

**Delphine Vincent**

## **Chœur du peuple et théâtre populaire au Théâtre du Jorat**

In *Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte =  
Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes*,  
édité par Caiti Hauck et Cristina Urchueguía, 241–295.  
Bern: Bern Open Publishing, 2024.

**BERN OPEN PUBLISHING**

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN

DOI: 10.36950/edv-chm-2024.10



Cette publication est soumise à la licence Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.  
Les illustrations ne sont pas couvertes par cette licence.  
Copyright © des illustrations auprès des photographes et des archives.

## Chœur du peuple et théâtre populaire au Théâtre du Jorat<sup>1</sup>

Entre son inauguration en 1908 et 1947, le Théâtre du Jorat à Mézières accueille de nombreuses créations de pièces de théâtre qui sont toutes de la plume de René Morax, son fondateur, qui souhaite concevoir un art dramatique romand et populaire.<sup>2</sup> Dans son œuvre théâtrale, la musique joue un rôle important et privilégié, tant pour des raisons esthétiques que financières, les chœurs amateurs.<sup>3</sup> Durant cette période, treize pièces de théâtre de Morax sont créées avec des musiques de scène dues à quatre compositeurs : Gustave Doret (7),<sup>4</sup> Arthur Honegger (4),<sup>5</sup> Frank Martin (1)<sup>6</sup> et André-François Marescotti (1)<sup>7</sup> (voir tableau 1).

---

1 Je remercie chaleureusement Luca Zoppelli pour ses commentaires et Marianne Vincent pour sa relecture attentive. Mes sincères remerciements vont aussi à Alexandra Artner de Walter Wild Musikverlag, Inès Djendi d'Universal Music Publishing, Grégoire May des Editions musicales Henry : Labatiaz, Marie-Christine Papillon des Editions Papillon, pour l'aimable autorisation de reproduction d'extraits de partitions.

2 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 13. Sur René Morax, voir notamment : Nicollier, *René Morax* ; Meylan, *René Morax et son temps* ; Schwab, *René Morax, un théâtre pour le peuple*.

3 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 16–17 ; 26–27.

4 Sur Gustave Doret, voir notamment : Doret, *Temps et contretemps* ; Pellizzari, *Gustave Doret* ; Vincent, *Mythologies romandes* ; Vincent, « Quelle musique pour le théâtre du peuple ? ».

5 Sur Arthur Honegger, voir notamment : Voss, *Arthur Honegger: « Le Roi David »* ; Spratt, *The music of Arthur Honegger* ; Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger* ; Danuser, « Les espaces offerts à l'imaginaire dans la musique d'oratorio en Suisse » ; Mosch, « Du « drame biblique » » ; Hines, « Arthur Honegger's Three Versions of « King David » ».

6 Sur Frank Martin, voir notamment : Koelliker, *Frank Martin* ; Martin et Piguët, *Entretiens sur la musique* ; Martin, *Frank Martin ou la réalité du rêve* ; Martin, *A propos de ... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres* ; Samama, « La Musique et l'Esthétique musicale de Frank Martin » ; Perroux, *Frank Martin* ; Corbellari, *Frank Martin*.

7 Sur André-François Marescotti, voir notamment : Marescotti, « Attitude du compositeur face aux tendances de la musique contemporaine » ; Goléa, *André-François Marescotti* ; Tappolet, *André-François Marescotti*.

**Tableau 1** Pièces créées au Théâtre du Jorat entre 1908 et 1947

Année	Titre	Compositeur
1908	<i>Henriette</i>	Gustave Doret
1910	<i>Aliénor</i>	Gustave Doret
1912	<i>La Nuit des Quatre-Temps</i>	Gustave Doret
1914	<i>Tell</i>	Gustave Doret
1921	<i>Le Roi David</i>	Arthur Honegger
1923	<i>Davel</i>	Gustave Doret
1925	<i>Judith</i>	Arthur Honegger
1929	<i>Roméo et Juliette</i>	Frank Martin
1931	<i>La Belle de Moudon</i>	Arthur Honegger
1933	<i>La Terre et l'Eau</i>	Gustave Doret
1937	<i>La servante d'Evolène</i>	Gustave Doret
1944	<i>Charles le Téméraire</i>	Arthur Honegger
1947	<i>La lampe d'argile</i>	André-François Marescotti

Le tableau 1 ne comprend pas *La dime*, car sa présentation à Mézières en 1908 est une reprise : la pièce avait été créée au Casino de Morges en 1901 avec une musique d'Alexandre Denéréaz. En revanche, elle inclut *La Nuit des Quatre-Temps*, même si elle a aussi été créée au Casino de Morges en 1901 avec une musique tirée d'airs populaires de la vallée de Conches écrite par Morax. En effet, l'écrivain morgien la retouche de manière assez importante en 1912 pour Mézières et demande à Doret une partition étendue. D'ailleurs, Vincent Vincent partage notre avis : « Pour cette reprise, – (c'est d'une *première* qu'il faudrait plutôt parler,) – René Morax avait refait et réécrit le drame. »<sup>8</sup> Notre corpus intègre aussi la traduction de *Roméo et Juliette* par Morax, créée à Mézières en 1929. Dans son avant-propos, il explique avoir suivi fidèlement Shakespeare, tout « [en abrégant] un peu le dénouement et [en supprimant] quelques répliques, et [en allégeant] quelques tirades dont le développement me semblait ralentir, pour notre époque, une action si pleine et si rapide. »<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Vincent, *Le Théâtre du Jorat*, 110.

<sup>9</sup> Shakespeare, *Roméo et Juliette*, [5].

A l'exception de l'oratorio *Le Roi David* d'Honegger et de quelques chœurs de Doret, dont « Le peuple des bergers » de *Tell*, ces musiques sont désormais très peu connues. Seules les divergences de vues entre Doret et Honegger et les factions qui se sont développées à leur suite sont encore présentes dans certains esprits.<sup>10</sup> Toutefois, les contraintes imposées par l'écriture pour des amateurs et le genre de la musique de scène impliquent plus de points communs stylistiques que ce que laissent penser les controverses entre Doret et Honegger, qui d'ailleurs militaient tous deux pour un art s'adressant à tous directement.<sup>11</sup> Pour cette raison, nous souhaitons dégager les éléments de longue durée des chœurs écrits pour le Théâtre du Jorat tant au niveau des sujets que des stratégies de composition. Il nous sera ainsi possible d'établir la manière dont les chœurs chantés au Théâtre du Jorat ont contribué à répandre une certaine image de la Suisse romande et à façonner la notion de musique populaire en Romandie au XX<sup>e</sup> siècle.

## Sujets des pièces

Le Théâtre du Jorat a fait l'objet de plusieurs monographies, souvent commémoratives, qui glissent généralement sur les musiques de scène.<sup>12</sup> La principale contribution à l'histoire musicale de la Grange Sublime est le livre de Pierre Meylan *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat* paru en 1966 et réédité en 1993, qui s'ouvre par une affirmation très forte :

Dans l'histoire de la musique en Suisse romande, la collaboration Arthur Honegger – René Morax représente, avec la collaboration Igor Stravinsky – C.F. Ramuz, un rare sommet : nos aspirations artistiques cessent d'évoluer en vase clos et communiquent avec les grands courants qui agitent les pays qui nous entourent. C'est la raison pour laquelle il nous a paru intéressant d'étudier dans quelles

---

10 Cf. Genoud, « Gustave Doret, critique et juge de son temps ».

11 Doret, *Lettres à ma Nièce sur la Musique en Suisse*, 70 ; Doret, « A propos de la Fête suisse des Chœurs ouvrières à Berne », [1] ; Honegger, *Ecrits*, 361.

12 *Théâtre du Jorat 75 ans d'images* ; *Théâtre du Jorat : 100 ans : Mézières (VD)* ; Biétry, *Le Théâtre du Jorat : Une aventure culturelle* ; voir aussi la brochure de présentation et l'article : *Le Théâtre du Jorat* ; Biétry, « Le Théâtre du Jorat : Un théâtre national ? ».

conditions elle avait pu s'épanouir en des chefs-d'œuvre comme *Le Roi David* et *Judith* et d'essayer d'entrevoir dans quelle mesure elle avait influencé le climat musical et théâtral de son époque.<sup>13</sup>

D'emblée, Meylan place l'histoire musicale du Théâtre du Jorat sous le signe de l'exceptionnalité, ce qui le conduit à minimiser la collaboration de Morax avec Doret pour mieux affirmer celle avec Honegger. Sa démarche ne vise pas seulement à légitimer un compositeur, mais aussi un type de sujet car *Le Roi David* et *Judith* sont les deux seuls drames bibliques de notre corpus. A l'exception de la traduction par Morax de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, il s'agit des deux seuls sujets non ancrés en Romandie ou/et dans l'histoire suisse. En effet, l'argumentation de Meylan repose sur l'opposition du régionalisme et de l'internationalisme qui culmine dans la conclusion de son ouvrage :

[L]es cinq premiers spectacles de Mézières ont tous trait à un épisode de l'histoire ou de la légende helvétique. Bien qu'ils relatent des intrigues ou des récits fort contrastés et se déroulent à des époques différentes, on ne peut s'empêcher de penser que la formule adoptée par Morax n'évita pas l'écueil d'horizons monotones. Au surplus, quatre de ces spectacles ont une partition signée par le même musicien, Gustave Doret. Le Théâtre du Jorat paraît trop le domaine privé de la collaboration Morax-Doret qui ont l'air de le considérer comme chasse gardée. [...]

