Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 49 (2009)

Artikel: La sémantique musicale dans Le Cantique des cantiques d'Arthur Honegger

Autor: Harbec, Jacinthe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858741

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jacinthe Harbec

La sémantique musicale dans *Le Cantique des cantiques* d'Arthur Honegger

Le soir du 2 février 1938, l'Académie Nationale de Musique de Paris lève le rideau sur *Le Cantique des cantiques*, un « ballodrame »[1] en deux actes issu d'une étroite collaboration entre ses auteurs : le chorégraphe Serge Lifar, le dramaturge Gabriel Boissy, le compositeur Arthur Honegger et le décorateur Paul Colin.

Deux ans avant la première représentation[2], Lifar et Boissy ont l'idée de créer un ballet sur *Le Cantique des cantiques*. Pour sa part, Boissy, dont l'intérêt pour les textes hébraïques et la tragédie antique remonte à ses études au Collège de France[3], élabore un argument poétique qui tente de condenser en un seul les multiples drames que renferme le texte biblique[4], sans toutefois atténuer toute l'intensité passionnelle qui ressort de ce grand chant d'amour. Dans son travail de chorégraphe, Lifar livre une synthèse des cultures primitives hébraïques, grecques et égyptiennes fondées sur le mysticisme et le paradigme des proportions pures[5]. Également influencé par les vives pulsions que provoque la passion amoureuse, Lifar crée une chorégraphie composée de « violents contrastes »[6] en opposant les mouvements angulaires modernes aux figures dansantes académiques. Une nouvelle interprétation est ainsi attribuée au *Cantique des cantiques* : « plus violente que voluptueuse; plus dynamique que poétique »[7].

1 Terme utilisé par Gabriel Boissy, « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *Le Figaro*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BnF, Paris).

2 Yves Bonnat, « Sous la coupole de l'Opéra tandis que Serge Lifar répète *Le Cantique des cantiques* », *Le Soir*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, (BnF, Paris).

3 Gabriel Boissy, *op. cit.*

4 Yves Bonnat, *op. cit.*

5 Serge Lifar, « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *Le Figaro*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BnF, Paris). Article reproduit dans *Au service de la danse – À la recherche d'une science : la chorélogie*. Paris, Université de la danse, 1958, p. 63–64.

6 Serge Lifar, *Le livre de la danse*. Paris, Éditions du Journal Musical Français, 1954, p. 162.

7 Robert Dezarnaux, « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *La Liberté*, 5 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BnF, Paris).

Le Cantique des cantiques s'inscrit dans la série de ballets associée à une nouvelle théorie de la danse que Lifar tente d'instituer par la publication de son *Manifeste du chorégraphe*. Dans ce manifeste de 1935, il stipule que la musique de ballet qui, selon les traditions, est élaborée avant la création chorégraphique, doit, à l'opposé, être composée à partir du canevas rythmique[8] préalablement établi par le « choréauteur[9] », pour utiliser les termes de Lifar. De cette union du choréauteur et du musicien naît « un synchronisme parfait de la musique et de la danse[10] ».

Avec le souvenir d'une collaboration fructueuse avec Honegger lors de l'application de ses principes théoriques dans le ballet *Icare*[11], Lifar fait appel à ses services dès que le projet du *Cantique des cantiques* est mis au point. Dans une entrevue accordée le jour de la première, Lifar précise comment la musique de ballet est née à partir de nombreux échanges avec Honegger :

> Dès que j'ai été en possession de l'argument poétique de M. Gabriel Boissy, [...], je me suis longuement entretenu avec Arthur Honegger de la façon dont le sujet serait traité chorégraphiquement et musicalement et, suivant la théorie que j'ai défendue et instaurée dans *Icare* et que je tends de plus en plus à développer, j'ai établi et écrit les rythmes préalablement à tout travail du musicien et c'est sur mes rythmes que Arthur Honegger a composé sa partition.[12]

8 Voir *Le manifeste du chorégraphe*. Paris, Coopérative Étoile, 1935, p. 25.

9 Lifar utilisa ce terme dans plusieurs articles sur le ballet, notamment dans « *Le Cantique des cantiques* » Le Figaro, 1er février 1938, suivi du « Plaidoyer pour *Le Cantique des cantiques* », *Comœdia*, 22 février 1938. Ces articles sont reproduits dans *Au service de la danse – À la recherche d'une science : la chorélogie*. Paris, Université de la danse, 1958, p. 58-62.

10 Darius Milhaud arrive à cette conclusion malgré le fait qu'il désapprouve les fondements du choréauteur de Lifar. Voir « Le 'Cantique des cantiques', *Le Soir,* 3 février 1938. Une semaine plus tard, un autre membre du « Groupe des Six », Georges Auric, conteste également la théorie du « choréauteur » de Lifar en écrivant : « je déplore nettement une conception chorégraphique qui condamne le compositeur à se modeler sur les intentions préméditées du maître de ballet » (« Au Théâtre national de l'Opéra *Le Cantique des cantiques* », *Paris-Soir,* 10 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris).

11 Honegger a participé à la composition musicale du ballet *Icare* en juin 1935 à partir du canevas rythmique de Lifar (Harry Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie. Catalogue raisonné. Analyses. Discographies*. Paris, Honoré Champion, 1994, p. 677).

12 M.-A. Dabadie, « Sur une partition de Honegger, Serge Lifar a créé une 'plastique expressive' pour le ballet de Gabriel Boissy 'Le Cantique des Cantiques' », *L'Époque*, 2 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BnF, Paris). Selon Halbreich, Honegger travaille à la composition de la fin de 1936 au 19 juin 1937. L'orchestration fut terminée en octobre–novembre 1937 (*op. cit.,* p. 589).

Pour accentuer la dimension dramatique de l'œuvre, le compositeur choisit, comme genre musical, l'oratorio auquel participent un chœur mixte et trois solistes : une contralto, un ténor et un baryton[13]. Au cours de l'œuvre, ces parties vocales de la partition se confrontent essentiellement à des instruments à vent et à percussion. En effet, la partition du *Cantique des cantiques* est dotée d'une orchestration extrêmement moderne qui, en dépit d'une section de cordes réduites à des violoncelles et des contrebasses, est constituée d'imposantes sections de cuivre, de bois et de percussion, auxquelles s'ajoutent les ondes Martenot, un piano et un célesta[14]. En choisissant une telle instrumentation, Honegger peut ainsi explorer une gamme de sonorités et de timbres clairement différenciés lui permettant de réaliser des types de contrastes qui rehaussent le caractère primitif et violent attribué à la nouvelle version du *Cantique des cantiques*.

L'étude qui suit repose sur des notions de contraste et de proportions rencontrées dans plusieurs composantes du ballet. En se référant, tout d'abord, à l'argument poétique, puis aux éléments plastiques et, enfin, à la composition musicale, je ferai ressortir comment les principaux aspects sémantiques sont mis en jeu dans le drame et comment ils obéissent à certaines règles de proportion. En somme, cette étude permettra de reconnaître la contribution d'Honegger dans cette recherche sémantique du *Cantique des cantiques*.

L'argument poétique

Tel qu'il se présente dans le texte biblique, *Le Cantique des cantiques* est un poème rassemblant 117 versets répartis en 7 chapitres qui relatent les plus enivrantes déclarations d'amour entre une Épouse, nommée la Sulamite[15], et son Époux[16]. Salomon, qui a été longtemps considéré comme

13 Les trois solistes lors de la création étaient : la contralto Antoinette Duval, le ténor Edmond Chastenet et le baryton Charles Cotta.

