

## **Tendances esthétiques dans les musiques de scène d'Arthur Honegger pour la tragédie grecque: l'exemple d'*Œdipe Roi* (1952)**

par Andriana Soulele

Ressurgissant dans la création artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle, la tragédie grecque gagne progressivement une place primordiale et connaît un véritable essor en Europe après les années 1940. En France particulièrement, les nombreuses représentations des pièces tragiques par divers théâtres contribuent considérablement à la renaissance de cette forme poétique. Des compositeurs de tendances différentes, occupant souvent des postes importants au sein des troupes théâtrales, assurent l'accompagnement musical de ces spectacles. Des collaborations intéressantes entre metteurs en scène et compositeurs, comme celles d'André Jolivet et Jean Vilar, Pierre Boulez et Jean-Louis Barrault ou d'Arthur Honegger et Julien Bertheau, témoignent du vif intérêt que ces musiciens portent au théâtre, à la tragédie grecque et à la musique de scène. Au-delà du fait que le théâtre offre fréquemment un débouché professionnel, cette activité intense en faveur de la musique de scène répond à une préoccupation esthétique réelle qui concourt ainsi à rehausser ce genre musical.

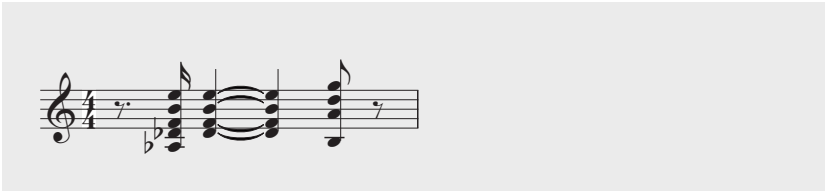
Entre les années 1920 et 1950, période pendant laquelle le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, le TNP et la Comédie Française montent des tragédies grecques dans les musiques de Jacques Chailley, Luc-André Marcel, Georges Delerue et André Jolivet, Arthur Honegger écrit quatre musiques de scène: *Antigone* (1922), *Les Suppliantes* (1941), *Prométhée* (1946), *Œdipe* (1947) et *Œdipe Roi* (1952). Sa dernière musique de scène constitue la deuxième partition pour la même pièce. Cette version du mythe sophocléen dans la traduction de Thierry Maulnier et les décors de Georges Wakhévitch est représentée le 14 mai, dans la salle Richelieu à la Comédie-Française. Hormis l'ouverture, les entrées et sorties des personnages principaux, ainsi que les moments cruciaux de l'œuvre, la musique d'Honegger est réservée aux parties où le chœur prend la parole et n'est qu'instrumentale.

Le compositeur choisit un effectif<sup>1</sup> très similaire à celui de ses autres œuvres pour la tragédie grecque. La régularité des ses choix n'est pas accidentelle. On pourrait supposer que la prédilection qu'il marque pour

Exemple 1: Arthur Honegger, *Prométhée*, n° VI (Chœur des Océanides), mm. 2–5 (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano-chant, Collection Arthur Honegger).

les percussions, les ondes Martenot, ainsi que pour les vents vient d'une volonté de se rapprocher de l'Antiquité, même s'il emploie également d'autres instruments. On pourrait peut-être élargir cette supposition: étant donné les quelques similarités d'effectifs (vents et percussions) exigés pour *Judith* et l'oratorio *Le Roi David*, ses choix pourraient indiquer un modèle d'instrumentation pour les sujets bibliques ou antiques en général. Quand aux ondes Martenot, les avantages qu'elles présentent dans la musique pour le théâtre et en particulier pour la tragédie grecque ne laissent pas Honegger indifférent; il suit d'ailleurs le même chemin musical que celui emprunté par Chailley depuis *Les Perses* de 1936<sup>2</sup>. Il les utilise dans plusieurs œuvres, aussi bien symphoniques (*Les Mille et Une Nuits*, 1937)<sup>3</sup>, lyriques (*Sémiramis*, 1934)<sup>4</sup> que scéniques (*Le Soulier de satin*, 1943)<sup>5</sup>. Il semble pourtant qu'elles tiennent une place prépondérante dans les œuvres qu'il a composées pour la tragédie grecque, en raison des possibilités techniques qu'elles offrent et de la richesse de leur timbre<sup>6</sup>. Dans *Œdipe Roi* particulièrement, les ondes jouent un rôle dominant: elles développent des mélodies principales en solo ou avec quelques instruments à vent, des ostinati durant les parties parlées du chœur, et renforcent des thèmes musicaux qui paraissent cruciaux pour le déroulement du mythe, comme le thème d'Œdipe, annoncé dans l'Ouverture et répété, avec une légère modification, durant l'action de la pièce.