Cette sorte de douce dictature dessert néanmoins ceux qui en bénéficient. Jusqu'en 1914, le Théâtre du Jorat, entreprise nationale s'il en fut parce qu'elle intéresse tout un peuple, reste néanmoins un théâtre local. Comment intéresser les étrangers, les Français surtout, à des sujets aussi « helvétiques » que *La Dîme*, *Tell*, même *Henriette* ? Il ne faut pas s'étonner si l'afflux de visiteurs d'outre Jura fut toujours réduit à sa plus simple expression. [...]

C'est pourquoi le *Roi David* est une sorte de miracle. Il eût été si facile de continuer à mijoter dans la sacro-sainte tradition. Sans lui, le Théâtre du Jorat aurait connu probablement une existence sans

---

13 Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 7.

heurt, toute banale, il ferait figure aujourd'hui de théâtre populaire dans le meilleur sens du mot, mais qui serait probablement démodé par l'essor de nos théâtres citadins.<sup>14</sup>

Les mots employés par Meylan sont forts : « miracle » et « douce dictature ». Selon lui, les sujets bibliques permettent de cesser « d'évoluer en vase clos ». Il convient donc de rappeler que *Le Roi David* et *Judith* ne sont pas les seules pièces à présenter un conflit entre païens et chrétiens, c'est aussi le cas de *La lampe d'argile*. Certes, la pièce se déroule dans l'Avenches romaine et fait même allusion à l'actualité archéologique en mentionnant le buste en or de Marc-Aurèle découvert en 1939 : « Bénie soit la mémoire de nos grands empereurs. Le visage d'or du père de la patrie, notre illustre et bon Marc-Aurèle est moins précieux dans notre temple que le souvenir qu'il a laissé dans nos cœurs. »<sup>15</sup> Toutefois, le choix du sujet est lié à la tragédie de la Seconde Guerre mondiale comme Morax l'a rappelé :

*La Lampe d'Argile* était aussi écrit sous l'influence de la grande guerre. J'avais sous les yeux la destruction de toute une génération et aussi la crainte de tous les pays d'Europe devant un changement de civilisation, qui semblait être pour elle aussi terrible que l'invasion des barbares pour l'Empire romain. Et en prenant la chute d'Aventicum devant les premières vagues de cette invasion, de cette inondation asiatique sur l'Europe, j'avais transposé l'image que donnait la réalité.<sup>16</sup>

Dès lors, *La lampe d'argile* ne peut être réduite à une simple thématique locale.

Qui plus est, le présupposé qu'un sujet régional ne peut pas parler aux grands centres musicaux, notamment Paris vers laquelle les Romands tournent alors leurs regards, est erroné. Le Théâtre du Jorat a été conçu dans la lignée du Théâtre du peuple de Bussang et des théories sur le théâtre populaire de Romain Rolland. Morax et Doret étaient en contact avec lui et, dans la seconde édition de sa somme *Le Théâtre du peuple*,

---

14 Ibid., 202-3.

15 Morax, *La lampe d'argile*, 16.

16 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 66.

l'écrivain français définit le drame campagnard comme un « Art d'un prix inestimable : car il sauve la vie poétique des petites patries et leur individualité qui s'efface. [...] le Suisse René Morax, dans ses drames vaudois d'un vigoureux et tranquille sentiment populaire, en [a] donné l'exemple. »<sup>17</sup> D'ailleurs, *Henriette* raconte les ravages de l'alcoolisme dans les campagnes, opposant la corruption urbaine à la naïveté campagnarde dans la plus pure tradition des thématiques abordées par le théâtre populaire français contemporain.

En outre, les critiques français se sont intéressés aux spectacles donnés au Théâtre du Jorat. On trouve, pour n'en citer que quelques-uns, des comptes rendus d'*Aliénor* dans la *Revue hebdomadaire*,<sup>18</sup> *Le Temps*<sup>19</sup> et *Le Figaro* ;<sup>20</sup> de *La Nuit des Quatre-Temps* dans *Le Ménestrel*<sup>21</sup> et *Comœdia* ;<sup>22</sup> de *Tell* dans *Comœdia*.<sup>23</sup> De plus, certaines collaborations de Morax et Doret ont été données à l'étranger, notamment *Tell* à Bruxelles lors de l'Exposition universelle en 1935 et *La servante d'Evolène* au Théâtre des Champs-Élysées en 1937 durant l'Exposition universelle.<sup>24</sup> Les drames bibliques ne sont donc pas les seuls sujets qui rencontrent l'intérêt au-delà des frontières suisses.

Enfin, il convient de souligner que Meylan développe une argumentation de l'exceptionnalité pour sauver les deux autres musiques d'Honegger pour le Théâtre du Jorat liées à des sujets locaux : *La Belle de Moudon*, ancrée dans le canton de Vaud même si sa protagoniste voyage dans toute l'Europe, et *Charles le Téméraire* dont le protagoniste est vaincu par les Confédérés. Pour *La Belle de Moudon*, Meylan souligne qu'il s'agit d'une comédie :

Ce coup d'essai [d'une comédie] fut un coup de maître. Cette fois-ci, plus d'adaptation, plus de remaniement d'une tragédie antique, d'un épisode patriotard, d'un drame religieux. C'est dans son propre

---

17 Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, 115. Sur Rolland et le théâtre populaire en Suisse, voir : Corbellari, « Romain Rolland et le théâtre populaire suisse ».

18 Monod, « Le théâtre populaire en Suisse et l'œuvre de M. René Morax ».

19 Delphin, « Chronique théâtrale », 1-2.

20 Descaves, « La vie hors Paris », 1.

21 Pougin, « Nouvelles diverses », 206.

22 M.P., « Un Théâtre national en Suisse », 5.

23 Fred., « « Tell » de MM. René Morax et Gustave Doret », 5.

24 Doret, *Temps et Contretemps*, 372-3 ; Lannes, « « La Servante d'Evolène » », 4 ; Milhaud, « La Chanson valaisanne », 6.

fonds que Morax prend le sujet de *La Belle de Moudon*, c'est dans sa propre expérience de Vaudois contemplant avec une ironique délectation les qualités et les travers des habitants d'une petite ville qu'il connaît bien – et se trouve comme par hasard à quelques kilomètres de Mézières – qu'il trouve la matière de cette pièce.<sup>25</sup>

Quant à *Charles le Téméraire*, Meylan met en avant son antipatriotisme :

Le dramaturge [Morax] ne cachait pas son admiration pour le lion battu [Charles le Téméraire], il le montrait victime de son sang, de son destin. Il ne se faisait pas faute de rappeler qu'à cette époque les Vaudois, dont le pays faisait partie de la Savoie combattaient dans les rangs des Bourguignons contre leurs futurs alliés. D'autre part, il décrivait les bourgeois de Morges, au moment où le duc, précédant son armée en déroute, vient prendre au château des quartiers éphémères, sous un jour particulièrement défavorable. L'opportunisme était-il donc l'apanage des Vaudois ? Mais ce qui était encore plus grave, c'est que Morax était loin d'exalter l'invincibilité de nos ancêtres sur les champs de bataille. On pouvait même croire qu'il s'était mis dans la tête de faire l'apologie de l'ennemi.<sup>26</sup>

La vision de Meylan est marquée par la notion d'exceptionnalité, ainsi que par l'opposition entre provincialisme et reconnaissance par les grandes puissances musicales étrangères. Elle s'appuie donc sur un réflexe regrettable qui conduit encore beaucoup de personnes à considérer la musique suisse – et plus généralement la culture suisse – comme de moindre qualité et indigne d'un intérêt académique.

## Sujets des chœurs

Après ces observations sur les sujets des pièces de Morax, il convient de se pencher sur le rôle que le chœur y tient puisqu'il est généralement le principal protagoniste musical. En se demandant ce qu'il représente et quels sujets sont traités dans les numéros chantés, il sera possible

---

<sup>25</sup> Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 130.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 173–4.



de déterminer dans quelle mesure les rôles et fonctions dévolues au chœur sont identiques ou non.

Le chœur incarne généralement une communauté unie, notamment dans la prière. Il adopte différentes postures religieuses, dont celle de la pénitence et de l'imploration de la pitié divine (voir tableau 2).

