

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: Arthur Honegger et son temps : les combats d'un conservateur de progrès

Autor: Alten, Michèle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858733>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Michèle Alten

Arthur Honegger et son temps Les combats d'un conservateur de progrès

Lorsque paraît, en 1951, le volume d'entretiens entre Arthur Honegger et Bernard Gavoty¹, la tonalité de l'ouvrage traduit l'inquiétude et le pessimisme qui habitent le musicien vieillissant dans cette période troublée. La Guerre froide est à son apogée, la France vit dans un climat de tension politique extrême et la menace d'une troisième guerre mondiale est dans tous les esprits. Les clivages idéologiques qui traversent le pays n'épargnent pas la musique et les affrontements sont violents entre musiciens progressistes favorables à Moscou et musiciens sérialistes, prétendant incarner seuls la musique de leur temps. Face à cette situation, la vision du monde du compositeur s'assombrit, sans pour autant se transformer radicalement. En effet, la lecture de ses écrits dans la durée permet de mettre à jour la permanence de ses valeurs et de ses engagements. Sa personnalité composite de Suisse calviniste, de bourgeois provincial français et d'artiste parisien d'adoption lui donne une expérience et un regard sur la société qui lui sont propres. Dès l'entre-deux-guerres, cheminent côte à côte l'héritage moral de la bourgeoisie calviniste et la culture de l'intelligentsia parisienne. Honegger reste imprégné de cette double identité dans les conditions difficiles de la guerre et de l'après-guerre et son pessimisme de 1951 doit être lu comme le point d'aboutissement d'un engagement dans le siècle mêlant étroitement morale et esthétique. Loin de toute allégeance politique, Honegger revendique la liberté de sa conscience d'artiste, non seulement pour créer, mais aussi pour analyser la place faite à la musique dans la société du XX^e siècle. La violence des crises et des conflits qui ébranlent la France ne remettent pas en cause le socle de ses valeurs et de ses convictions mais il comprend que le fossé se creuse entre les changements auxquels il assiste et les évolutions auxquelles il aspire dans la pratique et dans la diffusion de son art. Sa triple exigence d'expressivité, de modernité et d'accessibilité résonne aujourd'hui avec une singulière actualité.

1 Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Ed. du Conquistador, 1951.

1. La légitimité du métier de compositeur

L'éthique protestante analysée par Max Weber² constitue le socle fondamental des valeurs d'Honegger. La réussite matérielle consacre le travail réalisé au service de la collectivité, manifestant ainsi l'expression de la volonté divine. Aspirer à gagner de l'argent n'est pas un désir condamnable et il n'y a là aucune mesquinerie indigne d'un artiste, mais seulement la volonté légitime d'obtenir la juste rémunération de l'effort fourni pour le bien commun.

1.1. Pour une juste rétribution du compositeur :

Cette exigence explique l'insistance récurrente d'Honegger sur l'injuste situation faite aux compositeurs, incapables de vivre de leurs oeuvres. Dès 1924, il fait le décompte minutieux des coûts engendrés par la création d'une symphonie à Paris. Après avoir engagé 1308 francs de dépenses (frais de copie, places pour les amis, taxe d'entrée personnelle), un compositeur débutant ne récupère que 22 francs de la Société des auteurs et se trouve alors fortement endetté. Ne pouvant se rattraper sur des droits d'édition très modestes, celui-ci est dans l'impossibilité de vivre de son travail³. En 1929, Honegger envisage, sous forme de boutade, de quitter son métier pour une situation « dans les autos, les bas de soie ou les assurances sociales »⁴ beaucoup plus lucrative. En 1933, lorsque la crise économique met de nombreux artistes au chômage, il dénonce les trafiquants de denrées de première nécessité qui spéculent sur les besoins humains et s'enrichissent en toute impunité tandis que le jeune musicien sans réseau efficace semble condamné à mourir de faim. En effet, dans cette période de récession, les compositeurs qui sont en place dans les secteurs protégés du théâtre musical, de l'opérette ou du cinéma font barrage pour éviter l'entrée de nouveaux postulants qui viendraient remettre en cause leur gagne-pain⁵.

La période de la guerre, qu'Honegger choisit de vivre essentiellement à Paris, ravive la précarité de la condition des compositeurs savants. Sans fortune personnelle, ils doivent se résoudre à composer en amateurs, durant leurs instants de loisir, car un fossé sépare toujours l'ampleur des frais occasionnés par un concert et la modicité des droits d'auteur perçus.

2 Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004 (1^oéd. 1905).

3 *La Revue nouvelle*, 15 décembre 1924, in *Arthur Honegger. Écrits*, Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris, Champion, 1992, p. 43.