En ce qui concerne le langage musical, Honegger abandonne les principes de la monodie et de la modalité qui caractérisent les chœurs chantés



Exemple 2: Arthur Honegger, *Œdipe Roi*, n° 4, accords (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano, archives de la Bibliothèque de la Comédie-Française).

de ses musiques de scène précédentes. Employant juste un chœur parlé, le compositeur développe son propre style dans les parties instrumentales comme il avait fait auparavant. Après les chœurs de *Prométhée* (exemple 1), plus complexes et plus chromatiques que ceux des *Suppliants* et le retour à un style modal plus simple dans les chœurs d'*Œdipe*, le compositeur continue à refuser tout ce qui rappelle le système tonal classique qui, selon lui, ne peut s'appliquer à l'évocation de la Grèce archaïque<sup>7</sup>. Dans *Œdipe Roi*, il recourt à plusieurs techniques musicales typiques de son propre langage entre la tonalité, la polymodalité et l'atonalité.

Le chromatisme intense, aussi bien sur le plan harmonique que sur le plan mélodique, constitue l'élément dominant de l'ensemble de l'œuvre. La préférence donnée par le compositeur à des intervalles dissonants, comme la septième ou la neuvième, donnent le sentiment d'une musique plutôt atonale. L'intervalle de quarte joue un rôle primordial, puisque la plupart des accords sont souvent construits en quarts superposées (exemple 2). Ainsi, en composant des mélodies sur les douze notes de la gamme tempérée, Honegger fait souvent appel à la bitonalité ou à la polytonalité (exemple 3) qui, selon Harry Halbreich, est un élément plutôt contingent dans son œuvre<sup>8</sup>; dans *Œdipe Roi*, toutefois, la majorité des parties font apparaître un langage musical de ce type, langage que l'on définirait peut-être mieux en utilisant le terme de bi- ou de polymodalité (exemple 4). De surcroît, le compositeur utilise souvent des échelles formées en tétracordes (exemple 5, *do-fa, solb-do*). Il semble qu'il combine des motifs diatoniques sur notes naturelles avec d'autres sur notes altérées, comme il a souvent fait dans les parties instrumentales de *Prométhée* (exemple 6). Dans certaines scènes de la tragédie, il associe deux tétracordes opposés entre le diatonique et le chromatique, autant sur un plan harmonique que sur un plan contrapuntique, ce qui confère une forte âpreté à sa musique. De cette façon, la polymodalité ne semble pas issue de la synthèse d'échelles modales différentes, mais de la nature de l'échelle elle-même.

La musique d'*Œdipe Roi* passe de la tonalité élargie à la bi- ou à la polytonalité, la polymodalité ou même le polychromatisme jusqu'aux limites de l'atonalité. L'absence du chant qui «nécessitait», dans une mesure plus ou moins grande, une musique écrite d'après des conventions évoquant l'Antiquité, permet au compositeur de s'exprimer librement avec un langage



Exemple 3: Arthur Honegger, *Œdipe Roi*, n° 9, mm.1-3 (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano, archives de la Bibliothèque de la Comédie-Française).



