

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Núria DELETRA-CARRERAS

Nicolas de Flüe : Oratorio de Honegger

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1981, tome 77, p. 228-241

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Nicolas de Flüe

Oratorio de Honegger

L'oratorio « Nicolas de Flüe », sous-titré « Légende Dramatique », d'Arthur Honegger, avec texte de Denis de Rougemont, fut commandé pour l'Exposition Nationale de 1939 à Zurich ; sa création dut être différée à cause de la guerre. Il présente plus d'un aspect qui peut nous toucher en cette année 1981.

Œuvre de commande, et commande aux exigences précises, cet oratorio fut composé, livret et partition, en moins de cinq mois, entre août et décembre 1938, dans une sorte de grande foulée, où librettiste et compositeur se sentaient à l'unisson. (Il y a pourtant à distinguer nettement la valeur du texte et celle de la musique.) Curieusement, cet unisson, cette « euphorie » (selon le terme même de Denis de Rougemont) ne comporta jamais le moindre approfondissement du sens de l'œuvre : « Pas une seule fois nous n'avons eu l'idée de parler du sens religieux, ou historique, ou politique, ou même helvétique de l'œuvre. Nous n'avons discuté que de problèmes techniques : du nombre de minutes, voire de secondes de musique nécessaires pour un cortège, pour une prière ou un récitatif ; de contrastes et ruptures de ton à ménager, de syllabes à couper ou à ajouter, de la proportion des " cuivres mous " et des " cuivres durs " (...). »¹

Le texte

Le texte de ce drame historique et spirituel n'a de résonance profonde que par le moment où il fut créé et grâce à la musique qui l'accompagne ; et pour nous, il bénéficie en plus du rapprochement de situation avec

¹ *Journal d'une époque*, pp. 368-369.

notre propre temps, avec cette année 1981 ; il acquiert une valeur *d'écho* : tant de menaces planent sur le monde, dues à la soif du pouvoir et de richesses matérielles, au besoin effréné de domination par l'argent ou par la politique. Toutes données qui constituaient le problème précis et dramatique des Confédérés en 1481.

Peut-être faut-il résumer ici, aussi brièvement que possible, les données historiques d'alors. On sait que Louis XI, roi de France, politicien habile, avait réussi à faire abattre son ennemi Charles le Téméraire par les cantons confédérés (avec l'aide des troupes d'Autriche, d'Alsace et même de Lorraine. Les batailles de Grandson, Morat et Nancy ont lieu entre 1476 et 1477). Il avait vu tomber ainsi en son pouvoir, sans avoir levé le petit doigt, toute la Bourgogne ; mais il avait dû donner la Franche-Comté à l'Autriche et laisser les Confédérés emporter le très riche butin pris au Téméraire, qui se composait surtout d'or et de bijoux. Voilà la première source du conflit : les cantons villes (Berne, Lucerne, Zurich), ainsi que les « alliés » Soleure et Fribourg, en réclamaient la plus grosse part, arguant que c'étaient eux qui avaient fourni la plus forte partie du contingent qui avait écrasé le Téméraire. La deuxième source du conflit est le mécontentement des Uranais : en 1478, les Confédérés ne les soutinrent pas assez pour qu'ils pussent obtenir non seulement la Léventine mais encore Bellinzona, après qu'eux tous eurent battu les troupes du Duc de Milan.

L'élément décisif qui cristallisa la discorde fut la demande de Soleure et Fribourg de passer du rang d'alliés à celui de Confédérés. Les cantons paysans le refusaient, par crainte de la formation d'un « bloc » constitué par les cantons villes. Alors se dressa la grave menace d'une rupture définitive entre cantons citadins et cantons campagnards. A la Diète, tenue à Stans en 1481, les attaques verbales montèrent très vite de ton et allaient déboucher sur une sécession qui aurait pu être armée et devenir une tragique guerre civile.

C'est à ce moment qu'apparut le messager de Nicolas de Flue, le curé de Stans, avec la supplication de Nicolas de faire la paix. Il courut auprès de chaque groupe de délégués, qui déjà s'étaient séparés en frères ennemis ; il les réunit et leur délivra le message. L'influence de Nicolas, connu d'eux tous, fut si grande qu'en moins d'une heure on aboutit à un compromis : les cloches de la paix purent sonner.