4 *Candide*, 19 décembre 1929, in *Écrits*, p. 105.

5 *Le Mois*, août 1933, in *Écrits*, p. 135.

Devant cette situation, Honegger en arrive à envisager l'idée d'un contingentement de la production musicale, pour éviter les compositions inutiles⁶. Il applique ici à la musique un raisonnement de nature économique, la considérant comme un bien menacé de surproduction, dont il faudrait limiter les excédents afin de maintenir les cours.

À la Libération, le retour de la démocratie se traduit par une volonté de dynamisme musical. Mais de nouveaux obstacles matériels viennent entraver le travail des compositeurs : les tarifs syndicaux des musiciens et des choristes sont en forte hausse, les prélèvements fiscaux sur les recettes augmentent également et les revenus du public intellectuel susceptible d'être intéressé par une création sont en baisse⁷. Honegger constate alors, à travers ses répercussions sur la musique, l'affaiblissement économique et social de l'Europe, sortie exsangue de la guerre.

Dans les années qui suivent 1945, la situation matérielle s'aggrave encore. L'édition d'une nouvelle partition d'orchestre devient quasiment impossible : l'inflation fait exploser les prix du papier, des couvertures et des tirages et les éditeurs privilégient les oeuvres de vente courante à l'étranger pour faire rentrer des devises. Pour Honegger le constat est clair : la non rentabilité de la création contemporaine constitue le frein majeur à sa diffusion et seuls des compositeurs soutenus par un Etat (Chostakovitch) ou par un éditeur (Britten) peuvent acquérir une notoriété internationale⁸. Dans le discours qu'il prononce à l'UNESCO en 1952, il approfondit sa réflexion en prenant acte du fossé qui se creuse entre ceux qui composent pour la détente et les véritables créateurs⁹. Il déplore que l'influence des media conduise à privilégier le vedettariat et la virtuosité dans les concerts et ne croit guère à l'influence bénéfique de la radio comme outil de diffusion de la création. Face à l'inscription de l'art dans une logique de marché destinée à satisfaire les attentes de divertissement du plus grand nombre, il aspire à continuer simplement et honnêtement son travail, manifestant ainsi la pérennité de son éthique protestante.

1.2. Le compositeur au service de la collectivité :

L'aspiration d'Honegger à une juste rétribution pour un travail dont la valeur serait reconnue par le public est confortée, au fil des années, par une volonté de mettre son talent au service direct de la collectivité. L'aventure commence le 11 juin 1921 par la représentation du *Roi David* au théâtre populaire du Jorat, en pays vaudois. A partir de ce succès, remporté avec

6 *Comœdia*, n° 107, 1943, in *Écrits*, p. 575.

7 *XX^e Siècle*, 6 décembre 1945, in *Écrits*, p. 185.

8 *Spectateur*, 18 juin 1946, in *Écrits*, p. 213.

9 *Le musicien dans la société moderne*, UNESCO, 11 août 1952, in *Écrits*, p. 298.

17 instrumentistes et un chœur composé essentiellement d'amateurs, Honegger devient un compositeur capable de concilier les audaces d'écriture et l'interprétation de non-professionnels. Son engagement durable au service de groupements musicaux suisses traduit l'estime qu'il porte à ses compatriotes dont il apprécie les compétences musicales et la détermination à monter des oeuvres complexes de compositeurs vivants. De ce point de vue, la chorale de la petite ville de Soleure incarne pour lui une sorte d'idéal artistique. En 1931 en effet, grâce à son enthousiasme et au travail collectif entrepris par la population, toutes catégories sociales confondues, l'oratorio *Cris du monde* est monté avec succès. Ni les difficultés d'un texte en français, ni la complexité de la partition, ni le caractère sombre de la thématique n'ont arrêté les participants¹⁰. Jusqu'à la fin de sa vie, Honegger témoigne de son attachement aux manifestations musicales suisses, pour lesquelles il compose des oeuvres (de *La Belle de Moudon* à *Nicolas de Flue*) qu'il veut vraiment populaires, c'est à dire simples, claires, lisibles mais qui ne tombent pas, pour autant, dans la platitude, la vulgarité ou la banalité. Si la vie culturelle et sociale suisse favorise la création et le succès de telles oeuvres, il n'en va pas de même à Paris. Le miracle du *Roi David* ne se reproduit pas. *Cris du monde* passe pratiquement inaperçu et *La Belle de Moudon* n'est pas montée.

