

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: Le langage musical d'Arthur Honegger dans ses mélodies
Autor: Otto, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858745>

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: 03.04.2026

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

Le langage musical d'Arthur Honegger dans ses mélodies

Au regard de pièces orchestrales comme *Pacific 231* ou des oratorios tels *Jeanne d'Arc au bûcher*, les mélodies d'Arthur Honegger s'avèrent moins connues, alors que leurs qualités musicales méritent attention. Cette première raison a été déterminante pour susciter la présente étude. Par ailleurs, vu sous l'angle de la méthodologie musicologique, le corpus restreint qu'elles représentent est susceptible d'apporter un point de référence pour examiner les caractéristiques stylistiques du compositeur. Ces œuvres peuvent faire office de point de repère pour un musicien s'étant tourné vers de nombreux genres musicaux, y compris l'opéra bouffe¹, non sans que « la diversité de l'inspiration chez Honegger ait fréquemment décontenancé la critique. »²

Afin de mieux comprendre le processus compositionnel, les mélodies ont été considérées à la fois dans leur version aboutie et dans leur ébauche³. Une des questions qui se pose dans une démarche poïétique est de s'intéresser à la réaction du musicien à un poème. C'est précisément les modalités de l'expression du compositeur⁴ qui nous ont conduits à envisager les mélodies sous l'angle du langage. Le terme « langage » est pris au sens large, à savoir comme une : « fonction d'expression de la pensée et communication entre les hommes. »⁵ Les différents signes repérables de la fonction d'expression, à défaut d'être érigés en système, peuvent être malgré tout regroupés en éléments relevant d'un choix esthétique.

- 1 Arthur Honegger, *Les Aventures du Roi Pausole* (1930), livret d'Albert Willemetz d'après le roman de Pierre Louÿs.
- 2 « Rien, à cet égard, n'est divertissant comme de feuilleter les anciennes revues et les vieux journaux : à chaque 'départ' de Honegger en un sens nouveau, une bonne partie de ces aristaques, au lieu de se réjouir, s'attristent et blâment en voyant le compositeur sortir du cadre où ils l'avaient enfermé. » Jacques Feschotte, *Arthur Honegger*, Paris, Seghers, 1966, p. 57.
- 3 Cf. les sources p. 338.
- 4 « Il ne s'agit pas de décrire en vérité, mais d'exprimer. Chez Honegger la sensibilité primera toujours le formalisme. » Marcel Landowski, *Arthur Honegger*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 86.
- 5 Art. « Langage », in *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1984, p. 1072.

Cette étude part de l'ordonnancement des mélodies pour aboutir aux micro-éléments stylistiques qui caractérisent le compositeur :

1. Les ensembles de mélodies : La majeure partie des mélodies a été regroupée par Honegger lui-même en courts recueils. L'agencement du corpus et la démarche compositionnelle d'Honegger ainsi mise en œuvre seront présentés.

2. Le rythme comme paramètre déterminant pour l'unicité de l'œuvre : Au moyen d'esquisses nous verrons comment, dans son atelier, le compositeur personnalise chaque pièce, notamment au moyen du rythme.

3. De la technique d'écriture à l'instauration d'un espace sonore : L'examen de la facture musicale révèle la manière dont le musicien crée un espace sonore pour chaque mélodie à partir d'un « pattern », vocable désignant dans cette étude un élément caractéristique et générateur, fréquemment dévolu à la partie pianistique.

1. Les ensembles des mélodies

Après avoir montré la répartition des mélodies composées par Honegger puis un élément déterminant de son langage – l'expression de l'image poétique – la question des limites du genre sera abordée.

1.1. Répartition des mélodies

Concernant la composition de la soixantaine de mélodies, deux périodes distinctes apparaissent. La première période – de jeunesse – va de 1914 à 1924 et la seconde de 1939 à 1947. Le compositeur rassemble un petit nombre de poèmes – entre trois et six – du même auteur, plus rarement de poètes différents, sans pour autant que l'idée de cycle ne s'impose. En effet il n'y a pas de lien suffisamment explicite entre les différentes mélodies d'un même ensemble. Cela nous permet d'identifier une manière de composer que nous retrouvons dans chacune des deux périodes : à partir d'un recueil de poésies ne sera retenu qu'un petit nombre de textes. Il semble qu'Arthur Honegger aime à se laisser convaincre par une image poétique et guette le moment de son expression musicale. Il s'agit d'un premier élément du mode opératoire de son langage musical :

A qui m'observerait sans que je le voie, je donnerais sans doute l'impression d'un homme en vacances : je vais et je viens, je prends un livre sur un rayon, je relis un passage favori, j'ouvre une partition... J'offre certainement l'image du parfait désœuvré ! Et pourtant, je suis incapable de m'attacher définitivement à la lecture

comme à telle autre distraction, parce que je sens en moi une volonté d'expression qui tente de se faire jour.⁶