Revenant au texte, signalons cependant que Rougemont (mais beaucoup plus tard il est vrai, et donc rétrospectivement) situe Nicolas de Flue (personnage et œuvre) en exacte opposition à ce qu'était Hitler. Par la même occasion, il insiste sur l'importance de « la vertigineuse interaction du collectif et de l'individuel » en avouant que c'est dans *Nicolas de Flue* qu'il a abordé ce thème le plus en profondeur.²

Quoi qu'il en soit, et pour en finir avec le livret, il faut avouer qu'il y manque le souffle poétique. De plus, si on aime l'exactitude, on ne peut pas ne pas être surpris de constater que l'auteur n'avait probablement pas mis les pieds au Ranft : il parle toujours d'y monter et d'aller vers le pied des Alpes, alors que le Ranft est une descente très raide dans une gorge ; ni au village de Flueli où Nicolas demeura 50 ans avec sa famille, puisqu'il le décrit comme un « alpage », ce qui est tout différent — pour un Suisse du moins. (On le pardonnerait aisément à un librettiste français.) Soulignons encore une certaine légèreté face à l'histoire : l'auteur fait se décider Nicolas à descendre à Stans après une hésitation intérieure et être arrêté par la faiblesse physique, alors qu'il n'a jamais songé s'y rendre, lui l'homme qui a voulu vivre caché en Dieu et qui avait confié d'emblée un message (secret) au curé Heini am Grund lorsque ce dernier, angoissé par la tournure des événements, était venu le trouver en pleine nuit. Il faut citer ici les quelques lignes du cardinal Journet, parce qu'elles donnent admirablement le vrai éclairage : « Ce n'est pas lui qui descendra à la Diète. Cet empressement trop humain eût peut-être tout compromis. Il est au courant de tout ce qui se fait. Il mesura la violence du conflit qui ébranle les assises de la Suisse. Mais il sait attendre, dans la maîtrise d'un cœur où Dieu réside, l'heure où la Diète montera prendre son conseil, si la Suisse doit durer. »³

Mais laissons le texte en soi pour nous tourner vers la conjoncture d'événements autour de son élaboration. Elle est fort intéressante. Des coïncidences qui convergent : présence de Denis de Rougemont à Venise, quand Honegger dirige une de ses œuvres et souhaite de collaborer un jour avec lui⁴ ; retour au pays natal, attente — vu les heures

² *Journal*, p. 369.

³ Charles Journet, *Petite Biographie de Nicolas de Flue*, 1942, p. 83, rééditée en 1981.

⁴ « Venise. Au théâtre de la Fenice, Honegger dirige son *Nocturne*. Voilà l'homme avec qui et pour qui je voudrais faire un opéra, un jeu sacré (...) », *Journal d'une époque*, p. 367.

graves de 1938 — d'un ordre de mobilisation générale ; coup de fil demandant un Festspiel sur Nicolas pour l'Exposition Nationale de 1939 ; puis autre coup de fil lui apprenant les accords de Munich et, le même jour encore, arrivée impromptue d'une « biographie pieuse » de Nicolas de Flue... Cet ensemble de convergences fait qu'au petit matin Rougemont décide d'accepter ce qu'il avait d'abord pensé refuser ; mais, dit-il, « à la seule condition qu'Honegger en écrive la musique ». ⁵ Nous sommes juste après les 29-30 septembre 1938, après la tragique « paix » de Munich.

La mobilisation générale vient interrompre les répétitions en septembre 1939 et l'œuvre ne fut jouée — réduite en version de concert — qu'en octobre 1940 à Soleure, avant d'être donnée en version scénique le 31 mai 1941 à Neuchâtel, où une grande tente aux dimensions de l'immense hall de fête de Zurich avait été dressée ⁶, puis enfin à Zurich en 1946, dans une excellente version allemande. A l'étranger, elle fut créée pour la première fois à New York, au Carnegie Hall, en 1941, selon D. de Rougemont. ⁷

Et la musique ?