Le compositeur semble donc condamné à envisager séparément les deux exigences de qualité et d'utilité qu'il fixe à son travail. Créateur de formes esthétiques nouvelles, il participe de la modernité musicale de son temps et devient ainsi reconnu par l'élite culturelle parisienne. Mais cette estime des initiés pour la création d'avant-garde ne lui fournit pas une reconnaissance matérielle suffisante pour mener une vie bourgeoise aisée. Et lorsqu'il compose des oeuvres destinées à un public plus large, leur succès ne dépasse que rarement les limites de la Suisse. Pour accroître son rayonnement en France Honegger ne voit alors qu'une solution : tenter de créer les conditions d'une meilleure compréhension de la création contemporaine par un large public. Cette préoccupation va l'accompagner tout au long de sa vie.

2. La défense de la création savante française

Après le traumatisme de la Grande Guerre, la période des années 1920 consacre la rupture avec le XIX^e siècle. Réunis autour de Cocteau, de jeunes musiciens manifestent leur opposition au wagnérisme et au debussyisme hérités d'avant 1914. Chaque membre du Groupe des Six ambi-

10 *Le Mois*, août-septembre 1931, in *Écrits*, p. 118.

tionne de composer une musique pour son temps, exprimant un nouveau rapport à l'art et à la vie. Héritier de la tradition savante européenne, Honegger aspire à la prolonger dans des créations qui prennent en compte à la fois la modernité technicienne et les désarrois nés de la civilisation industrielle et urbaine. Compositeur en prise sur son époque, il dénonce, jusqu'à sa mort, la place insuffisante faite à la création dans la vie musicale française.

2.1. Le combat contre la routine:

Dès 1927, il signe un article s'érigeant contre la place excessive occupée par Beethoven dans les concerts publics et plaide pour un rapport distancié au passé, qui permette d'en ressusciter l'esprit sans tomber dans le plagiat¹¹. Dans une conférence donnée en 1929 au Texas, il revendique le droit d'utiliser à sa manière l'ensemble de l'héritage musical (en particulier la dissonance) et refuse la dichotomie entre musique pure admirable et musique expressive méprisable. Pour lui, l'élément musical est amplifié par l'idée humaine qui le sous-tend, comme le montrent les chorals de Bach, dans lesquels le langage symbolique ne diminue en rien la valeur intrinsèque de l'œuvre, mais au contraire la rend plus humaine, plus émouvante. Désireux de faire revivre la musique dramatique, il veut explorer de nouveaux rapports entre écriture musicale et texte, s'opposant ainsi à Eric Satie et à l'École d'Arcueil¹². La spécificité esthétique d'Honegger, en voie d'affirmation dans les années 1920 se trouve brutalement radicalisée après l'ébranlement économique et social né de la crise de 1929. En 1931, dans un article intitulé *Pour prendre congé*, il annonce renoncer à « la paresse satisfaisante des formes consacrées et des habitudes acquises »¹³ pour exprimer désormais la signification spirituelle des événements de la vie humaine à travers la musique. La collaboration Honegger-Claudiel est la conséquence directe de ce tournant.

Aux années 1930, période d'activité intense qui voit la consécration officielle du compositeur élu en 1938 membre de l'Académie des Beaux-Arts à l'Institut de France, succède la période difficile de la guerre. Le compositeur reprend alors son plaidoyer en faveur de la création. Dans ses articles de la revue *Comœdia*, la déploration s'accroît avec les années. En 1942, il dénonce le conformisme des lauréats du Conservatoire, qui choisissent toujours les œuvres les plus connues pour faire leurs premières armes. En voulant plaire au public et se mesurer aux interprètes consacrés,

11 *Le Correspondant*, 25 mars 1927, in *Écrits*, p. 92.

12 *The Rice Institut Pamphlet*, n° 3, juillet 1929, in *Écrits*, p. 99.

13 *Plans*, juillet 1931, in *Écrits*, p. 114.