**Tableau 2** Chœurs à sujet religieux (pénitence et imploration de la pitié divine)

<i>Aliénor</i> <sup>27</sup>
J'ai crié vers le ciel du fond de mes ténèbres. Mon Dieu, mon Dieu ! m'avez-vous entendu ?
<i>La Nuit des Quatre Temps</i> <sup>28</sup>
Louange à Dieu, louange à sa clémence ! Maudite soit la vie ! Loué soit Dieu qui nous châtie.
<i>Le Roi David</i> <sup>29</sup>
Miséricorde, O Dieu, pitié. Selon ta grande compassion, veuille effacer ma transgression, lave-moi jusqu'au fond de mon iniquité, purifie-moi de mon péché.
<i>Dave</i> <sup>30</sup>
Seul parmi ceux qui furent mes amis, Abandonné par mes compagnons d'armes, Seul avec toi, mon Dieu, je t'obéis.
<i>Judith</i> <sup>31</sup>
Pitié de nous, Seigneur, pitié de nous.

27 Morax, *Aliénor*, 93.

28 Morax, *La Nuit des Quatre-Temps*, 79.

29 Morax, *Le Roi David*, 128.

30 Morax, *Dave*, 133.

31 Morax, *Judith*, 7.

Le chœur recourt aussi aux prières d'intercession, énoncées tant par les âmes des morts dans *La servante d'Evolène* que par les chrétiens dans *La lampe d'argile* (voir tableau 3).

**Tableau 3** Chœurs à sujet religieux (prières d'intercession)

<i>La servante d'Evolène</i> <sup>32</sup>	<i>La lampe d'argile</i> <sup>33</sup>
<p><b>Le Chœur</b> Où allez-vous, les âmes en peine ? Le grand vent de la nuit vous emmène Sur la glace et le roc des moraines.</p> <p><b>Les Voix</b> Dans les pleurs, les remords, les tourments, Dans le froid, dans la nuit, dans le vent, Nous attendons l'heure du Jugement. Priez pour nous.</p> <p><b>Le Chœur</b> Vous qui portez le linceul de neige, Que le Seigneur et la Sainte Vierge S'inclinant sur vos maux les allègent.</p> <p><b>Les Voix</b> Au divin Maître, rien n'est caché. C'est le but que nous avions cherché En suivant le chemin du péché. Priez pour nous.</p> <p><b>Le Chœur</b> Nous prions Dieu pour qu'il nous accorde Le repos dans sa miséricorde. Au siècle des siècles. Amen</p> <p><b>Les Voix</b> Amen.</p>	<p>O sainte Légion. Sainte armée invincible Saint rempart invisible de la Religion. Chœur de sœurs et de frères Puissants intercesseurs. Soyez nos défenseurs Appuyez nos prières. O saints martyrs Intercédez pour nous. [...] O saints martyrs Intercédez pour nous.</p> <p>Vous avez résisté en donnant votre vie Et Dieu vous glorifie dans son Eternité. La pourpre du trophée que vous avez dressé C'est votre sang versé pour l'Eglise éprouvée. O saints martyrs Intercédez pour nous.</p>

Le chœur incarne également un peuple – suisse à différentes époques de son histoire ou israélite – présenté comme élu et qui invoque dans ses prières la protection d'une instance divine (Dieu, Jéhovah, Jupiter), notamment face à un péril militaire (voir tableau 4).

<sup>32</sup> Morax, *La servante d'Evolène*, 107–8.

<sup>33</sup> Morax, *La lampe d'argile*, 84–85.

**Tableau 4** Chœurs représentant un peuple élu

<p><i>Tell</i><sup>34</sup></p> <p>Eternel, notre père,          Nous t'offrons librement          Nos cœurs et notre terre,          Reçois notre serment.</p> <p>Nous mettons en commun          Nos foyers et nos vies,          Un pour tous, tous en un,          Une âme, une patrie.</p>	<p><i>Le Roi David</i><sup>35</sup></p> <p><b>Une femme du chœur</b>          Chantez, mes sœurs, chantez.          Dieu n'a jamais abandonné              dans la captivité              ni dans l'adversité              son peuple préféré              l'élu, le bien-aimé</p> <p><b>Les femmes</b>          Eternel, Eternel,          Viens bénir Israël.</p>
<p><i>Judith</i><sup>36</sup></p> <p>Seigneur, Seigneur, Jéhovah des armées          protège-la dans la vallée des épouvantements.          Qu'elle remonte avec l'aurore          nous apportant le rameau de la paix.          Seigneur, Seigneur, nos corps sont épuisés          et la mort nous assiège.          Elle est la dernière espérance,          Elle s'en va loin de la ville          Etends ta main sur elle          Etends ta main sur nous              Eternel des armées.</p>	
<p><i>Charles le Téméraire</i><sup>37</sup></p> <p>L'Eternel est la forteresse          d'où nous viendra notre secours.          Dans l'abandon, dans la détresse,          sur nous Il veille nuit et jour.          Si la montagne un jour s'écroule,          nous résistons comme le roc.          Si l'avalanche gronde et roule,          nous soutiendrons debout le choc.</p> <p>La nation que Dieu protège          est la demeure du Très-Haut.</p>	<p><i>La lampe d'argile</i><sup>38</sup></p> <p>Jupiter, sois juste et secourable.          La terreur du destin nous accable.          Protège la cité vénérable.          Protège Aventicum, ta cité.          Maintiens sa liberté          dans l'éclat de sa gloire.          Et donne la victoire          à notre bienfaiteur,          le Maître, l'Empereur.</p>

34 Morax, *Tell*, 148.

35 Morax, *Le Roi David*, 109–10.

36 Morax, *Judith*, 45.

37 Morax, *Charles le Téméraire*, 33.

38 Morax, *La lampe d'argile*, 11.

C'est aussi le cas de Davel, même si, ici, c'est le héros vaudois qui invoque, dans un chœur, la protection divine pour la postérité :

Fais de mes frères bien-aimés  
Un peuple libre et romps leur chaîne.  
Sois leur seul maître et guide-les  
Sur le chemin où tu me mènes.  
Pour toute éternité.  
Amen.<sup>39</sup>

Le chœur représente une communauté pieuse mais aussi paysanne. Certains chœurs accompagnent l'activité agricole dans les champs, les vignes ou les pâturages, d'autres la décrivent (voir tableau 5).

Là encore, les travaux agricoles et viticoles génèrent l'unité de la communauté, comme le proclame le chœur des faucheurs et des faucheuses dans *La servante d'Evolène* « Garçons et filles, prenez les faux et les faucilles » et « Jeunes et vieux, tous à l'ouvrage ». <sup>40</sup> En revanche, le pâtre est seul à veiller sur son troupeau dans *Tell*, mais sa proximité avec le ciel et sa présence dans les montagnes en font l'incarnation de la liberté et d'un cliché helvétique :

Seul, le pâtre  
Sur son alpe,  
Dans la neige,  
Dans la grêle,  
Veille sur son grand troupeau.  
Crie au vent et dans le nuage,  
Reste ferme contre l'orage.  
La terre entière est à tes pieds.  
Chante, chante, liberté !<sup>41</sup>

---

39 Morax, *Davel*, 151.

40 Morax, *La servante d'Evolène*, 47–48.

41 Morax, *Tell*, 27.

**Tableau 5** Chœurs à sujets agricoles

<i>Henriette</i> <sup>42</sup>	
Soleil de juin, [...] Fais scintiller comme des pierreries L'éclair des faux qui sifflent dans l'air bleu. [...] Répands ta joie, en longs flots de lumière Sur nos travaux et nos humbles douleurs.	
<i>La Nuit des Quatre-Temps</i> <sup>43</sup>	<i>Davel</i> <sup>44</sup>
Là-haut sur le glacier J'ai entendu pleurer. Qu'est-elle devenue, Si loin de son troupeau Notre brebis perdue Qui bèle après l'agneau ?	Il était une fille, une fille d'honneur. S'en allait à la vigne, à la vigne au Seigneur. Belle vigne, Belle vigne au vin.
<i>La Belle de Moudon</i> <sup>45</sup>	<i>La Terre et l'Eau</i> <sup>46</sup>
Un an se passe, un autre encore – Comme on oublie en peu de temps ! Le blé verdit, le blé se dore – L'un l'a semé, l'autre le vend.	Faut fumer le sol à fond, on fossoye, on racle, on bine pour que le raisin soit bon dans la vigne au vigneron.  On effeuille, feuille à feuille dans la vigne au vigneron. On rabat, on coupe, on cueille les rameaux qui sont trop longs. on sulfate à pleine boille pour que le raisin soit bon dans la vigne au vigneron.

42 Morax, *Henriette*, 5.

43 Morax, *La Nuit des Quatre-Temps*, 49.

44 Morax, *Davel*, 11.

45 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 139.

46 Morax, *La Terre et l'Eau*, 14.

Généralement, le peuple est représenté comme une communauté unie, mais Morax sépare souvent les femmes et les hommes en distinguant leurs rôles dans la société. En effet, les femmes participent aux travaux agricoles mais effectuent aussi des tâches spécifiques à la vigne comme le rappelle « Au jardin de mon père » chanté par les effeuilleuses dans *La Terre et l'Eau*.<sup>47</sup> Elles sont aussi présentées comme responsables du travail ménager. Dans *La Belle de Moudon*, elles font la lessive et préparent à manger pour leurs maris (voir tableau 6).

