

Le rôle du chœur dans les oratorios d'Arthur Honegger

L'intérêt d'Honegger pour le chant choral remonte à ses années de formation en Suisse, puis au succès du «Roi David», œuvre qui marque le début de ses succès. Par la suite, Honegger développe l'emploi du chœur, non seulement quant à l'ampleur et à la variété des rôles qu'il lui confie, mais surtout par les procédés inédits qu'il lui applique: récitatif, parlé-chanté, vocalises, traitement instrumental.

Die Rolle des Chors in den Oratorien von Arthur Honegger

Honeggers Vorliebe für den Chorgesang geht auf seine Schweizer Jahre und auf den Erfolg von «König David» zurück, dem Oratorium, dem er seinen Durchbruch verdankt. Im Anschluss daran entwickelt Honegger die Verwendung des Chors weiter, nicht nur was den Umfang und die Vielfalt der ihm zugewiesenen Rollen angeht, sondern vor allem durch neue musikalische Verfahren: Rezitativ, Sprechgesang, Koloraturen, instrumentale Führung.

par Joseph Roy

Un des liens les plus profonds qui unissent Arthur Honegger à la Suisse est l'amour du chant choral. En effet ce n'est pas la formation que le compositeur a reçue à Paris qui l'a ainsi orienté vers le chœur. En ce début du XXème siècle, l'orchestre y régnait en maître absolu et la musique de chambre faisait une réapparition encore modeste. Non, ce goût prononcé, cette science de l'écriture chorale, il les doit certainement à ce que l'on appelle couramment sa culture helvétique – Milhaud disait son atavisme –, c'est-à-dire à la fois son héritage culturel familial, y compris les psaumes du temple, ses innombrables séjours dans son pays d'origine et ses deux années d'étude à Zurich. Le maître d'Honegger y fut Friedrich Hegar, l'un des artisans du développement de la musique chorale en Suisse. Ce dernier anima la vie musicale zurichoise pendant plus de vingt-cinq ans, dirigeant chorales et orchestre, et fondant le Conservatoire. Ami de Brahms, auteur de nombreuses œuvres vocales, oratorios et cantates notamment, il transmet sans doute sa passion à ses élèves, tant par son enseignement que par son exemple de compositeur et de chef.

Les contacts qu'Honegger eut par la suite avec la Suisse le placèrent sans cesse en relation avec des chœurs. Bien souvent ses amis suisses lui commandèrent des oratorios, des œuvres radiophoniques, des musiques de scène, et régulièrement il assistait aux premières auditions de ces œuvres.

De ce fait le catalogue d'Honegger, qui compte plus de 200 numéros d'opus, ne comporte pas moins de 30 œuvres faisant appel au chœur. Parmi elles, les oratorios sont à la place d'honneur:

Le roi David (1921 – 1924)

Judith (1925)

Cris du monde (1931)

Jeanne d'Arc au bûcher (1935)

La danse des morts (1938)

Nicolas de Flue (1939)

Une cantate de Noël (1953)

Ils jalonnent la carrière du musicien comme autant de points de repères, de témoins de son évolution.

Cet œuvre choral doit donc beaucoup à la Suisse. Tous les titres cités ont été créés sur les terres de la Confédération et presque tous ont été commandés par et pour des musiciens suisses. On pourrait ajouter à cette liste *La belle de Moudon* ou *Charles le Téméraire*, et mettre en avant *Nicolas de Flue* comme une page authentique et typique de l'histoire et de la culture musicales suisses.

Au-delà de cette particularité, la musique d'Honegger ne connaît pas plus de frontière que son langage. S'il est resté fidèle à un genre musical pendant plus de trente ans, c'est parce qu'il a su donner à chaque nouvelle création une personnalité propre. On peut légitimement classer les sept titres mentionnés dans une rubrique «oratorio» où pourraient les rejoindre les œuvres radiophoniques. Elles ont un trait commun: le chœur y prédomine indiscutablement. Cela justifie qu'Honegger lui ait confié des missions si diverses.

Une fonction théâtrale étonnante

Honegger aborde le chœur comme un élément dramatique autant que musical. Il lui donne une large polyvalence et l'intègre au jeu scénique, au déroulement du texte.