14 L'exécution instrumentale de la partition exige une quarantaine de musiciens, à savoir : 3 flûtes, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 2 bassons, 2 saxophones, 4 trompettes (dont 1 piccolo), 4 trombones, 1 tuba, timbales, percussions (tambour, tambourin, tambour de Basque, caisse roulante, grosse caisse, woodblock, triangle, cymbale suspendue, cymbales, cymbales de fer, 3 gongs, tam-tam, bouteillophone), piano, célesta, ondes Martenot, violoncelles, contrebasses. La création de l'œuvre fut sous la direction de Philippe Gaubert.

15 Il serait plus juste d'identifier le personnage féminin à une Sunamite, à savoir une jeune fille de Sunem.

16 Il semblerait que, dans la tradition juive, ce dialogue biblique entre deux amants servait de chant lors des célébrations de noces qui duraient sept jours, réservant ainsi une partie du texte pour chaque jour de la noce. Jean Guitton et Guillaume Pouget, *Le cantique des cantiques*. Coll.« Études bibliques ». Paris, Librairie Lecoffre, 1948 [1934], p. 29.

l'auteur de ces versets, semble être, de prime abord, l'Époux élu. Plusieurs exégètes s'entendent aujourd'hui pour reconnaître un dédoublement de personnalité chez l'Époux, s'identifiant tantôt au roi, tantôt au berger. Aussi, l'Épouse se retrouve-t-elle confrontée au choix entre un amour nourri par la richesse matérielle et un amour fondé sur des valeurs humaines.[17]

L'antithèse entre un amour royal et un amour pastoral devient ainsi la trame de fond de l'argument poétique de Boissy. Dans sa version du *Cantique des cantiques*, Boissy supprime tout équivoque à l'égard du personnage masculin du texte original en présentant dans son argument deux prétendants, le Berger et le roi Salomon. Tous deux étant entièrement épris de la singulière Sulamite, le drame qui s'ensuit repose essentiellement sur la dimension conflictuelle qu'entraîne cette triade relationnelle.

À partir de cette prémisse, Boissy élabore un court argument poétique de quatre pages qui retrace, dans son essence dramatique, le grand récit d'amour sous-entendu dans les versets bibliques. Le texte de l'argument est imprimé en deux sortes de caractères typographiques. Les propos, imprimés en caractères gras, ont pour fonction de situer les différentes phases du drame. Ces propos alternent avec une autre typographie correspondant aux paroles, conçues pour être chantées par les solistes ou les parties de chœur. Alors que les solistes remplissent le rôle des trois personnages principaux, le chœur représente des groupes de personnes associées à l'un des membres de la triade amoureuse. Ils sont les Vendangeuses et les Vendangeurs, les Guerriers et les Filles de Sion. Comme au théâtre antique, le chœur a le rôle de préciser ou de commenter l'action.

Le premier acte se déroule dans les vignes d'En Gaddi[18], où « la jeune fille de Sulem »[19] cherche vainement son bien-aimé. « Svelte et vigoureux », un berger descendant des montagnes apparaît devant la Sulamite. Ils ont à peine le temps de sentir naître en eux les premières pulsions amoureuses avant que les guerriers n'arrivent, suivis de près par le roi Salomon. Profondément ébloui par la beauté et la grâce de la Sulamite, le

17 Cette interprétation du texte se retrouve notamment dans l'ouvrage de Jean Guitton d'après les enseignements de Guillaume Pouget (*Op. cit.*). On se demande si cet ouvrage, publié pour la première fois deux ans avant la naissance du projet de ballet, a pu avoir une influence sur le travail de librettiste de Boissy. D'après nos sources, Boissy, qui fait état des travaux d'Albert Hazan et d'Ernest Renan sur le *Cantique des cantiques*, ne mentionne à aucun moment l'étude de Guitton.

18 Le nom de ce village s'écrit avec deux orthographes possibles, Engaddi et En Gaddi. Même si Boissy utilise la première orthographe, nous avons choisi la seconde, conformément à celle qui est utilisée dans la partition musicale d'Honegger.

19 Les citations insérées dans ce texte font référence à l'argument de Boissy (Programme de concert, dossier *Cantique des cantiques*, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris).

roi l'enlève et l'amène dans son somptueux palais. Au deuxième acte, la Sulamite se retrouve dans les pavillons du roi Salomon, où « des voix, des chœurs célèbrent la passion royale ». Les déclarations d'amour et les multiples spectacles fastes offerts par le roi ne dissipent pas l'ennui insurmontable de la Sulamite, qui finit par s'évanouir. Dans ses songes, elle « invoque son bien-aimé » qui surgit « comme retombé du ciel ». À leurs retrouvailles, « nulle puissance ne saurait plus rompre leur divin accord », même celle du roi Salomon, qui s'empresse d'engager une lutte à la vue de son rival. Mais « la victoire reste au simple, au sain, au pur … Salomon s'abîme dans la mélancolie tandis que son palais s'efface, disparaît » pour laisser place au village d'En Gaddi, où « danses et réjouissances accueillent le retour des jeunes gens vainqueurs par l'amour ».

De ces extraits puisés de l'argument de Boissy, deux caractéristiques ressortent : le triangle amoureux, qui mène à de violents duels, et l'opposition des mœurs, qui engendre des effets de contraste. Ces caractéristiques se mettent en œuvre en établissant un rapport de deux à un. Mis à part les personnages, qui sont deux hommes par rapport à une femme, l'exemple 1[20] reproduit un nouveau regroupement qui tient compte des souches des personnages : un homme de lignée royale s'oppose au couple de racine campagnarde. On constate un effet semblable en considérant les trois lieux où se déroule l'action. Un contraste s'établit entre le premier décor, qui représente les Vignes d'En Gaddi (fig. 1), et le deuxième décor, qui évoque le somptueux palais (fig. 2). Le retour au lieu initial des Vignes d'En Gaddi à la fin de l'œuvre, procure une structure formelle à trois parties dans un rapport de deux à un (ex. 1).

Structure de l'œuvre

Pour mieux comprendre la structure de l'œuvre, il faut se rapporter à la partition musicale[21]. Hormis le premier mouvement intitulé « Les Vignes d'En Gaddi », qui joue le rôle de prologue au drame, Honegger répartit l'argument de Boissy et la trame rythmique de Lifar en seize mouvements musicaux correspondant à chacune des scènes du drame. La liste des seize scènes[22] apparaît dans la colonne centrale de l'exemple 2. Dans la deuxième colonne de cet exemple, les scènes sont rassemblées en trois groupes

20 Les exemples accompagnant le texte sont rassemblés à l'annexe 1.

21 Arthur Honegger, *Le Cantique des cantiques, ballet en deux actes*, partition pour piano et chant, Paris, Heugel, 1938.

22 Aux scènes VIII, XV et XVI de la colonne centrale de l'exemple 2, nous avons ajouté entre crochets le nom des personnages manquant dans le titre.

distincts que nous nommons « tableaux ». Chaque tableau désigne une des trois phases du drame : l'enlèvement, l'emprisonnement, la libération.

