ballets Russes montaient *Les Biches* de Poulenc. Face à cette confrontation hardie, Poulenc déclara plus tard : « Arthur trouvait [ma musique] trop légère et je trouvais la sienne trop lourde ! Naturellement, par la suite, nous nous sommes jugés tout à fait différemment. [...] Nous nous sommes beaucoup estimés, mais nous n'avons aimé nos musiques qu'à la fin de la vie d'Arthur⁷. » Faisant le point sur la musique d'Honegger, Poulenc indiqua, dans ses dernières années, avoir comme Arthur lui-même, une admiration particulière pour *Antigone*. Voulant se dédouaner de ses réticences passées, il les mettait au compte des collaborateurs d'Honegger, et non pas de la musique elle-même. *Antigone* « est une œuvre merveilleuse et rare où

1. *Ibid.*, p. 144-145.

2. Halbreich H., *op. cit.*, p. 695.

3. Poulenc, *op. cit.*, p. 145.

4. Halbreich H., *op. cit.*, p. 79.

5. *Ibid.*, p. 101.

6. *Ibid.*, p. 102.

7. Poulenc, *op. cit.*, p. 147.

[Honegger] a mis le meilleur de lui-même. Je vais vous dire : ce que quelquefois j'ai reproché à la musique d'Honegger, ce n'est pas à lui que je l'ai reproché, c'est à ses collaborateurs. Dans la *Danse des morts*, ce que j'aime moins, c'est un côté carmagnole conventionnel. Ce n'est pas sa faute, c'est celle de Claudel ¹. » Ou encore, de manière plus directe, « Darius Milhaud a eu le meilleur de Claudel, parce que je crois que le Claudel de la fin... Le succès de *Jeanne au bûcher*, c'est à Honegger qu'on le doit, pas à Claudel ². » Parmi les autres œuvres d'Honegger, Poulenc avoue son goût pour les Symphonies n^{os} 2 et 5, et surtout n^o 4, « symphonie ravissante avec les affinités suisses d'Arthur, avec le sens de la fraîcheur, de la montagne, de l'air pur, de l'edelweiss ³. »

De son côté, Honegger parle toujours en termes bienveillants des œuvres de son jeune ami. En août 1942, dans *Comœdia*, il évoquait ainsi la création à l'Opéra du ballet *Les animaux modèles* : « La personnalité de Francis Poulenc s'affirme de plus en plus comme celle d'un musicien intégral. Le don s'était manifesté dès ses premières pages et progressivement sa technique s'est affirmée, sans que pour cela le côté primesautier de son inspiration soit desséché. Le sentiment harmonique s'est développé et a atteint aujourd'hui une plénitude savoureuse qui lui a créé une indiscutable originalité. Les influences de Chabrier, de Stravinski et de Satie qu'il a subies au début de sa carrière se sont assimilées (ainsi qu'il arrive toujours lorsqu'une sève véritable existe) et sont maintenant si bien fondues dans l'ensemble de ses qualités propres qu'il est impossible de les déceler, tandis qu'à chaque instant un contour mélodique, un enchaînement harmonique nous fait dire : C'est très Poulenc ⁴. »

Les différences existent cependant entre la nature de leurs œuvres, influencées en partie par leur formation religieuse. Ainsi, à la question posée de savoir pourquoi il n'avait pas composé d'oratorio, Poulenc répondit en faisant une comparaison avec Honegger : « C'est très normal. Arthur a fait des oratorios parce qu'il était protestant, et moi, j'ai fait des messes, des motets, un *Gloria*, un *Stabat* et un Office de la semaine sainte, parce que je suis catholique. C'est uniquement une question d'éducation religieuse. Je mets en musique la prière et lui, il y mettait l'histoire religieuse. C'est tout à fait différent ⁵. »

1. *Ibid.*, p. 149.

2. *Ibid.*, p. 150.

3. *Ibid.*, p. 150.

4. Hell, *op. cit.*, p. 173-174.

5. Poulenc, *op. cit.*, p. 151.

Il ne faut pas cependant se laisser abuser sur la fréquence des relations qui unirent Honegger à Poulenc. Malgré leurs liens, le nom d'Honegger n'apparaît que rarement dans la correspondance de Poulenc et, quand c'est le cas, cela se fait généralement par le biais d'un intermédiaire. Ainsi, par exemple, éprouvée par la disparition de sa mère, Wanda Landowska écrivit à Poulenc le 17 avril 1925, s'inquiétant du silence de ses amis : « Pourquoi ni Auric ni Honegger ne m'ont point écrit ? Cependant ils venaient souvent chez « nous » et ma mère les aimait beaucoup ¹. » Alors que Poulenc entretenait une correspondance régulière avec Milhaud ou Auric, il existe peu de lettres échangées entre Honegger et Poulenc. Les contacts entre eux furent cependant réguliers, plus qu'avec les autres membres du Groupe des Six, et l'on constate à plusieurs reprises que c'est Poulenc qui servait d'intermédiaire pour transmettre des nouvelles d'Honegger aux anciens membres du groupe. Ainsi, le 3 janvier 1945, alors que Milhaud était exilé aux États-Unis, Poulenc lui fit de Londres un résumé des activités de ses amis restés en France, et il lui donna la liste de leurs travaux récents. Dans le cas d'Honegger, il évoque « une symphonie pour cordes épatante, une immense passion pas encore achevée pour la Suisse, et beaucoup d'œuvres diverses ². » De son côté, de Mills Collège, à Oakland en Californie où il résidait, Milhaud lui écrivit : « Parle-moi de nos amis musiciens. Georges, Henri, Déso, Arthur ³ ? » Il n'est pas vraiment difficile de deviner qui se cachait derrière ces prénoms.

Après la distance suspicieuse vis-à-vis de leurs œuvres dans les années 1920, on sait que les deux compositeurs suivirent de près par la suite le travail de l'autre. Ainsi, à la fin de l'année 1949, Honegger assista avec Milhaud, Sauguet, Landowski, Daniel-Lesur et Auric à la création privée du *Concerto pour deux pianos* de Poulenc ⁴. Il était également présent à Aix pour écouter le nouveau *Concerto pour piano* de Poulenc en 1951 ⁵. De son côté, accompagnant au piano Pierre Bernac, Poulenc créa le 15 novembre 1941 les *Trois Poèmes de Claudel* d'Honegger et, pendant le Festival Honegger donné dans la salle Gaveau, il participa le 28 juin 1942 à la création du *Petit cours de morale*. Pour Harry Halbreich, cette œuvre est un « recueil dans lequel Honegger semble avoir voulu rendre un amical hommage à son vieux compagnon Poulenc », notamment dans *Rosemonde*, « nouveau

1. Poulenc, Francis, *Correspondance 1915-1963*, Paris, Seuil, 1967, p. 64.

2. *Ibid.*, p. 155. La passion évoquée est la *Passion* de Selzach.

3. *Ibid.*, p. 157.

4. Schmidt, Carl B., *The Music of Francis Poulenc 1899-1963, a catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 402.

5. Halbreich H., *op. cit.*, p. 250.

clin d'œil à Poulenc ¹. » Halbreich affirme également que les deux interprètes avaient déjà assuré fin 1940 la création des *Trois Psaumes* (nos 34, 138 et 140), ce qu'il contredit par la suite en indiquant que cette création fut assurée par Éliette Schenneberg, à qui l'œuvre est dédiée ²).

Les dernières années

Si les relations entre Honegger et Poulenc ont été régulières et continues tout au long de leur vie, ce n'est véritablement qu'au cours des dernières années d'Honegger qu'elles se sont intensifiées, au moment où la maladie était déjà arrivée à un stade prononcé. Poulenc le reconnaît sans ambages : « Ce qui est paradoxal, c'est que ma grande intimité avec Honegger n'a eu lieu que pendant les deux dernières années de sa vie, parce qu'il était malade. Quand il était malade, il aimait que l'on vienne le voir et lui tenir compagnie ³. » Quelques rares lettres subsistent de leur correspondance, montrant qu'à ce moment ils s'étaient vraiment compris et qu'ils parlaient de tout ⁴, notamment celle du 3 février 1954 où Honegger fait part de ses nouveaux problèmes de santé (il évoque un « nouveau petit emmerdement sous forme d'embolie pulmonaire ⁵ »), ou celle du 10 mai de la même année qui fait le point sur leurs goûts respectifs. Cette dernière lettre, écrite alors qu'Honegger se trouvait à Bâle chez Sacher, « marque exactement [pour Poulenc] les termes dans lesquels nous étions avec Arthur au moment de sa mort ⁶. » Avec une objectivité totale, Honegger montre les points de convergence et de divergence qui ont marqué leur œuvre à tous les deux. La lecture des entretiens de Poulenc avec Rostand à la RTF, publiés en 1954, « a augmenté l'affection que j'ai pour le fidèle ami et grandi l'admiration que j'éprouve pour le musicien, qui le différencie tellement de tant d'autres. Au milieu des modes, des systèmes, des mots d'ordre que des impuisants ont tenté d'imposer, tu es resté toi-même avec ce rare courage qui impose le respect. Nous sommes, je crois, de tempérament très différent, mais je crois avoir ceci de commun avec toi, l'amour de la musique plus que l'amour du succès. Sur des points opposés, nous nous exprimons pareillement. Tu declares ton amour pour Satie et ton incompréhension de Fauré. J'ai moi-même commencé par considérer Fauré comme un élégant musicien de salon et maintenant c'est une de mes plus

1. *Ibid.*, p. 360.

2. *Ibid.*, p. 200 et p. 359.

3. Poulenc, *Moi et mes amis*, *op. cit.*, p. 147.

4. Cf. lettre du 10 mai 1954.

5. Cité dans Halbreich, *op. cit.*, p. 274.

6. Poulenc, *op. cit.*, p. 153.

grandes admirations et je considère Satie comme un esprit excessivement juste, mais dépourvu de tout pouvoir créateur. Fais ce que je dis, ne fais surtout pas ce que je fais ! Tous deux, nous aimons la vigueur de Strauss, tous deux nous préférons *Louise* de Charpentier, réussie, à *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, lamentable ratage. Tu ne te signes pas seulement au seul nom de Berlioz, chez lequel on admire tout ce qu'on déteste chez Beethoven, Wagner ou Schumann. Tu comprends la naïveté qu'il y a à piétiner Wagner en 1954 ; c'est demander au Conseil municipal d'arracher la tour Eiffel, une des attractions la plus florissante ; mais tu espères ne plus jamais entendre les *Maîtres Chanteurs* alors que c'est une chose que j'espère vivre encore. Tu n'aimes pas Van Gogh pour lequel je donne tout Toulouse-Lautrec, que j'admire, comme tu le fais pour Greco. Toutes ces divergences, loin de nous séparer semblent au contraire nous rapprocher. La variété, n'est-ce pas la plus belle chose, dans la vie et dans l'art ? Ne me trouveras-tu pas trop présomptueux si je me place à côté de toi pour te dire : Nous sommes deux honnêtes hommes ! ! »

Sept ans après la disparition du compositeur, Poulenc dédia en 1962 « à la mémoire d'Arthur Honegger » sa dernière œuvre, la *Sonate pour clarinette et piano*. La reconnaissance entre les deux compositeurs fut donc tardive, mais nous n'avons aucune raison de douter du fait qu'elle fut totale et sincère.

