

Arthur Honegger et la réaction anti-impressioniste

Autor(en): **Dami, Aldo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1927)**

Heft 1

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758203>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Arthur Honegger et la réaction anti-impressionniste

Par Aldo Dami

La musique contemporaine en France est représentée simultanément par trois écoles principales, bien que leurs chefs n'aient pas été, à proprement parler, des contemporains : la première est celle de César Franck, dont les traditions se continuent à la *Schola cantorum*, et chez d'Indy, Ropartz, Duparc, survivant ainsi à Chausson et à Magnard ; la seconde est celle des impressionnistes, Debussy, Ravel, Roussel ; la troisième, la plus récente, est le *Groupe des six*. Remarquons toutefois que ces *Six*, qui ne sont déjà plus que cinq, ont protesté avec raison, au nom même de leurs diversités, contre le qualificatif d'école qu'on persiste à leur attribuer. Simple groupe d'amis, tels les cinq de Russie, ils se réclament parfois d'esthétiques très différentes. Il n'en est pas moins vrai que dans l'ensemble, leurs œuvres marquent une réaction très nette contre l'impresionisme.

Ils ont nom Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Germaine Tailleferre. Durey les a quittés. Leur théoricien et leur esthète, c'est Jean Cocteau. Leur précurseur, c'est Eric Satie, l'auteur des *Morceaux en forme de poire* et des *Préludes flasques pour un chien*.

* * *

Méfions-nous tout d'abord des appellations de musique française, allemande, russe, etc., de ce classement par frontières ; il pourrait bien nous tromper souvent, tout autant que le classement par « genres » : opéra, symphonie, lied, concerto, etc. Car il n'y a, à y bien regarder, que les esthétiques qui comptent, parce qu'elles réagissent précisément les unes sur les autres, parce que là seulement il nous est possible de déceler l'influence des œuvres sur les œuvres, la suite logique des évolutions et des révolutions. Davantage que tout autre art, et de par son essence même, la musique se déroule par définition dans le temps. Discursive par la démarche, elle l'est aussi par la succession même de ses tendances. C'est avec elle qu'il faut se garder des classifications spatiales. Boito est plus près de Wagner que de Vivaldi ; Rameau plus près de Lotti que de Berlioz ; Debussy plus près de Moussorgsky que de Franck, les Franckistes actuels

sont aussi wagnériens, les Debussystes ont subi, outre celle de Rameau et de Couperin, l'influence russe; Respighi et Malipiero l'influence debussyste; et quelques-uns des Six, et jusqu'à Satie, celle de l'art américain, du jazz band et des danses nègres. Milhaud a même fait de la musique « brésilienne ».

* * *

Les Six, dont M. Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, s'est fait à la fois l'impresario et le critique attiré, entendent donc opérer une réaction contre l'esthétique du rêve, de la suggestion, de l'évocation floue et vaporeuse, si chères au debussysme et à l'impressionnisme de tous les arts. Ils abandonnent la fluidité mystérieuse, où l'« indécis au précis se joint ». Ils n'ont plus de préférence pour le sujet « descriptif ». L'objet les intéresse davantage que le sujet. L'intuition, la réformation subjective ne sont pas leur fait. Ils reviennent au réalisme, à l'objectivité, à l'expression directe, à l'architecture et à la construction en quelque sorte volumétrique des œuvres. Mais leur art est plutôt linéaire que compact, et le dessin y est plus marqué que la couleur, à plus forte raison que la « nuance ». Ils entendent inaugurer le « règne du net », du nu et du dépouillé. Ils sont donc, à leurs prédécesseurs immédiats, – et même à la génération intermédiaire encore si pénétrée de debussysme et dont Caplet est le principal représentant – un peu ce que telle nouvelle école du roman (Radiguet, Cocteau, ou même Jules Romains) et tel futurisme d'armistice sont à l'école symboliste. Retour, en somme, à un nouveau classicisme, évocation hors des brumes et des tableaux automnaux – vers la clarté. Eux aussi, les nouveaux maîtres, ils se réclament de leur patrie, et proclament l'essence « française » de leur génie. Mais la rupture est nette, et là encore il conviendrait de s'entendre sur le sens du mot « français », qui prêterait à d'innombrables discussions. Veut-on dire par là l'« esprit latin », ou bien, selon la définition d'André Gide, la synthèse sans cesse renouvelée, imprévisible et qualitative du fond latin et des apports constants des autres races? Quoi qu'il en soit, nous sommes cette fois-ci dans la contre-partie absolue du romantisme; toutes les tentatives nouvelles, en France, sont nettement dirigées contre lui, contre tous les résidus qu'il laissait encore au fond des œuvres, en apparence entièrement renouvelées, de la fin du 19^e siècle. Cet élément négatif, ce sens de l'opposition, est même ce qui frappe le plus lorsqu'on entend pour la première fois des œuvres de Milhaud ou de Honegger.