Il est nécessaire de connaître d'emblée le but que se proposait Honegger, d'autant plus qu'il lie étroitement Rougemont à sa visée : « L'idée qui nous a guidés, Rougemont et moi, a été d'écrire une œuvre vraiment populaire, c'est-à-dire une œuvre *simple, claire et directe* ⁸ dont les effets seraient perceptibles même à un spectateur placé loin de la scène (...). » ⁹

Donc, perception immédiate avant tout. Disons sans tarder que le but est atteint. C'est aussi, probablement, ce à quoi visait Rougemont avec son idée de créer, sur l'énorme scène du hall de l'Exposition (36 m. x 18 m.), « trois niveaux et deux petits plateaux latéraux » ; les trois niveaux correspondant respectivement aux scènes de la famille, du village et du ciel.

⁵ *Journal*, p. 368.

⁶ *Revue Musicale Suisse*, mars 1940 et juin 1941.

⁷ Mais le meilleur catalogue sur Honegger, le Spratt, ne l'atteste pas.

⁸ C'est nous qui soulignons.

⁹ *Neue Zürcher Zeitung*, 1^{er} février 1946.

N'oublions pas que cette clarté — dans la structure, dans l'écriture musicale, dans les contrastes — fait partie intégrante et très consciemment voulue de toute l'œuvre d'Honegger. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici le passage bien connu de *Je suis compositeur* : « Si votre dessin, mélodique ou rythmique, est précis et s'impose à l'oreille, les dissonances qui l'accompagnent n'effaroucheront jamais l'auditeur. Ce qui le rebute, c'est de se noyer dans un marécage sonore dont il ne voit pas le rivage et dans lequel il s'engloutit rapidement. Alors, il s'ennuie et n'écoute plus. On peut, on doit, parler au grand public sans concession mais aussi sans obscurité. »¹⁰ Or, cette clarté était souverainement nécessaire pour répondre à la commande d'une œuvre qui devait être résolument « populaire ». Cela aussi, cette volonté de s'adresser à tous, est une constante chez Honegger. Expression d'une façon d'être, sans doute. Il ne vise pas le seul public cultivé et raffiné : il veut l'audience de tous. « 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. C'est surtout dans les partitions qualifiées aimablement de " grandes fresques " que j'ai poursuivi ce double but, recherchant un dessin aussi net que possible, sans renoncer à l'enrichissement de la matière sonore, harmonieuse ou contrapuntique (...). Certains craignent de tomber dans la banalité ; ils ont peur d'être simples, ils appréhendent de ne pas révolutionner l'univers à chaque œuvre nouvelle (...). »¹¹ Et plus loin : « J'ai voulu toucher les deux publics : les techniciens et la foule. A certains moments, il m'a semblé que j'avais atteint mon but : par exemple en entendant chanter les Alleluias du *Roi David* par les paysans du Jorat. »¹²

Ces deux traits — la clarté et la volonté d'atteindre tout le public — font qu'on ne pouvait mieux choisir, en demandant à Honegger de composer un grand jeu national, de type médiéval, au fond.

Un troisième trait doit attirer notre attention : c'est la joie d'Honegger, sa facilité à composer sur un texte. « (...) Dès que je puis me référer à un prétexte littéraire ou visuel, le travail me devient beaucoup plus facile.

¹⁰ *Je suis compositeur*, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹² *Ibid.*, pp. 132-133.

Mon rêve aurait été de ne composer que des opéras ; mais c'eût été peine perdue à une époque où le théâtre lyrique est sur le point de disparaître. »¹³ Le « monde lyrique moderne » était, selon lui, à inventer complètement, car les anciennes formes musicales, « désuètes », devaient céder le pas à des formes qui exprimeraient « de nouveaux aspects de l'homme et des choses »¹⁴. Ce qui le tentait dans l'opéra, semble-t-il, était précisément la possibilité offerte de pouvoir unir étroitement le visuel et l'auditif, dans un grand mouvement dramatique ; cela lui permettait non seulement de satisfaire à son désir profond d'une création faisant appel à divers sens, mais aussi à son désir, tout aussi profond, de toucher même le public dépourvu de culture musicale. Pour toutes ces raisons, il n'est donc pas étonnant que la forme d'un Jeu Populaire l'ait particulièrement séduit.