ceux-ci se conduisent comme les plus bêtards des moutons de Panurge. Il reconnaît que malgré « la retape » qu'il peut faire pour la musique moderne française, le milieu musical se garde de prendre des risques¹⁴. À l'inverse, il se félicite chaque fois que de nouvelles créations (Chailley, Ibert, Poulenc, Delannoy) voient le jour ou que des initiatives soutiennent les oeuvres du présent (concert des Jeunesses musicales de France, concours d'oeuvres musicales organisé par les Concerts Pasdeloup). Il en appelle aux jeunes qui composent les associations professionnelles musicales nouvellement créées afin qu'elles mettent à l'honneur les oeuvres de Lazzari, Emmanuel et Ropartz. Il rêve d'une formation de la jeunesse fondée sur une histoire régressive de la musique, partant du présent pour remonter vers le passé. Mais les difficultés croissantes du Paris occupé ne stimulent pas la création. Honegger ne comprend pas que le public a alors besoin d'évasion, de programmes distrayants (il s'étonne du succès rencontré par *Véronique* de Messager) et que les entreprises de spectacles renâclent à prendre des risques en proposant un répertoire inconnu qui condamnerait les musiciens au chômage et à la famine. Passée la première audition subventionnée, toute pièce est donc destinée à retourner à l'oubli, l'augmentation des droits perçus sur les concerts achevant de dissuader définitivement toute programmation novatrice. Signe ultime de cette atonie de la création, les festivals de musique française programmés en 1944 reprennent les mêmes programmes que cinquante ans plus tôt : Ravel, Debussy, Fauré auxquels s'ajoutent Berlioz, Lalo et Chabrier. Incapable d'admettre les motifs patrimoniaux et identitaires de ces choix, Honegger se décourage. Il avoue ne pas comprendre pourquoi la musique semble être le seul domaine des arts où l'attrait de la nouveauté n'existe pas. Il parle alors de « se retirer sous sa tente »¹⁵. Ces propos désabusés ne doivent toutefois pas nous faire oublier que, sous l'Occupation, la vie musicale connaît une très grande activité et que Honegger est un musicien particulièrement célébré. En juin 1942, une semaine entière est consacrée, à Paris, à la célébration de son cinquantième anniversaire¹⁶. En zone libre, son oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* est choisi comme spectacle officiel et présenté dans plus de quarante villes du Sud de la France. Mais cette notoriété ne suffit pas à le satisfaire.

14 *Comœdia*, n° 32, 1942, in *Écrits*, p. 445.

15 *Comœdia*, n° 132-133, 1944, p. 597, in *Écrits*, p. 597.

16 Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Genève, Slatkine, 1995, p. 130.

2.2. Les difficultés de l'après-guerre :

Dans la France libérée la soif musicale du public est extraordinaire (malgré le rationnement, un abonnement de concert est plus difficile à obtenir que du chocolat). Pourtant Honegger se désole toujours des réponses apportées à ce besoin de musique. et si l'on excepte les concerts de la radio nationale, l'inertie et la routine l'emportent toujours, pour lui, dans les programmations. A partir de cette époque le ton du compositeur change et une violence polémique empreint souvent ses propos. Ainsi les affiches annonçant les festivals Beethoven le plongent « dans un malaise comparable à celui que donne la présence d'un gâteux éructant toujours les trois mêmes mots et dans une angoisse comparable au spectacle d'une difformité monstrueuse où le dégoût prend le pas sur la pitié »¹⁷. Même les projets radiophoniques d'Henri Barraud ne trouvent pas grâce à ses yeux, alors que celui-ci tente de concilier réévaluation des répertoires anciens, élargissement du public et ouverture à la création. Les oeuvres françaises du XX^e siècle lui semblent toujours injustement oubliées. Il ironise sur les dix ouvrages lyriques dont se contente le peuple le plus spirituel du monde et sur une capitale qui passe pour le cerveau du monde alors qu'elle taxe de manière exorbitante la musique. En juillet 1946, il brocarde le rituel des examens du Conservatoire et constate que la pension du prix de Rome est bien mince au regard du prix des tagliatelles italiennes¹⁸.

Plus fondamentalement, en 1947, il dénonce la « dégustation des morts illustres » dans laquelle se complait la plus grande partie du public, perdant ainsi le goût de la musique, « expression de l'intelligence et du sentiment qui se doit de rester vivante ». Il souligne le paradoxe que constitue l'explosion du nombre des concerts dans les grandes villes françaises, face à l'exiguïté du répertoire joué. Beethoven et Chopin seraient devenus « les malheureuses victimes de compétitions athlétiques entre chefs et pianistes »¹⁹. Face aux difficultés matérielles aggravées des organismes de concerts, le mécénat, malgré le snobisme qui l'accompagne, lui semble une solution bienvenue pour la création.

En 1952, à la tribune de l'UNESCO, Honegger dépasse son plaidoyer en faveur de la création pour le replacer dans une réflexion globale sur la place et le rôle de la musique dans la société de son temps. Il dénonce d'abord les effets de mode, qui obstruent le paysage musical avec quelques oeuvres portées au pinacle, les programmations frileuses et politiquement complaisantes, les spectacles légers et populaires, marqués par la déma-

17 Publication non identifiée, 25 octobre 1945, in *Écrits*, p. 178.

18 *Spectateur*, 2 juillet 1946, in *Écrits*, p. 217.