**Tableau 6** Tâches « féminines » dans les chœurs de *La Belle de Moudon*

<i>La Belle de Moudon</i> <sup>48</sup>	<i>La Belle de Moudon</i> <sup>49</sup>
<p>Avec le battoir, avec le savon, C'est nous qui lavons Les draps de Moudon Dans l'eau de la Broye. Les petites gens, les bonnes maisons, Nous les blanchissons <i>I<sup>er</sup> chœur</i> : Les draps les plus blancs <i>II<sup>e</sup> chœur</i> : Ne sont pas de soie.</p>	<p>Il est bientôt midi, C'est l'heure de rentrer. Nous allons préparer La soupe à nos maris, Les choux et le salé Qui ont bien mijoté Sur le feu du foyer. Suspendons au cordeau Le linge propre et beau Comme de blancs drapeaux. Comme il va bien sécher Au soleil clair et chaud.</p>

Les chœurs de Morax chantent aussi le repos bien mérité après le travail et la quiétude de la campagne (voir tableau 7).

<sup>47</sup> Morax, *La Terre et l'Eau*, 18.

<sup>48</sup> *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 78.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 89.

**Tableau 7** Chœurs qui célèbrent le repos bien mérité et la quiétude de la campagne

<i>Henriette</i> <sup>50</sup>	
<p>Petit jardin, plein d'ombre et de parfums,          [...]          Il fait si bon rêver sur ton vieux banc.          [...]          Les vieux jardins abritent le bonheur          Dans le silence et la paix des dimanches.          Il faut des fleurs au seuil des maisons blanches          Et de la joie après le dur labeur.</p>	
<i>Tell</i> <sup>51</sup>	
<p>C'est l'heure où le soir bleu du fond de la vallée          Lève sur la montagne un voile de fumée.          Notre tâche est finie. [...]          La cloche tour à tour est joyeuse et sévère.          Elle sonne d'abord, à la pointe du jour,          Cette heure du lever où les yeux sont si lourds          Elle appelle au repos, elle appelle aux prières          Et que l'heure soit sombre ou que l'heure soit claire          Elle assigne à chacun ses devoirs, ses travaux          Puis elle sonne enfin, cette heure du repos.</p>	
<i>Davel</i> <sup>52</sup>	<i>La Belle de Moudon</i> <sup>53</sup>
<p>Les troupeaux sont aux champs.          La récolte est rentrée,          Et les feuilles au vent          Au premier froid seront tombées.</p> <p>Vous voici, longues nuits          Dans la chambre fermée,          Un grand feu d'herbes luit          Dans le brouillard et la fumée.</p> <p>Les beaux jours vont finir          Et les travaux s'achèvent.          Mais l'hiver peut venir,          Le vin fermente et le blé lève.</p>	<p>C'est l'heure où tout repose.          Dans l'ombre des jardins          Monte un parfum de roses,          D'œillet et de jasmins.          Devant la porte on cause,          Au frais entre voisins.</p> <p>Paix des petites villes,          Dans la belle saison          Que la vie est tranquille          Dans la vieille maison.</p>

50 Morax, *Henriette*, 24.

51 Morax, *Tell*, 53.

52 Morax, *Davel*, 32.

53 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 101.

Le chœur proclame également son amour de la patrie et de ses héros à d'autres moments que dans ses prières (voir tableau 8).

**Tableau 8** Chœurs qui proclament l'amour de la patrie

<i>Aliénor</i> <sup>54</sup>	<i>Davel</i> <sup>55</sup>
Heureux celui qui revoit sa patrie Et son clocher debout sur l'horizon ; Il sent jaillir une source tarie, C'est un captif au sortir de prison.	Gloire à ton nom dans le Pays de Vaud Gloire à Davel, gloire au héros Tombé pour la Patire [sic] Gloire à Davel !

Le peuple suisse est représenté comme guerrier et se battant pour sa liberté. Il est frappant de constater que les images convoquées par Morax sont similaires dans *Tell* et *Charles le Téméraire*, à commencer par le taureau indomptable, qui figure d'ailleurs sur les armoiries d'Uri (voir tableau 9).

**Tableau 9** Images du taureau dans les chœurs

<i>Tell</i> <sup>56</sup>	<i>Charles le Téméraire</i> <sup>57</sup>
Non, non, jamais ! Nous, courber le genou Devant la lance, nous ! Sommes-nous leurs valets ? Non, non, jamais ! L'étranger construit l'étable de pierre Il tresse un licol à la liberté. Le jeune taureau qui peut le bâter ? Qui l'attelle au joug pour herser la terre ? Ha, ha, ha, ha ! Qui tient son jarret pour mettre l'entrave ? Qui peut lui passer la boucle au naseau ? Ses dents broieront comme le roseau Le frein dégouttant de sang et de bave.	Les taons ont réveillé le taureau sur l'alpage. Dressé sur un rocher, il pousse un cri sauvage. Debout, tous mes bergers. Revêtez vos sarraux, aiguisez vos couteaux ! C'est à vous de venger mon honneur qu'on outrage. Houhé, houhé ! Nous avons délié le taureau fou de rage. Dans le champ labouré il fait un grand ravage.

54 Morax, *Aliénor*, 75.

55 Morax, *Davel*, 155.

56 Morax, *Tell*, 92.

57 Morax, *Charles le Téméraire*, 45.



Le peuple suisse est aussi présenté comme un peuple de bergers combattant et pieux, une image qui apparaît tant dans *Tell* que dans *Charles le Téméraire* (voir tableau 10).

**Tableau 10** Chœurs représentant un peuple de bergers combattant et pieux

<i>Tell</i> <sup>58</sup>
Le peuple des bergers Est libre sur sa terre, Le péril l'a forgé Pour la paix, pour la guerre  Nul ne peut le soumettre Par l'épée ou par l'or. Il n'a pas d'autre maître Que son Dieu juste et fort.
<i>Charles le Téméraire</i> <sup>59</sup>
Il est venu le jour de la colère où le Seigneur accomplit ses décrets. Il a frappé le cœur du Téméraire, humiliant l'orgueil qui le bravait.  Il a brisé la force de l'armée, Il a vaincu les troupes d'étrangers. Il a levé sa main comme une épée en bénissant son peuple de bergers. [...] O Seigneur Dieu que le méchant bafoue, Vous êtes juste et bon, ô Tout-Puissant. Daignez bénir ce peuple qui vous loue et vous consacre un cœur reconnaissant. Ainsi soit-il.

58 Morax, *Tell*, 165.

59 Morax, *Charles le Téméraire*, 87.

Dans *Tell*, « Le peuple des bergers » est un chant de victoire qui laisse une place importante à Dieu. Il en va de même pour l'Éternel dans *Le Roi David* et dans *Judith* (voir tableau 11).

**Tableau 11** Chœurs de victoire évoquant Dieu

<i>Le Roi David</i> <sup>60</sup>	<i>Judith</i> <sup>61</sup>
<p>Vive David vainqueur des Philistins. L'Éternel l'a choisi ; l'Éternel le soutient. Saül tua ses mille et David ses dix mille.</p>	<p>Comme le jour d'été Met en fuite la nuit, L'Éternel s'est levé Et l'ennemi s'enfuit. [...] La colombe sauvage A des ailes d'argent Et l'or de son plumage Brille au soleil levant.</p> <p>Regarde avec envie, Montagne de Basan, La cité qu'il a choisie L'Éternel tout puissant.</p>

Nous avons déjà cité quelques exemples de chansons liées à la vie quotidienne. Il nous faut maintenant préciser qu'elles entrent dans la catégorie des chansons populaires. En effet, le peuple chez Morax est dépeint comme chanteur, notamment lors d'événements communautaires comme le mariage de Catherine et Antonin dans *La servante d'Evolène*. Morax inclut aussi souvent des chœurs d'enfants qui parfois effectuent des rondes en chantant, comme dans *Aliénor* (voir tableau 12).

60 Morax, *Le Roi David*, 34.

61 Morax, *Judith*, 107.

**Tableau 12** Chansons populaires

<i>Aliénor</i> <sup>62</sup>	<i>Davel</i> <sup>63</sup>
Madame Marie A mis son chapeau De roses fleuries Et son beau manteau Plein de broderies. Ave Maria Plena Gratia, Regina Coeli.	Jean, petit Jean, prends ta serpette Pour couper les échalas.
<i>La Belle de Moudon</i> <sup>64</sup>	
C'est le fils au tabellion Qui suit tous les cotillons. Mais ce bon conservateur Qui sait bien prendre les cœurs Ne sait pas les conserver. Dans les bois on l'a trouvé Tout penaud et l'œil poché.	
<i>La Belle de Moudon</i> <sup>65</sup>	<i>La servante d'Evolène</i> <sup>66</sup>
L'as-tu vue, La Criblette, la Criblette, L'as-tu vue, Qui guignait chez le voisin. Elle est faite, La Criblette, la Criblette, Elle est faite, De malice et de venin.	Allons danser la polka Sur un air de clarinette. C'est un plaisir bien honnête. Allons danser la polka Sur un air d'harmonica.