Chœurs et orchestre

Tout le monde connaît le succès, la réussite du *Roi David*, et surtout de *Jeanne au Bûcher* probablement aussi en raison de l'admirable texte de Claudel. Le *Nicolas de Flue* est une œuvre beaucoup plus modeste (ne fût-ce que parce qu'elle est privée de toute magie verbale). Ce n'est pas une œuvre spirituelle, bien qu'il y ait en elle des moments spirituels. Elle est historique d'abord et avant tout. Mais on peut la considérer comme un oratorio — à quelques nuances près —, à cause de son sujet, hagiographique, et de l'utilisation des chœurs (il y en a deux : un chœur mixte et un chœur d'enfants). La vie du Saint se trouve cependant noyée dans le contexte historique, et la vibration patriotique atténuée, amenuise la vibration spirituelle. Quant aux chœurs, remarquons qu'ils sont dépourvus de solos et de récitatifs. Par contre, un narrateur — voix parlée — relie les scènes. Ce dernier élément, introduit pour la première fois dans le *Roi David* remanié, sur une proposition de Morax¹⁵, donne

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ *Pour prendre congé.*

¹⁵ « Pour faciliter l'audition de ma partition au concert, Morax eut l'idée, souvent reprise depuis, de relier les morceaux assez brefs par un texte confié à un récitant, chargé de résumer l'action. » *Je suis compositeur*, pp. 148-149.
Le narrateur est une invention importante, car on imagine bien qu'une œuvre lyrique théâtrale, avec ses centaines d'acteurs immobiles, eût été difficilement accueillie par la foule à laquelle elle voulait s'adresser.

évidemment un mouvement plus rapide : les événements sont racontés, qu'ils soient extérieurs ou intérieurs ; et la partie musicale est d'autant mieux comprise, située. (Parfois, le narrateur prête sa voix à Nicolas lui-même. En l'absence de solo, c'était l'unique solution.) Il ne faut pas oublier que le statisme physique, visuel, de ces foules (500 participants !) aurait pu créer, malgré les plateaux imaginés par Rougemont, une intolérable impression de lourdeur, si l'action elle-même avait été trop lente.

Chœur mixte de 4 voix et chœur d'enfants, l'un et l'autre tantôt à l'unisson, tantôt à 2 ou à 4 voix. Le chœur mixte est tantôt accompagné de l'orchestre, tantôt seul ; parfois encore il accompagne à bouche fermée l'orchestre. Souvent il amplifie en musique le récit parlé, le commente, ou le représente. L'orchestre est, à la base, une « fanfare », mais d'une couleur très particulière, modifiée par les éléments d'un orchestre d'harmonie et la variété de la percussion : flûtes, piccolos, clarinettes, saxophones (sopranos, altos, ténors et barytons), saxhorns (bugles, altos, barytons, basses, contrebasses), quatre cors, deux trompettes, trois trombones ; timbales, grosse caisse, caisse claire, caisse roulante, cymbales, cloches, crécelles, tam-tam, bloc de bois, et cymbale suspendue.

Œuvre divisée en trois actes, le premier et le dernier en mouvement ascendant, le deuxième plus statique. Acte I : la vie de Nicolas jusqu'à ce qu'il se retire au Ranft. Acte II : ce qui se passe au Ranft et dans le pays au même moment. Acte III : l'heure dramatique de la Diète de 1481 à Stans et le dénouement. Denis de Rougemont commença par écrire le deuxième acte ; Honegger avait pour habitude de commencer par « le cœur » de ses œuvres. On ignore où se serait trouvé « le cœur » de cette partition pour lui, mais on sait qu'il composa en suivant au fur et à mesure les textes que lui envoyait Rougemont.

On pourrait suggérer, pour traduire la sensation globale que procure cette musique, les lignes qu'écrivait en 1921 Jacques Maritain à propos du *Roi David* : « (...) la fraîcheur, la franchise, la grâce à la fois subtile et fruste, l'intelligence (...) œuvre (...) chargée de sentiment, de passion,

pure néanmoins comme on peut s'y attendre, de tout empâtement et de toute sentimentalité »¹⁶.

Les ruptures comme les liens sont très voulus, soignés¹⁷. Ruptures entre ciel et terre, prière et guerre, recherche spirituelle et volonté de puissance, etc. Ici et là, le rafraîchissement au style très dalcrozien du chœur d'enfants. Lien profond assuré par la reprise de thèmes.