Exemple 4: Arthur Honegger, *Œdipe Roi*, n° 2, mm.1-5 (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano, archives de la Bibliothèque de la Comédie-Française).

qui ne peut se limiter aux qualificatifs d'atonal, modal ou polytonal. D'ailleurs, son œuvre fait partie d'un nombre considérable de musiques de scène pour la tragédie grecque qui reflètent une tendance esthétique spécifique: l'expression contemporaine. Plus particulièrement, le besoin de s'exprimer avec une langue musicale propre à son style et aux techniques de composition de son époque, sans avoir la préoccupation d'employer des caractéristiques qui font appel à la musique grecque antique (monodie, modes, etc.), amène à l'écriture sérielle ou atonale de Gilbert Amy (*Œdipe Roi – Œdipe à Colone*, 1962), au traitement novateur de la voix chez Boulez (*Orestie*, 1955) et, dans le cas d'Honegger, à l'usage d'une langue musicale moderne et pleine de diversité<sup>9</sup>. Son approche se différencie considérablement du traitement opératique du mythe d'Œdipe par Stravinski et Enesco au début du XX<sup>e</sup> siècle. Hormis les différences d'adaptation du mythe, *Oedipus Rex* et *Œdipe* manifestent l'influence du néoclassicisme et de la musique traditionnelle, dont certaines caractéristiques, russes<sup>10</sup> et roumaines, sont mêlées au langage musical propre des compositeurs.

Exemple 5: Arthur Honegger, *Œdipe Roi*, «Ouverture» (thème d'Œdipe), mm.1-6 (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano, archives de la Bibliothèque de la Comédie-Française).

Exemple 6: Arthur Honegger, *Prométhée*, n° X (Chœur des Océanides), mm. 3-8 (d'après la partition manuscrite, réduction pour piano-chant, Collection Arthur Honegger).

Lié étroitement au déroulement du mythe et aux propositions scéniques exprimant la détresse de la destinée humaine, *Œdipe Roi* réussit à captiver son public et la majorité des critiques de l'époque qui évoquent une belle adaptation du texte, une mise en scène digne d'éloge et une musique qui transporte l'auditeur hors du temps et de l'espace<sup>11</sup>. À la monodie et à la modalité aux vocabulaires âpres, chromatiques et atonaux, Honegger a associé son expression musicale aux objectifs de la mise en scène non seulement d'*Œdipe Roi*, mais de chaque production de tragédie grecque auparavant. Ses œuvres témoignent de son esprit d'expérimentation favorisée d'ailleurs par la forme souple et le contenu pérenne de la tragédie grecque, et révèlent une esthétique musicale riche et singulière qui met en valeur la place de la musique de scène du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Chœur parlé, flûte, hautbois, clarinette en ut, basson, trompette, trombone, grosse caisse, bouteillophone, cymbales, caisse aigüe, caisse grave, tam-tam, ondes Martenot. Arthur Honegger, *Œdipe Roi*, 1952, partition manuscrite, conducteur et réduction pour piano (Collection Arthur Honegger, Fondation Paul Sacher; Bibliothèque – Musée de la Comédie-Française).

<sup>2</sup> Jacques Chailley est le premier à utiliser les ondes Martenot dans une musique de scène de tragédie grecque. Andriana Soulele, *La musique dans les productions du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (1936–1973) et Les Perses de Jacques Chailley*, DEA, Université de Paris-Sorbonne, 2004.

<sup>3</sup> Harry Halbreich, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris: Fayard, 1992, pp. 439–440.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 512–526.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 613, 617.

<sup>6</sup> Sur le sujet, le compositeur publie un article dans le journal *Comoedia* intitulé *Les ondes Martenot dans la Grèce Antique*. Cité dans Arthur Honegger, *Écrits*, édité par Huguette Calmel, Paris: Éditions Honoré Champion, 1992, p. 571.

<sup>7</sup> Harry Halbreich, *Arthur Honegger, op. cit.*, pp. 616–618.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 737.

<sup>9</sup> Andriana Soulele, *La musique de scène des représentations de tragédies grecques en France et en Grèce de 1945 à 1975*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne: 2 vol., 2009, pp. 479–581.

<sup>10</sup> Eero Tarasti, *Mythe et musique. Wagner, Sibelius, Stravinsky*, traduit de l'anglais par Damien Poustet, Paris: Éditions Michel de Maule, 2003, pp. 387–389.

<sup>11</sup> (Auteur inconnu), «La musique de scène d'*Œdipe Roi*», *Le Monde*, 20 mai 1952.