19 *Revue de L'Alliance française*, mars 1947, in *Écrits*, p. 238.

gogie et le populisme du music-hall et les festivals de musique transformés en organisations touristiques. Il dépasse ensuite le stade du constat pour analyser les conséquences négatives de la modernité technique sur la création. La radio et le disque lui semblent encourager une paresse musicale néfaste au maintien de la pratique amateur de musique de chambre et génératrice d'une inactivité qui mène à l'ankylose et à l'atrophie des facultés. Dans ces conditions, la musique devient une sorte de produit toxique, qui, loin de stimuler l'esprit, le paralyse et l'abrutit. Il concède cependant que les compositeurs, par goût excessif de la complexité, ont contribué aussi à couper les ponts avec le monde des amateurs. Marginalisé par le développement de la culture de masse et par les affrontements entre les sans-culottes coupeurs de tête du dodécaphonisme et les aristocrates de l'académisme, Honegger se considère comme « un pauvre bourgeois de l'art »²⁰ qui n'a plus voix au chapitre.

Après vingt-cinq années de combat pour une musique vivante, ouverte sur son temps et trait d'union entre le passé et le présent, le compositeur se refuse, à la fin de sa vie, à admettre le populisme racoleur des nouveaux média, le passéisme conservateur des notables et la radicalité intellectualisante des élites parisiennes. En 1955, l'humanisme soucieux d'exigence esthétique et spirituelle semble un modèle artistique dépassé.

3. *Un regard critique sur le XX^e siècle*

Homme de la fin du XIX^e siècle, Honegger a confiance dans les possibilités du progrès pour améliorer la vie. Il est fasciné par les innovations techniques et met de grands espoirs dans le développement du cinéma, porteur, à son avis, d'un partenariat fructueux entre le visuel et le sonore. Plus généralement, il espère que les responsables politiques sauront légiférer pour le mieux-être de la musique. Mais les réalités sont rarement à la hauteur de ses espérances.

3.1. *Les attentes déçues face au cinéma:*

En janvier 1931, Honegger imagine avec optimisme l'avenir du cinéma sonore (sans se prononcer sur l'avenir du parlant qui n'en est qu'à ses débuts). Il rêve d'une union étroite entre expression visuelle et expression sonore, à égalité de la vue et de l'ouïe. Il imagine une fabrication de films à partir de la musique, dans une symbiose sensible dont la musique serait le point de départ. Cette vision repose sur l'idée d'un progrès de la

20 *Activités intellectuelles*, mai 1955, in *Écrits*, p. 330.

connaissance qui permettrait un jour d'établir les correspondances entre rythmes visuels et rythmes auditifs. Sans attendre ces futures découvertes, la musique, en s'appuyant sur le visuel cinématographique, peut, dès à présent, devenir « une force vraie, unanime, collective, s'appliquant de toute sa force à une foule transportée »²¹. Le compositeur entrevoit donc très tôt l'impact d'une synergie réussie entre le sonore et le visuel. Mais il se heurte, dans ses collaborations effectives avec les réalisateurs de films, à des conditions de travail souvent contraignantes. Hostile au placage artificiel d'une musique préexistante sur l'image, il est convaincu de la nécessité d'une écriture musicale spécifique. Cependant dès 1933, il constate le peu d'écho que ses idées rencontrent chez les cinéastes, habitués à travailler avec des spécialistes de musique de film²². En 1934, il constate que le rôle du compositeur dans les films se réduit à la portion congrue, celui-ci devant se couler dans les moules pré-établis exigés par le cinéaste. Lorsque les choses se passent autrement, Honegger s'en félicite. Pour le film *Rapt* de Dimitri Kirsanov, le musicien peut composer une partition qui garde son autonomie, avec des formes classiques dont le développement est issu de leur propre substance musicale, sans être inféodé au récit ou à la psychologie²³. Des évocations sonores symboliques, attachées aux différents personnages, donnent au film son ambiance spécifique. Cette expérience reste toutefois unique et, en 1942, Honegger admet que la tâche ingrate de composition de musiques de films n'a qu'un avantage : elle permet au musicien de vivre²⁴.

La situation ne semble pas s'améliorer dans l'après-guerre. En 1950, Honegger s'en prend à l'impérialisme des cinéastes, incapables de comprendre l'intérêt d'une collaboration avec les musiciens. Ceux-ci préfèrent en effet un bruitage sonore, « bas réalisme de photographe »²⁵, à des suggestions artistiques. En 1952, il observe l'influence de la culture de masse sur les procédés de fabrication de la musique de film : standardisée, celle-ci est produite par des « nègres » intégrés dans les structures de production. De plus, le succès du cinéma parlant, par la place qu'il accorde à l'intrigue, aux dialogues et aux performances des acteurs, relègue la musique à une place seconde, ce que le musicien ne peut admettre. Son espoir de voir les films devenir les porteurs et les diffuseurs d'une ambition musicale dynamisée par l'image semble alors s'évanouir. Les soucis de

21 *Plans*, janvier 1931, in *Écrits*, p. 111.