Le premier trait de cette conception est le récitatif choral. Voici, dans l'esprit du mystère médiéval, l'avertissement solennel du début de *Nicolas de Flue*: «Commence ici le jeu de Nicolas», ou l'adresse plus insistante au spectateur: «Souviens-toi, regarde, écoute!» Dans *La Danse des morts*, le chœur multiplie la voix du récitant en clamant avec lui: «C'était une armée extrêmement nombreuse». Plus loin, un ostinato fugué martèle l'avertissement divin («souviens-toi, homme, que tu es esprit, et que la chair est plus que le vêtement»)

sur lequel se mélangent des chansons populaires. Il progresse *recto tono* par demi-tons ascendants et finit par être crié par le chœur: le cadre du récitatif a éclaté. Il laisse la place à une présentation insistante, parfois même brutale du texte. La mise en polyphonie parlée est à la fois un enrichissement symbolique et un procédé destiné à mieux l'imposer.

Les relations du chœur avec les récitants sont très diverses. Honegger les a beaucoup exploitées. Il superpose par exemple la voix d'un acteur à de longues tenues du chœur sans texte. Plusieurs récitatifs de *Nicolas de Flue* sont ainsi faits. Dans cet oratorio s'ébauche parfois un dialogue avec le récitant, auquel les chanteurs répondent indifféremment en parlant ou en chantant. Certains textes de la *Danse des morts* sont partagés entre le récitant et le chœur. Dans *Jeanne au bûcher* (scène VIII), le chœur dialogue directement et violemment avec Jeanne. La confrontation est saisissante, car la jeune fille essaie de se défendre pied à pied contre une foule aveuglée par sa haine, qui ne l'écoute même pas.

A partir de *Judith*, le passage de la voix parlée à la voix chantée est fréquent, tout comme leur mélange. Parfois, par exemple dans le finale de *Jeanne au bûcher*, c'est une sorte d'exaspération du chant liée à la tension du texte. Ailleurs ce peut-être une subtile évolution de l'un à l'autre. Dans *Judith* on trouve un pas vers une fusion intime des deux: le n° 5, «Invocation», où les voix sont traitées *recto tono* et sans mélodie, progressant simplement par un glissement harmonique à l'aide de notes-pivot (exemple 1). Ici la prosodie souligne l'importance première accordée à la déclamation. C'est un point fort du langage d'Honegger, lequel cherchait déjà dans *Judith* à créer une prosodie qui facilite réellement la compréhension du texte français.

Dans les «Voix de la terre» de *Jeanne au bûcher*, la voix chantée devient au contraire une sublimation du texte

Exemple 2

© Salabert

parlé. Les cris du peuple montent et s'amplifient – «Hérétique, sorcière, relapse» – et peu à peu ils envahissent la jeune fille, l'obsèdent et la laissent terrorisée. Cette tension est obtenue cette fois par une superposition dissonante qui progresse selon une construction pyramidale à sept voix. Ici le langage parlé est musical et intégré à un ensemble orchestral. Mais Honegger va plus loin encore lorsque, rejoignant Claudel qui suivait là ses préoccupations profondes, il rapproche le chœur de la tragédie antique. Dans *Jeanne au bûcher*, il en fait le moteur du dialogue des acteurs. Le premier exemple est à la scène I lorsqu'émerge du chœur l'appel «Jeanne, Jeanne, Jeanne!» repris par frère Dominique. De manière plus pittoresque, à la scène VIII, le chœur entonne les chansons d'Heurtebise et de la Mère aux tonneaux, introduisant les deux personnages et la scène populaire. Ailleurs il relance sans cesse les idées et permet le développement du texte vers d'autres horizons. A la scène V, les basses psalmodient les sinistres thèmes des Voix de la terre: «Hérétique, sorcière, relapse». Jeanne reprend une à une ces insultes et questionne Dominique: «C'est moi qui suis tout cela?» Le dialogue s'oriente alors vers le jeu politique qui a mené à la capture de Jeanne.