Les compositions dans le domaine de la mélodie pour la première période s'articulent en cinq ensembles auxquelles s'ajoutent quelques mélodies séparées :

- *Quatre Poèmes* (1914) : *Sur le basalte* d'André Fontainas, *Petite Chapelle* de Jules Laforgue, *Prière* de Francis Jammes (préface du recueil *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir*), *La mort passe* d'Archag Tchobanian,
- *Trois Poèmes de Paul Fort* (1916) : *Le Chasseur perdu en forêt*, *Cloche du soir*, *Chanson de fol*, issus de *Complaintes et dits*,
- *Six Poèmes d'Apollinaire* (1915–1917) : *A la santé*, *Clotilde*, *Automne*, *Saltimbanques*, *L'Adieu*, *Les cloches*, extraits d'*Alcools*,
- *Pâques à New York* (1920) de Blaise Cendrars: *C'est à cette heure-ci*, *Faites Seigneur*, *Dic nobis Maria*, trois fragments extraits de *Du Monde entier*,
- *Six poésies de Jean Cocteau* (1920) : *Le Nègre*, *Locutions*, *Souvenirs d'enfance*, *Ex-voto*, *Une danseuse*, *Madame*, tirés de *Températures*.

A ces ensembles il convient d'ajouter deux mélodies isolées : *Nature morte* (1917) poème de Vanderpyl et *Chanson* (1924) d'après Ronsard (*Plus tu connais que je brûle pour toi*).

En ce qui concerne la seconde période (1939–1946) la démarche est similaire (cinq ensembles également et quelques pièces isolées) :

- *Trois poèmes de Paul Claudel* (1939) : *Sieste*, *Le Delphinium*, *Le Rendez-vous*.
- *Trois Psaumes* (1940–1941) : n° 34 et n° 140 textes de Théodore de Bèze, n° 138 texte de Clément Marot,
- *Petit cours de morale* (1941) de Jean Giraudoux : *Jeanne*, *Adèle*, *Cécile*, *Irène*, *Rosemonde*, extraits de *Suzanne et le Pacifique*.
- *Saluste du Bartas* (six villanelles) (1941) de Bédât de Monlaur⁷
- *Quatre chansons pour voix grave* (1940–1945) : *La douceur de tes yeux* d'Archag Tchobanian, *Derrière Murcie en fleurs* de William Aguet, *Un grand sommeil* de Paul Verlaine, *La Terre les eaux va buvant* de Pierre de Ronsard.

6 Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Editions du Conquistador, 1951 ; *Ecrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, Paris, Champion, 1992, p. 684.

7 Bédât de Monlaur (1544–1590) fut compagnon d'Henri IV.

Quatre mélodies sont à dénombrer en sus : *Céline* (1943) de G. Jean-Aubry, *Panis Angelicus* (1943), *Ô temps suspends ton vol* (1945) d'Henri Martin et *Mimaamaquim* (1946) psaume n° 130 dont le texte est en Hébreu.

Le mode opératoire du langage compositionnel d'Arthur Honegger consistant à extraire un groupe de poèmes l'ayant inspiré⁸ pour en bâtir un bref recueil, s'accompagne d'une autre observation concernant alors l'image poétique.

Si l'impression stimulante se doit d'être persistante et précise, en revanche, l'écho, la liaison avec d'autres images poétiques n'est pas, suivant cette logique, un élément prépondérant du travail du compositeur. Se dessine de fait la recherche d'une unicité, d'une caractérisation intense pour chaque image poétique.

Le génie d'Arthur Honegger le prédispose tout particulièrement au genre de la mélodie : sens naturel du chant, de la courbe vocale, don de l'image frappante et concise, de la transmutation immédiate, parfois fulgurante, du langage visuel en langage sonore, élégance de la forme musicale créant une équivalence de la forme poétique.⁹

Si Honegger s'inscrit ainsi dans une tradition entretenue par les grands mélodistes français comme Duparc, Fauré, Debussy, et poursuivie par Poulenc ou Milhaud, il convient de relever les genres voisins de la mélodie dans la production du compositeur.

1.2. Les limites du genre

En premier lieu, hormis la mise en valeur de l'image poétique, l'inscription d'une pièce dans le genre de la mélodie peut être confirmée par les interprètes, dédicataires des œuvres et s'étant illustrés dans ce type de répertoire¹⁰. Le musicien composait en ayant en tête un timbre de voix précis, ainsi à titre d'exemple, pour la première période de composition *Chanson* de Pierre de Ronsard est dédicacée à Charles Panzéra¹¹, et en ce qui con-

8 « Le musicien ne se contente pas de choisir quelques strophes pouvant lui servir de tremplin. Il a le désir de transmuier en musique une pensée poétique qui l'a touché et retenu. » Jacques Feschotte, *Arthur Honegger*, Paris, Seghers, 1966, p. 125.