22 *Excelsior*, 3 novembre 1933, in *Écrits*, p. 136.

23 *La Revue musicale*, décembre 1934, in *Écrits*, p. 139.

24 *Comædia*, n° 131, 1944, in *Écrits*, p. 595.

25 *L'Age nouveau*, juin 1950, in *Écrits*, p. 267.

rentabilité et d'audience de l'industrie cinématographique relèguent les exigences visionnaires d'Honegger au rang de chimères.

Hostile à la marchandisation de la culture, le musicien ne comprend pas que désormais le cinéma comme la radio et le disque constituent des relais et des auxiliaires indispensables à la survie du spectacle vivant.

3.2. Contre le dirigisme étatique:

Honegger est partisan d'une démocratie de proximité telle qu'elle existe en Suisse. Son idéal s'incarne dans l'expérience qu'il vit en 1931 à Mazières, où le Conseil fédéral, accompagné du Président de la République, assiste à la fête, partage la liesse populaire et célèbre l'opérette *La belle de Moudon*.²⁶ Il se méfie de l'interventionnisme étatique et de ces gouvernants qui veulent à tout prix faire le bonheur des peuples. En 1936 et 1937, il accepte de participer aux spectacles collectifs suscités par le Front populaire mais constate, en août 1937, que concilier émotion du plus grand nombre et exigence artistique est une entreprise ardue. Malgré la volonté politique de promouvoir des spectacles populaires de qualité, il est difficile de trouver des supports qui soient évocateurs pour tous. Le thème de *L'Aiglon*, par son nationalisme rassembleur, lui semble alors particulièrement approprié à cette exigence fédératrice²⁷.

Lorsque le régime de Vichy s'installe, la prise en charge de la jeunesse par le Commissariat général aux sports réserve une large place au chant collectif. Celui-ci organise de nombreuses manifestations et invite des personnalités. Sollicité en 1943, Honegger se félicite de l'association du sport et de la musique, ces deux activités constituant les deux élans fondamentaux de l'homme primitif²⁸. Cette concession au discours idéologique ambiant permet à Honegger de plaider la cause de la musique, sans toutefois se faire d'illusions sur « la sollicitude des pouvoirs publics envers les représentants de l'esprit », sur laquelle il ironise au début de l'année 1944²⁹.

À la Libération, dans le climat de revanche et de confusion de l'épuration, le compositeur affirme l'autonomie de l'art musical face au politique et constate qu'« aucun compositeur français ne s'est soumis à des directives politiques »³⁰. Le message de la musique française reste donc, pour lui, invariable quels que soient les régimes : celui d'un art libre et vivace. Cette affirmation de principe oublie cependant de préciser qu'au-

26 *Le Mois*, août-septembre 1931, in *Écrits*, p. 121.

27 *Le Figaro*, 31 août 1937, in *Écrits*, p. 147.

28 *Revue officielle du Commissariat général*, juillet-août-septembre 1943, in *Écrits*, p. 171.

29 *Comœdia*, n° 131, 1944, in *Écrits*, op. cit. p. 596.

30 *Labyrinthe*, 12 mars 1945, in *Écrits*, p. 175.

cune directive idéologique destinée à influencer l'écriture de la musique savante n'a été imposée aux compositeurs durant la guerre (ce qui n'excluait pas des formes indirectes d'instrumentalisation au service de la valorisation du politique) et que la pureté artistique pouvait parfois aller de pair avec une certaine sympathie pour la Révolution nationale³¹. Mais, en 1945, l'heure n'est pas aux subtilités de l'analyse historique et il s'agit d'abord de défendre l'indépendance de la profession face à une nouvelle forme de récupération qui menace : celle des vainqueurs, qui veulent mettre l'art au service de la célébration de la Libération. Honegger refuse d'entrer dans la logique d'un art à message et considère que le politique se doit d'être au service de l'art et non l'inverse. Dans cette logique, il dénonce, en 1947, l'hypocrisie d'un Etat qui feint d'aider les manifestations musicales, alors qu'il reprend en taxes les subventions qu'il alloue.