* * *

Mais c'est du seul Honegger que nous voulons parler ici. Seul aussi, il émerge vraiment du groupe de ses amis – et ce n'est pas un malheur, étant donné la valeur toute relative et, croyons-nous, tout éphémère, de leurs œuvres, que Milhaud, Poulenc – sans parler de Florent Schmitt ou de Kœchlin – semblent s'éloigner déjà dans l'oubli. Honegger est vraiment, à l'heure actuelle, un des grands noms de la musique. Ils sont assez rares à notre époque pour que la chose soit relevée. Depuis la mort de Debussy et de Fauré, Honegger forme avec d'Indy et Ravel le trio de musiciens français, appartenant précisément à trois générations musicales, dont les noms ont acquis une renommée universelle. Lui, Strawinsky et Schönberg : voilà les trois maîtres qui sont évidemment à la tête de la musique moderne – celle de la nouvelle génération. Joignez que Honegger, qui n'a que trente-trois ans, est le plus jeune des trois : et cela se sent par la nouveauté même de son apport. Il doit quelque chose aux deux autres.

Nous l'avons placé tout à l'heure parmi les musiciens français : sa naissance au Havre, ses études parisiennes, son ancienne appartenance aux Six justifient cette attribution, puisqu'il faut bien donner malgré tout une nationalité, non à la musique, mais aux musiciens. Cependant, Honegger est Suisse, il a étudié aussi en Allemagne, et cela encore on le devine. Ce qui caractérise en effet Honegger, c'est sa double ascendance musicale : par certains côtés, par l'éducation peut-être en partie, et surtout par la construction technique de ses œuvres. Honegger est, si l'on veut, un musicien français, mais surtout un musicien de l'« art-métier », objectif, réaliste, de la lignée qui va des clavecinistes et de Mozart à Strawinsky, auquel il a emprunté cette description immédiate de la vie, cette photographie instantanée qui est russe, mais aussi l'amour de la musique pour la musique. Et par d'autres faces de son talent, et déjà par le fond même de l'inspiration, Honegger appartient à la lignée du « moyen d'expression » : il descend, ici, de la lignée qui va de Ph. Emmanuel Bach à Beethoven, aux romantiques allemands, et qui, par Wagner et Strauß, aboutit à Schönberg. C'est le miracle vivant de la musique d'Honegger que de concilier deux maîtres aussi diamétralement opposés que Strawinsky et Schönberg, d'en offrir la synthèse en un art qui tient à la fois de la lucidité française et de la plénitude sonore qu'aucun Allemand n'a reniée depuis Beethoven et Wagner.

Cette rude austérité, ce caractère dépouillé, sobre, presque linéaire (on y remarque même une certaine pauvreté du coloris, une certaine tendance à l'unisson) suffirait déjà à distinguer Honegger à la fois de la densité tendue de Schönberg, si compacte, si peu aérée, si « expressive » et même

expressionniste, si apparentée encore au lied romantique allemand – et de la rutilance descriptive et réaliste, du souci du détail, propres à Strawinsky. On peut même dire que Honegger, fils spirituel de ces deux tendances, représente entre elles un juste milieu. Mais elles sont très opposées. Un exemple le fera comprendre.