Les termes monade, dyade et triade, utilisés dans la colonne de droite, réfèrent au nombre de personnes participant aux actions dramatiques menées dans certaines scènes. Cette identification permet d'établir un lien entre les scènes des tableaux extrêmes I et III. Effectivement, les scènes XII à XVI reproduisent l'évolution relationnelle créée au cours des scènes II à VII, allant de la monade jusqu'à la triade, pour se terminer par l'union de deux des trois personnages. La monade, du mot grec « monos » signifiant « seul »[23], est représentée par la Sulamite qui, dans les scènes II et XII est seule dans sa recherche du bien-aimé. Cette solitude est brisée par la rencontre du Berger aux scènes III et XIII, ce qui donne lieu à une relation entre deux personnes qui s'attirent, d'où l'expression « dyade attractive ». L'arrivée de Salomon, par ailleurs, entraîne la Sulamite dans une triade conflictuelle qui, à la suite d'une lutte entre les deux prétendants, la contraint à s'unir avec le vainqueur qui, selon le cas, provoque une union monarchique (à la fin du tableau I), ou une union idéologique (à la fin du tableau III).

Les scènes du deuxième tableau, quant à elles, établissent un contraste avec celles des deux tableaux extrêmes, premièrement, en générant une dyade répulsive, et deuxièmement, en omettant la triade conflictuelle. Ainsi, le retour à la dyade attractive au tableau III réamorce le scénario entrepris dans le premier tableau, avec cette fois beaucoup plus d'intensité, ce qui permet un dénouement grandiose pour souligner cette divine union entre la Sulamite et le Berger.

À la lumière de ce qui précède, les tableaux extrêmes reproduisant un scénario similaire sont ainsi reliés pour former une structure triangulaire reproduite dans l'exemple 3. Dans cet exemple, les tableaux extrêmes qui représentent la dyade attractive, composée de la Sulamite et du Berger, constituent la base du triangle. Le sommet de ce triangle désigne le tableau II et correspond à la dyade répulsive que forme la liaison de la Sulamite et de Salomon. Outre les dyades relationnelles, les angles du triangle rassemblent les lieux et les trois phases du drame : l'enlèvement, l'emprisonnement et la libération.

23 *Dictionnaire historique de la langue française,* dirigé par Alain Rey, vol. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1264.

Éléments plastiques et décoratifs

Le symbole du triangle et les propriétés angulaires qui en émergent se retrouvent également dans les éléments plastiques du ballet. De cette sixième scène du premier acte, reproduite à la figure 1[24], nous notons comment les lignes franches et angulaires appliquées à la chorégraphie de Lifar font inlassablement un rappel au triangle. De plus, l'ensemble des trois personnages du centre adopte une position qui suggère la forme d'un triangle.

Dans cette scène, le roi Salomon, qui tente de briser les liens entre le Berger et la Sulamite avec sa puissance suprême, occupe l'angle supérieur du triangle. Or, dans la dernière scène de l'acte I, lors de l'enlèvement de la Sulamite par le roi Salomon, le triangle formé par les trois personnages se retrouve inversé. Le Berger, abandonné à lui-même, occupe cette fois la pointe inférieure du triangle.

Le triangle initial se reforme à nouveau lors du dernier duel engagé au palais (fig. 2). Au sein de cette triade sur fond de rideau central triangulaire, Salomon prend une pose de façon à pointer les bras vers le sol, renforçant ainsi le côté terre à terre ou matérialiste de ses désirs. En opposition, les bras du Berger levés vers le ciel évoquent la dimension spirituelle de ses aspirations. Animés par leur passion respective, ils s'engagent donc dans une lutte acharnée.

Spécificités compositionnelles

Pour donner de la force au drame, Honegger conçoit une musique extrêmement tranchante aux sonorités exotiques inspirées de nombreux pays de l'Antiquité. Aussi, l'œuvre musicale s'ouvre-t-elle sur le bruit sourd d'un gong chinois accompagné d'un accord dissonant de couleur sombre construit à partir de la note *mib*. Une fois le ton donné au drame, une mélodie de sonorité orientale s'énonce en se confrontant harmoniquement et rythmiquement à l'ostinato composé de l'accord initial (ex. 4). La facture dense et discordante de la musique provoque une sensation de grande intensité émotionnelle, comme si elle tentait d'annoncer une effroyable tragédie. Ce morceau, qui sert de prologue, génère sans contredit la stupéfaction auprès du public croyant assister au plus beau récit d'amour que les hommes aient pu écrire.

Au lever du rideau, cette musique stridente fait place à une composition de nature plus légère, ce qui crée avec le premier mouvement un contraste

24 Les figures sont consignées à l'annexe 2.

de sonorité. Dans ce mouvement intitulé « Les Vignerons », la dissonance, toujours présente, se produit par la superposition de deux arpèges d'un demi-ton de distance qui forme un ostinato significatif. (Nous verrons plus loin en quoi cet ostinato est de teneur significative.) Cette caractéristique de friction harmonique occasionnée par les secondes mineures est omniprésente dans la composition musicale et concourt indéniablement à accentuer les tensions générées par la triade relationnelle. À la troisième mesure, se déploie au-dessus de cet ostinato une mélodie issue du folklore israélite avec ses ornements en demi-tons, ses sauts de quartes justes et ses traits de gamme par tons.

À la fin de ce mouvement, l'ostinato s'interrompt brusquement pour donner lieu à une marche gaillarde qui accompagne le défilé des Vignerons. Intervient subitement un son inattendu qui nous atteint profondément : un instrument à ondes Martenot émet un bruit lancinant. Ce cri de la passion amoureuse, produit par un glissando s'étendant sur un ambitus de onzième, souligne l'arrivée de la Sulamite (ex. 5). De ce gémissement s'ensuit une mélodie plaintive[25] qui marque notre attention, non seulement par les « tendres blandices »[26] de sa sonorité, mais par les gigantesques sauts qu'elle adopte.

Un regard sur la construction de cette mélodie, que nous nommons « thème fondamental de l'amour »[27], permet de relever une particularité qui ne peut nous laisser indifférents (ex. 6). Effectivement, la ligne est bâtie de façon à réduire l'écart des intervalles à mesure que se déroule la mélodie. En superposant les notes formant les intervalles, nous remarquons qu'à partir du premier intervalle de neuvième mineure, *ré–ré#*, la mélodie progresse en mouvement contraire jusqu'à atteindre l'unisson *sol*. La mélodie poursuit sa descente en effectuant un geste de double-broderie autour du *mib*. Comme nous l'avons vu, cette note correspond à la note de basse du premier accord de l'œuvre (ex. 4).

La superposition des deux voix, implicitement comprise dans cette mélodie, s'apparente à deux lignes qui, à partir de deux points éloignés, se rejoignent en un point commun. Ce tracé est donc à l'image du parcours qu'entreprendront la Sulamite et le Berger avant de s'unir définitivement.

À plusieurs endroits de la partition, dans les situations où l'amour est un enjeu, Honegger recourt à cette technique du mouvement contraire dont le

25 Étant donné que l'ostinato qui accompagne cette mélodie est de facture semblable à celui qui a été employé dans le mouvement « Les Vignerons », nous sommes à même de constater la présence des frictions de demi-tons discutée plus haut.

26 Expression utilisée dans José Bruyr, *Honegger et son œuvre*. Paris, Corréa, 1947, p. 174.

27 L'expression « fondamental de l'amour » est ainsi attribuée à ce thème puisque, comme nous le verrons plus loin, ce dernier constitue la structure de base pour la construction des autres thèmes également associés à l'amour.

dessin reproduit inévitablement le triangle. Prenons l'exemple de la scène IV, où se rencontrent la Sulamite et le Berger. Dans la première section de cette scène, deux groupes d'instruments, les aigus et les graves, évoluent simultanément en mouvement contraire allant du plus petit au plus grand intervalle. Ce tracé, inversé par rapport au thème de l'amour, est symbole d'éloignement, ce qui est confirmé douze mesures plus loin lorsque la partie des voix de basses annonce l'arrivée des guerriers du roi.