9 Harry Halbreich, *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard, 1992, p. 347.

10 « Jane Bathori a été la première interprète de haut rang des mélodies d'Honegger, suivie très vite de Rose Armandie, Rose Féart, Gabrielle Gilles et surtout Claire Croiza puis de Régine de Lormoy. Les chanteurs privilégiés de la deuxième vague (1939–1947) seront avant tout Pierre Bernac, Eliette Schenneberg, Noémie Perugia et Madeleine Martinetti » Harry Halbreich, *Op. cit.*, p. 348.

11 Autres dédicaces pour la première période de production de mélodies : *Cloche du soir* à Rose Armandie, *Six Poèmes de Guillaume Apollinaire* à Fernand Ochsé, *Le Chasseur perdu en forêt* à Madeleine Bonnard.

cerne la deuxième partie de production *Mimaamaquim* à Madeleine Martinetti¹².

Cependant, le processus compositionnel identifié plus haut, à savoir une sélection à partir d'un ensemble conséquent de textes, peut s'appliquer également à des genres hybrides, plus ou moins novateurs. Ainsi des croisements apparaissent entre la musique de chambre, la musique scénique et la musique vocale. Le quatuor à cordes est bien représenté en tant que tel mais peut également accompagner une mélodie, comme *Pâques* à New York en témoigne. De même *Chanson* de Pierre de Ronsard bénéficie d'une version avec flûte et quatuor à cordes¹³. En poursuivant cette voie Honegger orchestre donc plusieurs mélodies à l'exemple du *Chasseur perdu en forêt*, issu des *Trois Poèmes de Paul Fort* (1930)¹⁴ ou de *Mimaamaquim*.

A ces adaptations viennent s'ajouter d'autres genres proches de la mélodie : la chanson provenant de la scène ou du cinéma, ou encore des oeuvres tirées de représentations scéniques reprises à titre de mélodies :

Pour la première période : *Deux Chants d'Ariel* (1923) extraits de la *Tempête* de Shakespeare (*Venez jusqu'à ces sables d'or, Où butine l'abeille*) ; *Trois Chansons* de René Morax (1926) extraites de *La Petite Sirène* d'Andersen (*Chanson des Sirènes, Berceuse de la Sirène, Chanson de la Poire*) ; *Le grand étang* (1935) chanson du XV^e siècle. Pour la seconde période citons *Deux Chansons* de Jean-Richard Bloch (1937) extraites du ballet *La Construction d'une cité* ; *Deux Chansons* de Jean Richepin (*Chanson de la route, Chanson de l'Eau*) provenant du film *Miarka ou la fille à l'ourse* ; *O Salutaris* extrait du film *Cavalcade d'amour* (1939)¹⁵.

Dès lors, comment d'opèrent, d'un point de vue stylistique, ces différentes mutations concernant plusieurs niveaux du langage musical ?

2. Le rythme comme paramètre déterminant pour l'unicité de l'œuvre

L'élément rythmique sera abordé tout d'abord comme outil de distinction générique puis, à partir de l'esquisse de *Sieste* tirée des poèmes de Paul

12 Autres dédicaces pour la deuxième partie de production de mélodies : *Trois Psaumes* à Eliette Schenneberg ; *Saluste du Bartas* à Noémie Perugia, *Petit cours de morale* à Elsa Scherz-Meister, *Quatre Chansons* à Elsa Cavelti (n° 1), Madeleine Martinetti (n° 2), Eliette Schenneberg (n° 3), André Gensac (n° 4).

13 La mélodie *Derrière Murcie* de William Aguet, était initialement pour voix, clarinette et harpe ; elle fut orchestrée par le compositeur.

14 *Sur le basalte*, n° 1 des *Quatre Poèmes* (1914), les *Six poèmes d'Apollinaire* (exception faite du n° 2), *Six Poésies de Jean Cocteau* (pour quatuor à cordes) ont été orchestrés par Arthur Hoérée en 1930.

15 Pour cette dernière pièce, très proche de *Panis Angelicus*, le compositeur réalise un parfait exemple de musique religieuse, souscrivant en cela à la demande du réalisateur.

Claudiel en tant qu'élément primordial du langage du compositeur, enfin comme source de l'indépendance de la ligne vocale.

2.1. *Le rythme comme outil de distinction générique*

Dans les chansons le rythme est inscrit dans une métrique clairement identifiée ; dominant ainsi la mesure à 6/8 aux allures de marche ou la valse¹⁶ ainsi que le fox-trot¹⁷. Ces pièces ont pour point commun d'être strophiques et de présenter une harmonie tonale explicite. Dans ce cas le musicien adopte un style prédéfini en vue d'une diffusion populaire.