Des ambitions musicales

La polyvalence dramatique du chœur suffirait à lui assurer une omniprésence dans le déroulement musical. Mais là encore Honegger l'a voué à un rôle de premier plan. C'est assez logique dans un oratorio et, tout comme Bach et surtout Haendel, le compositeur sait fonder ses œuvres sur de grands piliers choraux, où le verbe s'efface devant la musique. Ainsi est conçu, par exemple, le finale du *Roi David*, d'un si bel effet avec ses progressions par glissement de tierce en tierce. Celui de *Judith*, quoique très différent, est de même nature. Remarquons que *Jeanne au bûcher* comporte aussi de ces grands moments, comme la fugue de l'âne ou le chœur du cochon. De même la *Danse des morts* ou la *Cantate de Noël*. Le sommet est atteint avec *Nicolas de Flue*, dont vingt-huit numéros sur les trente font appel aux voix polyphoniques. Honegger n'hésite donc pas à écrire des fugues, des doubles chœurs de grand développement. Il sait confier la réalisation d'un élément musical pur aux voix. C'est déjà le cas dans le n° 15 du *Roi David*, ou dans les deux danses des femmes du n° 16. Les ostinatos du texte et de la musique y effacent le texte.

Dans *Cris du Monde* («Voix des espaces»), il développe l'usage de la vocalise, dressant une sorte de grand orgue vocal pour évoquer les espaces (exemple 2). Puis il élimine le texte pour confier aux quatre pupitres trilles, glissandos et effets vocaux qui les transforment en autant de nouvelles couleurs sur la palette sonore (exemple 3).

Souvent le chœur est ainsi intégré à l'orchestre. La scène I de *Jeanne au bûcher* en est un exemple typique. On le trouve en vocalises, instrument polyphonique se fondant dans le tutti instrumental. Puis un contrepoint plus fin s'installe, des voix solistes sortent du chœur qui poursuit ses longues tenues. Elles sont l'une des composantes de l'atmosphère inquiète que Claudel a définie, et dont Honegger a scrupuleusement respecté les détails: «une espèce de sanglot ou de rire sinistre (trompettes avec sourdines), les voix de la nuit sur la forêt (le chœur), à quoi se mêle, peut-être très faiblement, la chanson de Trimazo (solistes du chœur) et une

Exemple 1

© Salabert

impression limpide de rossignol (flûte solo). Puis silence, et quelques mesures de méditation douloureuse (chœur en vocalises sur «A»).»

La fusion chœur-orchestre est donc poussée loin chez Honegger, et on ne peut plus alors parler d'accompagnement du chœur par l'orchestre. D'ailleurs à la dernière scène de *Jeanne au bûcher*, la seconde présentation du thème final («Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime») est à l'inverse, puisque c'est le chœur qui accompagne le thème donné aux ondes Martenot et aux premiers violons.

Avec les solistes, les rapports musicaux restent liés aux intentions dramatiques. On ne trouve pas dans les oratorios d'Honegger de «trio avec chœur» ou autre ensemble chers aux classiques, comme Haydn. La juxtaposition n'existe que pour enrichir l'expression. Par exemple les voix de femmes en vocalises soutiennent de leurs longues lignes descendantes aux inflexions chromatiques la plainte intense de la femme délaissée dans les *Cris du Monde*. Dans la «Chanson d'Ephraïm» du *Roi David*, les femmes prolongent les jubilants carillons de la soprano solo par une vocalise lui faisant écho, soulignant que David, s'il a remporté une victoire, l'a payée de la mort de son fils. Les solistes viennent parfois élargir le chœur, comme dans les alléluias de la «Danse devant l'Arche», où la soprano soliste agit comme un cinquième voix dans un registre très aigu. Mais bien souvent Honegger superpose les idées en empilant les voix. Lorsque sonnent les cloches de la scène V de *Jeanne au bûcher* (les voix du ciel, qui parlent à la jeune fille), l'alto solo chante «de profonds», la soprano «spera, spira» et les hommes psalmodient la sourde menace qui pèse sur Jeanne «comburatur igne». Dans la finale, le chœur est divisé en partisans et adversaires de Jeanne, tandis que la soprano solo incarne la Vierge qui vient l'encourager.