Cette stratégie des lignes en mouvement contraire est aussi utilisée à la scène X lors de la déclaration d'amour du roi Salomon à la Sulamite. La scène commence avec deux accords superposés, situés l'un par rapport à l'autre dans les registres extrêmes et qui progressent vers deux accords qui s'entremêlent, comme si le compositeur tentait fortement d'exprimer le profond désir du roi Salomon de s'unir à la belle Sulamite. Toutefois, les deux dernières mesures de cette scène, qui reprennent dans le sens inverse le motif présenté aux premières mesures, nous dissuade de toute union éventuelle entre le roi Salomon et la Sulamite.

Outre les formes que suggèrent les tracés mélodiques de la partition, l'image musicale est utilisée pour personnifier le matériel thématique. Conformément à la volonté de Lifar, Honegger présente un thème dont les multiples récurrences[28] servent de fil conducteur ou de *Leitmotiv* à l'œuvre. À propos de ce thème, Lifar écrit dans un article publié la veille de la première représentation :

> Je me suis fixé comme but de créer un thème d'amour sur un fond, une atmosphère de travaux champêtres, réalisé synthétiquement au moyen de la danse [...]. Le développement de ce thème [...] fait peut-être penser à Wagner (mais sur un plan purement dansant), car j'ai eu recours à une mélodie continue, lancinante, ininterrompue, à une mélodie d'émotion dansante et au *leit-motiv* [*sic*]. De même que dans *Tristan et Isolde* on entend passer sur tout le drame, et le dominant, le thème de la passion, on assiste dans le *Cantique des cantiques* à des reprises du thème dansant de l'amour, toujours le même, quoique varié par tous les personnages et par l'orchestre, à des réapparitions brusques de ce thème qui suspendent parfois l'action et son dynamisme.[29]

Une étude de la partition nous informe que le matériel musical présenté à la deuxième section de la scène IV correspond à la description que donne Lifar de ce « thème dansant de l'amour ». Ce thème, qui réapparaît tout au long de l'œuvre, puise sa source dans la mélodie présentée à l'arrivée de la Sulamite, à la scène II (ex. 5). Comme le montre l'exemple 7, le « thème

28 Harry Halbreich dresse une liste des différentes formulations de ce thème présentées tout au long de l'œuvre. Voir *L'œuvre d'Arthur Honegger*, *op. cit.*, exemple 502 a–e.

29 Serge Lifar, « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *op.cit.*

dansant de l'amour », est aussi fait de grands sauts mélodiques dont l'écart s'élimine au fil de son déploiement.

Cette mélodie de nature sensuelle et voluptueuse, qui personnifie adéquatement la Sulamite, contraste avec les lignes déchaînées de la première section de cette même scène IV qui illustre le caractère fougueux du Berger. Le thème du berger est représenté par des envolées mélodiques, exécutées par les flûtes et les clarinettes, qui illustrent l'agilité du jeune homme des montagnes. Pour sa part, le thème du roi Salomon est de caractère brillant et majestueux par l'utilisation des trompettes, des trombones et du chœur mixte qui exécutent une mélodie syncopée. À ce thème se juxtaposent certains passages fondés essentiellement sur un motif, construit de notes pédales rythmées à la noire, aux sonorités qui rappellent les défilés militaires. Le côté plus sombre du thème royal se fait entendre à la scène VI, où commence le premier duel amoureux. Il est intéressant de constater comment les différents segments musicaux, issus des thèmes entendus précédemment, se confrontent dans cette scène. Écrit dans un contrepoint atonal, les lignes composées de triolets de croches associées au Berger se déchaînent contre les blocs harmoniques qui progressent dans un rythme militaire, en raison d'une noire pointée suivie d'une double-croche, qui représente la facette guerrière du roi Salomon. De cette lutte thématique âpre émergent des commentaires musicaux lancinants puisés dans le thème d'amour de la Sulamite. Malgré ses prouesses saltatoires, évoquées à la dernière section de la scène VI par des sauts d'accords, le Berger ne réussit pas à vaincre la puissance du roi Salomon.

Structure compositionnelle

Le départ de la Sulamite et de Salomon clôt le premier acte du ballet. Hormis le « thème dansant de l'amour », qui revient sans cesse tout au long de la composition puisqu'il fait partie du cœur même du drame, les autres thèmes concourent à structurer l'œuvre.

L'exemple 8 montre comment les énoncés thématiques participent à la structuration de l'œuvre. Dans cet exemple, nous avons reproduit le nom des scènes ou des mouvements dans la colonne de gauche. La colonne centrale dresse une liste des différents thèmes présentés dans chacune des scènes. Dans cette énumération, nous avons attribué à chacun des thèmes des qualificatifs évocateurs, ce qui contribue grandement à la compréhension structurelle de l'œuvre. Les thèmes indiqués en caractères gras s'associent aux moult formulations du thème de l'amour, qui s'apparentent aux états d'âme que traverse la Sulamite au cours du drame. Parmi ces formulations, le thème « dansant de l'amour » revient incessamment, tel un

Leitmotiv dramatique. Ces différentes facettes du thème de l'amour se greffent aux autres thèmes pour donner à l'œuvre une grande structure ternaire en forme d'arche, comme le démontre la colonne de droite.

En concertation avec le regroupement des scènes en trois tableaux présenté à l'exemple 2, l'exemple 8 démontre qu'Honegger procède, à partir de la scène XII, à une réexposition des thèmes énoncés au tableau I. Structurée ainsi, la composition a pour section centrale les scènes du tableau II, qui se déroulent au palais. Similairement à la forme ternaire traditionnelle, le matériel de la section B évolue à partir d'un contenu musical contrastant par rapport aux parties extrêmes. D'ailleurs, le contraste est encore plus frappant à la scène XI, car la musique des trois spectacles n'a aucune parenté thématique avec le matériel précédent.[30]

À la scène XII, l'instrument à ondes Martenot qui énonce le thème de l'amour dans toute sa langueur annonce un retour au point de départ. Comme au tableau I, le thème de l'amour de la Sulamite, le thème vif et agile du Berger, les thèmes d'un amour bilatéral et les thèmes de confrontation font aussi partie du tableau III.[31]

Dans la toute dernière scène, Honegger écrit une composition digne d'un grand final[32]. Le tutti orchestral et le grand chœur mixte, qui se joint à deux solistes, entament simultanément diverses mélodies qui participent au majestueux tissage polyphonique et contrapuntique de cette musique composée pour glorifier l'heureuse union du couple triomphal. Avant de clore définitivement, le motif d'accompagnement de la scène « des Vignerons » de la scène I réapparaît. Exempte de la dissonance initiale, la musique accompagnant cette dernière scène se déroulant dans les Vignes d'En Gaddi n'évoque-t-elle pas cette terre promise, symbole du bonheur éternel?

Un autre signe compositionnel soulève notre attention. L'ostinato propre au thème des Vignerons qui soutient les parties de chœur à ce point de la partition est composé de l'accord parfait de *la*. Or, celui-ci n'évoque-t-il pas ce « divin accord » annoncé dans l'argument de Boissy au moment des

30 Bruyr reconnaît dans la composition de la scène XI une certaine parenté avec les mélodies tibétaines empruntées au *Toit du Monde* (*op. cit.*, p. 174).

31 Une étude plus approfondie nous permettrait de démontrer que la forme ternaire complexe utilisée dans ce ballet a une certaine similarité avec le rondo de sonate.