Des amitiés en dents de « Six »

Les informations relatives aux relations d'Honegger avec les autres membres du Groupe des Six sont plutôt rares et laissent supposer que, par affinité d'esprit, l'auteur du *Roi David* ait surtout privilégié ses liens avec Milhaud et, à un degré moindre, avec Poulenc. C'est par le côté extérieur qu'Auric entra pour la première fois en contact avec Honegger. Il l'aperçut au cours de l'année 1913-1914 à l'occasion d'un concert au Conservatoire où l'on jouait une sonate pour violon de Milhaud. Ce jour-là, Honegger avait été choisi par Milhaud pour tourner les pages car sa « chevelure étonnante à la Beethoven et son gilet romantique ² » (Milhaud) lui donnait un air très particulier, qui eut un grand effet sur le jeune Auric, alors âgé d'une quinzaine d'années. « Ce n'était assurément pas la meilleure façon de me faire ressentir le glorieux avenir d'Honegger, mais il y avait tellement de franche gaieté dans la voix de Darius que personne n'aurait pu y déceler la moindre malice et que j'admirai comme ils le méritaient le gilet et la chevelure d'Arthur ³ ! »

1. *Ibid.*, p. 154-155.

2. Cité dans Auric, Georges, *Quand j'étais là...*, Paris, Grasset, 1979, p. 41-42.

3. *Ibid.*, p. 41-42.

Curieuse entrée en matière ! Alors qu'Honegger, âgé d'environ 25 ans, faisait déjà partie de ceux qui inspiraient le respect, Auric, de sept ans son cadet, se lia de manière durable à Francis Poulenc, qui avait le même âge que lui et qui prenait des cours de piano chez le même professeur, Ricardo Viñes¹. Poulenc devint rapidement, jusqu'à son dernier jour, son plus fraternel ami. La différence d'âge, mais aussi le caractère jovial et le tempérament ludique et volontiers gouailleur d'Auric, si éloignés du caractère taciturne d'Honegger, peuvent expliquer que les liens entre eux aient été moins apparents. Cela ne les empêcha pas d'être associés aux mêmes concerts, de jouer au poker ensemble ou d'assister aux mêmes réceptions, tout au moins pendant la période la plus florissante du Groupe des Six. Ainsi, le 24 juin 1921, après le succès des *Mariés de la Tour Eiffel*, œuvre à laquelle ils participèrent tous les deux, Honegger écrivit à sa mère pour lui raconter l'invitation du maréchal Foch « avec l'Université d'Harvard pour représenter la musique française en compagnie de Ravel, Satie, Milhaud, Auric et Poulenc. » Huit jours plus tard, dans une nouvelle lettre, datée du 29 juin, il évoqua ce repas : « Notre déjeuner chez le maréchal a été très drôle. Il y avait l'Institut et le Groupe des Six. Ma table était présidée par Messager, Rabaud, Wolf, puis Poulenc, Auric et moi. Nous avons signés des tas de menus que les Américains ont emportés avec joie². » Ces lettres traduisent bien l'enthousiasme des jeunes gens qui, dans l'ivresse des années folles, sont heureux d'être reconnus par les institutions établies et de ne pas être uniquement considérés comme de joyeux drilles.

Les rapports entre Honegger et Germaine Tailleferre restent encore peu explorés et souffrent d'un manque cruel d'informations. Nous savons que la jeune musicienne entra à 12 ans au Conservatoire dans la classe de piano d'Eva Meyer-Sautereau et qu'elle rencontra Milhaud et Honegger dès 1912. Il ne fait aucun doute que « sa précoce élégance d'écriture et [ses] ravissants cheveux blonds³ » aient immédiatement séduit les deux adolescents. L'année suivante, ils suivaient tous les trois, en compagnie d'Auric, les cours de contrepoint de Caussade puis, à partir de 1914 les cours de composition de Widor, auxquels assistait également Cliquet-Pleyel. En raison de la guerre, ce cours n'avait lieu qu'une fois par semaine, au lieu de trois, mais le manque était compensé par les réunions que Milhaud organisait chez lui, rue Gaillard. On jouait beaucoup de musique à ces

1. Dans ses mémoires, Auric fait remarquer qu'à cette époque où il fréquentait Satie et Léon Bloy, il n'avait pas d'amis de son âge à l'exception de Poulenc. Cf. Auric G., *op. cit.*, p. 98.

2. Halbreich H., *op. cit.*, p. 94.

3. Delannoy, *op. cit.*, p. 42.

réunions, et l'on sait, par exemple, qu'en 1915 Germaine Tailleferre réalisa avec Milhaud une réduction à quatre mains de *Pétrouchka* et du *Sacre du printemps*. C'est très naturellement que son nom apparaît à leurs côtés lors des premiers concerts des « Nouveaux Jeunes », dès le 15 janvier 1918 où sa *Sonatine pour cordes* voisine avec *Gloxynia* d'Auric, les *Chants de Pétrone* de Durey et une œuvre pour violon d'Honegger.

Les relations d'Honegger avec Louis Durey, élève non pas du Conservatoire mais de Saint-Riquier à la Schola Cantorum, commencèrent à peu près à cette époque, lors des premiers concerts donnés à Montparnasse grâce à René Durey, le frère du compositeur. Honegger semble avoir immédiatement reconnu la qualité du travail de Louis Durey¹ car il parraina, avec Ravel, son entrée à la SACEM². Lorsque le Groupe des Six fut en prise aux attaques de la presse qui prenait prétexte du départ du groupe de Durey pour justifier son essoufflement, il n'hésita pas à contre-attaquer pour prendre la défense de son ami. Il est vrai que, méchamment, on laissait sous-entendre qu'Honegger s'était servi des autres membres du Groupe pour assurer sa promotion. Avec le sens de l'amitié qui lui est propre, il écrivit dans le *Courrier Musical* du 1^{er} février 1922 : « Je n'ai jamais songé un instant à me séparer de mes camarades. Cela me paraît d'ailleurs impossible, puisque ce groupe n'est ni une association, ni un club et qu'une séparation signifierait simplement rupture de nos liens amicaux. [...] C'est pourquoi je désapprouve la « démission » de mon ami Louis Durey qui, à mon sens, reste purement fictive. S'il n'est plus un des « Six », il est un « ex-Six », ce qui revient au même³. »

Ayant très tôt, dès 1921, choisi de s'isoler à Saint-Tropez, on comprend aisément que les relations entre les deux compositeurs n'aient pas été aussi régulières qu'avec les autres membres du Groupe. Cependant, à l'occasion des grands espoirs suscités par l'avènement du Front populaire, Honegger retrouva Durey à la Fédération musicale populaire, qui en fut le secrétaire de 1937 à 1956. Bien que l'engagement politique de Durey fût plus marqué que celui d'Honegger, ils participèrent ensemble à de grands spectacles collectifs, aux côtés de Kœchlin, Auric, Milhaud, Roland-Manuel, Ibert ou Landowski. De cette époque (1937) date la mélodie *Jeunesse*, créée pour la Fédération musicale populaire sur des paroles de Paul Vaillant-Couturier, dont Durey réalisa par la suite, en 1959, une harmonisation à quatre voix mixtes destinée à un enregistrement.

1. Évoquant son *Premier Quatuor*, Jeanne Larivière écrivit dans *Le Scarabée* de juillet 1919 que « les dissonances défient l'oreille la plus habituée aux exagérations de Stravinski. » Cité dans Robert, Frédéric, *Louis Durey, l'aîné des Six*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1968, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. Cité dans Halbreich, *op. cit.*, p. 100.

Le contact avec la poésie d'Apollinaire unit également les deux compositeurs, bien que chacun ait eu sa manière propre de l'interpréter. Si, dès 1915, Honegger a été l'un des premiers à mettre en musique des poèmes tirés d'« Alcools » (*Six poèmes d'Apollinaire*), Durey écrivit un *Bestiaire* en 1919 et une *Cantate de la prison* en 1923. Aux yeux de Durey, leurs conceptions divergent. Si les mélodies d'Honegger sont « imprégnés d'un romantisme grave ¹ », caractéristique de l'époque, Durey l'émancipe, pour sa part, pour n'en souligner que le contenu psychologique. Selon Frédéric Robert, leur attitude face à la poésie d'Apollinaire différait totalement car Durey cherchait surtout à faire ressortir le thème de l'emprisonnement, son « aversion pour toute incarcération » et son « besoin absolu de liberté ». Louis Durey s'est exprimé à ce sujet : « La mélodie qu'Honegger tira d'« Alcools » n'utilise en fait qu'une seule de ces pièces : Que lentement passent les heures – qui exprime un sentiment de désolation, d'ennui et de regret –, les cinq autres mélodies étant glanées au sein d'autres sous-titres d'« Alcools ». Mon ami Arthur s'est ainsi privé de cette montée vers la lumière, vers l'espérance qui émane des derniers vers du cycle : « Nous sommes seuls dans ma cellule/belle clarté, chère raison ». Pour moi, c'est cela qui était capital et c'est pourquoi j'ai voulu réunir en un tout sous le titre *Cantate de la prison* les six poèmes *À la santé* avec leur lent acheminement vers cette libération par l'esprit. Je dis bien : en un tout, car chacun des poèmes est soudé aux autres par de brefs interludes instrumentaux qui aident à cet éclaircissement progressif du sentiment ². » Nous ignorons si Durey eut l'occasion d'en parler avec Honegger.

Les relations qu'eut Honegger avec ses condisciples et amis du Groupe des Six furent à l'évidence de nature amicale et souvent suscitées par les activités professionnelles. Si l'esprit et le style d'Honegger furent dès l'origine perçus comme fondamentalement différents de ceux des autres membres du Groupe ³, il n'en fut pas moins, au-delà des divergences esthétiques, un camarade exemplaire qui soutint et encouragea continuellement ses amis. Qu'elles fussent limitées (dans le cas d'Auric, Tailleferre ou Durey), de nature plus approfondie (avec Poulenc) ou franchement continue (avec Milhaud), les relations qu'eut Honegger avec ses amis traduisent toujours cette probité et cette chaleur qui trouvent pour parallèle dans son œuvre son sens aigu et indéfectible de l'humanisme.