62 Morax, *Aliénor*, 36.

63 Morax, *Davel*, 90.

64 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 136.

65 *Ibid.*, 151.

66 Morax, *La servante d'Evolène*, 90.

Enfin, une catégorie particulière de chansons populaires est récurrente dans les pièces de Morax : celles des chansons à boire ou de louanges à Bacchus suivant les contextes (voir tableau 13).

**Tableau 13** Chansons à boire

<p><i>Aliénor</i><sup>67</sup></p> <p>Mieux vaut vin blanc que sang de guerre, Mieux vaut vin clair que l'hydromel Mieux vaut vin blanc que noire bière. Plus doré que le miel. Du sang rouge et du vin. Du vin !</p>	<p><i>Davel</i><sup>68</sup></p> <p>A la santé de Noé, Patriarche digne, Le premier qui a planté Sur terre la vigne !</p>
<p><i>La Terre et l'Eau</i><sup>69</sup></p> <p>Je ne bois jamais d'eau claire. C'est mauvais pour la santé. Cette vie est trop sévère sans le vin et la gaité. [...] Si tu as la langue épaisse ne prends pas de l'eau d'Henniez mais un bon demi d'Epesses trois décis de vieux Riex. Pour avoir le cœur en liesse, goûte l'Aigle ou le Corsier.</p>	<p><i>La lampe d'argile</i><sup>70</sup></p> <p>Bacchus, Bacchus, dieu généreux, donne l'amour à la jeunesse, donne l'oubli au malheureux, donne au vieillard la sainte ivresse.</p>

Le chœur chez Morax incarne donc généralement un peuple paysan, vigneron ou berger, qui exprime sa foi et son patriotisme pour lesquels il est prêt à se battre. On reconnaît ici sans peine l'idéologie de l'Etat paysan qui a promu – en lien avec l'émergence de la conscience nationale au XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout durant la première moitié du XX<sup>e</sup>

67 Morax, *Aliénor*, 89.

68 Doret, *Davel*, 20.

69 Morax, *La Terre et l'Eau*, 74–75.

70 Morax, *La lampe d'argile*, 56.

siècle – la figure idéalisée du paysan et du berger pieux et apte à la défense nationale.<sup>71</sup>

Significativement, la seule pièce dans laquelle les interventions du chœur ne répondent pas à cette description est *Roméo et Juliette* dont Morax n'est pas l'auteur, mais le traducteur. Il s'agit aussi de la pièce dans laquelle le chœur tient le plus petit rôle : il chante cinq numéros, dans lesquels Morax reprend sa fonction shakespearienne de commentateur de l'action. Les deux ajouts par rapport à Shakespeare (bourrée chantée durant le bal chez les Capulet et chœur des pleureuses à la fin du quatrième acte lorsque Juliette est soi-disant morte) correspondent à des fonctions traditionnelles de la musique de scène. D'ailleurs, le programme officiel expliquait :

Cet accompagnement musical, indispensable au drame, puisqu'il est, en plusieurs scènes, prescrit par l'auteur lui-même, ne doit pourtant pas prendre le pas sur le dialogue et l'action. Cette considération a incité le traducteur et le compositeur à réduire l'orchestre à un groupe de quelques instruments jouant en solo et à choisir un chœur peu nombreux. Ce sont les ménétriers engagés par Capulet pour son bal, qui accompagneront le chœur dans les strophes lyriques et qui souligneront quelques scènes de brefs morceaux de musique de chambre. De la sorte, l'orchestre ne constitue plus un monde à part : c'est un groupe d'acteurs chargés de la partie musicale. Nous les verrons paraître sur la scène avec leurs instruments et prendre part à l'action.<sup>72</sup>

Dans les autres pièces de théâtre, Morax assigne un rôle très idéologisé au chœur. Toutefois, il convient de préciser que chaque opus ne contient pas nécessairement toutes ces fonctions. Dans *Henriette*, les interventions du chœur sont pastorales ou moralisatrices. Dans *La Terre et l'Eau*, le chœur entonne uniquement des chansons liées à ses activités dans la vigne ou au vin. Dans *Judith*, ce sont les aspects religieux et militaire qui prédominent. Dans *La servante d'Evolène*, le chœur prie, chante dans les champs ou dans un mariage, mais ne manifeste pas son patriotisme. Dans *La lampe d'argile*, l'aspect agricole n'est pas présent,

---

71 Capitani, « Bergers, peuple des » ; Della Casa et al., « Paysannerie » ; Jorio, « Défense spirituelle ».  
72 *Roméo et Juliette*, [12].

à l'exception d'un chœur à Bacchus. En outre, les chœurs remplissent parfois d'autres fonctions, principalement liées à l'association topique de la musique et du surnaturel. Dans *La Nuit des Quatre-Temps*, il incarne les âmes des pécheurs retenues dans le glacier d'Aletsch qui en sortent pour une procession. Dans *La Belle de Moudon*, « il semble que toute la forêt chante et prenne une forme humaine » dans un divertissement d'insectes et de fleurs.<sup>73</sup>

L'opposition entre pièces régionales et bibliques ne se solde donc pas par des différences criantes dans les sujets des chœurs. Dans *Le Roi David*, qui a été présenté par Meylan comme un tournant dans l'histoire du Théâtre du Jorat, l'écrasante majorité des chœurs sont des psaumes et des cantiques.<sup>74</sup> Les Israélites sont représentés comme le peuple élu et remportent des victoires militaires. En outre, le chœur incarne la totalité du peuple israélite dans la « Danse devant l'Arche », même si seuls les prêtres et les guerriers chantent, car lors du mélodrame initial Nathan déclame :

Et voici les bergers amenant leurs troupeaux, les moissonneurs qui apportent leur blé, les vigneron, le bon vin de leur vigne et tous les artisans ont travaillé pour Dieu. Les femmes ont tissé de beaux tapis de laine et les petits enfants sèment sur les chemins des feuilles et des fleurs en riant de bonheur.<sup>75</sup>

Les professions représentées sont identiques à celles apparaissant dans les autres pièces de Morax (bergers, moissonneurs, vigneron, artisans, tisserandes). Enfin, un acte – degré dans la terminologie de Morax – est consacré à David berger qui chante « L'Éternel est mon berger » (contralto solo). *Le Roi David* peut donc être considéré, plutôt qu'un tournant radical, comme une modification de la présentation de l'idéologie de l'État paysan : ses valeurs sont conservées mais placées dans un autre lieu. Et ce, malgré le fait que Morax a mis en exergue l'influence de son voyage en Inde dans le choix de ce sujet :

---

<sup>73</sup> *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 121.

<sup>74</sup> Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 202–3.

<sup>75</sup> Morax, *Le Roi David*, 110–1.

[...] je voulais faire une œuvre qui rappelle à la fois la guerre et l'Orient. Et c'est ainsi que j'ai choisi dans la Bible ce drame si beau, écrit, je le crois par David lui-même dans les Chroniques et dans les Rois, c'est-à-dire *La Vie du Roi David*.<sup>76</sup>

Toutefois, comme l'a remarqué Nicollier : « En 1919, déjà, *Des Faits*, chaîne de nouvelles et morceaux édités par les *Cahiers vaudois*, prouvaient bien que le voyageur ébloui par les Indes, restait attaché à la vie comme aux origines de son pays. »<sup>77</sup> A notre avis, cela se constate aussi, à un niveau métaphorique, dans *Le Roi David*. Cette opinion est partagée par Theo Hirsbrunner qui s'est aussi interrogé, mais en d'autres termes, sur la composante national(ist)e du *Roi David* : « Wie weit Morax zwischen David und Goliath einerseits und der kleinen Schweiz umgeben von Großmächten andererseits eine Parallele herstellen wollte, ist nicht ganz klar. »<sup>78</sup>

Enfin, il convient de souligner que les sujets des chœurs sont les mêmes quelle que soit leur fonction dans la narration. En effet, Morax ne limite pas les interventions du chœur à des situations intra-diégétiques (prières, chants de travail, de guerre ou de victoire, chansons à boire ou populaires chantées par les personnages dans la diégèse). Il lui confie aussi un rôle de commentateur de l'action à la manière de la tragédie grecque.<sup>79</sup> Ces interventions extra-diégétiques ont régulièrement lieu au début des actes ou des scènes devant un rideau baissé de manière à permettre un changement de décor. Elles commentent l'action et créent l'ambiance de la scène à venir. Les fonctions du chœur dans la narration sont donc très variées. Toutefois, toutes ses interventions relèvent du même niveau de langage et convoquent des types d'images identiques.