Mais au-delà des difficultés rencontrées par les artistes, c'est l'ensemble du fonctionnement social qui le désole. En 1948, dans un texte écrit pour les Jeunesses musicales de France, il dévoile une vision sombre de la société contemporaine. L'homme moderne lui semble assiégé par « une marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme et de bureaucratie »³². Sa vie devient un perpétuel combat entre l'abandon aux forces aveugles qui l'enserrent et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix et le sentiment du refuge divin. Ce sentiment d'une aliénation grandissante subie par l'homme du XX^e siècle est largement développé dans ses entretiens avec Bernard Gavoty. Honegger lit l'histoire de son siècle avec les conceptions d'un bourgeois européen d'avant 1914, jouissant en toute candeur de la suprématie sociale de son milieu et de la domination économique et culturelle de l'Europe. Le développement de l'intervention de l'Etat dans la vie des citoyens lui paraît une forme de tyrannie exercée au nom de la démocratie et le progrès social lui semble enrégimenter chacun dans une vie de camp de concentration, rendant presque impossible l'existence d'un être indépendant. Ignorant les aspects positifs de l'Etat-providence pour la majorité de la population, il ressent, en tant que créateur attaché à l'expression individuelle, les entraves aux initiatives et à la liberté de création que celui-ci peut entraîner. Il craint, comme à beaucoup d'artistes, une troisième guerre mondiale, destructrice de civilisation³³. Diagnostiquant une décadence de la création musicale, il prédit l'apparition d'une musique très sommaire, barbare, qui associera une mélodie rudimentaire à des rythmes brutalement scandés. Ayant le sentiment d'assister à l'extinction d'un monde, Honegger tente d'analyser, sans

31 Myriam Chimènes (dir), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2000.

32 *La Revue des J. M. F.*, 15 février 1948, in *Écrits*, p. 251.

33 Michèle Alten, *Musiciens français dans la Guerre froide*, Paris, L'Harmattan, 2000.

nostalgie, les évolutions auxquelles il assiste. S'il ne peut, en 1951, soupçonner l'embellie économique et culturelle de l'Europe dans la seconde moitié du XX^e siècle, il attire l'attention de ses contemporains sur la vulnérabilité du créateur dans les sociétés développées et sur les nouvelles formes de conditionnement qui mettent en péril la liberté de l'homme.

Attaché à ses valeurs de bourgeois libéral, démocrate et calviniste, Arthur Honegger défend, tout au long de sa vie, le sérieux et la compétence de l'artiste. Cette morale exigeante se veut au service d'une inspiration et d'une écriture accessibles à un large public. « Mon goût et mon effort ont toujours été d'écrire une musique qui soit perceptible pour une large masse des auditeurs et suffisamment exempte de banalité pour intéresser cependant les mélomanes »³⁴. Hostile à la facilité et au populisme des médias, Honegger s'oppose aussi à l'arbitraire dodécaphonique qui entrave la libre expression de la pensée. Désireux de relire l'héritage musical à la lumière du présent, il conçoit sa dimension de musicien à la fois dans le temps et dans l'espace. Relié au passé par ceux qui l'ont précédé et influencé, il est aussi homme de son époque, intégré à la collectivité à laquelle il s'adresse. Confiant dans les capacités de jugement du public, il rêve d'un verdict démocratique sur les programmations musicales, qui conditionnerait, après coup, le subventionnement des œuvres et l'influence de critères extra-musicaux dans l'appréciation des créations le révolte au plus au point.

Les chocs politiques, économiques et culturels de la première moitié du XX^e siècle contribuent à approfondir mais aussi à assombrir son humanisme musical. Après la crise de 1929, il décide de privilégier l'expression d'une dimension spirituelle dans sa musique, au service des aspirations de la conscience humaine. Mais après 1945, la faible reconnaissance des compositeurs face à l'envahissement de la culture de masse lui semble augurer, en l'absence de soutien substantiel des pouvoirs publics, d'un avenir difficile pour la création savante et d'un appauvrissement culturel général des sociétés développées. Il ne parvient pas à comprendre les choix culturels de l'après-guerre, qui visent, soit à élargir le public de l'art par une popularisation des chefs-d'œuvre consacrés, soit à s'enfermer dans un hermétisme ésotérique. La double dynamique culturelle des années 1950, patrimoniale et populaire d'une part, élitiste et radicale de l'autre³⁵, lui reste totalement étrangère. Elle le conduit à l'inquiétude et au pessimisme.

Aujourd'hui, alors que les compositeurs savants tentent de renouer avec le public, que les créations d'opéra se font sur des livrets porteurs des

34 *Je suis compositeur*, in *Écrits*, p. 692.