1. Robert, *op. cit.*, p. 118-119.

2. Lettre à Michel Décaudin, citée dans Robert, *op. cit.*, p. 118-119.

3. Rappelons qu'Honegger ne partageait pas leur goût pour la musique de Satie.

ARTHUR HONEGGER ET LE GROUPE DES SIX

DOCUMENTS

HUGUETTE CALMEL

La place accordée à Arthur Honegger au sein du Groupe des Six se réduit, la plupart du temps, à peu de chose. Se fondant d'une part sur quelques déclarations bien connues du musicien dont la célèbre lettre à Paul Landormy publiée dans le journal *La Victoire* du 28 septembre 1920 et dans laquelle il déclare : « Je ne cherche pas comme certains musiciens, un retour à la simplicité harmonique [...]. Je ne cultive pas l'admiration de la Foire et du Music-Hall, mais au contraire celle de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et austère », et d'autre part sur l'esthétique de son œuvre, on a très vite conclu qu'Arthur Honegger n'a jamais été un membre du groupe à part entière et ses biographes ne lui concèdent généralement qu'un rôle superficiel dans cette aventure.

Nous ne voulons pas amorcer ici une polémique nouvelle à ce sujet mais simplement porter à la connaissance du lecteur quelques documents choisis parmi ceux qui ont témoigné de l'aventure du Groupe des Six.

Francis Poulenc, tout comme Honegger avait écrit à Paul Landormy une lettre dans laquelle il « défendait » l'existence du groupe (extrait).

« Un mot sur le *Groupe des Six*, si vous le voulez bien. Ce groupe, créé pendant la guerre, n'avait, à son origine, d'autre but qu'un regroupement d'amitiés et non de tendances. Puis, peu à peu, les idées communes se sont établies qui nous ont très intimement liés, à savoir : la réaction contre le flou, le retour à la mélodie, le retour au contrepoint, la précision, la simplification, etc. Puis, sous l'influence de Satie et de Cocteau, nous adjoignant Milhaud de retour du Brésil, nous nous sommes groupés encore plus étroitement étant alors suffisamment nombreux pour donner des concerts à nous seuls rue Huyghens. – Nous étions six alors, mais nous ne nous étions jamais comptés. C'est Henri Collet qui, le premier, nous a dénombrés et appelés les « Six »... Le bon côté de notre bande c'est que, liés par des idées très générales, nous sommes quand même extrêmement différents quant à la réalisation de nos œuvres. Il est évident qu'Auric ne ressemble pas plus à Honegger que moi à Durey. Mais, est-ce une raison pour vouloir nous désunir, comme on l'a déjà tenté ? Défendez, je vous prie, notre *Unité variée*. »

Paul Landormy, « M. Darius Milhaud », *La Victoire*, 21 septembre 1920, p. 2.

Si l'attention du public avait donc déjà été attirée par des manifestations musicales et des articles divers, ce sont très certainement les articles d'Henri Collet dans *Comœdia* qui ont en quelque sorte officialisé l'existence du groupe.

« UN LIVRE DE RIMSKY ET UN LIVRE DE COCTEAU, LES CINQ RUSSES, LES SIX FRANÇAIS ET ÉRIK SATIE. » (extrait)

« Je demande une musique française de France », écrit Jean Cocteau dans cet étonnant petit volume qui a nom *Le Coq et l'Arlequin*¹. Et nous sommes heureux de nous rencontrer avec lui, car c'est ce que nous prêchons à la tribune de *Comœdia*. »

« Une musique non nationale ne saurait exister, écrit d'une part Rimsky-Korsakov en *Ma Vie musicale*, traduit d'une façon vivante par Halpérine-Kamisky². En réalité toute musique qu'on a l'habitude de considérer comme universelle est quand même nationale. La musique de Beethoven est allemande ; celle de Wagner est indiscutablement allemande ; celle de Berlioz est française, celle de Meyerbeer l'est également (?) »

Le livre de Jean Cocteau et celui de Rimsky-Korsakov sont pour nous tous du plus haut enseignement et il conviendrait qu'ils se trouvassent sur les tables de tous nos musiciens. Ils y apprendraient ce que nul Conservatoire, fût-il dirigé par un Gabriel Fauré, ne leur inspirera jamais : la nécessité d'être de sa race et l'obligation de s'unir.

C'est pour avoir compris l'exemple donné par un Glinka que la musique russe cultivée par les Cinq illustres : Balakirev, Cui, Borodine, Moussorgski et Rimski-Korsakov, unis comme nous le révèle *Ma Vie musicale*, devint ce que l'univers admira.

C'est pour avoir compris la leçon donnée par Érik Satie, et suivi les préceptes si purs de Jean Cocteau, que les Six français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, inséparables ainsi qu'en témoigne le curieux recueil « du groupe des Six », affirment aujourd'hui, par un magnifique et volontaire retour à la simplicité, le renouveau de la musique française.

Henri Collet, *Comœdia*, 16 janvier 1920, p. 2.

« LES « SIX » FRANÇAIS : DARIUS MILHAUD, LOUIS DUREY, GEORGES AURIC, ARTHUR HONEGGER, FRANCIS POULENC ET GERMAINE TAILLEFERRE³. » (extrait)

Dans notre précédent feuillet nous avons indiqué les directives du groupe des « Six », et spécifié les deux influences qu'il subit : celle de Jean Cocteau et celle d'Érik Satie.

Disons tout de suite que si la philosophie esthétique de Cocteau et les audaces techniques de Satie ouvrirent la voie aux « Six », ceux-ci ont pu s'y engager tardivement, en ne gardant tout juste que le tact qui est, selon Cocteau, de « savoir jusqu'où on peut aller trop loin. »

La production de ces jeunes artistes est déjà considérable. Leur facilité est peut-être ce qui effarouche leurs aînés, dont le plus réputé nous disait : « Composer un quatuor toutes les semaines est une plaisanterie. »

1. Éd. de la Sirène, Paris.

2. Éd. Pierre Lafitte, Paris;

3. Œuvres publiées : pour Milhaud, chez Durand, Demets, Mathot, Schirmer, et à la Sirène ; pour Durey, chez Durand ; pour Auric, chez Demets ; pour Poulenc, chez Chester ; pour Tailleferre, chez Durand et sous presse en Amérique. Les œuvres d'Honegger sont inédites !

La plaisanterie, c'est ce maître qui la faisait, car aucun des « Six », que je sache, ne compose un quatuor par semaine. Le plus fécond, qui est aussi le plus âgé, a écrit quatre quatuors en dix ans...

Au demeurant, cette facilité n'est pas pour nous surprendre. Aucune des règles étroites de jadis ne présidant plus à l'élaboration d'une oeuvre musicale, et la saine et joyeuse liberté s'étant substituée à l'arbitraire desséchant, nous serions plutôt étonnés du contraire. Nous revenons à cet âge d'or que connurent par exemple les Espagnols, les Néerlandais et les Italiens du XVI^e siècle. Voyez le catalogue des oeuvres de Josquin, Lassus, Vittoria et Palestrina. Méditez, en littérature, devant la production d'un Lope de Vega : 1800 *pièces* de théâtre et *vingt millions de vers* !...

On me répondra : et qu'en reste-t-il ? Nous répondrons : tout. Les compositions de Josquin, Lassus, Vittoria et Palestrina recueillies par Expert, Pedrell, Witt et Habert, survivent en leur entier, et l'édition de Lope due à l'Académie espagnole ne montre pas de faiblesse dans l'oeuvre du formidable dramaturge.

Aussi bien nous ne pouvons nous prononcer sur la vitalité d'aucune oeuvre actuelle. Mais nous prétendons qu'il est absurde d'exiger de nos artistes qu'ils se restreignent, se mutilent et se privent en l'honneur des compilateurs de codes strangulatoires. Une oeuvre mûrie vingt ans ne vaudra pas toujours mieux qu'une oeuvre née en six mois. Tout dépend du génie de l'exécutant. Wagner accoucha de seize drames d'importance avec plus de facilité que tel de ses illustres imitateurs n'en eut à en perpétrer deux.

Les « Six » suivent leur cœur qui est vaste. Et si Darius Milhaud, dont le prénom évoque des armées innombrables, a mis en musique Eschyle, Claudel, Gide, Jammes et Chalupe, écrit plus de 6 sonates, quatre quatuors, cinq suites symphoniques pour grand et petit orchestre ; si Louis Durey a commenté tout le *Bestiaire* d'Apollinaire, composé le cycle des *Images à Crusoé*, les *Poèmes de Pétrone*, 3 *Élégies* de Saint-Léger Léger, et écrit un trio et deux quatuors ; si Georges Auric est déjà l'auteur des *Chandelles romaines*, de *La Dame de Cœur*, de *Gaspar et Zoé* et de tant de prodigieuses mélodies ; si Arthur Honegger en est à sa 22^e sonate et donne au théâtre *La Mort de Sainte Alméenne* d'après Max Jacob, *La Danse macabre* et le *Dit des Jeux du Monde*, non sans composer pour l'orchestre *Alavaine et Sélysette*, le *Chant de Nigamon*, ou pour la musique de chambre mainte pièce, variation, rhapsodie, mélodie ; si Francis Poulenc, à vingt ans, possède à son actif quatre sonates, une suite de piano, des mélodies, une pièce symphonique : *Jongleurs*, une *Rhapsodie nègre*, et cette *Cocarde* pour chant et petit orchestre (violons, cornet à piston, trombone, triangle et grosse caisse !) ; si Germaine Tailleferre, enfin, en sa prime jeunesse, a déjà donné un trio, un quatuor à cordes, une *Fantaisie* pour piano et orchestre, une *Pastorale* pour petit orchestre, ses biens connus *Jeux de plein Air* et des mélodies, nous ne saurions voir dans cette fertilité des « Six » qu'une admirable preuve de santé musicale et de jaillissante inspiration. Et cela nous change de tant d'autres musiciens convulsés ou douloureusement impuissants.

Les « Six » reconnaissent la bienfaisante influence de Cocteau. Aussi chacun d'eux l'a-t-il mis en musique. Milhaud a commenté tel *Hymne en bois au soleil* (avec cuivres et batterie) ;

Auric, huit de ses poèmes ; Durey, *Le Printemps au fond de la mer* (par dix instruments à vent) et *Trois chansons basques* ; Honegger, Poulenc et Tailleferre, d'autres poèmes. En outre, la *Parade* de Satie et ce prochain *Bœuf sur le toit*, de Milhaud doivent leur scénario à l'auteur de *Le Coq et l'Arlequin*. Enfin, les « Six » préparent, à ce que nous savons, une séance musicale uniquement consacrée à leur poète.

Mais ont-ils suivi tout à fait ses conseils ? Oui et non. Certes, pour lui complaire, les « Six » réalisent son espoir d'un « orchestre sans la caresse des cordes : un riche orphéon de bois, de cuivres et de batteries. » Cependant, par ailleurs, le *Dit des Jeux du Monde* d'Honegger, la *Fantaisie* de Tailleferre, la *Rhapsodie nègre* de Poulenc ou les drames lyriques de Milhaud ne rejettent pas la « caresse » des cordes. Et combien je les en félicite ! Un orchestre sans cordes peut avoir une beauté antique, tel celui de la *cobla* catalane composée de douze instrumentistes jouant du *flubiol* (petite flûte à bec), de deux *tibles* (sortes de hautbois à forte sonorité), de deux *ténors* (cor anglais au timbre plus chaud et plus robuste que les nôtres), de deux *cornetins*, deux *trombons*, deux *fiscorns*, un *contrabaix* (contrebasse) ; mais en quoi le quatuor à cordes mérite-t-il ce banissement ? Ne doit-on le croire capable que de caresse ? Le quatuor de Germaine Tailleferre se charge de répondre.