---

<sup>76</sup> *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 46.

<sup>77</sup> Nicollier, *René Morax*, 68.

<sup>78</sup> Hirsbrunner, « Musik und Theater als nationale Selbstbestätigung », 743. Hirsbrunner lit aussi *Judith* et *Charles le Téméraire* de cette manière : « *Judith* (1925) ist wieder ein Drama um Unterdrückung und Befreiung eines kleinen, tapferen Volkes [...]. *Charles le Téméraire* schließlich entstand 1944 in engem Zusammenhang mit dem kriegerischen Ereignissen. Der Herzog von Burgund stellte am Ende des Mittelalters die größte Bedrohung für die Eidgenossenschaft dar. Hochkultiviert und reich, Herrscher auch in Flandern und Brabant, stand er aber in größtem Gegensatz zu den Bauern der Urschweiz. Diesen Kontrast galt es nun herauszuarbeiten, um das Einfache, Ehrliche und Bodenständige siegen zu sehen. Die Schweiz konnte gegen das Ende des Zweiten Weltkrieges ihren Mythos wieder aufleben lassen, indem sie sich als im wesentlichen bäuerlich geprägt darstellte»; *Ibid.*, 744.

<sup>79</sup> *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 26.

En effet, le chœur recourt dans ses commentaires à des métaphores liées au monde agricole ou aux travaux manuels (voir tableau 14).

**Tableau 14** Métaphores liées au monde agricole ou aux travaux manuels

<i>Henriette</i> <sup>80</sup>	
<p>Les noirs soucis, rossignols de murailles, Sont de retour sur la vieille maison. Ils ont pillé le bon grain des semailles Et tout l'espoir de la belle saison.</p> <p>Ils sont nombreux comme les feuilles mortes Et plus serrés que les épis de blé. Mais à quoi bon fermer toutes les portes ? Rien ne pourra les empêcher d'entrer.</p>	
<i>Aliénor</i> <sup>81</sup>	<i>La servante d'Evolène</i> <sup>82</sup>
<p>La navette du temps Tisse la robe des années De fils d'or et d'argent Et de laines fanées.</p>	<p>Dans la prairie l'herbe a fleuri. Elle a mûri, elle est flétrie.</p> <p>Et voici l'heure où le faucheur fauche la fleur. Rien ne demeure.</p> <p>Pas un seul être n'est épargné. Pourquoi pleurer ? C'est Dieu le maître.</p>

Le chœur adopte aussi parfois un ton moralisateur ou se réfère à la religion, comme l'évocation des trois vertus théologiques dans *Tell* (voir tableau 15).

80 Morax, *Henriette*, 61.

81 Morax, *Aliénor*, 31.

82 Morax, *La servante d'Evolène*, 13.



**Tableau 15** Chœurs au ton moralisateur ou religieux

<i>Tell</i> <sup>83</sup>
C'est la Foi, c'est l'Amour, c'est la belle Espérance Qui montrent le chemin de longue patience. La petite Espérance en chantant va devant Et le sentier s'éclaire à son rire d'enfant. L'Amour cueille la rose avec l'ortie amère, Et la Foi qui se tait reste un peu en arrière. Ce sont les guides sûrs qui veillent sur le seuil.
<i>La lampe d'argile</i> <sup>84</sup>
Telle est la fin de toute grande peine, le silence et l'oubli. Mais au-delà de toute vie humaine, il y a l'Infini.

Ces exemples de chœurs extra-diégétiques montrent que Morax ne se sert pas de l'idéologie de l'Etat paysan, ainsi que de sa continuation dans la défense spirituelle dans les années 1930 et 1940, uniquement à des fins de caractérisation des personnages.<sup>85</sup> Cette rhétorique infuse bien l'entier de ses drames et donc de ses chœurs. Toutefois, il convient de souligner que Morax n'invente rien, mais développe une tradition. Déjà en 1833, le conseil d'Etat vaudois envoyait le 28 mai une lettre à Jean-Bernard Kaupert pour le remercier de son action en faveur du chant choral et de sa diffusion dans toutes les classes sociales : « la musique prend sous votre direction une destination plus noble et plus relevée, vous savez en faire un moyen précieux d'éducation religieuse et politique, un moyen de graver dans le cœur de notre jeunesse les grandes vérités religieuses, l'amour de la patrie, et toutes les vertus sociales. »<sup>86</sup>

83 Morax, *Tell*, 74.

84 Morax, *La lampe d'argile*, 110.

85 Sur la dimension identitaire de la politique culturelle suisse, voir notamment : Mäusli, « La musique suisse » ; Milani, « Made in Switzerland » ; Milani, « Le modèle helvétique de diplomatie culturelle ».

86 Cité par Burdet, *Les origines du chant choral*, 133-4.

## Caractéristiques musicales

Au-delà de la question des sujets, Meylan commente à propos du *Roi David* : « A cette métamorphose attachante correspond un style musical qui paraît totalement nouveau aux habitués de Mézières. »<sup>87</sup> Il serait naturellement ridicule de nier les différences stylistiques entre Doret, Honegger, Martin et Marescotti. Toutefois, la critique s'est concentrée sur les divergences négligeant de rappeler que leurs chœurs présentent un certain nombre de points communs, liés aux exigences combinées de la musique de scène et des interprètes amateurs.

Réplique: *Les Ames*: Voici la vallée de la désolation.

The image shows a musical score for two vocal parts: Soprano and Alto. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p' (piano). The music is in 2/4 time. The Soprano part features a melodic line with several 'Ah!' exclamations. The Alto part provides a harmonic accompaniment with similar 'Ah!' exclamations. The score is written on two systems of staves.

**Illustration 1** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *La servante d'Evolène*, « Seules nous sommes ! » (Lausanne : Ed. Fœtisch, [1937]), 33. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Le genre de la musique de scène demande que les paroles soient compréhensibles. Dès lors, le syllabisme est presque exclusivement employé dans les chœurs. Les quelques mélismes des partitions apparaissent généralement sur des exclamations plaintives, comme « ah » dans « Seules nous sommes ! » dans *La servante d'Evolène* (voir illustration 1) ou « a » dans « Lamentations de Guilboa » dans *Le Roi David* et dans « Lamentations » dans *Judith* ou encore « hélas » dans le troisième acte de *La Nuit*

<sup>87</sup> Meylan, René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat, 203.

*des Quatre-Temps*. Quelques exclamations de joie figurent sur « a » dans « Cantique de la victoire » dans *Judith* ou « Il est venu le jour de la colère » dans *Charles le Téméraire*. Les mélismes sur « a » contribuent également à créer une atmosphère surnaturelle dans « Ombre et silence » et « Voix de la Forêt » dans *La Belle de Moudon* (voir illustration 2). Ils interviennent aussi dans des incantations (« ho »/« ha ») dans « Cantique de la bataille » dans *Judith*. Enfin, *Le Roi David* comprend deux longs mélismes sur « alleluia » (« La Danse devant l'arche », « La mort de David » ; voir illustration 3). Il arrive également que le chœur accompagne un soliste sur « a » comme dans « Le chant de l'arolle » dans *La servante d'Evolène* ou sur « ohé ! Ho ! » dans « Je m'en vais au petit jour » dans *Henriette* (voir illustration 4). Ces quelques exemples sont des emplois topiques de l'écriture mélismatique et ce sont, à l'exception de « hélas » et « alleluia », des interjections ne mettant pas la compréhension des mots en péril.

122 G Chœur

Dois, Pe-ti-te bel-le, dois. Les-es-prits sont de-hors A - - -

Dois, dois, - - - dois, - - - dois. - - - ils dan-sent sur la

A - - - A - - - A - - -

A - - - A - - - A - - -

**Illustration 2** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *La Belle de Moudon* : Chœurs 9 et 10, « Voix de la Forêt » (Drize : Ed. Papillon, 1995), 17. Avec l'aimable autorisation des Editions Papillon ©.



La compréhension du texte passe aussi par le recours à un ambitus restreint pour chaque voix, mais cette caractéristique est principalement due au travail avec des choristes amateurs. On peut signaler de rares exceptions, comme les contre-uts dans « Cantique de victoire » dans *Judith* et dans « Apothéose de Davel » dans *Davel* (voir illustration 6) mais un *ossia* est proposé dans les deux cas.

The image shows two systems of a musical score. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *mf semplice*. The lyrics are: "Je m'en vais au pe - tit jour Pour cueil - lir la fleur d'a - Ses pé - ta - les sont moins bleus Que la fleur de tes grands Dans les prés, je cueille aus - si L'an - co - lie et le sou -". The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *pp*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "mour Ils m'ont dit: el - le est fleu - ri - e Tout là - bas dans la prai - yeux Mais les lar - mes de la plui - e Ne l'ont pas en - cor flé - ci Pour t'en faire u - ne cou - ron - ne Tu l'au - ras si tu me". The piano accompaniment in the second system has dynamic markings of *pp* and *dim.*.