32 Tous les chroniqueurs et critiques s'entendent à reconnaître l'ingéniosité compositionnelle d'Honegger dans ce dernier mouvement. Voir entre autres Louis Aubert, « 'Le Cantique des cantiques' à l'Opéra », *Le Journal*, 6 février 1938; Darius Milhaud, « Le 'Cantique des cantiques' », *Le Soir*, 8 février 1938; Henri Sauguet, « *Le Cantique des cantiques*, ballet de A. Honegger et G. Boissy », *Le Jour*, [février 1938]. Tous ces articles se retrouvent dans le fichier *Le Cantique des cantiques*, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BnF, Paris).

retrouvailles de la Sulamite et du Berger? Quoi qu'il en soit, les discordes harmoniques entendues depuis le début de l'œuvre se résolvent dans les dernières mesures de la composition sur un accord parfait de *la* majeur.

Sur le plan structural, l'accord de *la* majeur de la finale relié à l'accord de *mib* du prologue initial est à une distance d'un triton. Comme le montre l'exemple 9, la note référentielle *do*, qui soutient la composition des scènes du tableau II, divise l'œuvre en deux intervalles égaux de tierce mineure à l'intérieur même de la forme ternaire utilisée. Se déployant de part et d'autre du tableau central, les deux intervalles de tierce mineure participent à soutenir la structure triangulaire de la composition musicale.

Au-delà des contrastes thématiques présentés dans ce « ballodrame », le triangle, ce symbole de la Trinité, représente probablement le signe le plus mystique de cette étude sémantique dans la composition d'Honegger du *Cantique des cantiques*.

Bibliographie sélective

Auric, Georges. « Au Théâtre national de l'Opéra *Le Cantique des cantiques* », *Paris-Soir,* 10 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra.

Boissy, Gabriel. *Le Cantique des cantiques*. Programme de concert du 2 février 1938. Bibliothèque de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France.

Boissy, Gabriel. « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *Le Figaro*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra.

Bonnat, Yves. « Sous la coupole de l'Opéra tandis que Serge Lifar répète *Le Cantique des cantiques* », *Le Soir*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra.

Bruyr, José. *Honegger et son œuvre*. Paris, Corréa, 1947.

Colin, Paul. Paul Colin et les spectacles. Catalogue d'exposition, Nancy, Musée des beaux-arts, 1994.

Dabadie, M.-A. « Sur une partition de Honegger, Serge Lifar a créé une 'plastique expressive' pour le ballet de Gabriel Boissy 'Le Cantique des Cantiques' », *L'Époque*, 2 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris.

Dezarnaux, Robert. « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *La Liberté*, 5 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra.

Feschotte, Jacques. *Arthur Honegger*. Coll. « Musiciens de tous les temps ». Paris, Seghers, 1966

Guitton, Jean et Guillaume Pouget. *Le cantique des cantiques*. Coll.« Études bibliques ». Paris, Librairie Lecoffre, 1948 [1934].

Halbreich, Harry. *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*. Paris, Fayard, 1992.

Halbreich, Harry. *L'œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie. Catalogue raisonné. Analyses. Discographies*. Paris, Honoré Champion, 1994.

Hofmann, Rostislav. *Sege Lifar et son ballet*. Avant-propos de Thamar Karsavina. Paris, Les cahiers du Journal musical français, 1953.

Honegger, Arthur. *Le Cantique des cantiques, ballet en deux actes*. Partition pour piano et chant. Paris, Heugel, 1938.

Honegger, Arthur. *Écrits*. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel. Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.

Lifar, Serge. *Au service de la danse – À la recherche d'une science : la chorélogie*. Paris, Université de la danse, 1958.

Lifar, Serge. « *Le Cantique des cantiques* à l'Opéra », *Le Figaro*, 1er février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris.

Lifar, Serge. *Le livre de la danse*. Paris, Éditions du Journal Musical Français, 1954.

Lifar, Serge. *Le manifeste du chorégraphe*. Paris, Coopérative Étoile, 1935.

Lifar, Serge. « Plaidoyer pour *Le Cantique des cantiques* », *Comœdia*, 22 février 1938.

Milhaud, Darius. « Le 'Cantique des cantiques' », *Le Soir*, 8 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris.

Sauguet, Henri. « Le Cantique des cantiques, ballet de A. Honegger et G. Boissy », *Le Jour*, [début février 1938], dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris.

Spratt, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger*. Dublin, Cork University Press, 1987.

Vuillermoz, Émile. « Les premières », *Excelsior*, fin janvier 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, BnF, Paris.

Annexe 1 : Les exemples

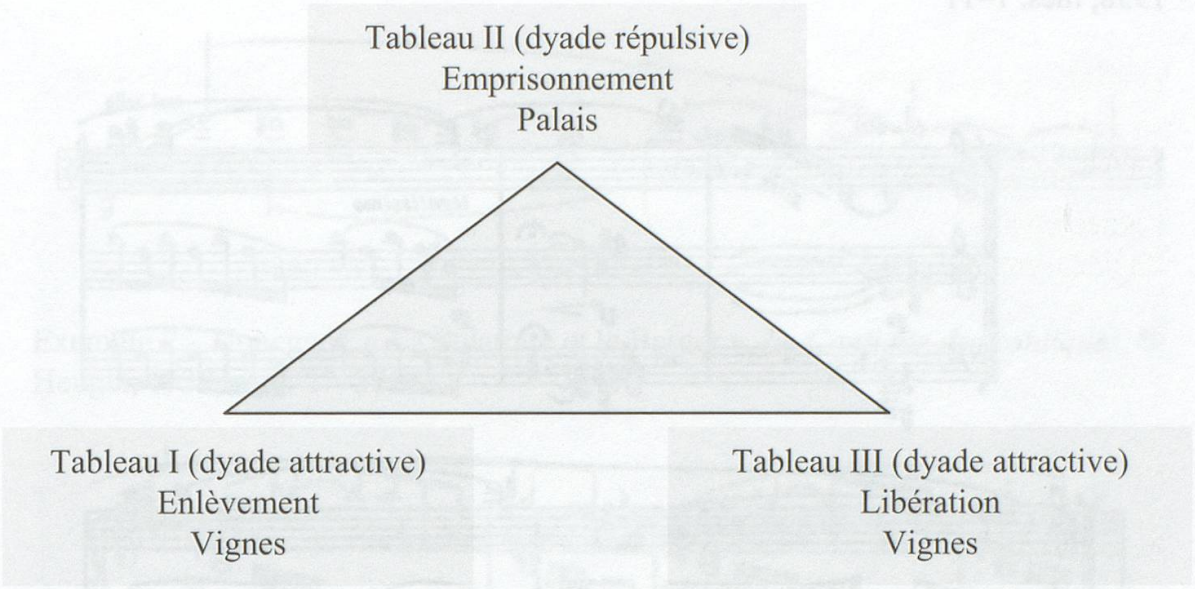
Exemple 1 – Rapport entre les personnages et les lieux du drame

Souche	Nombre	Lieux
Lignée royale	1	Palais
Racine campagnarde	2	Vignes d'En Gaddi