Au surplus, les *quatuors* et *sonates* (pour violon) de Milhaud, Honegger ou Durey réhabilitent sans doute les cordes aux oreilles de Jean Cocteau. Et c'est tant mieux ainsi. Au demeurant, nul instrument n'est haïssable. Tout dépend de l'usage qu'on en fait. Et les flûtes ou clarinettes, les hautbois ou les bassons, les cors ou les tubas, sont susceptibles de bassesses tout comme le violon, l'alto, le violoncelle... ou le violoncellin. Le « flou » qui écœure Jean Cocteau comme Érik Satie peut naître de ceux-là aussi bien que de ceux-ci.

Quelle est en somme l'esthétique musicale des « Six ? » Ils partent de la complexité polytonique pour trouver la simplicité. Ils se servent donc de toute l'évolution antérieure. Ils ne méconnaissent aucune des acquisitions des cinquante dernières années, depuis Wagner à Strawinsky en passant par Strauss et Schoenberg, Debussy et Ravel. Mais ce qui constitue pour ces derniers l'aboutissement n'est pour les « Six » que le chaos originel d'où il faut tirer l'idée *une* et l'expression simple.

L'architecture musicale sera donc elle-même modifiée ; « Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe ; Bach pas, parce que Beethoven fait du développement de forme et Bach du développement d'idée. » Cette étrange appréciation de Cocteau explique qu'on ne puisse trouver dans l'œuvre des « Six » aucun développement formel. Il ne faudrait pas, après avoir étudié dans le *Cours de Composition* de V. d'Indy la sonate « cyclique », ouvrir la « *Sonate* pour piano à quatre mains de Francis Poulenc ou sa *Sonate* pour deux clarinettes. On serait effaré.

Mais qui dit absence de développement formel ne dit pas absence de composition. Au contraire ! Et je ne connais rien de mieux composé que ce joyeux *Bœuf sur le toit* de Milhaud, que les mélodies du *Bestiaire* de Durey ou les *Interludes* achevés d'Auric, que les *Mouvements perpétuels* de Poulenc, la *Deuxième Sonate* pour violon et piano d'Honegger ou le *quatuor* de Germaine Tailleferre. C'est une entière satisfaction pour l'intelligence que ces œuvres de dimensions et de caractères distincts, où rien n'est inutile, où tout est clair, où l'on

perçoit l'ordonnance des motifs et de leurs enchaînements avec une aisance que l'on n'éprouva jamais devant la belle polyphonie impressionniste. Les mélodies sont en général d'un style ramassé, d'un saisissant racourci. Ce n'est que substance, la sauce est dédaignée. Les pièces symphoniques ne délaient point les thèmes, mais les représentent en un morcellement d'une extrême diversité. Quant aux œuvres vouées à la scène, elles se rapprochent de ce style « cinématographique », au sens étymologique du mot, auquel Strawinsky faisait allusion dans une interview récente.

La polytonie destituée de ce flou ensorceleur de sa période de recherche, peut, dans sa nudité actuelle, sembler parfois un peu fruste. Des rencontres de voix choqueraient les oreilles qu'hypnotisa le debussysme. Il faudra qu'elles s'habituent. L'accoutumance est aisée et rapide. Mais il faut perdre d'ouïe ce qui précède et ne point guetter, tel le naufragé sur la mer, la planche de salut d'une suite d'accords familière.

Enfin la mélodie s'évade des psalmodies antérieures sans que la déclamation cesse d'être conforme à la pure prosodie française. Les « Six » savent leur langue. »

Henri Collet, *Comœdia*, 23 janvier 1920, p. 2.

Le 13 juin 1921, *Le Roi David* obtient à Mézières un véritable triomphe ; quelques mois après, Francis Poulenc relate ses impressions à Paul Collaer.

« Pour moi, tout cela c'est une mauvaise cantate de Rome, c'est du faux grandiose, c'est idiot. Je ne fais aucune différence entre le *Roi David* et le *Déluge* (de Saint-Saëns). C'est du pareil au même. » [...] Enfin, d'une pauvreté de thèmes « trouvés » insensée. [...] Que pensez-vous du faux Haëndel dont le titre m'échappe ?

Qu'aimez-vous dans la Danse devant l'arche aux fausses notes arbitraires ? etc.

Je conviens d'une chose, c'est que le dernier chœur est admirablement écrit. Je donne 19 sur 20 pour ce beau devoir de l'élève Honegger.

Non, mon cher ami, les grandes œuvres ont cela en elles qu'elles ne sont pas « alla Bach, Palestrina, Wagner. » [...] Mais vous devez vous demander pourquoi cette sorte de fureur. Je n'aime pas qu'on fasse prendre des vessies pour des lanternes. »

Francis Poulenc, « Lettre à Paul Collaer, 27 septembre 1921 », *L'Approdo musicale, Quaderni di musica*, n° 19-20, E.R.I., 1965, p. 59.

Émile Vuillermoz quant à lui, en fait dans son feuilleton du *Temps* un compte-rendu fracassant dans lequel il salue la partition comme « ... une œuvre de bonne foi et de courage [...] qui va mettre fin à l'image que l'on se faisait d'Honegger¹. »

1. « L'édition musicale. Arthur Honegger : « Le Roi David », psaume dramatique en deux parties de René Morax », *Le Temps*, 30 déc. 1921, p. 3.

Il est bien évident que, pour Vuillermoz, cette image, commune à tous les membres du Groupe est loin d'être flatteuse. Henri Collet se croit donc obligé de répondre aux attaques dirigées contre le groupe.

« *LE CRÉPUSCULE DES SIX.* » (*extraits*)

Le premier critique musical de ce temps, dont les études révèlent à la fois un goût personnel, une connaissance précise de la technique et les dons innés de l'écrivain, vient de publier, à l'occasion du *Roi David* d'Honegger, un article qui constitue un « éreintement » définitif, sans appel, de ce que l'on entend communément par le « Groupe des Six ».

Puisque *Comœdia* fut le premier journal d'art à s'occuper de ce groupe et à en indiquer consciencieusement les tendances, il convient de ne pas laisser sans commentaires un verdict aussi autorisé. Je me dois en outre de justifier mon attitude personnelle vis-à-vis de lecteurs qui, du reste, ne m'ont point caché, à diverses reprises, leur étonnement ou leur indignation.

Oui, je n'ai pas craint, l'an dernier, de prôner les Six artistes qui, sous l'égide de Jean Cocteau, établissaient avec bonne humeur un programme d'avant-garde dont nul ne nie la séduction. Placé comme je le suis, au cœur de l'édition musicale, je me rendais compte avec effroi que l'extrême complication technique des post-d'indystes, des post-debussystes et des post-fauréens aboutissait à une impasse. Nous manquions d'*air respirable*, nous étouffions. Et puisque l'effort tenté par les maître du folklore breton, pyrénéen ou languedocien ne suffisait point à chasser la hantise d'une prochaine asphyxie, il fallait, coûte que coûte, chercher et trouver le salut ailleurs...

J'entends bien ici l'objection : il y avait Koechlin, Casella, Strawinsky ! Oui, mais Koechlin n'était pas le musicien des foules et son austérité le destinait à l'admiration d'une élite. Casella n'était qu'un *habile*. Et Strawinsky demeurait trop russe...

C'est alors que je trouvais les « Six » et que, les appelant ainsi, je les comparai aux « Cinq » russes d'ou vint la régénération de la musique slave. Je me documentai sérieusement sur leur œuvre et publiai deux longs articles qui me valurent plus d'ennuis que de plaisir... mais passons !

Certes, je savais exactement ce que je voulais dire et à quoi je m'exposais. Un grand Maître conservatorial avait dit péremptoirement à l'un de mes meilleurs amis : « Milhaud ne sait pas son métier, Honegger seul le connaît. » Je n'ignorais pas les antécédents d'un Durey, et la simple lecture d'une page de Poulenc prouvait l'« amateur ». Je savais tout cela, et aussi bien d'autres choses ! Mais qu'importe ? Les compagnons de Rimsky-Korsakov ne savaient pas non plus leur métier, et il n'empêche que leurs œuvres révisées par l'auteur du *Coq d'Or* demeurent malgré tous les dénigrement. Précisément l'union amicale de nos six Français m'était un sûr garant que les œuvres du groupe ne paraîtraient point sans contrôle. Ceci posé, comment ne pas reconnaître la diversité de leurs tempéraments bien français ? Comment leur refuser le goût du travail et de la fécondité ? J'ai pu parler du « formidable bagage » de Milhaud : de ses sonates, de ses quatuors, de ses symphonies, de son théâtre... ; des œuvres populaires puissamment burinées d'Auric ; de l'imposante et purement musicale production

d'Honegger ; des multiples essais de Durey, Tailleferre et Poulenc... Doit-on nier tout cela et ne retenir que l'œuvre d'Honegger qui nous paraît géniale... Moi, je veux bien et je m'incline devant le jugement si qualifié du critique du *Temps* qui célèbre comme il sied *Le Roi David* auquel j'ai consacré un feuilleton entier ici-même, le 22 juillet dernier. Puis-je lui dire que je me suis employé le premier à trouver un éditeur pour les œuvres d'Honegger et que, par suite, je n'ignore point l'exceptionnelle valeur du chantre de Nigamon ?

D'où cette irritation que provoquent les « Six », à l'exception d'Honegger ? De leur réussite foudroyante, mais aussi de leur maladresse. Ils pouvaient se contenter du succès, ils ont voulu la publicité. Un Milhaud n'avait qu'à se faire jouer, il a préféré écrire, faire de la critique musicale plus agressive, plus désagréable que celle même de Debussy qui avait sur lui l'avantage d'une position officielle, de ce Grand Prix de Rome qui, quoi qu'on en dise, prouve la maîtrise, du moins pour ceux qui ont fréquenté le Conservatoire... Les critiques imprudentes de Milhaud lui ont valu l'hostilité du public et la haine de nombre de musiciens réputés. Et cela est fort dangereux pour lui, qui produit trop, et ne surveille pas assez sa plume... Quant aux compagnons du Groupe, s'ils ne se compromettent point autant que leur aîné, ils affichent, à l'exception d'Honegger, une superbe que leurs confrères ne sauraient admettre. Les propos qu'ils ont tenus dans le *Coq* ne seront jamais oubliés par certains personnages visés...

Reste Honegger dont le *Temps* constate qu'il « trahit la cause de ses co-accusés » lesquels devront, s'ils sont sincères, l'expulser au plus vite de leur congrégation... Pour ce jeune et merveilleux artiste, aucun reproche, rien que de l'admiration et des encouragements...