Les thèmes

On pourrait s'arrêter à trois d'entre eux, mais non sans mentionner, par respect pour la pensée d'Honegger, ce qu'il écrivait au sujet des « thèmes » (bien que ce fût en se référant aux formes musicales non dramatiques, non scéniques : symphonies, musique de chambre, etc.) : « La plus haute des formes mélodiques, je l'imagine comme un arc-en-ciel, qui monterait et redescendrait, *sans qu'à aucun moment on puisse dire : " ici, vous voyez, il a repris le fragment B, là, le fragment A "*, toutes choses qui appartiennent d'ailleurs au domaine artisanal et ne peuvent intéresser que des élèves. Les auditeurs devraient se laisser porter par les lignes mélodiques ou les valeurs rythmiques, sans se préoccuper d'autre chose. »¹⁸

Si donc nous voulions être auditeurs au sens d'Honegger, ne devrions-nous pas ne pas nous accrocher aux thèmes ?... Mais par ailleurs il a aussi écrit que « l'image [lui suggérait] instantanément une transposition musicale »¹⁹.

¹⁶ *Revue des Jeunes*, 1921, p. 333.

Pour la petite histoire, citons un paragraphe de Maritain dans ce même article dont il est probable (il faudrait le vérifier) qu'il concerne la troupe du collège de l'Abbaye : « ... De tels interprètes (il vient de parler de ceux du *Roi David*), comme les jeunes gens de *Saint-Maurice* qui jouaient ces jours-ci, et de quelle brillante façon, la *Farce du Pendu Dépendu*, nous montrent ce qu'on pourrait attendre d'une compagnie d'amateurs intelligemment instruits », p. 334.

¹⁷ Un exemple simple : entre le *Chant des pèlerins* (n° 11) et *Cortèges* (n° 15) qui ont d'ailleurs le même thème, de marche, se trouvent trois numéros appartenant à une tout autre atmosphère : *Etoile du Matin*, *Guetteur* (récitatif parlé) et le *Chœur Céleste : Dieu l'a voulu*, tous trois méditatifs, statiques.

¹⁸ *Je suis compositeur*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

La recherche du lien entre l'« image » et le « thème » peut donc être bien intéressante, même si, dans le cas du *Nicolas*, l'image n'est pas, le plus souvent, la vue directe de la chose, mais la saisie intérieure d'une réalité.

Avant d'aller ainsi au cœur du rapport entre le thème musical et la réalité qu'il veut exprimer, il faut s'arrêter à une réflexion d'ordre plus « artisanal » (pour reprendre le mot du musicien) : Honegger a eu le souci, dans toute son œuvre lyrique, de chercher comment « (...) faire comprendre *le texte* chanté ». Or, cette préoccupation est très rare chez les compositeurs. Il l'explicite avec justesse : « (...) Les musiciens dramatiques français ont l'obsession exclusive du dessin mélodique et le souci tout à fait relatif de la conformité du texte et de la musique. » Et il continue : « Je devais, à tout prix, m'écarter de cette prosodie négligente, comme de la psalmodie debussyste. J'ai donc cherché *l'accent juste*, surtout dans les consonnes d'attaque, me trouvant, sur ce terrain, en nette opposition avec les principes traditionnels. Là-dessus, j'ai eu la joie d'être approuvé par Claudel²⁰. (...) Dans le chant classique, au royaume du bel canto, la voyelle était reine, parce que, sur A, E, I, O, U on peut tenir le son aussi longtemps que l'on veut. A notre époque, et pour une déclamation dramatique, les *consonnes* lancent le mot dans la salle, elles le font percuter. *Chaque mot contient en puissance sa ligne mélodique*. En lui surajoutant une ligne mélodique opposée à la sienne, on paralyse son envol et le mot s'écrase sur le plancher de la scène. »²¹

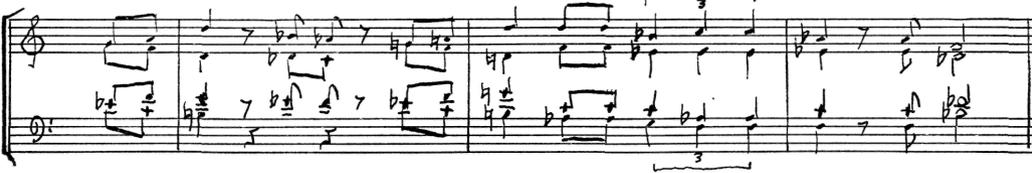
Vers Dieu et vers les hommes

Prenons maintenant ces quatre mesures comme exemple de « jet mélodique » (pour reprendre les termes d'Honegger), de ligne mélodique issue des mots mêmes, n'excluant nullement la fonction du discours, et aussi comme exemple de thème, dont la situation dans l'œuvre est bien préméditée.