**Illustration 4** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Je m'en vais au petit jour » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 5. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.



S.  
A - ven - ti - a - nous / Nous tap - por - tons / Bon - ne dé - es - se / cet - te guir - lan - de

A.  
A - ven - ti - a / Nous tap - por - tons / Bon - ne dé - / cet - te guir -

S.  
qui tiens les clés / ces lourds é - pis / de la ci - té / et ces oi - seaux.

A.  
es - se qui tiens les clés / lan - de ces lourds é - pis / de la ci - té / et ces oi - seaux.

**Illustration 5** André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Chanson des adolescentes » (Genève : Ed. Henn, 1947), 16. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Gloi - ret / Gloi - ret / Gloire à

*ritardando*

**Illustration 6** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Davel*, « Apothéose de Davel » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1923), 60. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

L'intelligibilité des paroles est aussi facilitée car les quatre compositeurs soulignent par leur musique la sémantique des textes en recourant à des *topoi* qui en permettent une compréhension immédiate, comme les rythmes pointés militaires du « Chœur des soldats » (voir illustration 7) dans *La lampe d'argile*, le choral « Seigneur, écoute mon bon droit » dans *Davel* ou des références néo-baroques dans « Loué soit le Seigneur » dans *Le Roi David* (voir illustration 8). De plus, ils exploitent des procédés iconiques, dont la ligne mélodique ascendante sur « Elevez le regard vers la montagne » dans l'introduction de *Tell* (voir illustration 9) et un rythme iambique dans le « Chœur de la diligence » évoquant ses cahots.

En outre, le nombre de voix employé est significatif. Certains chœurs *a cappella* sont écrits à une voix, chantant à l'unisson ou à l'octave, ce

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff for Tenor (T.) and Bass (B.) with lyrics, and a piano accompaniment. The second system also has vocal staves and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'mf' and 'p'. The lyrics are in French and describe a soldier's readiness for battle.

*Rythmique*

T. So - yez prêts , So - yez prêts , Dans vos mains vous te - nez vo - tre  
 B. L'en - ne - mi mon - te de tou - tes  
 vous  
 mon - - te

*a tempo*

T. sort . Mars brandit la fou - dre de la  
 B. partis . Comme un flot qui rom - pit son bar -

Mars bran-dit la  
 Com me un flot qui

**Illustration 7** André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Chœur des soldats » (Genève : Ed. Henn, 1947), 62. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

qui simplifie grandement la tâche des interprètes. Parmi les chœurs mixtes à une voix figurent notamment « De mon cœur jaillit un cantique » dans *Le Roi David*, « A mon retour de brève absence » dans *Roméo et Juliette*, « Au jardin de mon père » dans *La Terre et l'Eau*, « La Polka d'Evolène » dans *La servante d'Evolène* et « C'est toi, Seigneur que je désire » dans *La lampe d'argile*. On trouve également des chœurs de femmes à une voix, comme « C'est l'heure où le soir bleu » dans *Tell* et « Les troupes sont aux champs » dans *Davel* ; un chœur d'hommes à une voix, « Charlot le Téméraire va partir pour la guerre » dans *Charles le Téméraire* (voir illustration 10) et des chœurs d'enfants à une voix, comme « Jean, p'tit Jean » dans *Davel*.

The image shows a musical score for a choir and piano. The title is "Rythmique. (♩ = 84)." and the tempo is "f marcato". The score is in G major and 2/4 time. The lyrics are in French. The piano part is marked "col 8<sup>va</sup> ad lib." and "f".

Chœur à l'unisson. Lou-é soit le Seigneur plein de gloi-re, Le Dieu vivant, l'au-tour de ma-  
gloi-re, Par qui je vois mes ou-tra-ges vengés, Par qui sous moi les peu-ples sont ran-  
gés. Quand les plus grands contre moi se sou-lè-vent, Au-dessus d'eux ses fortes mains m'é-lè-vent, Des or-gueil-  
leux il confond le dessein Que pour me perdre ils cou-vaient dans leur sein.

**Illustration 8** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Loué soit le Seigneur » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 85. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.



De plus, un des registres du quatuor vocal chante fréquemment une ou plusieurs phrases seul, comme dans les scènes X et XI de *La Nuit des Quatre-Temps* (soprano, basse), « La danse devant l'arche » dans *Le Roi David* (soprano, contralto, basse), « Cantique de victoire » dans *Judith* (soprano, contralto, ténor, basse), « Et maintenant le vieux désir est au cercueil » dans *Roméo et Juliette* (ténor, basse) et « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile* (soprano ; voir illustration 11). Enfin, dans « Sentinelles ? Veillez ! » dans *Aliénor*, les voix sont spatialisées et chantent toujours à l'unisson l'une après l'autre, ce qui facilite la réalisation de la spatialisation.

The image shows a musical score for the introduction of the opera *Tell*. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "Fai-tes si-len-ce! E-le-vez le re-". The second system includes a vocal line with lyrics: "gard vers la mon-tagne où l'o-ra-ge s'a-van-cel! Hol-di-o,". The piano accompaniment is marked "Lento" and includes dynamic markings such as "ff" and "cresc. poco a poco".

**Illustration 9** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Tell*, « Introduction » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1914), 7. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz   .

Il arrive aussi souvent, généralement en lien avec un texte qui sépare les activités présentées comme féminines et masculines, que les sopranos et altos ou les ténors et les basses chantent seuls à l'unisson ou à l'octave pendant une ou plusieurs phrases. Les deux groupes, féminin et masculin, chantent seuls notamment dans « Pleure bas, pauvre enfant » dans *Henriette* (voir illustration 12), dans l'introduction d'*Aliénor* et « Silence de la nuit » dans *Tell*. Des passages à l'unisson ou à l'octave se trouvent aussi seulement pour les femmes dans « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile* et seulement pour les hommes dans « Miséricorde, o Dieu, pitié » dans *Le Roi David* et « Victoire au

*Tempo di Marcia*

Hommes

Char - lot le Té - mé - rai - re va par - tir pour la  
 Char - lot le Té - mé - rai - re est re - ve - nu de

4  
 guer - re. Il fait son - ner le ban, il fait le - ver ban -  
 guer - re pauvre et nu comme A - dam! il em - porte au der -

8  
 niè - re dans son pa - ys fla - mand. Tous les plus grands i -  
 riè - re u - ne plu - me de paon. Il a cour - bé la

12  
 vro - gnes de Naples et de Mi - lan, de Sa - voie et Bour -  
 tê - te, il a fui comme un rat, son ar - mée en dé -

16  
 go - gne se sont mis sur les rangs.  
 fai - te est no - yée à Mo - rat.

**Illustration 10** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Charles le Téméraire*, « Charlot le Téméraire va partir pour la guerre » (Drize : Ed. Papillon, 1997), 21. Avec l'aimable autorisation des Editions Papillon ©.

Duc » dans *Charles le Téméraire*. Ce couplage des voix par genre n'est pas le seul à se produire : les compositeurs recourent aussi à l'association traditionnelle des sopranos et des ténors, ainsi que des altos (contraltos chez Honegger) et des basses chantant à l'octave, notamment dans « Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre » dans *Le Roi David* (voir illustration 13) et dans « Et maintenant le vieux désir est au cercueil » dans *Roméo et Juliette*. Bien évidemment, ces couplages se produisent aussi simultanément générant ainsi une écriture à deux voix doublées à l'octave. Il convient de rappeler que les chœurs mixtes sont exploités au Théâtre du Jorat alors qu'ils sont encore problématiques pour les Chanteurs vaudois jusque vers 1925, qui privilégiaient les chœurs d'hommes sous l'influence de Nägeli et de ses Männerchöre.<sup>88</sup>

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a Soprano Solo line and a piano accompaniment. The lyrics for the Soprano Solo are: "tour-ment du pé - ché . / ta bouche et tes yeux .". The piano accompaniment includes markings like "mg.", "p espr.", "mf", and "p". The second system has a Soprano line and a piano accompaniment. The lyrics for the Soprano line are: "O fleur d'a-mour / Il é - tein-dra / - hier en - co - re a - do - ré - - e , Es - tu ce foin que / - au fond de - tes pru - nel - - les , Le feu mor - tel des". The piano accompaniment includes markings like "poco rall. . . .", "(a tempo)", "mf", and "f".

**Illustration 11** André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Que le plaisir est de brève durée » (Genève : Ed. Henn, 1947), 44. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

<sup>88</sup> Burdet, *Les origines du chant choral*, 187.

Tempo I. Poco

*pp* Pleu - re bas, pauvre en - fant N'ac - ceu - se - pas ton sort.

*pp* *mf* Le

più animato.

L'au - tom - ne mû - ri -

*mf* soc de la dou - leur doit la - bou - rer son â - me,

tranquillo

-ra le fruit a - près la fleur. Nous croy - ons é - ter -

*pp* Pleu - - re bas,

Poco più animato.

pas le sort. De l'au - be de la

sort, pleu - re bas

vie, au soir de no - tre mort Souf - frir et par - don -

-ner, c'est le lot de la fem - me.