J'espère bien être cru lorsque j'affirme que nul n'a vu plus vite que moi de quelle trempe était ce jeune musicien, et quels espoirs l'on pouvait fonder sur lui. Je suis donc ici d'accord avec mes confrères, et je leur demande ceci :

« En admettant que je me sois abusé sur la valeur des Six qui ne sont plus que Cinq, et si toutes les œuvres que j'ai citées d'eux, et analysées, ne sont pas *des œuvres*, puis-je regretter d'avoir signalé à l'origine les efforts sympathiques d'un groupe qui suscita par son étroite union le triomphe d'une si fière personnalité ? Reprochera-t-on au crépuscule des Six de précéder l'aurore radieuse d'Honegger ? »

Henri Collet, *Comœdia*, 9 janv. 1922, p. 2.

Dès lors, la polémique enfle, et les acteurs de cette guerre épistolaire se multiplient. Jean Cocteau publie ce que certains qualifieront de « rappel à l'ordre. »

« Mes chers amis,

Je vous écrirais bien : Mes chers Six, mais hélas ! vous êtes cinq ou quatre ou sept et si Henri Collet n'avait pas un jour voulu faire le compte d'un groupe amical, simplement réuni par le hasard et par l'âge, votre liberté charmante ne porterait aucune étiquette.

On m'a souvent reproché de vous dresser en hâte une gloire postiche parce que je vous aimais et que je vous incitais à vivre de toutes vos forces. Que dirais-je de cette gloire organisée par calcul autour d'un de vous et qui m'oblige à vous écrire ?

Toujours les fleurs qui poussent déplaisent aux fleurs fânées. A moins que les fleurs qui poussent dégagent un parfum suspect qui donne le change. Celui de vous qu'on « organise » contre les autres participe encore quelquefois d'un ordre de choses à l'agonie. De cet ordre de choses, il nous reste des idoles françaises. Le grand Debussy, par exemple. Car brûler une étape n'est pas brûler des idoles. Du reste, il ne s'agit pas, même ici de brûler une étape. Simplement de suivre la route. Ne vous étonnez pas, réjouissez-vous. Rien ne change. Pourquoi voulez-vous que notre époque soit différente de toutes les époques. Le mirage du modernisme vous trompe. Vous croyez que le public, les critiques, s'intéressent davantage aux expressions nouvelles. Ne soyez pas si naïfs. On aime reconnaître, on déteste apprendre. On supporte un nouveau joueur, on ne supporte pas un joueur qui arrive et qui change les règles du jeu.

Rien ne m'attristait comme cette mode autour de vous, ce sourire des anciens, cette confiance absurde.

Que celui de vous avec lequel on vous rosse ne se laisse pas distribuer un rôle de traversin. La jeune force n'est jamais lourde. Ce n'est donc pas son poids réel qui l'entraîne chez les morts.

Je n'ai jamais été votre théoricien. Le Coq et l'Arlequin précède nos rencontres. Cette fois, je me permets de vous donner un conseil. Ne lisez pas l'Argus de la Presse. Voilà la raison pour laquelle je vous écris au lieu de répondre à des articles, car je ne les connais que par votre entremise. Depuis la guerre, la jeunesse s'amusait, s'imposait, surprenait. Elle devient dangereuse. La coalition se reforme contre elle DANS TOUTES LES BRANCHES DE L'ACTIVITÉ. Reconnaissez-vous le geste ? C'est celui du moribond qui remonte ses couvertures. Il est significatif. Au lieu de vous compromettre avec ceux qui continuent d'écrire, de peindre, de composer comme la barbe continue à pousser sur les cadavres, secouez-vous, insistez et criez à la critique : Vos jeux sont faits, messieurs ? rien ne va plus. »

Jean Cocteau, *Comœdia*, 10 janv. 1922, p. 1.

En réponse à cette guerre épistolaire, Darius Milhaud fait paraître cette mise au point dans *Le Courrier musical*.

PETIT HISTORIQUE NÉCESSAIRE

En raison des polémiques soulevées depuis plusieurs mois sur les tendances du groupe des « Six », le Courrier musical a préféré s'adresser directement à MM. Darius Milhaud et Arthur Honegger. Nous publions, aujourd'hui, les lignes que nous recevons de M. Darius Milhaud. L'article de M. Honegger paraîtra dans notre prochain numéro.

Le moment me semble venu de dissiper quelques malentendus sur un point d'histoire musicale que les racontars, les articles de journaux provenant de critiques mal documentés, même empreints de la meilleure volonté, ont rendu bien obscur et sur lequel les choses les plus contradictoires ont pu être dites et écrites. Il s'agit du « groupe des Six » et de son origine. On

a raconté que nous avions fondé le « groupe des Six » comme on fonde un Club ou un Syndicat socialiste, que nous étions organisés financièrement, que nous payons le directeur des Grands Concerts ou ceux des Théâtres pour nous faire jouer, que nous étions des fumistes, des musiciens sans conscience et ignorants de leur métier.

On a dit d'autre part, que nous étions six élèves d'Érik Satie, que nous suivions une esthétique définie, limitée, tracée par Jean Cocteau.

On a dit que c'était bien facile de faire de la musique comme nous, que nous prenions un thème quelconque, banal, que nous le bourrions de fausses notes, qu'il suffisait de mettre plusieurs airs dans des tons différents, au hasard, pour faire œuvre polytonale.

On a dit que nous étions une société d'admiration mutuelle de thuriféraires impertinents. Que sais-je encore ?

De tous temps dans l'histoire de la musique, les compositeurs d'une même génération se sont groupés, d'abord parce qu'il est tout naturel que des artistes du même âge aient entre eux des liens de camaraderie et d'amitié et puis parce qu'il est également tout naturel qu'ils se groupent dans un but d'activité, pour organiser des Concerts et faire connaître la musique de leurs contemporains soit français soit étrangers. [...]

Un soir, à l'entr'acte des Ballets Russes, un monsieur s'approche de nous et nous dit qu'il suivait nos petits concerts avec la plus grande attention, qu'il était critique à *Comœdia* et qu'il désirait avoir la liste de nos œuvres et quelques renseignements biographiques. C'était M. Henri Collet. Nous répondîmes naturellement à ses questions, et quelques jours après nous lisions dans *Comoedia* un article intitulé *Les Cinq Russes et les Six Français*. M. Collet avait choisi dans les Concerts des Nouveaux Jeunes et du Vieux-Colombier les noms de Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Taillefer : « Les Six ». Cette étiquette nous est restée. Le groupe des Six était ainsi fondé et bien en dehors de nous qui n'avions jamais pensé à nous compter. Nous avons vu dans la formation de ce groupe un moyen de coordonner notre activité musicale, nous avons appelé, à partir de ce moment-là, nos Concerts : les Concerts du Groupe des Six, et nous y avons fait entendre soit de notre musique, soit de la musique des compositeurs étrangers peu connus en France.

Notre ami Jean Cocteau, a eu souvent, dans des articles parus dans diverses revues, et dans des conférences sur la musique française contemporaine, l'occasion de parler de nous et, parce que nous avons travaillé en collaboration avec lui, on s'est imaginé qu'il était notre chef d'école : Auric, Poulenc, Honegger, Durey et moi avons mis de ses œuvres en musique, mais est-ce une raison pour dire que nous suivons son esthétique dans toute notre musique et qu'en dehors des œuvres écrites en collaboration avec lui, nous sommes tous sous l'influence de ses théories et de son art, quelque prestigieux qu'il puisse être ? Son livre, le *Coq et l'Arlequin*, dédié à Auric, a paru en 1918, date bien antérieure à la formation du groupe : j'étais, à cette époque, au Brésil et ne connaissais pas Cocteau. Pourquoi n'a-t-on pas signalé en ce qui me concerne, par exemple, l'influence de Paul Claudel avec lequel j'ai eu une collaboration bien plus importante ?

Mystère de la presse et des musicographes. [...]

On a abondamment parlé à notre sujet de la polytonalité comme d'une formule qui nous encerclait sans issues. La polytonalité s'est installée dans la Musique française comme l'atonalité résultant du chromatisme wagnérien, s'est installée dans la Musique allemande. Mais cette question est trop vaste et trop profonde pour la traiter en quelques lignes et il faut remonter bien haut dans l'histoire de la Musique pour en trouver les sources. Le canon à la quinte (tonique dominante) en est le premier signal et il existe un duetto de Bach, où, pendant six mesures, la partie supérieure est nettement et indiscutablement en *ut majeur* et la basse en *fa mineur*. Autant de compositeurs, autant de polytonalités différentes : celle qu'emploie M. Albert Roussel dans sa symphonie *Pour une fête de Printemps*, récemment jouée aux Concerts Colonne, qui commence par la superposition d'un accord de *ré dièse majeur* et de *la majeur* ne ressemble en rien à celle de M. Charles Koechlin dans son Final sur des *Chansons Françaises*, par exemple, où la polytonalité se développe en un riche contre-point d'accords.

Ce à quoi nous tenons le plus dans notre groupe, c'est l'indépendance, c'est de ne pas nous laisser accrocher des étiquettes. On croit qu'Auric, parce qu'il a fait un fox-trot, ne fait que du music-hall. Que dire alors de sa partition pour les *Fâcheux* de Molière, jouée l'an dernier au Théâtre National de l'Odéon et dont les fragments destinés au Concert ont l'importance d'une vaste suite symphonique ? Est-ce parce qu'Arthur Honegger est un des plus sûrs champions de la Musique de chambre que cela va l'empêcher de faire des œuvres d'inspiration légère ? Il prépare actuellement un Ballet pour les Suédois sur un livret de Canudo qui s'appellera *Skating-Rink*.

Pourquoi ne pas se rendre compte que ce qui fait la force d'un musicien c'est d'échapper à une doctrine et de travailler, travailler tout le temps, en laissant le cours le plus libre à sa fantaisie, à son imagination, tout en resserrant violemment la tradition qu'il sent être la sienne, et à conduire son œuvre là où il veut la conduire et où il faudra bien qu'on le suive.

Darius Milhaud, *Le Courrier musical*, 15 janv. 1922, p. 30.

Arthur Honegger, pour qui toute littérature est quelquefois vaine, éprouve peut-être un secret agacement à voir les querelles se vider à son sujet en dehors de sa participation. Il prend alors la suite de son condisciple pour cette mise au point.

PETIT HISTORIQUE NÉCESSAIRE (suite.)¹

À la suite de certaines polémiques, le *Courrier Musical* et quelques musiciens m'ont demandé de préciser mon attitude vis-à-vis du « Groupe des Six. »

Je n'ai jamais songé un instant à me séparer de mes camarades. Cela me paraît d'ailleurs impossible, puisque ce groupe n'est ni une association, ni un club, et qu'une séparation signifierait simplement rupture de nos liens amicaux. Si, au lieu de nous appeler les « Six », on nous avait baptisés les « musiciens cubistes » ou « dadaïstes », cette étiquette nous resterait aussi

1. Voir le *Courrier musical* du 15 janv. dernier.

et nous ne pourrions nous en défaire. C'est pourquoi je désapprouve la démission de mon ami Louis Durey qui, à mon sens, reste purement fictive. S'il n'est plus un des « Six » il est un « *ex-Six* », ce qui revient au même.