Sous l'apparent désordre de la forme, derrière les inventions qui, par leur hardiesse, cachent ce qui coule en elles de plus profond et semblent présenter une rupture complète d'avec la tradition, il réside une continuité que Strawinsky a établie lui-même en reconnaissant Mozart pour son maître. Nous voici en pleine musique « de métier ». C'est la filiation Bach-clavecinistes-Mozart et Haydn qui passe aux Russes, à Milhaud et peut-être à Debussy, en face de la musique « moyen d'expression » qui commence à Philippe-Emmanuel Bach pour gagner Beethoven, toute l'école romantique, Wagner, Strauß, Schönberg et Honegger. Par l'essence de leur art, et quoi qu'il y paraisse, Strawinsky et Schönberg sont plus éloignés l'un de l'autre que Strawinsky de Mozart et Schönberg de Beethoven. La vie d'un Beethoven, comme celle d'un Lamartine, est indispensable à la compréhension de leur art. Celle de Mozart ou de Haydn, comme celle d'un Voltaire, absolument pas. Mozart composait sur commande, adoptant tour à tour, selon les nécessités du jour ou les hasards de ses voyages, une « manière » allemande ou italienne. Il pouvait être triste et faire de la musique gaie, et vice-versa. Impossible de demander cela à un Beethoven, dont toutes les œuvres, surtout les dernières, attestent l'état momentané de son âme, le besoin romantique et subjectif de s'épancher. Imaginez le poète qui pleure la mort d'un ami; imaginez, d'autre part, le marbrier auquel on aura commandé la stèle funéraire de ce même défunt; le premier éprouvera les sentiments qu'il extériorise ensuite et projette sur le monde; le second pourra sculpter son marbre en chantant à tue-tête. Eh bien, le poète c'est Beethoven, mais aussi Schönberg – et les Allemands du XIX^e siècle en général. Le marbrier, c'est Mozart – mais aussi Strawinsky. A l'aide de cette lumière, on comprend mieux un art qui n'est à aucun degré subjectif mais toujours objectif, qui dépeint mais n'exprime pas. D'où la dignité classique, qui est aussi, n'en déplaise à d'aucuns, l'apanage de Strawinsky. *Symphonies à la mémoire de Debussy*: comme pour Mozart, on a commandé à Strawinsky une participation à ce monument musical; et le voici qui décrit, non pas sa douleur à lui, mais *La Douleur*, comme en un tableau. Et qui ne manque pas de force tragique, mais toujours maîtresse d'elle-même, et tenue bien en main. C'est cette attitude objective qui est intéressante. L'auditeur non averti

aurait donc tort de se laisser tromper par des ressemblances apparentes qui ne recouvrent que l'époque et les moyens techniques. La division entre « musique classique » et « musique moderne » est superficielle; elle est, en tout cas, bien moins essentielle que celle qui classe les musiciens *de tous les temps* selon la *manière* dont ils conçoivent leur art, quelle que soit la *forme* qu'ils lui confèrent. Et quant à la musique, il n'existe que deux de ces manières, qui, depuis Bach en tout cas, ont été cultivées au cours des siècles sur deux voies en quelque sorte parallèles. Il n'y a guère qu'en France, aussi, que de temps en temps un musicien (Rameau, Berlioz, Debussy, Honegger) se soit trouvé pour les chevaucher en quelque sorte toutes les deux, rétablir l'équilibre et réaliser la synthèse de ce spiritualisme et de ce réalisme qui tour à tour, dans les autres pays, étaient tombés dans l'excès.