En effet, si l'on considère la démarche du compositeur dans le cas d'une chanson, le point de départ est un univers sonore communément partagé (rythme de danse, tonalité évidente, grande accessibilité). A ce propos les titres peuvent s'avérer équivoques : Les *Trois Chansons* extraites de *La Petite Sirène* trouvent place aux côtés des mélodies tout en étant difficilement assimilables aux chansons telles que l'on peut les rencontrer dans les autres musiques de film du compositeur. Par ailleurs, dans le cas de mélodies, le musicien partira de la prosodie du vers tel qu'en lui-même, donc sans apposer un modèle rythmique de danse, mais toujours avec un réel souci d'être compris :

Mon goût et mon effort ont toujours été d'écrire une musique qui soit perceptible pour la grande masse des auditeurs et suffisamment exempte de banalité pour intéresser cependant les mélomanes [...] Ma règle d'artiste s'est muée en conseils que je donne à mes élèves : Si votre dessin, mélodique ou rythmique est précis et s'impose à l'oreille, les dissonances qui l'accompagnent n'effaroucheront jamais l'auditeur.¹⁸

L'intention d'être accessible est clairement exprimée, tout comme l'importance du rythme dans cette déclaration. Aussi comment cela se concrétise-t-il dans l'acte compositionnel ?

2.2. *Le Rythme comme élément primordial du langage du compositeur*

En prenant pour exemple *Sieste*, premier des *Trois Poèmes* de Paul Claudel (1939) et plus particulièrement les esquisses¹⁹ de cette mélodie conservées à la Bibliothèque nationale de France, nous remarquons, de suite, l'entrecroisement des compositions d'Arthur Honegger. *L'imbroglia* des œuvres

16 Respectivement *La Chanson de l'Emigrant* et *La chanson des Quatre* issues de *Construction d'une cité* (1937) Spectacle et paroles de Jean-Richard Bloch, musique répartie entre Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jean Wiéner et Roger Désormière.

17 *Triste est mon cœur* issu du film *Nitchevo* réalisé par Jacques de Baroncelli (1937).

18 Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Editions du Conquistador, 1951 ; *Écrits*, textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris, Honoré Champion, p. 692.

19 Arthur, Honegger, *Brouillons et esquisses*, Paris, BnF, Ms 17690 (3).

en cours a pour corollaire des différences stylistiques nettes entre les ouvrages, faisant appel à des niveaux de langage contrastés²⁰.

La prosodie repose également sur une distribution rythmique fine, cherchant au mieux l'expression du rythme contenu dans le poème²¹. Si l'on considère dans l'exemple ci-dessous, le premier vers – « Deux heures après dîner » – l'appui sur la voyelle « a » de « après dîner », se trouve allégé. Honegger instaure ainsi la nonchalance qui va nimber toute la mélodie. Par ailleurs l'intonation ascendante sur « dîner », récurrente dans la mélodie, illustre l'image poétique de l'indolence.

Exemple 1 : Arthur Honegger, *Sieste*, début
copyright © 1923 by Carl Fischer, LLC imprimé avec permission.

The image shows a musical score for the beginning of 'Sieste' by Arthur Honegger. The score is in 4/4 time and marked 'Calme'. It features a vocal line (Chant) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Deux heures a-près di-ner Il est temps de se re-po-ser'. The piano accompaniment begins with a piano (p) dynamic and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

En haut de la page 6 des esquisses (portées 2, 3 et 4 de l'exemple ci-après), la conclusion de la mélodie est proposée à partir de « Tenant sa mains avec sa main... ». La rapidité d'écriture est patente ; le compositeur veut transcrire sur portée aussi vite que sa volonté d'expression le lui suggère, ce qui nous laisse imaginer l'élan créateur. Les fragments semblent notés comme s'il s'agissait de ne pas oublier les éléments essentiels, caractéristiques. En bas de la page 6 des esquisses (après la double barre à la fin des quatre dernières portées) le compositeur reprend un passage de la conclusion qu'il détaille (exemple 2, voir p. 330).

20 Pour mémoire, c'est l'époque de la fin de la composition de *Nicolas de Flue* (légende dramatique en trois actes sur un livret de Denis de Rougemont).

21 La prosodie d'Arthur Honegger, en particulier l'accent d'insistance à l'occasion d'un texte chanté y a fait l'objet d'une étude approfondie : Huguette Calmel, *Les idées esthétiques d'Arthur Honegger*, thèse pour le doctorat d'état, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1988.

Exemple 2 : Arthur Honegger, *Brouillons et esquisses*, BnF, Ms 17690 (3), p. 6.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a sketch or draft. It consists of approximately 15 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include "pianissimo" and "forte" written above the staves. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's working draft. The page is numbered 6 at the top left.

Enfin après s'être consacré à d'autres compositions au fil de la page 6, apparaît à la page suivante (n° 7, exemple 3, voir p. 331), au septième système, le début de la mélodie.

Exemple 3, Arthur Honegger, *Brouillons et esquisses*, BnF, Ms 17690 (3), p. 7.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a sketch or draft. It consists of ten systems of staves. The top two systems each contain a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The notation is dense and complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. A prominent marking 'D.C.' (Da Capo) is visible in the third system. The bottom two systems show the piano accompaniment continuing, with some rhythmic patterns that correspond to the vocal line's structure. The handwriting is in dark ink on aged paper, with some corrections and erasures visible.