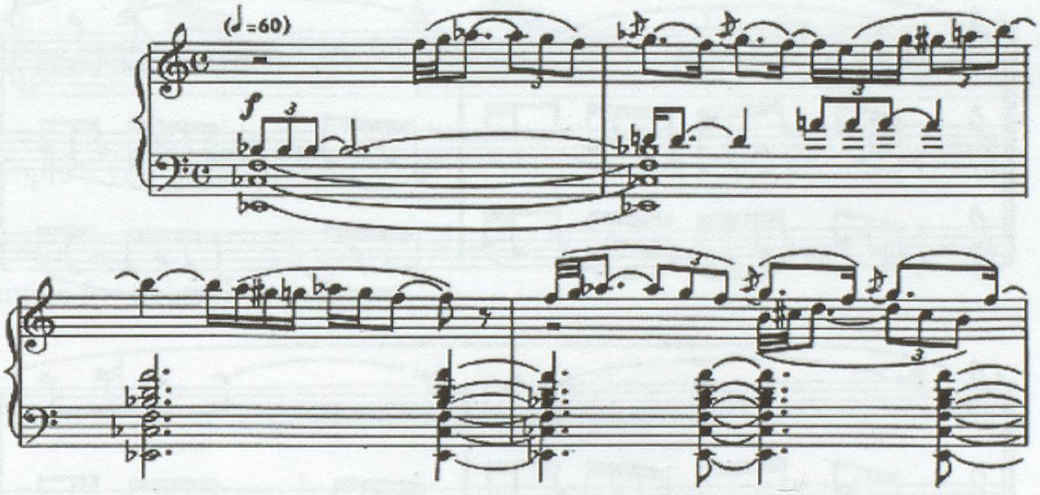
Exemple 2 – Liste des scènes

Actes	Tableaux		Nom attribué aux scènes	Identité relationnelle
Acte I	Prologue		Les Vignes d'En Gaddi	
	Tableau I	I	Les Vignerons	
	L'enlèvement	II	La Sulamite	Monade
		III	Le Berger	Dyade attractive
		IV	La Sulamite et le Berger	Dyade attractive
		V	Salomon	Triade conflictuelle
		VI	La Sulamite, le Berger et Salomon	Triade conflictuelle
		VII	Départ de la Sulamite et de Salomon	Union monarchique
Acte II	Tableau II	VIII	Le Palais de Salomon [la Sulamite]	Monade
	L'emprisonnement	IX	Salomon	Dyade répulsive
		X	La Sulamite et Salomon	Dyade répulsive
		XI	Les Spectacles I II III	
	Tableau III	XII	Rêve de Sulamite	Monade
	La libération	XIII	Le Berger	Dyade attractive
		XIV	La Sulamite et le Berger	Dyade attractive
		XV	Le Berger et Salomon [et La Sulamite sous-entendue]	Triade conflictuelle
		XVI	La libération [départ de la Sulamite et du Berger]	Union idéologique

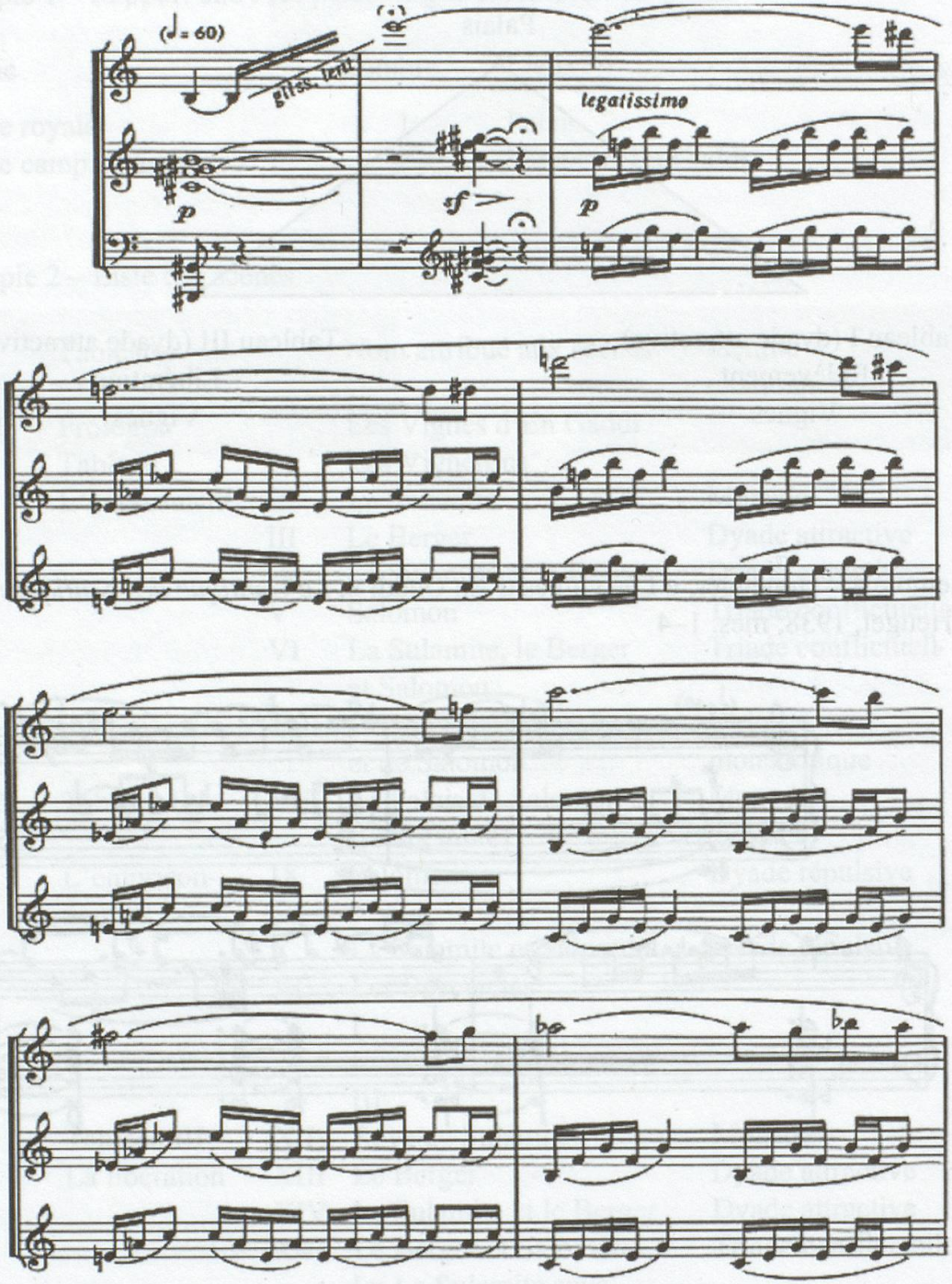
Exemple 3 – Relation triangulaire



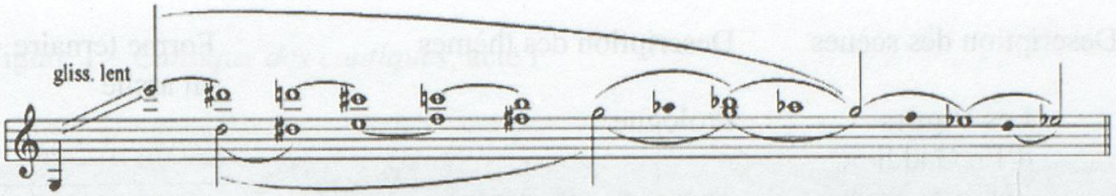
Exemple 4 – Honegger, « Les vignes d'En Gaddi », *Le Cantique des cantiques*, © Heugel, 1938, mes. 1–4