²⁰ Et par Valéry.

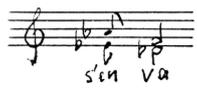
²¹ Je suis compositeur, p. 135.

Il s'en va, hé-las, il s'en va, le meilleur d'en-tre nous s'en va.



L'accent juste, la prosodie, sont parfaits. D'une part, la ligne mélodique apparaît comme une émanation des mots, comme si le souffle avec lequel on les dit devenait très naturellement une série de sons musicaux ; d'autre part, l'exhalaison est rythmée si naturellement elle aussi, que vient aussitôt à la mémoire ce que relevait Honegger : « (...) beaucoup ont cru qu'il ne s'agissait pas de mélodies ».

La montée des trois premiers mots laisse le temps de réfléchir à ce fait inouï : « il s'en va », puis un silence, pour vraiment s'en persuader ; le « hélas » descend comme un soupir, et puis vient — avec les mêmes notes — la reprise de « il s'en va », suivi de l'explication : « le meilleur d'entre nous ». La chute de l'espoir est traduite si naturellement par celle qui va de quarte majeure en tierce mineure :



Vue dans son entier, cette phrase musicale est comme une perplexité, un étonnement, devant un fait impossible à nier, énorme et tout simple à la fois. Elle est chantée à quatre voix par le chœur et accompagnée par l'orchestre. A trois reprises, elle réapparaît dans l'œuvre et, si on y regarde de près, on voit que sa place a un sens profond. La première fois (n° 5), Nicolas s'arrache à la société, il quitte l'armée et son poste de magistrat. La deuxième fois (n° 9), il laisse sa famille, tout son univers affectif, il quitte totalement le monde. Un peu comme s'il avait dû procéder par étapes. Entre les deux il y a le beau thème qui exprime la solitude (n° 6), sa prière, et toute sa souffrance. Arrachement en deux temps, mouvement intérieur répété, thème musical répété, qui reviendra une troisième fois, à l'acte III.

Et, ce qui est très beau, c'est que pour la « descente » de Nicolas à la Diète, Honegger reprend ce même thème. La descente de Nicolas est, on l'a vu, une erreur de Rougemont sur le plan historique. Mais le sens

intérieur en est bien juste, car Nicolas va vraiment *vers* son peuple en difficulté. C'est par le même mouvement intérieur — le même thème musical — qu'il va à Dieu en se retirant du monde, et qu'il se donne au monde en partant de Dieu. Le compositeur ne s'y est pas trompé ; c'est le rythme de tout contemplatif, mouvement unique et double, porté ici visiblement à l'extrême.

Quelques réflexions (non publiées) de Denis de Rougemont au cours d'une interview donnée le 21 février 1981²², font réfléchir sur la façon dont l'érémisme est actuellement perçu : « L'homme libéré spirituellement est responsable dans la société. En atteignant la liberté, il réalise son destin. Mais il doit le faire pour les autres. On ne peut séparer le travail qu'on fait sur soi-même du travail qu'on fait pour les autres. *Je ne crois pas que la voie soit celle des anachorètes.* » L'auteur de 1938 avait-il ou non compris que l'anachorète Nicolas était aussi, et de manière essentielle, un serviteur des hommes ?

Cette montée vers Dieu ainsi réunie indissolublement, par la répétition d'un même thème, à la descente vers les hommes, me semble avoir, à part la beauté et la fluidité si simple du thème et son apport à la structure de l'œuvre (puisqu'il rattache en profondeur le dernier acte au premier) la résonance d'une vérité aux vibrations infinies.