A la fin de ce septième système, le rythme de la partie vocale est noté dans la partie de piano pour les deux premières mesures puis au dessus de la

ligne de chant pour la troisième et quatrième mesure. Cela signale l'importance du phénomène rythmique dans l'acte créateur.

Deux aspects sont à prendre en compte : la plastique du texte et sa signification allusive telle qu'elle est interprétée par le compositeur. A ce sujet Honegger a précisé :

Au premier rang de ces moyens, je placerai une conception de la prosodie qui m'est assez particulière. Et aussitôt, j'ajouterai une chose énorme : les compositeurs français ne paraissent pas se rendre compte de l'importance plastique des textes qu'il mettent en musique [...] Ce qu'il me fallait découvrir à tout prix, c'est le moyen de faire *comprendre* le texte chanté : c'est, à mon sens, la règle du jeu lyrique.²²

Pointe alors un élément important dans les mélodies du compositeur : la finesse de l'expression poétique et la précision sémantique seront volontiers exprimées à partir d'un élément musical et de ses variantes. D'où, nous le verrons, une recherche d'un *pattern* pour aboutir à une mélodie dont l'unicité est affirmée. Dans le cas de la mélodie *Sieste*, usage est fait d'un matériau restreint composé de quarts²³ et quintes justes.

Une autre conséquence apparaît : le rythme de l'énoncé du texte, ainsi autonome, permet d'aboutir à une indépendance entre ligne vocale et accompagnement.

2.3. Le rythme comme source de l'indépendance de la ligne vocale

Le modèle d'accompagnement de *L'Adieu* issu des *Six Poèmes d'Apollinaire* est immuable, sous une ligne de chant évolutive. Les débuts de chaque vers ou de chaque unité sémantique sont clairement énoncés de manière à faciliter la compréhension du poème, renvoyant à la ligne de conduite que s'est donnée le compositeur dans les mélodies²⁴. Dans un autre style, proche du *Général Lavine* en référence à Debussy, trois plans sonores se superposent distinctement dans *Saltimbanques* : la main gauche du piano en croches régulières, la ligne mélodique à la main droite et la voix entretenant à la fois des rapports d'indépendance et de complémentarité, visent à créer une évocation de ces saltimbanques. Là aussi le début de chaque vers est bien identifiable et renvoie à cette volonté de faire bien comprendre le texte.

22 Arthur Honegger, *Op.cit.*, p. 695.

23 A propos de l'usage de l'intervalle de quarte : « Honegger y voit, comme les expressionnistes allemands et la jeune école française, le seul intervalle diatonique encore inutilisé, encore vierge. » Pierre Meylan, *Honegger* (1970) ; traduction française, Lausanne, Edition l'Age d'Homme, 1982, p. 152.

24 Voir *Supra*, note 22.

Dans un autre contexte, le chant Hébreux, *Mimaamaquin*, en vocalises est indépendant par rapport au piano qui lui, expose de nettes juxtapositions de tonalités. Cependant d'autres alliages entre chant et piano existent, montrant la richesse des procédés de composition, ainsi le *Rendez-vous* issu des *Trois Poèmes de Claudel* repose sur des liens nets entre voix et piano. La ligne de chant vient alors se greffer sur la partie pianistique au moyen de rythmes communs – iambique et anapestique²⁵. L'indépendance des composantes d'une mélodie engendre, par complémentarité, un équilibre propre à chaque œuvre, germe de l'unicité de la mélodie.

3. De la technique d'écriture à l'instauration d'un espace sonore

La technique d'écriture reposant sur l'indépendance complémentaire de plans sonores est un topique du langage musical honeggerien et vise à l'instauration d'un espace sonore propre à chaque mélodie. Deux des procédés les plus significatifs sont la réitération d'un « pattern »²⁶ comme substrat de l'expression artistique ainsi que la mélodie d'accords.

3.1. La réitération d'un « pattern » et le statisme

L'indépendance de la ligne vocale par rapport à l'accompagnement répartit aisément les rôles entre un piano – arrière plan au déroulement du poème – et la partie vocale apportant renouvellement en tant qu'expression même du texte. A la mobilité du chant, le musicien recherche en complément un élément stable et réitéré. Au demeurant, cet art de la répétition fait partie du langage musical d'Honegger²⁷ au delà de la mise en musique d'un texte.

Dans le *Deuxième Quatuor*²⁸, surtout dans ses deux premiers mouvements, on est frappé par l'importance des pédales, brodées ou non, et des ostinatos qui envahissent les accompagnements et participent même à la formation des thèmes.²⁹

25 « Le compositeur, conformément au caractère dramatique et déclamatoire du texte, fait appel à plusieurs reprises à sa prosodie accentuée sur les premières syllabes des mots. Dans ce but il a choisi des formules pianistiques de type iambe ou anapeste. » Harry Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1994, p. 416.