Il n'y a pas d'« *esthétique du groupe* », chacun de nous travaille librement, sans mot d'ordre. Les tendances de Darius Milhaud sont aussi différentes de celles de Germaine Tailleferre que celles d'Auric sont loin des miennes.

Le « *Coq et l'Arlequin* » de Jean Cocteau, n'a jamais été notre « *évangile* ». Chacun de nous prend et laisse ce qu'il veut de ce spirituel ouvrage, d'après son tempérament et ses goûts personnels.

De même pour le journal *Le Coq*, auquel je n'ai jamais collaboré et dont je n'ai même jamais reçu un exemplaire. Si certaines déclarations qui y furent publiées étaient contraires à mes idées, j'ai toujours pensé que le signataire seul en était responsable.

Je ne recherche aucunement le rôle de « traversin » que l'on veut bien me confier et je ne vois pas comment on pourrait « m'organiser » contre un talent comme celui de Darius Milhaud, par exemple, qui est mon ami et que j'admire.

Si je participe encore d'un « ordre de choses à l'agonie », c'est qu'il me paraît indispensable pour aller en avant, d'être solidement rattaché à ce qui précède. Il ne faut pas rompre le lien de la tradition musicale. Une branche séparée du tronc meurt vite. Il faut être un *nouveau joueur* du même jeu, parce que changer les règles, c'est détruire ce jeu et le ramener au point de départ. L'économie me semble souvent plus difficile, mais aussi plus utile que l'audace trop volontaire. Il est inutile de défoncer les portes qu'on peut ouvrir.

Je m'excuse de ces truismes pompeux, je veux dire seulement que je fais ma musique de mon mieux et comme je la sens. Je reste le fidèle ami de mes camarades qui représentent une force jeune et neuve. Je m'intéresse à leur travail comme ils se sont toujours intéressés au mien, heureux quand nous nous sentons encouragés et soutenus. Nous admirons les maîtres de la musique, toujours selon les goûts de chacun, et nous aimons leurs œuvres. Tout le reste est littérature.

Arthur Honegger, *Le Courrier musical*, n° 3, 1^{er} fév. 1922, p. 58.

Érik Satie, dans *Les Feuilles libres* du mois de février, réagissant lui aussi à l'article de Vuillermoz, sépare alors définitivement Honegger de ses camarades.

Les « **Six** », à n'en pas douter, sont dangereux – ou le paraissent. Oui.

Il est honteux qu'ils aient du succès – autant de succès. Bien sûr... Mais tout n'est peut-être pas perdu. Je propose d'agir avec énergie :

« Les œuvres des « **Six** » (sauf celles d'Honegger) seront brûlées vives par le bourreau Vuillermoz-homme terrible ; mise à l'index des interprètes qui joueront, qui chanteront, qui danseront « la musique des « Six » (sauf celle d'Honegger) ; ... les personnes qui assisteront – de près ou de loin – à un concert, à une audition, à une représentation d'œuvres quelconques des « Six » (sauf celle d'Honegger) seront passibles d'un blâme, d'une contravention, d'une

amende, etc., et elles pourront se voir refuser l'entrée des magnifiques concerts, des délicieuses auditions et des superbes spectacles donnés par les « Seuls et Réels Compositeurs français & Étrangers Bien et Dûment Apostillés, Patentés et Reconnus Comme Tels. »

Écrits, réunis, établis et annotés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1977, p. 34-35.

Les années ont passé. On pourrait penser que de l'aventure des années folles, Arthur Honegger n'a gardé que le souvenir d'un lien amical. Pourtant, à l'occasion du dixième anniversaire du groupe, il publie un article qui donne la mesure de son attachement à l'activité de ses années de jeunesse.

Les « Six » ont dix ans

Il y a dix ans, en décembre 1919, M. Henri Collet, critique musical de *Comœdia*, demanda à Jean Cocteau de lui présenter quelques jeunes musiciens. Il y eut bientôt une réunion chez Darius Milhaud où par hasard, des invités ne pouvant venir, se trouvèrent six compositeurs : G. Tailleferre, G. Auric, L. Durey, F. Poulenc, notre hôte et moi. Peu de jours après, Collet publiait un article intéressant sur cinq musiciens russes et sur les six musiciens français qu'il avait entendus chez Milhaud. Ces articles ne restèrent pas sans écho. Des musiciens, des critiques répondirent à Collet qui répliqua. Les six musiciens se lancèrent également dans la mêlée. Ces polémiques, qui nous rendaient solidaires, nous firent connaître en même temps qu'elles nous unissaient sous une même étiquette.

Avant cet article, Albert Roussel, dans une petite revue anglaise, le *Chesterian*, avait déjà écrit une étude sur nous six, auxquels il ajoutait Roland-Manuel et Pierre Menu. S'ils avaient pu se rendre à l'invitation de Milhaud, ils eussent certainement fait appeler notre groupe « les Huit ».

Le groupe acceptant cette dénomination des « six » organisa plusieurs concerts d'œuvres modernes, étrangères et des siennes. C'est au cours d'une de ces séances où spécialement Darius Milhaud prêtait son concours à la fois comme chanteur, pianiste et violoniste, que nous jouâmes, lui et moi, ma *Sonatine à deux violons* en première exécution. Dans l'assistance, se trouvaient d'anciens violonistes comme D. E. Ingelbrecht, W. Golschmann et d'autres encore, qui jugèrent notre exécution avec une sévérité juste mais si implacable que découragés à tout jamais et ensemble, Milhaud et moi, nous avons, depuis cette séance, abandonné l'instrument de Paganini.

Pour le ballet de Jean Cocteau, les *Mariés de la tour Eiffel*, monté par les Suédois en 1921, chacun des « Six » écrivit un morceau de la partition. Après la générale, M. Desmarets nous convia à déjeuner sur la tour Eiffel. Il ne put réunir les six compositeurs, Durey étant parti dans le midi. Je note ce petit événement qui est assez significatif puisque, en effet, depuis notre première réunion, il nous a toujours été impossible, par un concours de circonstances bien étonnant, de nous retrouver « les Six » ensemble.

Quelle est donc la fatalité qui pèse sur nos têtes ? Dernièrement encore, chez le photographe Liptnitzki, nous avons été obligés de remplacer Auric par cette caricature si connue que fit de lui Jean Cocteau.

Dans notre groupe, nous avons toujours été indépendants et contrairement à ce qu'on nous a reproché souvent, nous n'avons jamais eu une « esthétique de groupe ». Auric et Poulenc, autrefois attirés par des œuvres d'inspiration vives et gaies, se sont tournés, depuis quelque temps, vers des œuvres plus importantes. Telles que : le *Concerto champêtre* et le *Trio* de Poulenc, les *Ballets* d'Auric qui prépare maintenant une *symphonie*.

D'après le catalogue publié dans le programme de notre concert, où après dix ans nous nous réunissions à nouveau, on pourra juger de l'importance de l'œuvre de Darius Milhaud, de Tailleferre et de Durey.

À mon tour, j'ai dû évoluer puisque, de cette position que j'occupais dans le groupe « de musicien sérieux » je me trouve en train d'écrire la musique pour une opérette « sans façon ».

Et mes préoccupations artistiques ont dû bien changer, puisque ce travail tout nouveau m'amuse beaucoup. Il m'est d'ailleurs rendu bien agréable par mon charmant collaborateur Willemetz, qui m'envoie constamment des morceaux nouveaux...

J'ajouterai que nous espérons, tous les Six, nous retrouver en 1939 pour le vingtième anniversaire de notre union, à moins que d'ici là, dégoûtés de la position qu'ont les compositeurs de musique dans la société, nous ayons abandonné Euterpe pour chercher une situation plus lucrative dans les autos, les bas de soie ou les assurances sociales. »

Arthur Honegger, « Les « Six ont dix ans » », *Candide*, n° 301, 1929, p. 13;
Écrits, p. 105.

Bien des années plus tard, diminué physiquement, terriblement affaibli, il témoigne encore de sa fidélité dans une lettre à son condisciple Darius Milhaud.

Schönenberg
Pratteln
2/12/53
Mon cher Darius,

J'ai eu un grand plaisir lorsque Vaura m'a apporté ton amicale lettre qui depuis le mois de juillet était sur mon bureau et depuis celles de Madeleine et les nouvelles que me donnaient Pascale augmentaient mon remords de ne pas t'avoir répondu.

Je suis enfin sorti de ce Kantonsspital où j'ai passé plus de trois mois. On a essayé ce nouveau traitement à la Carbo-résine qui a fait disparaître l'œdème qui revenait sans cesse et fatiguait mon cœur et mon foie. On espère que le résultat sera plus définitif qu'après les piqûres de Novurit. Du coup je suis devenu un petit vieux à la Ghandi, un sac de vieille peau pendant sur un échaffaudage d'os secs. J'ai perdu dix kg et je me sens encore assez fatigué.

Je suis désolé que ce soit une petite rechute qui t'ai empêché de venir à Zurich et que tout cela est fini. Charles Münch m'avait dit comme il te trouvait bien et toujours actif. J'ai su aussi que tu avais été à Bruxelles pour le banquet de Collaer par une lettre de Tytgadt à Maja Sacher. Je pense que tu y seras aussi pour le prix de la Reine. J'ai dû renoncer à venir sur l'ordre des médecins qui veulent que je reste encore au repos.

Dans les journaux j'ai lu l'énorme succès de Christophe Colomb et cela m'a fait un bien grand plaisir. Je sais que pour toi ça n'est pas la même chose que si l'on avait pu monter ton oeuvre lyrique, mais c'est un petit dédommagement. Je crois, hélas, que le théâtre lyrique est condamné. Il n'y a plus de scènes susceptibles de fournir un effort de grande envergure. Tout est écrasé sous les charges matérielles. C'est la main-d'œuvre qui absorbe toutes les possibilités, il ne reste plus rien pour les œuvres. C'est ce qu'on appelle mon pessimisme. Je voudrais tant qu'on me prouve qu'il est injustifié.

Pour ton David, je pense que cela sera autre chose et que cette œuvre échappera aux conditions imposées dans les théâtres officiels, puisque c'est toute une nation qui y participera.

J'étais bien triste aussi de ne pas être parmi vous pour le concert des Six et je vous remercie de toute la gentillesse que vous avez témoignée à Pascale en l'emmenant à ce souper chez Maxim et pour cette invitation à déjeuner dont elle était très fière. J'aurais beaucoup aimé entendre ta seconde Symphonie que je ne connais que par oui-dire. J'espère que cela se trouvera d'ici pas trop longtemps. Que dis-tu de notre Georges devenant milliardaire ? Je suis sûr qu'il a été le premier surpris et ça me fait plaisir pour lui et pour nous. Au fond notre petite équipe se développe bien et Cocteau peut se dire qu'il nous a fait confiance à juste titre ; chacun dans sa branche se tient honorablement. (Ne soyons pas plus modeste qu'il ne faut.)