La solitude

Le thème de la solitude est rattaché à ce thème du « départ ». Il s'exhale comme la plainte d'un cœur qui s'arrache, mais il n'est en rien sentimental, et sa douceur transparente correspond si bien à un don, absolument pur :



²² Sabine Cimasoni. La partie publiée de l'interview a paru dans *Certitudes*, numéro de mai-juillet 1981.

Ce n'est pas fortuitement que Honegger reproduit deux fois ce thème : au premier et au troisième acte, toujours à la même place dans l'acte, toujours voisin du thème de l'arrachement. La solitude suit le premier arrachement, et, plus tard, elle précède la descente vers les hommes. Dans ce parallélisme en miroir (AB - BA) brille une intention bien précise, certainement.

Quant aux trois syllabes du nom de Nicolas, elles se prêtaient admirablement bien, voyelles et consonnes, à un thème musical qui pût ressortir de la manière la plus spécifiquement honeggerienne. Honegger a inventé plusieurs thèmes sur ce nom. Il y a le Ni-co-las rattaché à la consonance très proche de il - s'en-va, et qui est aussi le thème de sa vocation particulière ; Ni-co-las- est alors identique à il - s'en-va, dans les deux passages de l'arrachement (n^{os} 5 et 9) :



Puis, le Ni-co-las qui est l'appel au secours des hommes (n^{os} 16, 17, 24, puis 30, où il est consacré « bienheureux », déjà béatifié) :



A l'intérieur (n^o 19) un appel particulier, une sorte de désespoir las :



Entre l'arrachement et l'appel des hommes : la voix des Anges (no 10), une autre sorte d'appel, qui monte, par trois fois, après la lutte contre les démons, plein de lumière et d'une intensité toujours plus affirmative :



Si on joue les uns après les autres ces divers thèmes sur le nom de Nicolas, on sera saisi de voir combien ils contiennent de pouvoir d'incantation. C'est ce que Honegger souhaitait explicitement pour toute musique.

Cette musique très colorée, gorgée de pleine pâte humaine, si à l'opposé du spectaculaire, malgré ses effets directs, francs, parfois saisissants, si à l'opposé du formalisme musical d'une partie des compositeurs de l'époque, amenait Jacques Maritain, à propos du *Roi David*²³ à parler par opposition à Honegger de tout un courant de l'époque ; ses remarques restent, soixante ans après, d'actualité :

« Il faut avouer (...) qu'à force de dénuder et de simplifier, et d'éliminer toute substance humaine, on risque tout bonnement de *dissoudre* l'art lui-même dans ce rien où l'on s'enchant ; car l'art a un corps et vit d'un pain qui est l'homme. Ce taedium, ce dégoût de l'humain, qui peut être, si j'ose ainsi parler, une sorte d'épreuve ou de nuit purificatrice menant à de plus hautes et plus spirituelles réalités, est aussi une tentation de mort, qui peut tout au rebours faire choir les faibles dans la gueule *informe* de Dada (...). »

²³ Chronique théâtrale de Jacques Maritain dans la *Revue des Jeunes* de 1921.

On ne peut pas dire que cet oratorio traduise complètement la personnalité spirituelle de Nicolas de Flue, car il eût fallu une inspiration poétique exceptionnelle pour incarner ce « désir si violent et si sauvage d'être tout entier possédé par Dieu seul »²⁴ et, simultanément, cette présence si authentique aux hommes²⁵, il n'en reste pas moins que si nous y entrons vraiment, il nous touchera par la solidité d'une foi et d'une espérance, par son dépouillement vigoureux, par cette simplicité proche du peuple, par l'extrême honnêteté des moyens musicaux, par la richesse des contrastes, et par le sentiment qu'il demeure un message pour nous. Nous pouvons alors trouver en nous l'inspiration nécessaire pour le vivre comme « (...) une sorte d'action sacrale, motivée par la seule violence de l'Esprit »²⁶.

Núria Delétra-Carreras

²⁴ Charles Journet, *op. cit.*, p. 105.

²⁵ « Ce simple laïc, ce pauvre paysan, en qui veille maintenant la plus haute conscience chrétienne d'une grande nation (pendant 120 ans la Suisse va être la plus grande puissance militaire de l'Europe) et qu'on vient de plus en plus solliciter du dehors (...) », *ibid.*, pp. 88-89.

²⁶ D. de Rougemont, *Journal d'une Epoque*, p. 368.