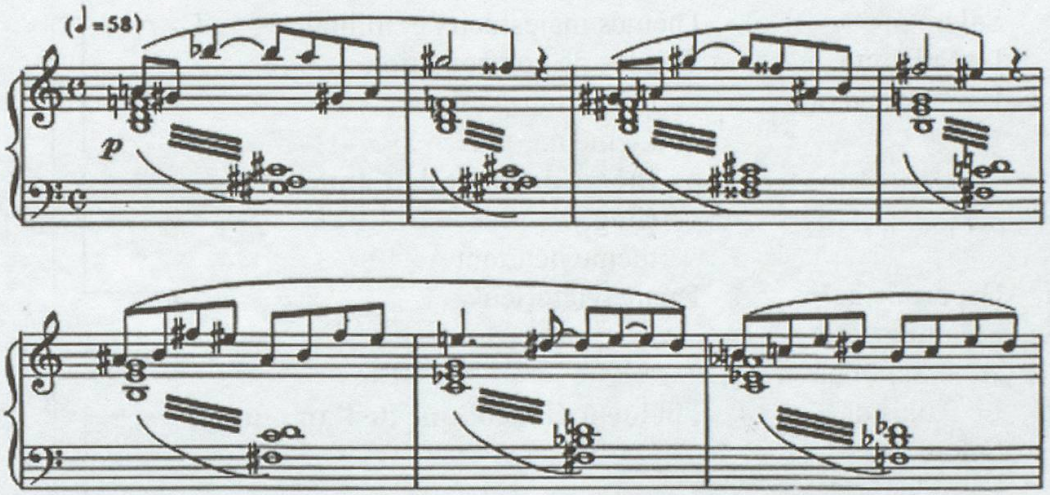
Exemple 5 – Honegger, « La Sulamite », *Le Cantique des cantiques*, © Heugel, 1938, mes. 1–11



Exemple 6 – Réduction analytique du thème fondamental de l'amour

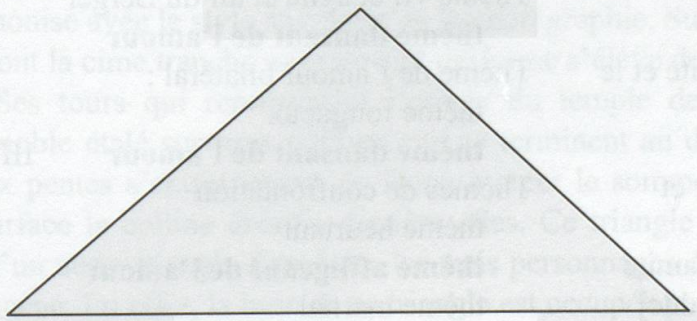


Exemple 7 – Honegger, « La Sulamite et le Berger », *Le Cantique des cantiques*, © Heugel, 1938, mes. 27–35



Exemple 8 voir page suivante

Exemple 9 – Schéma formel

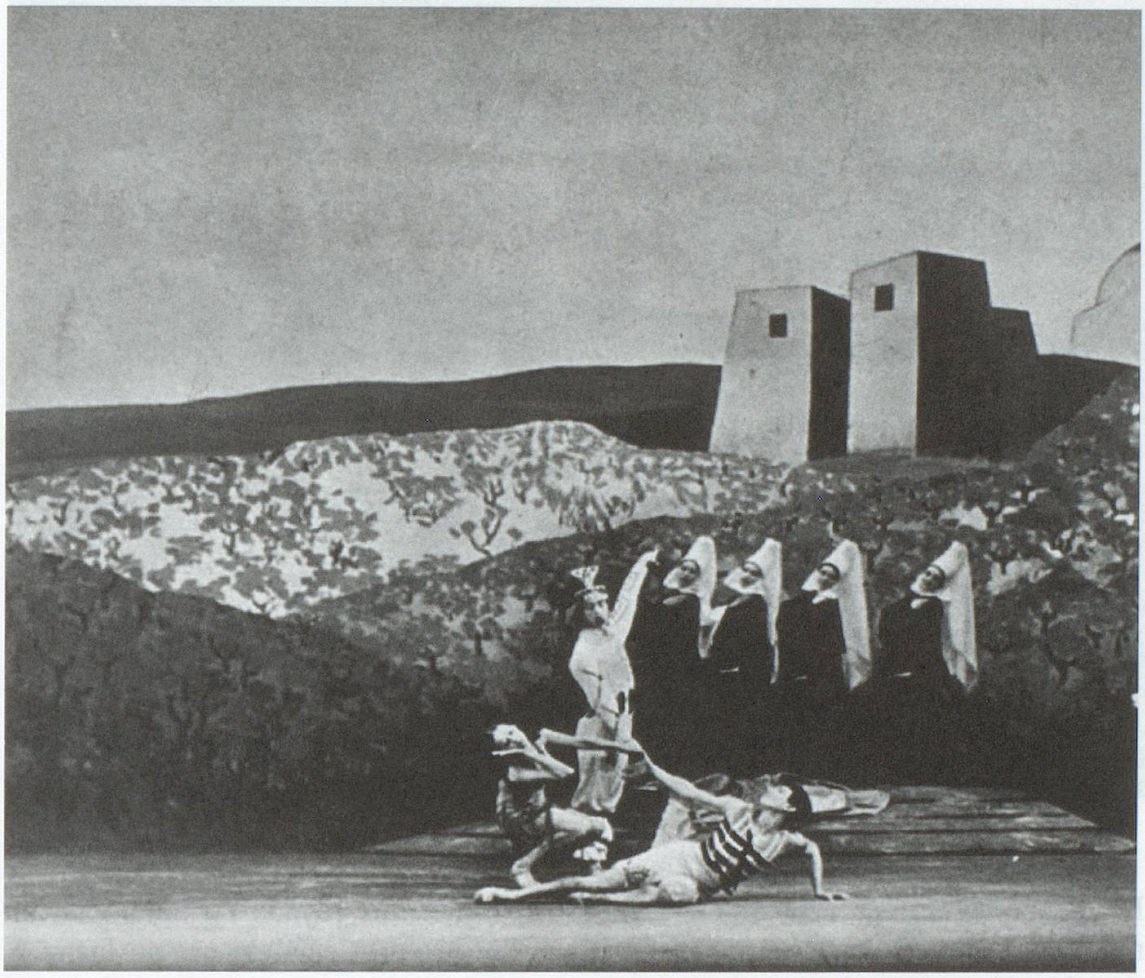


Exemple 8 – Analyse formelle du *Cantique des cantiques*

	Description des scènes	Description des thèmes	Forme ternaire en arche
	Les Vignes d'En Gaddi	Prologue	
I	Les Vignerons	Thème des vignerons	
II	La Sulamite	**Thème fondamental de l'amour**	
III	Le Berger	Thème vif et agile	
IV	La Sulamite et le Berger	Thèmes de l'amour bilatéral : thème fougueux **thème dansant de l'amour**	
V	Salomon	Thèmes majestueux et militaire	I – A
VI	La Sulamite, le Bergeret Salomon	Thèmes de confrontation : thème intrigant thème martial **thème dansant de l'amour** (frag.) thème heurtant	
VII	Départ de la Sulamite et de Salomon	Thème victorieux	
VIII	Le Palais de Salomon [la Sulamite]	**Thème mélancolique de l'amour**	
IX	Salomon	Air de Salomon : déclaration d'amour	
X	La Sulamite et Salomon	Thème de l'amour unilatéral : thème enflammé **thème affligeant de l'amour**	II – B
XI	Les Spectacles I-II-III	Thèmes divertissants I-II-III	
XII	Rêve de Sulamite	**Thème languissant de l'amour**	
XIII	Le Berger	Thème vif et agile et air du Berger **thème dansant de l'amour**	
XIV	La Sulamite et le Berger	Thème de l'amour bilatéral : thème fougueux **thème dansant de l'amour**	III – A'
XV	Le Berger et Salomon [et La Sulamite sousentendue]	Thèmes de confrontation thème heurtant **thème affligeant de l'amour** thème martial	
XVI	La libération	Thème triomphal **Thème dansant de l'amour** Thème des vignerons	