26 Voir à ce sujet Laure Schapper, *L'Ostinato, procédé musical universel*, Paris, Champion, 1998, p. 10.

27 « L'*ostinato*, mis en valeur par Stravinsky dans son *Sacre du printemps* et dont Schönberg fait une figure de base dans ses *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16, apparaît avec insistance dans l'écriture d'Honegger. » Pierre Meylan, *Op. cit.*, p. 153.

28 A propos du mouvement n° 2 du deuxième quatuor (1936), en douze variations, une suite de huit accords se trouvent réitérés.

29 Harry Halbreich, *Honegger* (1992), p. 317.

La répétition se trouve renouvelée à l'occasion d'un changement de signification, de couleur, d'harmonie. Le procédé n'est pas sans évoquer la cathacèse, avancée ici au sens de trope³⁰, d'évocation d'un second sens. Le génie inventif du compositeur se manifeste à cette occasion car l'élément répété sera différent d'une mélodie à une autre, ainsi à titre d'exemple il peut être :

- un motif de basse dans *Le Chasseur perdu en forêt*,
- un intervalle, la quarte dans *Cloche du soir*,
- une harmonie sur pédale de dominante dans *Nature morte*,
- un motif pédale dans *A la santé*.

Le langage employé, fondé sur cette répétition, a pour corollaire le statisme, à l'image de *Chanson de fol*, troisième pièce du triptyque des *Poèmes de Paul Fort* (1916), qui se signale par un long accord polytonal (*fa* # Majeur et *sol* # mineur) qui n'est pas sans évoquer *La Ronde* de Maurice Ravel³¹.

La prégnance de l'image poétique singulière, seule mais dotée de multiples facettes, renvoie au statisme ; la « non progression » par absence d'« action » est alors plus d'essence lyrique que dramatique. Dans ses différentes mélodies le musicien va sans cesse renouveler ses contemplations. Par exemple une connotation archaïsante³² n'est pas dédaignée dans *Saluste du Bartas* (mise en musique de villanelles)³³ voire doublée d'une référence religieuse dans les *Psaumes* (évocation de Jean-Sébastien Bach). De même, dans les *Six Poésies de Jean Cocteau* qu'il qualifiait de « bricoles », Honegger fait référence au Groupe des Six, avec une certaine distanciation moqueuse cependant³⁴. Il ne rejette pas Wagner, apprécie

30 « Le terme de *cathacèse* désigne proprement un abus de sens, un glissement sémantique. On conviendra donc de dire que la cathacèse indique le mécanisme élémentaire de tout trope, selon lequel, dans un segment de discours, une expression ne renvoie pas à son sens habituel (sens n° 1), mais à un autre sens (sens n° 2), selon une combinaison de valeurs quelconque, mais déterminée, entre le sens n° 1 et le sens n° 2 : cette combinaison de valeurs s'appelle une cathacèse, et les différents types de cathacèse définissent la structure sémantique des différents types de trope. » Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 75.

31 Si Ravel a été évoqué, d'autres influences se font entendre : Le motif pédale en ré mineur dans *A la santé* fait penser à Debussy ; la fluidité rappelle Fauré dans *Clotilde*.

32 « La *Chanson* d'Honegger, *Plus tu connais que je brûle pour toi* s'apparente fort peu à l'écriture transparente des Claude le Jeune et Josquin des Prés, mais garde, sous sa forme dépouillée, un parfum archaïque qui accentue encore l'amertume de ce douloureux poème d'amour. » Willy Tappolet, *Arthur Honegger. Vie – œuvres*, traduction Hélène Breuleux, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1938, p. 1938.

33 *Le grand étang* rend hommage à la chanson du XV^e siècle.

34 Le clin d'œil à Poulenc est manifeste dans *Rosamonde*, issue du *Petit cours de morale* (1941).

Debussy et ne se montre pas très enthousiaste pour Satie. La composition d'après une image, littéraire ou visuelle, appréciée au demeurant par Honegger³⁵, procure une unicité à l'œuvre musicale. La pièce va susciter son propre espace, sa propre logique. Un des procédés les plus usités est la mélodie d'accords qui permet des rencontres de notes renouvelées au moyen d'une réitération variée.

3.2. La mélodie d'accords

L'usage d'accords parfaits en mélodie d'accords existe déjà dans l'interlude pianistique de *La Chanson de fol*, tout comme dans *L'Adieu*, mélodie où des accords parfaits superposés constituent des agrégats de huit sons subtilement inscrits dans une polytonalité. De même, des accords de sixte et quarte seront proposés superposés dans *Delphinium*.

Cependant c'est à l'occasion de la première mélodie extraite de *Pâques à New York* que le procédé est le plus systématiquement exploité. Une ligne procédant par mouvement conjoint passe de la basse à l'aigu et se trouve contrepoincée par un autre plan sonore réalisé en mélodie d'accords. Dans un premier temps les accords sont constitués de quarte juste et quarte augmentée.