Je ne sais pas encore quand je serai de retour à Paris. En attendant embrasse pour moi Madeleine comme je t'embrasse avec toute mon admiration pour ton œuvre et mon affection profonde.

ton vieux contemporain

A

Pour vous et Madeleine, toutes mes meilleures pensées cher Darius

Vaura

Arthur Honegger, *lettre à Darius Milhaud*, 2 décembre 1953
coll. Madeleine Milhaud.

Pourtant, l'existence même du groupe fut souvent contesté, à la fois par les commentateurs et par chacun de ses « membres ». Poulenc n'oubliait-il pas, en faisant cette confidence à Stéphane Audel, ce qu'il avait écrit le 21 septembre 1920 à Paul Landormy ?

« Que nos six noms plusieurs fois aient fait équipe, il n'en fallut pas plus pour qu'un critique en mal de slogan nous baptisa les six français à l'instar des fameux cinq russes. Jamais nous n'avons eu d'esthétique commune et nos musiques ont toujours été dissemblables. »

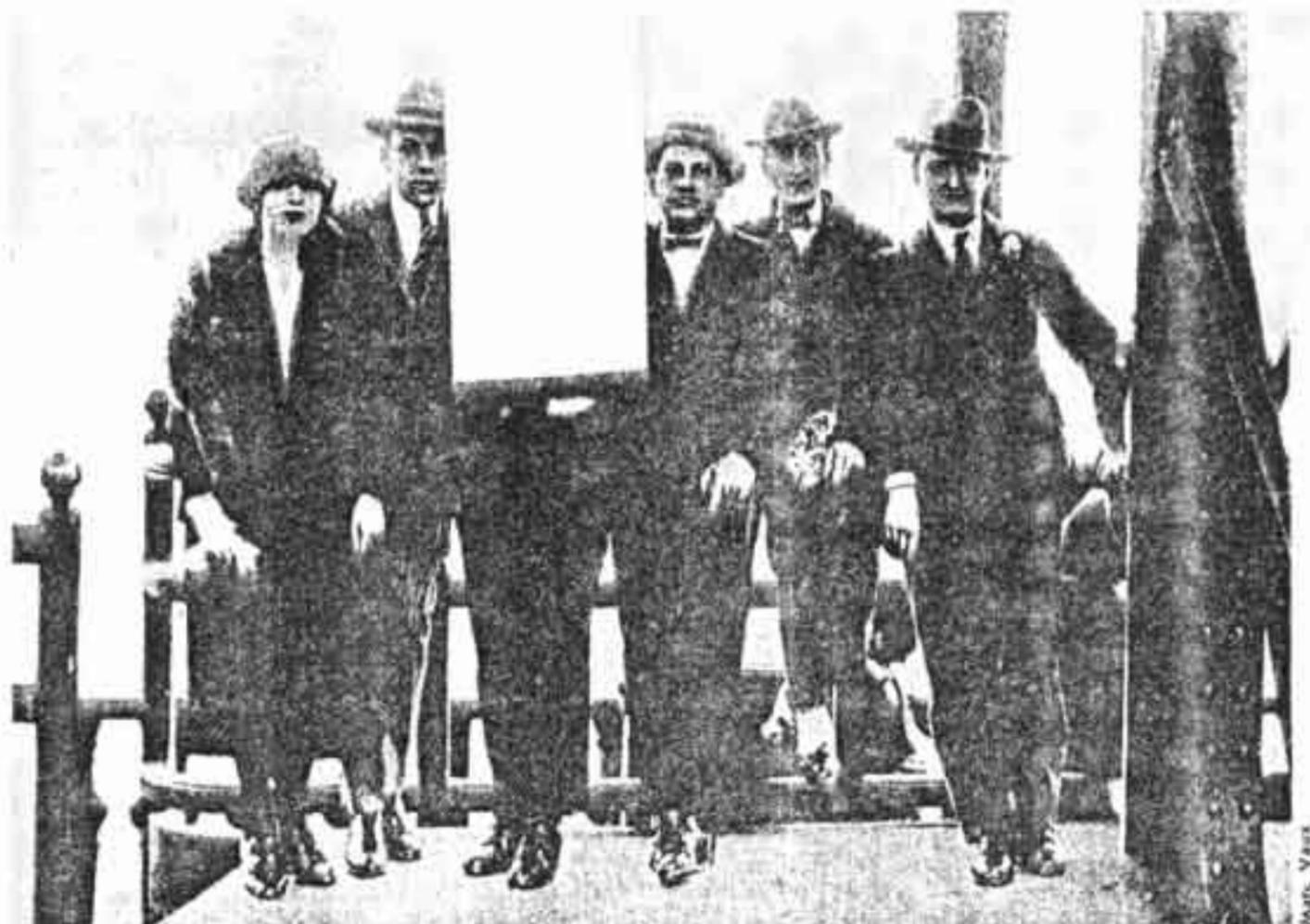
Moi et mes amis, confidences recueillies par Stéphane Audel,
Paris-Genève, La Palatine, 1963, p. 51.

Darius Milhaud, quant à lui, commente sans indulgence l'intervention de Collet qui porte à l'avant-scène de l'actualité les six musiciens français.

« D'une façon absolument arbitraire, il avait choisi six noms ; ceux d'Auric, de Durey, d'Honegger, de Poulenc, de Tailleferre et le mien, simplement parce que nous nous connaissions, que nous étions bons camarades et que nous figurions aux mêmes programmes. [...] Je désapprouvais foncièrement les théories esthétiques communes et les considérais comme une limitation, un frein déraisonnable à l'imagination de l'artiste qui doit trouver pour chaque oeuvre nouvelle des moyens d'expression différents et souvent opposés ; mais il était inutile de résister ! »

Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Juillard, 1949, p. 102.

Enfin, le 28 octobre 1968, à l'occasion d'un compte-rendu sur la parution du livre de Frédéric Robert sur Louis Durey, le *Figaro littéraire* reproduit cette photographie où les Six ne sont plus que quatre (plus Cocteau), accompagnée de cette légende pour le moins surprenante que l'on pourra comparer au texte qu'Arthur Honegger écrivit pour le dixième anniversaire du groupe.



Le Groupe des Six à l'époque des « Mariés de la tour Eiffel ».
De gauche à droite : Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Darius Milhaud,
Jean Cocteau et Georges Auric.
L'absent (découpé) pourrait bien être Éric Satie.

BREVES

CONCERTS

Moins connue que ses œuvres symphoniques ou dramatiques, la musique de chambre d'Honegger revient dans les programmes.

La *Rapsodie pour flûte, hautbois, clarinette et piano* a été au programme du Festival de Menton, le 28 août par l'European Camerata.

En septembre, Stefan Tönz a joué la *Sonate pour violon seul* au Festival de Lucerne et Brigitte Balleys a chanté les *Six Villanelles de Saluste du Bartas* à l'Opéra de Lausanne.

A Paris, *Pâques à New York* a été donné à Radio France le 18 octobre par la mezzo Hanna Schaer et le Quatuor Keller dans le cadre de la série « La voix et le quatuor », et Florence Katz a chanté *Adieu* et *La mort passe* le 17 novembre au Musée de l'Armée de l'Hôtel National des Invalides, dans la série « Musiciens et poètes en guerre » (extraits respectivement des *Six poèmes d'Apollinaire* et des *Quatre poèmes*). La *Sonate pour alto et piano* est jouée à Radio France le 16 décembre par Sabine Toutain et Théodore Paraskivesco dans le cycle « Les cordes à l'honneur ». La *Sonatine pour violon et violoncelle* sera au programme le 20 mai 1999 d'un concert des « Midis du Louvre » avec Benjamin Schmidt et Tanda Tetzlaff.

Parmi les Symphonies, la *Symphonie n° 3 « Liturgique »* est la plus jouée. L'Orchestre de la Suisse romande, sous la direction de Fabio Luisi, a reçu un accueil triomphal avec

la *Liturgique* au cours d'une tournée qui l'a amené à Istanbul en juillet dernier (voir extraits de presse) et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig en a donné plusieurs superbes exécutions en septembre aux Festivals de Lucerne puis de Besançon sous la direction d'Herbert Blomstedt.

Ces deux chefs, « honeggeriens » convaincus, annoncent d'autres œuvres d'Honegger : Herbert Blomstedt, *Une Cantate de Noël* les 3 et 4 décembre à Leipzig et Fabio Luisi, la *Symphonie n° 4* les 23 et 24 juin 1999 à Genève. Cette même symphonie est programmée également par l'Orchestre de chambre de Lausanne sous la direction de Marcello Viotti les 18 et 19 janvier 1999. *Une Cantate de Noël* vient d'être donnée à Saint Petersburg le 21 novembre dernier ; Alain Pâris dirigeait le Chœur et l'Orchestre de la Capella de Saint Petersburg ; fondé au XIV^e siècle à Moscou et transféré à Saint Petersburg par Pierre le Grand, c'est un des plus anciens chœurs du monde.

Autres œuvres symphoniques données ou à venir : les trois « mouvements symphoniques » : *Pacific 231*, *Rugby* et *Mouvement symphonique n° 3* les 16 et 17 septembre derniers à Bâle, par l'Orchestre symphonique sous la direction de Mario Venzago ; *Pacific 231* encore, à Zurich en septembre, dans la gare principale, par l'Orchestre de la Tonhalle pour le 150^e anniversaire de l'État fédéral et de ses chemins de fer ; la *Pastorale d'été* et le *Concerto pour violoncelle et orchestre* le 4 mars 1999 à Radio France par l'Orchestre National sous la direction de

Charles Dutoit avec Henri Demarquette en soliste.

Les oratorios sont toujours à l'honneur, en particulier *Le Roi David* et *Jeanne d'Arc au bûcher*.

Le Roi David – c'est la version originale pour petit ensemble que Michel Corboz a dirigé au Festival de Zurich en juillet dernier avec son Ensemble vocal de Lausanne et le Basel Sinfonietta ; la même version a été donnée en novembre à Neuchâtel et est programmée à Fribourg sous la direction de Jean-Claude Fasel pour le 1^{er} mai 1999.

Michel Piquemal, dont la superbe interprétation a été chaleureusement accueillie au concert et au disque, l'avait intégré dans sa saison d'été à Brive en juin dernier et annonce une version scénique dans une mise en scène de Georges Lavaudant pour le 12 mai 1999 au Théâtre de Martigues.

Enfin, une version rarement jouée a figuré au concert de clôture de la série « Vertiges de la guerre » le 24 novembre dernier à l'église Saint-Louis des Invalides : *Six Psaumes du Roi David*, une transcription de Pierre Dupont pour orchestre d'harmonie, par le grand orchestre d'harmonie de la Garde républicaine sous la direction de François Boulanger.

Jeanne a été présentée à plusieurs reprises ces derniers mois en Autriche et en Allemagne. En Autriche, une version scénique, en allemand, a été donnée dans le cadre du Festival de Vienne, en avril et reprise en juillet à Passau au Festival « Europäische Wochen », en plein air devant la magnifique cathédrale de Passau.