* * *

On entend dire parfois que Honegger serait un impressionniste. Il ne l'est absolument pas. L'impressionnisme, c'est l'art de Debussy et de son école, la réalité vue à travers un voile subjectif, qui la déforme et qui l'estompe. Honegger (sauf dans la *Pastorale* qui fait encore penser à Debussy) est un réaliste à la façon de Strawinsky. Sa réalité est vécue, épousée de près. Il y a entre Debussy et Honegger la même différence qu'il y aurait entre un tableau de Monet et une photographie. Et pourtant, ce réalisme de la description s'augmente chez Honegger d'une sorte d'émotion. C'est ici que perce l'influence allemande, l'école du moyen d'expression. Il s'agit, d'ailleurs, d'une réalité stylisée, résumée, qui donne l'essence des choses : une condensation en traits durs, épais, arrêtés. Il y a là une relation évidente avec l'esthétique de la gravure sur bois, ainsi qu'avec Hodler et Ramuz, ces deux autres Suisses. Cette rudesse helvétique en somme, qui leur est commune, et dont l'expression subit l'influence germanique; ce mysticisme, ce primitivisme, cette inspiration archaïque, où s'uniraient la Bible et les Waldstätten. Il y a même, dans cette violence désespérée de l'art d'Honegger, quelque chose qui le rapproche d'Ernest Bloch – encore un Suisse – musicien de veine biblique et de judaïsme tragique, grondant d'espoirs vains.

D'abord une distinction s'impose entre les œuvres d'Honegger selon leur ordre chronologique. Peu de compositeurs, en somme, auront suivi une évolution aussi rapide, et si marquée déjà au cours des années de la première jeunesse; chez peu d'entre eux on pourra relever de pareilles

différences entre des œuvres écrites à un ou deux ans d'intervalle seulement. La *Pastorale d'Été*, qui est de 1921 sauf erreur, est encore très imprégnée de debussysme; Le *Roi David*, qui est de la même époque à peu près, ne laisse en rien présager ni l'âpre *Chant de joie* et *Horace triomphant* (1922), ni surtout le *Prélude pour la Tempête* et *Pacific 231*, qui sont d'une manière entièrement renouvelée. En quelques mois, Honegger rompt ses dernières attaches: son génie viril et brutal s'affirme dès aujourd'hui presque pleinement indépendant, et de plus en plus il s'éloigne de l'impressionnisme de la *Pastorale* ou du diatonisme du *Roi David*, pour faire triompher de nouvelles hardiesses. Il faudrait que nous eussions entendu *Judith* pour compléter le tableau et voir si Honegger demeure cette fois fidèle à sa formule, ou bien s'il cherche encore, sinon sa voie (sera-t-elle jamais définitive? cela n'est pas à souhaiter) du moins quelque apport, quelque élément neuf.

L'inconvénient de cette musique, comme de celle des écoles actuelles (Strawinsky, Schönberg) c'est de tout compliquer. On ne nous laisse pas le temps de souffler. Nous voilà à peine assis pour prendre quelque repos, que déjà il nous faut nous lever pour courir à de nouveaux horizons. Le contrepoint envahit l'harmonie, il se fait vertical au lieu de demeurer horizontal; l'accord est à lui seul une mélodie; on superpose des accords, et non plus seulement des notes. Alfredo Casella justifiait, dans la *Revue Musicale*, cette polytonalité, en disant que l'ancienne polyphonie la contenait déjà en puissance, puisque les instruments qui jouent la même note la jouent avec des timbres différents. Or, le timbre, ce n'est pas autre chose qu'un système particulier d'harmoniques; nous avons donc, contenues dans un seul son, à plus forte raison dans un accord juste, des harmoniques différentes, comportant des dissonances.

Mais comme pour les « genres » les plus simples (lieds, vocalises) il y a dans la musique moderne un accompagnement très complexe – formant généralement un tout par lui-même (cf. Debussy, Duparc), cet accompagnement requiert, de plus en plus, des accompagnateurs virtuoses. Et la complication de la musique va soulever le problème de l'invention de nouveaux instruments intermédiaires – tel le dixtuor à cordes – ou de leur perfectionnement – tel le piano à double clavier. Sous peine de ne plus pouvoir, matériellement, exécuter les œuvres, il va falloir songer à en permettre et à en simplifier tout à la fois l'interprétation. Ainsi jouent les interférences. C'est la musique qui crée les instruments, et non l'inverse. Mais à leur tour, les inventions créent les besoins. Il n'y a pas de raison de s'arrêter. Et c'est tant mieux.