Des conceptions nouvelles

De cette large vision du chœur sont nées chez Honegger des idées plus personnelles qui l'ont poussé à en élargir encore le rôle dans les oratorios. Il l'emploie fréquemment pour évoquer des symboles: les voix de la terre qui menacent Jeanne, celles du ciel qui l'exhortent, un thème cyclique «de Jéhovah» pendant la bataille puis après la victoire, dans *Judith*, les chorals de *Nicolas de Flue* qui disent la sagesse de l'ermite guidant son peuple, les lignes directrices mêmes de l'œuvre avec les «souviens-toi, homme...» dans la *Danse des morts*. Et les voix multiples ne sont-elles pas l'idéal, dans la *Cantate de Noël*, pour entremêler en une louange unique les différentes langues qui symbolisent l'union des peuples? Souvent acteur, de par les obligations du texte, le chœur sert aussi l'action moins directement, mais tout aussi efficacement, en mettant l'auditeur en condition. Dès le début de *Judith*, les femmes de Béthulie pleurent et crient vers Dieu: la désolation qui règne depuis des mois dans la cité assiégée s'impose d'emblée. Le prologue de

Jeanne expose plus encore. Véritable ouverture d'opéra chorale, il insiste sur les «ténèbres» qui couvrent la France, et l'on sent bien que plusieurs périodes de l'histoire se rejoignent là, non seulement la guerre de Cent Ans, mais aussi la sombre année 1940 qui a vu naître ce texte. Il présente aussi le rôle libérateur de Jeanne, espoir né «du fond de l'engloutissement», sa mission divine («Fille de Dieu, va, va, va!»)

Par quelques mots, le chœur exprime parfois le sentiment de l'auditeur. A la fin du second acte de *Nicolas de Flue*, le récitant raconte comment Nicolas avait prédit que la victoire sur Charles le Téméraire serait funeste aux Suisses. Le peuple suisse reprend des bribes de ses phrases, comme pour mieux les méditer et regretter d'avoir ignoré Nicolas.

Enfin Honegger sait confier aux chanteurs des images du poème: dans *Cris du monde*, il se fonde dans le savant enchevêtrement des bruits des machines («Voix du matin») ou impose un mouvement de vagues aux «Voix de la mer et de la montagne». Pour Honegger, le chœur peut se plier à tous les styles. Il prend les visages de cent personnages: la foule en liesse («Vive David, vainqueur des Philistins»), les rustres guerriers («Tous les peuples m'ont attaqué, au nom de Jéhovah, je les détruis») dans le *Roi David*, les villageois pittoresques ou les spectateurs déchaînés du procès de Jeanne dans *Jeanne au bûcher*, les ouvriers révoltés («la misère est sans remède et nous crevons sous ses coups») dans *Cris du monde*, les anges de Dieu dans *Nicolas de Flue*... Si Honegger ne craint pas d'écrire une fantaisie bouffonne sur un *cantus firmus* (le chœur de l'âne de *Jeanne*), il sait aussi broser une véritable page impressionniste dans laquelle les voix ne donnent que des bribes des textes précédents, par petites touches subtiles: c'est le finale des «Voix des villes inconnues» dans *Cris du monde*.

Mais les plus beaux moments du chœur se trouvent dans le *Roi David* et *Jeanne au bûcher*. Dans le premier, il s'agit du chœur de femmes qui sert de décor humain aux longues plaintes de David sur la mort de Saul et Jonathan. Les «Lamentations de Guilboa» se déroulent ainsi sur des vocalises des femmes, se relayant à deux puis à quatre pupitres, sortes de sanglots sans fin qui établissent une tension et une tristesse continues. Dans *Jeanne au bûcher*, le chœur mixte agit de même à la scène de l'épée. Ses interminables accords parallèles *a cappella* tissent une toile de fond vibrante, en totale harmonie avec le tendre récit de Jeanne. L'orchestre s'est effacé après quelques phrases symboliques (le rossignol, le rire sinistre, déjà rencontrés à la scène I), laissant seules les voix parlées et chantées. C'est l'un des moments les plus intenses de la partition. Élément poétique à part entière, le chœur acquiert ici ses lettres de noblesse, bien plus que dans tout autre passage de virtuosité. Joseph Roy