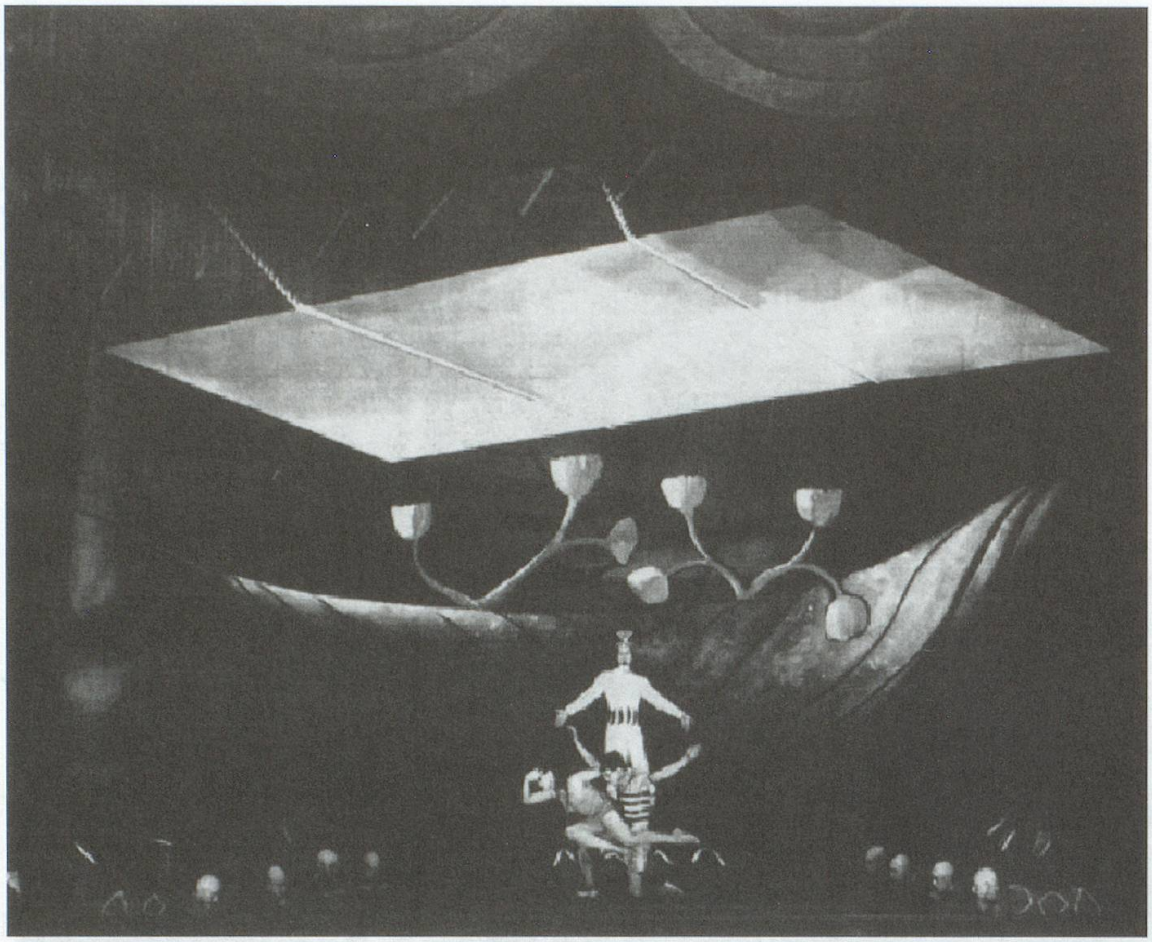
Annexe 2 – Les Figures

Figure 1 – *Cantique des cantiques*, acte I



Le décor utilisé pour les première et troisième scènes illustre le paysage collinaire des vignobles d'En Gaddi. Des lignes pures et simples caractérisent cette composition qui s'harmonise avec le style angulaire de la chorégraphie. Sur un fond d'une longue colline dont la cime tranche avec un ciel uniforme s'élève deux hautes tours rectangulaires. Ses tours qui représentent l'entrée du temple de Salomon surplombent le vignoble étalé sur trois collines qui se terminent au devant par deux pentes. Ces deux pentes s'entrecroisent de façon à créer le sommet d'un triangle qui a comme surface la colline dressée derrière elles. Ce triangle est en quelque sorte le miroir d'un autre triangle formé par les trois personnages disposés au premier plan de la scène. En effet, la base de ce triangle est occupée par le Berger et la Sulamite alors que le roi Salomon se trouve à son angle supérieur. Derrière cette scène où se confrontent les trois protagonistes se trouvent les Filles de Sion qui, comme au théâtre grec, ont le rôle de commenter l'action.

Figure 2 – *Cantique des cantiques*, acte II



Le deuxième acte se déroule dans un des appartements royaux de Salomon, ici représentés par de somptueux tissus drapés. La pièce est éclairée par un lustre à sept lampes qui symbolise sûrement le chandelier juif à sept branches. Sous le luminaire est suspendu un rideau de forme triangulaire dont la pointe se dirige vers le sol. Devant ce rideau se tiennent les trois protagonistes dont l'ensemble recrée la figure triangulaire présentée à l'acte 1, sauf qu'ici le corps du Berger est maintenant à la verticale. Ce dernier semble être habité par une nouvelle force apte à affronter la puissance du roi Salomon. À noter que la forme du triangle constituée par les trois personnages est, comme à l'acte précédent, inversée par rapport à celle du rideau dressé derrière eux.

Resümee

Die musikalische Semantik in Arthur Honeggers *Le Cantique des cantiques*

Am Abend des 2. Februar 1938 öffnete sich an der Pariser Oper der Vorhang für *Le Cantique des cantiques* („Das Hohelied"), einem „Ballettdrama" in zwei Akten, das aus der engen Zusammenarbeit Arthur Honeggers mit Gabriel Boissy und Serge Lifar hervorging. Boissy versuchte innerhalb einer konzisen poetischen Handlung die leidenschaftliche Intensität, die dem Hohelied der Liebe des biblischen Textes innewohnt, zum Ausdruck zu bringen. In seiner Arbeit als „Tanzdichter" führte Lifar zunächst eine Synthese der ursprünglichen hebräischen und ägyptischen Kulturen aus, die auf Mystizismus und den Prinzipien reiner Proportionen beruhen. Da er sich andererseits durch die lebhaften Impulse des leidenschaftlichen Stoffes beeinflussen ließ, schuf Lifar eine Choreographie „harter Kontraste". Honegger ging begeistert auf dieses Experimentieren mit dramatischen und stilistischen Kontrastwirkungen ein, welche diese neue Version des *Cantique des cantiques* auszeichnen. So konnte er eine Partitur mit einer extrem avancierten Instrumentation schreiben, die die mythische orientalische Welt des Balletts beschwört und dabei das traditionsverhaftete Genre des Oratoriums als Träger für den eng ans Drama gebundenen Affektausdruck benutzt. Insofern enthält die Partitur eine musikalische Semantik, die sich sowohl an den thematischen Aufbau der verschiedenen szenischen Elemente als auch an die Struktur des originalen Werkkonzepts von Boissy und Lifar anlehnt.