35 Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1995.

interrogations de notre temps et que le jeune public est mis en contact avec la musique savante par des créations spécialement conçues à son attention, ne pourrait-on relire les positions d'Honegger, en considérant qu'il a eu souvent le tort d'avoir raison trop tôt et que, comme le rappelle Carl Dahlhaus³⁶, l'aspiration à l'autonomie de l'art n'a pas encore épuisé son contenu de vérité ?

Resümee

Arthur Honegger und seine Zeit: der Kampf eines Fortschritts-Bewahrsers

Die Analyse der von Arthur Honegger zwischen den 1920er und 1950er Jahren verfaßten Texte läßt bei diesem Komponisten eine Konstante hinsichtlich von Werten und Verpflichtungen erkennen, die sich unbeeindruckt gegenüber den ökonomischen, politischen und kulturellen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts gibt. Honegger blieb den Werten des liberalen, demokratischen, calvinistischen Bürgers verpflichtet und verteidigte sein Leben lang die Seriosität und die Kompetenz des Künstlers. Dieser moralische Anspruch steht im Dienste einer Inspiration und einer Schreibweise, die dem breiten Publikum zugänglich sind. „Es war immer mein Wunsch und mein Bemühen, eine Musik zu schreiben, welche für die große Masse der Hörer verständlich und doch vom Banalen so weit frei wäre, daß sie auch noch die wirklichen Musikfreunde zu fesseln vermöchte“³⁷. Er wandte sich gegen die Trivialität und den Populismus der Medien, setzte sich aber auch von der Willkür der Dodekaphonie ab, die seiner Meinung nach den freien Ausdruck des Gedankens behinderte. Er konzipierte seine Tätigkeit als Komponist in Zeit und Raum mit dem Willen, das musikalische Erbe im Lichte der Gegenwart zu überprüfen. Mit der Vergangenheit war er durch diejenigen verbunden, die ihm vorangingen und ihn beeinflussten, mit der Gegenwart durch die Gemeinschaft, an die er sich wandte. Im Vertrauen auf die Urteilsfähigkeit des Publikums träumte er von einem demokratischen Verdikt gegenüber der musikalischen Programmplanung, was die staatliche Förderung der Werke zur Folge hätte, und der Einfluß von außermusikalischen Kriterien in der Einschätzung von Aufführungen empörte ihn im höchsten Grade.

Die politischen, ökonomischen und kulturellen Umwälzungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trugen dazu bei, seinen musikalischen Humanismus zu vertiefen, aber auch einzutrüben. Nach der Krise von 1929 beschloß er, dem Spirituellen in seiner Musik stärkeren Ausdruck im Dienste der Anlagen des mensch-

36 Carl Dahlhaus, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Ed. Contrechamps, 2004, p. 190.

37 Arthur Honegger, *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*, deutsche Übersetzung von Suzanne Oswald, Zürich 1952, ²1987, S. 103 f.

lichen Bewußtseins zu verleihen. Aber nach 1945 schien ihm die geringe Anerkennung der Komponisten angesichts des Vordringens der Massenkultur und der fehlenden substantiellen Unterstützung von Seiten staatlicher Stellen den Schluß nahelegen, daß die Zukunft für künstlerische Aktivitäten schwierig werden und die zivilisierten Gesellschaften einem allgemeinen kulturellen Verfall unterliegen würden. Weitab von jeder politischen Unterwürfigkeit forderte er die Freiheit seines künstlerischen Gewissens, um schöpferisch tätig zu sein und die Welt zu deuten. Die kulturellen Tendenzen der Nachkriegszeit, die einerseits auf eine Verbreiterung des Publikums durch Popularisierung der anerkannten Meisterwerke, andererseits auf Abschirmung in eine hermetische Esoterik abzielten, konnte er dagegen nicht begreifen. Die zweigleisige kulturelle Dynamik der 1960er Jahre, zum einen traditionsbewußt und volkstümlich, zum anderen elitär und radikal ausgerichtet, blieb ihm völlig fremd. Sie ließ ihn besorgt und pessimistisch werden. Könnte man nicht heutzutage, wo die Komponisten wieder den Kontakt mit dem Publikum suchen, wo Opern wieder auf Texten basieren, die sich den Fragen unserer Zeit stellen, und wo die Jugend durch speziell für sie konzipierte Aufführungen mit der Kunstmusik in Berührung gebracht wird, die Positionen Honeggers neu überdenken und dabei in Betracht ziehen, daß er oft Unrecht hatte, indem er vor seiner Zeit Recht hatte, und daß das Streben nach Autonomie, das er ausdrückte, seinen Wahrheitsgehalt noch nicht verloren hat?