Christian Arming, un jeune chef de 25 ans dirigeait l'Orchestre symphonique de la Radio à Vienne et l'Orchestre Philhar-

monique tchèque de Brno à Passau dans une mise en scène de Heinz Lukas Kindermann. (voir critique de H. Schmidt). Julia Stemberger était Jeanne.

En Allemagne, c'est une version oratorio et en français qui a été donnée en mai dernier par le grand Helmuth Rilling et la célèbre « Bachakademie » de Stuttgart. Jeanne, Viviane Aliberti, Frère Dominique, Oers Kisfaludy et les Chœurs et l'Orchestre radio-symphonique de Stuttgart ont été ovationnés.

Enfin, Kurt Masur et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, avec Marthe Keller, viennent de donner *Jeanne* à Berlin les 4, 5 et 6 novembre.

La « Légende dramatique » qu'est *Nicolas de Flüe* est très heureusement donnée le plus souvent dans sa version pour cuivres ; ainsi, à Lyon dans la Cathédrale Saint-Jean en avril dernier avec l'ensemble de Cuivres et percussions de l'Orchestre National de Lyon, Oers Kisfaludy et Jean Bruno, récitants, sous la direction de Jean-Jacques Titon ; puis, en Suisse, à Sachseln, Schwyz et Lucerne respectivement les 7, 8 et 13 novembre par le « Junge Philharmonie Zentralschweiz » et les Chœurs de Lucerne sous la direction d'Alois Koch ; c'est le comédien suisse, Jean-Luc Bideau, qui en est le récitant.

Enfin, comme pour illustrer le thème de ce Bulletin, *Les Mariés de la tour Eiffel* sont donnés à l'Opéra comique le 12 février 1999.

DANS LA PRESSE

Concert de l'Orchestre de la Suisse romande sous la direction de Fabio Luisi : Istanbul, juillet 1998 :

«... Jeudi, le premier programme opposait le classicisme de Haydn (*Symphonie n° 1*) à la modernité de Bartók (*Concerto pour alto*) et

Honegger (*Symphonie n° 3 « Liturgique »*). [...] La « *Liturgique* » d'Honegger, tout comme le lendemain la « *Fantastique* » de Berlioz atteignent des sommets... Rarement aura-t-on entendu ces œuvres sonner en concert avec autant de relief et d'engagement physique, avec une clarté aussi implacable. Un mot sur le public : attentif, concentré, silencieux, il sait apprécier à sa juste valeur la performance de l'OSR et le gratifie d'un triomphe parfaitement mérité. »

Luca Sabbatini, *Le Temps*, 7 juillet 1998

Jeanne d'Arc au bûcher, Passau, juillet 1998.

Venant du cœur allant au cœur. impressionnante clôture des « Semaines Européennes de Passau » avec Jeanne d'Arc au bûcher d'Arthur Honegger.

« Devant la grande fosse d'orchestre un praticable pour les scènes allégoriques et, en arrière, blotti contre la façade baroque du Dom, terriblement raide, un escalier se termine en plate-forme. Tout est noir. En son centre se dresse un petit obélisque rouge, c'est le bûcher comme un doigt pointé vers le ciel, le lieu de la souffrance et de la délivrance, l'endroit où Jeanne prie, proteste et plaide avec Dominique. Dans l'oratorio, fruit du génie commun du compositeur Honegger et du poète Claudel, il ne s'agit pas seulement de la petite fille lorraine qui veut réunir son pays, mais aussi du mécanisme et de la mauvaise foi du pouvoir... Le langage musical en est d'une force irrésistible, sensible et dramatique, oscillant entre dessin et fresque, passionnant et émouvant. La part principale revient à la direction du chef, Christian Arming, 25 ans, extraordinairement doué, dont la présence magistrale était presque

incroyable. L'excellent Orchestre philharmonique Tchéque de Brno était attentif à chaque signe du chef qui ne laissa pas une seconde le moindre doute sur sa connaissance souveraine de l'œuvre. Julia Stemberger offrit une Jeanne pénétrante et bouleversante. Il faut absolument souligner parmi une grandiose production d'ensemble la présence fantastique du Chœur de Trèves dont la flexibilité apportait le mouvement à la mise en scène marquée de l'empreinte de Heinz-Lukas Kindermann. Plus de dix minutes d'applaudissements du millier de spectateurs allaient légitimement aux acteurs, mais aussi sûrement aux organisateurs. »

Hermann Schmidt, *Passauer Neue Presse*, 28 juillet 1998

Jeanne d'Arc au bûcher, enregistrement de 1943 par Louis de Vocht et la chorale Cœcilia d'Anvers (voir discographie).

«... L'Orchestre national de Belgique, sous la direction de Louis de Vocht, est survolté. Il en est de même des chœurs. Marthe Dugard et Raymond Jérôme, elle exaltée, lui avec une autorité sans emphase, donnent au texte de Claudel la résonance humaine à laquelle la musique fait écho. [...] Voilà une version irremplaçable, où la ferveur du chef et des exécutants donne à l'oratorio sa véritable dimension... La réédition en CD est irréprochable et le texte de présentation fournit toutes les indications nécessaires. »

Jean Roy, *Le Monde de la Musique*, sept. 1998

Symphonies n° 1, n° 2 et n° 5, Le chant de Nigamon, Pastorale d'été, dans un coffret de 9 CD « Hommage à Charles Münch » (voir discographie).

«... Que Honegger et Dutilleux deviennent ici plus accessibles et fascinants à la fois qu'avec n'importe qui d'autre. Du *Chant de Nigamon* à la *Symphonie « di tre re »*, Münch irrigue un univers dont l'abord est souvent aride, révélant ses frémissements et sa sombre tendresse. »

Vincent Agrech, *Diapason*, septembre 98

COLLOQUES

Dans le cadre d'un colloque UNESCO qui s'est tenu à Bucarest en septembre, Harry Halbreich a fait une communication sur les relations entre Honegger et Enesco. Leur admiration réciproque apparaît dans des lettres et des textes dont le très bel article d'Honegger sur *Œdipe* dans *La page musicale* du 20 mars 1936 (voir Bulletin de l'Association Honegger n° 2 d'octobre 1995) et le fameux texte publié dans le *Figaro littéraire* quelques mois avant leur mort à tous deux au moment de la publication des *Souvenirs* d'Enesco réunis par Bernard Gavoty et qu'Enesco a encore eu le joie de lire.

THÈSES

Le 5 décembre 1998, Pascal Lécroart a brillamment soutenu sa thèse de doctorat, *Paul Claudel et la musique scénique, du Christophe Colomb au Livre de Christophe Colomb (1927-1952)*, thèse préparée sous la direction de Michel Autrand.

DISCOGRAPHIE

« Le Chant de Nigamon », « La Pastorale d'été », « Symphonie n° 3 "Liturgique" », « Symphonie n° 5 "di tre re" », in *Charles*

Münch Édition CD 7. Orchestre national de France, dir. Charles Münch.

Auvidis Valois V4831.

« La Danse de la chèvre », in *Flûte soleil*. Gunilla von Bahr, flûte.

BIS – CD – 175.

« La Danse de la chèvre », « Romance », in *Hommage à la Suisse*, Hans-Jörg Wegner, flûte, Ellen Wegner, piano.

Thorofon Classics CTH 2154.

« La Danse des morts », « Symphonie n° 2 », « Le Roi David » (extraits), in *Charles Münch vol. 3*, « Les frères Münch dirigent Arthur Honegger ». 1 et 2 : Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Paris 1941, 1942, 1944, dir. Charles Münch. 3 : Chœurs de Saint-Guillaume et Orchestre municipal de Strasbourg, 1929, dir. Fritz Münch.

LYS 292.

Jeanne d'Arc au bûcher, Orchestre national de Belgique, Ensemble de la Société philharmonique de Bruxelles, Chorale Cœcilia d'Anvers, Chorale d'enfants de l'Institut Notre-Dame de Cureghem, Marthe Dugard, Raymond Gérôme, Frédéric Ans-pach, dir. Louis de Vocht.

LYS 340.

Nocturne, *Symphonie n° 3 « Liturgique »*, *Symphonie n° 5 « di tre re »*. BRTN Philharmonic Orchestra Brussels, dir. Alexander Rahbari.

Koch Discover International DICD 920371.

« Pacific 231 », « Rugby », in *Piero Coppola, chef d'orchestre*, vol. 3. Orchestre symphonique du Gramophone.

LYS 373.

Pastorale d'été, Symphonies n^{os} 2 et 4.
Orchestre de Bretagne, dir. Claude Schnitzler.

Disques Chamade CHCD 5644.

« Romance », in *Le groupe des Six, les œuvres pour flûte et piano.* J.-L. Baumadier, Jacques Raynaut.

Calliope CAP 9868.

« Sonatine pour clarinette et piano », in *Blue Rondo International Connection.* Karl-Heinz Steffens, clarinette, Martin Zehn, piano.

Tudor 7047.

« Sonatine pour deux violons », in *Talents of Russia, Russian violin school, Eduard Grach.* Eduard Grach & Vadim Zhuk.

Russian Compact Disc RCD 16212.

« Sonatine pour violon et violoncelle », in *Duo.* Oleh Krysa, violon, Torleif Thedéen, violoncelle.

BIS – CD – 916.

« Symphonie n^o 1 », in *Charles Münch Édition CD 6.* Orchestre national de France, dir. Charles Münch.

Auvidis Valois V4830.

LES AUTEURS

Huguette CALMEL

Josiane MAS

Jean ROY

Jean-Jacques VELLY

maître de conférence à l'Université de Paris-Sorbonne

professeur à l'Université Paul-Valéry de Montpellier

musicologue, président de l'Association Darius-Milhaud

maître de conférence à l'Université de Paris-Sorbonne

BULLETIN D'ADHÉSION

Nom

Prénom

Profession

Raison sociale

Adresse

Téléphone :

Fax :

Personnel

Personnel

Professionnel

Professionnel

E.Mail :

Date

COTISATIONS

- Collectivité : 300 F
- Membre bienfaiteur : 300 F (et plus)
- Membre actif : 150 F
- 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 et de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
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. Jacques Chailley
M. Marius Constant
M. Henri Dutilleux
M. Marcel Landowski

BUREAU DE L'ASSOCIATION

Président :	M. Pierre Brunel
Vice-Présidents :	M ^{me} Pascale Honegger, M. Jean-Claude Honegger
Secrétaire générale :	M ^{me} Annie Neuburger
Adjointe :	M ^{me} Maud Czerwin-Honegger
Conseillers :	M ^{me} Huguette Calmel, M. Harry Halbreich, M ^{me} Jacqueline Veinstein
Trésorière :	M ^{me} Laure Timar-Schubert
Rédacteur en chef du bulletin :	M ^{me} Huguette Calmel

Association Arthur Honegger

31 rue de Vaugirard

75006 Paris

Bulletin de l'Association Arthur Honegger
ISSN 1267-9011