Exemple 4, Arthur Honegger, *Pâques à New York*, Extrait n° 1, mesures 1 à 3. Copyright © 1923 by Carl Fischer, LLC imprimé avec permission.

The image shows a musical score for three measures. At the top, it is marked 'Grave' with a quarter note equal to 66. The score is divided into two parts: 'Chant' (Vocal) and 'Piano'. The 'Chant' part is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature, showing three measures of whole rests. The 'Piano' part is on two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line consists of eighth notes, while the treble line features complex chords and melodic fragments, including some beamed eighth notes and sixteenth notes.

Plus avant dans la mélodie, cette ligne de basse supportera un autre plan sonore, organisé cette fois-ci en accords parfaits. Suivant le sens du texte –

35 « Les ouvrages symphoniques me donnent beaucoup de peine ; ils nécessitent un effort de réflexion soutenu. Au contraire, dès que je puis me référer à un prétexte littéraire ou visuel, le travail me devient beaucoup plus facile. » Arthur Honegger, *Op. cit.*, p. 680.

méditation grave³⁶ – où le poète évoque le souvenir d'un « vieux choral », le modèle d'accompagnement sera donc adapté. La compréhension du poème est assurée par un récitatif debussyste.

Exemple 5, Arthur Honegger, *Pâques à New York*, Extrait n° 1, mes. 13–16. Copyright © 1923 by Carl Fischer, LLC imprimé avec permission.

(Grave ♩ = 66)

Chant

Piano

p un poco più lento

4 *p* 3
Je suis as - si au bord de l'o - cé - an

Pno.

Une harmonie « couleur », non fonctionnelle, montre la distance que le compositeur prend, comme il l'énonce lui-même : « le vocabulaire est peu important, la pensée oui »³⁷.

L'espace sonore ainsi obtenu pour cette mélodie est unique. Cependant Arthur Honegger ne va systématiser l'emploi de ce procédé compositionnel bien que l'on puisse le reconnaître dans d'autres pièces. Il a toujours

36 A. Honegger décrit lui-même le n° 1 : « Le n° 1 est une méditation grave, où le poète évoque le souvenir d'un vieux choral protestant qui décrit 'la beauté de votre face dans la torture', et qui doit être la célèbre *O Haupt voll Blut und Wunden*. » cité par Harry Halbreich, *Honegger* (1992), p. 355.

37 Arthur Honegger, *Op. cit.*, p. 692.

montré une réticence vis-à-vis de toute théorisation du langage musical, ainsi à propos de Messiaen :

« Messiaen a élaboré un système et dans un ouvrage didactique, *Technique de mon langage musical* il explique, avec sa bonne foi digne d'éloges, les procédés dont il se sert – moins prudent que les prestidigitateurs, qui se refusent obstinément à livrer le secret de leurs tours. Ce système est d'ailleurs fort clair, rapidement décelable, surtout dans les dernières œuvres. Mais il est évident qu'il n'aide plus l'auteur : au contraire, il pèse sur ses épaules. C'était hélas, fatal !³⁸

En conclusion, l'étude du langage musical d'Arthur Honegger dans ses mélodies a montré un compositeur qui, dans le secret de son bureau, opère une sélection de poèmes à partir d'un ensemble plus vaste (souvent le recueil de textes du poète). Compte tenu des nombreux autres genres musicaux pratiqués par le musicien et de l'enchevêtrement des compositions, il en découle, dans une deuxième étape de l'étude de son langage, la nécessité de caractérisation pour chacune des pièces, en dépit d'interférences comme entre le *Deuxième quatuor* (1936) et de la *Symphonie pour cordes* (1941). Le rythme joue alors un rôle déterminant dans la composition. De même, partant d'un élément bien ciselé, repérable et supportant une répétition variée, s'instaure un espace sonore, spécifique à l'œuvre. Le compositeur fixe pour chaque morceau une unicité explorant sans préjugé les ressources offertes par les douze sons chromatiques, sans qu'un prolongement théorique ne soit pressenti.

« Ne pouvant concevoir la musique fabriquée selon des lois établies par avance, »³⁹ le musicien s'éloigne de tout système quel qu'il soit ; il n'est « ni polytonaliste, ni atonal, ni dodécaphoniste. » et lorsqu'il préface en 1947 le *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale* de Nicolas Obouhov Honegger déclare :

De toutes façons les deux systèmes [tonal et atonal] lorsqu'ils s'opposent sont limités par des règles aussi précises l'un et l'autre. C'est la fusion de ces deux principes que prend pour base Nicolas Obouhof pour en faire le système qu'il nomme 'total'. Chacun d'eux, tout en restant régi par ses lois propres, peut les élargir et les soumettre à de nouvelles combinaisons.⁴⁰

38 Arthur Honegger, *Op. cit.*, p. 718–719.

39 Arthur Honegger, *Op. cit.*, p. 683.

40 Arthur Honegger, « Préface », in : Nicolas Obouhov, *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale*, Paris, Durand, 1947, p. IV ; Arthur Honegger *Écrits*. Réunis et annotés par Huguette Calmel, *Op. cit.*, 1992, p. 348.

Il est certes possible de reconnaître dans les mélodies telle ou telle inscription d'un élément dans la tonalité, la polytonalité ou le chromatisme mais cela s'accompagne du refus de soumission à des contingences formelles trop contraignantes. Il convient de saluer l'indépendance d'esprit avec laquelle Arthur Honegger a pris ses distances vis-à-vis des théories et systèmes qui l'entouraient en préservant son expression créatrice, ce dont les mélodies témoignent.

Bibliographie sommaire

- Feschotte, Jacques, *Arthur Honegger*, Paris, Seghers, 1966.
 Halbreich, Harry, *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard / Sacem, 1992.
 Halbreich, Harry, *L'œuvre d'Arthur Honegger*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1994.
 Landowski, Marcel, *Honegger*, Paris, Seuil, 1957.
 Meylan, Pierre, *Honegger*, Verlag Huber & Co, 1970 ; Lausanne, Editions l'Age d'Homme S.A., 1982.
 Schapper, Laure, *L'Ostinato, procédé musical universel*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1998.
 Tappolet, Willy, *Arthur Honegger. Vie – Œuvres*, Traduction Hélène Breuleux, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1938.

Sources

- Arthur Honegger, *Écrits*, Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris, Honoré Champion, 1992.
 Arthur Honegger, *Brouillons et esquisses*, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS 17690 (3).
 Arthur Honegger, *Intégrale des Mélodies et Chansons*, Paris, Salabert, 1995.
 Arthur Honegger, *Trois fragments extraits de Pâques à New York de Blaise Cendrars*, New York, Carl Fischer, 1923.
 Arthur Honegger, *Saluste du Bartas. Six villanelles de Bédat de Monlaur*, Paris, éditions Henry Lemoine, 1942.
 Arthur Honegger, *Mimaamaquim, La nuit est si profonde, Petit cours de morale, Possèdes-tu, pauvre pêcheur, Quatre chansons, Trois chansons de la petite sirène, Trois poèmes (esquisses)*, Bâle, Paul Sacher Stiftung.

Arthur Honegger, *Préface*, in : Nicolas Obouhov, *Traité d'harmonie*, Paris, Durand, 1947.

Discographie

Arthur Honegger, *Six poésies de Jean Cocteau*, Bernard Desgraupes (direction), Florence Katz (Mezzo-soprano), Jean-Pierre Aumont (Voix), Raymond Gérôme (voix), ensemble Erwartung, Naxos, n° 8550421, 1989–1990.

Trois du Groupe des 6 (Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc), Arthur Honegger *Six poésies de Jean Cocteau*, *Saluste du Bartas : mélodie*, Michel Carey (baryton), Marcel Dedieu-Vidal (piano), REM, n° 311070, 1998.

Arthur Honegger, *La musique de chambre (quatuors à cordes n° 1, 2 3, Pâques à New York : cycle de mélodies*, Quatuor Ludwig, Fusako Kondo (soprano), enregistrement septembre et octobre 1991, Timpani, n° 1C1011, 1992.

Arthur Honegger, *Les Mélodies*, Brigitte Balleys (Mezzo-soprano), Jean-François Gardeil (Baryton), Billy Eidi (Piano), enregistrement août 1992, Timpani, n° 1C1015, 1992

Resümee

Arthur Honeggers Tonsprache in seinen Liedern

Die Tonsprache des Komponisten, verstanden als Ausdrucksfunktion, die sich aus den Kompositionsmodalitäten ergibt, schlägt sich bei Honegger in einem Korpus von rund sechzig Liedern („mélodies“) nieder.

Zunächst wird die Besonderheit der Gattung „Lied“ im Schaffen Honeggers durch die Untersuchung der Zusammenstellung zu kleinen Sammlungen und der musikalischen Umsetzung der poetischen Bilder sowie der Grenzen der Gattung vorgeführt, danach die Art und Weise, wie der kreative Ausdruck in die jeweilige Individualität der Werke einmündet, wobei dem Rhythmus im Kompositionsprozeß (Mittel zur Hierarchisierung, Hauptelement in der Tonsprache des Komponisten, Basis der Unabhängigkeit der vokalen Linie) besondere Bedeutung zukommt. Dabei werden die Skizzen zum Lied *Sieste*, die einen Blick in die Werkstatt des Komponisten erlauben, zu Rate gezogen.

Schließlich werden die Satztechniken bezüglich der Ausarbeitung eines je eigenen Klangraumes für jedes Lied vorgestellt. In diesem Zusammenhang ermöglicht die Wiederholung eines „pattern“ eine gewisse Statik, die dem musikalischen