**Illustration 12** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Pleure bas, pauvre enfant » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 15–6. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.



En outre, l'écriture à une voix chantant à l'unisson ou/et à l'octave apparaît souvent au début de la pièce afin de faciliter l'entrée des choristes, comme dans « Soleil de Juin, Soleil divin ! » dans *Henriette*. Dans ce cas, le passage à une voix est long mais évolue jusqu'à cinq voix pour souligner le texte par des dissonances (« L'éclair des faux qui sifflent dans l'air bleu » ; voir illustration 14). Ce procédé est extrêmement employé dans notre corpus : on le trouve notamment dans l'introduction de *Tell*, le prologue de *Roméo et Juliette* et « La nation que Dieu protège » dans *Charles le Téméraire*. En outre, il ne se produit pas uniquement au début des chœurs mais aussi au cours de la pièce, parfois sans avoir été exploité dans la phrase initiale.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre, Toi dont le bras me sut si bien de-fen-dre. Dieu fut tou-jours mon fort, mon pro-tec-teur, ma". The piano part features chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *p*.

**Illustration 13** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 82. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Avec élan, mais largement.

Sopranos.  
Altos.

Ténors.  
Basses.

So- leil de Juin, So- leil di - vin!

*(bien soutenu)*

lè - ve sur nos prai - ries Ton oeil pai - sible et ton ri - re de

feu. Fais — scin - til - ler com - me des pier - re - ri - es L'é -

- clair des faux qui sif - flent dans l'air bleu. — So - leil di -  
bleu. So - leil di -

**Illustration 14** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Soleil de Juin, Soleil divin ! » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 3. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Les compositeurs recourent donc à une série de procédés pour multiplier les passages à une ou deux voix, ce qui facilite grandement la tâche des chanteurs. Ce traitement simple est souvent complexifié par des numéros avec un ou des solistes, dans lesquels le chœur les accompagne ou intervient en alternance, comme dans « Le plaisir meurt » dans *Henriette* (voir illustration 15), les « Lamentations de Guilboa »

Andante.

Sopranos.  
Altos.

Ténors.  
Basses.

Le plaisir meurt Comme le son des cloches

ppp

Leplai-

Soprano Solo.

*mf*

A - près l'amour vient l'heure des re-proches et des re-

-sir meurt.

- mords —

Le plaisir meurt — Com-me le son des

**Illustration 15** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Le plaisir meurt » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 11. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.



dans *Le Roi David*, « Elle était jeune » dans *Roméo et Juliette*, « Danse de Galatée » de *La lampe d'argile*. Il arrive alors que le chœur reprenne la ligne vocale du soliste, ce qui lui permet d'avoir entendu les notes avant d'entrer, comme dans la « Chanson d'Ephraïm » dans *Le Roi David* (voir illustration 16) et « Elle était jeune » dans *Roméo et Juliette*.

Gai et vif. ♩ = 72. *mf*

Soprano Solo. 0 fo-rêt d'E-phra-ïm, où tour-nent les cor-

Femmes. Contralti.

Tambourin etc.

PIANO. Gai et vif. ♩ = 72.

beaux, Ils ont cueilli ton

fruit qui pen-dait aux ra-meaux.

**Illustration 16** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Chanson d'Ephraïm » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 74. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.



Un autre procédé est couramment employé pour faciliter la tâche des choristes : lorsqu'ils sont accompagnés par des instruments (souvent dans un effectif réduit pour des questions financières) des doublures les soutiennent, comme dans le troisième acte de *La Nuit des Quatre-Temps*, « La danse devant l'Arche » et « La mort de David » dans *Le Roi David* (voir illustration 17), le prologue de *Roméo et Juliette* et la « Danse de Galatée » dans *La lampe d'argile*.

The image shows a page of a musical score for the opera *Le Roi David*. It consists of five systems of music. The first system includes vocal staves for Soprano and Contralto (labeled 'vi e.'), Tenors and Basses, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'David: L'esprit de Dieu parle par moi... etc... Dieu te dit un jour vien - dra où u - ne flour -'. The second system continues the vocal lines with the lyrics: 'Al - le - lui - a, Al - le - lui - a,'. The third system shows the piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. The fourth system continues the vocal lines with the lyrics: 'fléu - ri - ra de ta sou - che re - ver - di - e.' and 'Al - le - lui - a, Al - le - lui - a, Al - le - lui - a, Al - le -'. The fifth system shows the piano accompaniment.

**Illustration 17** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « La mort de David » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 88. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Les compositeurs recourent aussi à l'écriture strophique pour simplifier la tâche des choristes, notamment dans « La navette du temps » dans *Aliénor* (voir illustration 18), « Il était une fille » dans *Davel*, « A mon retour de brève absence » dans *Roméo et Juliette*, « Chante captif dans les rets de l'Aimé » dans *Charles le Téméraire* et « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile*. L'écriture strophique est bien évidemment liée à l'idée de chant populaire. Toutefois, elle n'est pas dévolue uniquement aux chansons intra-diégétiques, ce qui dénote une volonté d'écrire simplement.

**Moderato semplice**

SOPRANOS  
ALTOS

1 La na - vet - te du temps Tis - se la ro - be des an -  
2 De - puis plus de trois ans, Je tords le fil de blan - che  
3 Dans les bois, dans les prés, Les pri - me - vè - res sont fleu -  
4 Mais s'il plaît au Sei - gneur, Le Mai fe - ra nei - ger la

TÉNORS  
BASSES

**P**

S  
A

- né - es De fil d'or et d'ar - gent Et de lai - nes fa -  
lai - ne Pour l'a - mi que j'at - tends De la ter - re loin -  
- ri - es Et leurs doux yeux do - rés, Pleins de lar - mes, sou -  
nei - ge, Nos ver - gers sont en fleurs, Le Sei - gneur les pro -

T  
B

**Più lento**

L'oi - seau chante là - haut! Ti - li - di - li -

S  
A

- né - - es. Hô! \_\_\_\_\_  
- tai - - ne. Hô! \_\_\_\_\_  
- ri - - ent. Hô! \_\_\_\_\_  
- tè - - ge. Hô! \_\_\_\_\_

T  
B

**pp**

Hô!

**Illustration 18** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Aliénor*, « La navette du temps » (Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1910), 13. Avec l'aimable autorisation des Editions Salabert/Rouart Cie Sarl ©.

*Calme*

Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les  
 Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les  
 Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les  
 Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les

4  
 liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tail. - -  
 liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tail. - -  
 liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tail. - -  
 liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tail. - -

7  
 - Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.  
 - Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.  
 - Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.  
 - Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.

**Illustration 19** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *La Belle de Moudon : Chœurs 9 et 10, « Ombre et silence »* (Drize : Ed. Papillon, 1995), 5–6. Avec l’aimable autorisation des Editions Papillon ©.



**Lourd.**  $\text{♩} = 40$  ( $\text{♩} = 104$ )

Soprano.  
Alto.  
Ténor.  
Basse.

MI - sé - ri - corde, o Dieu, pi - tié se - lon ta gran - de com - pas - si - on.

PIANO.

*f* *diminuendo* *p*

MI - sé - ri - corde, o Dieu, pi - tié  
 Veuille ef - fa - cer ma trans - ges - si - on. La - ve moi jus - qu'au fond de mon i - ni - qui - té. 0

se - lon ta gran - de com - pas - si - on. Veuille ef - fa - cer ma trans - ges - si - on, pu - ri - fie - moi de mon pé - ché.  
 Dieu, pu - ri - fie - moi de mon pé - ché, pu - ri - fie - moi de mon pé - ché.

MI - sé - ri - corde, o Dieu, MI - sé - ri - corde, o Dieu, pi - tié.  
 MI - sé - ri - corde, o Dieu, pi - tié, MI - sé - ri - corde, o Dieu, MI - sé - ri - corde, o Dieu, pi - tié.

*cresc.* *f*

**Illustration 20** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Misericorde, o Dieu, pitié » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 69. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Quels que soient les choix du nombre de voix et d'instrumentation, l'écriture vocale se caractérise principalement par des degrés conjoints, faciles à chanter. Honegger et Marescotti se distinguent par des lignes très chromatiques un peu plus difficiles à exécuter, par exemple dans « Ombre et silence » dans *La Belle de Moudon* (voir illustration 19), dans *Judith* et dans *La lampe d'argile*. Toutefois, il ne faut pas tirer de conclusions hâtives : on trouve aussi des pièces exemptes de chromatismes comme « Loué soit le Seigneur » ou « Miséricorde, o Dieu, pitié » dans *Le Roi David* (voir illustrations 8 et 20). D'ailleurs, Herrold Eugene Headley remarque que « Thus, the melodies of Numbers 2, 3, 6, 7, 9, 17, 18, 21, 25 (first half) and the chorale of Number 27, indicate a percentage of diatonic intervals of 77 per cent, chorus Number 6 having 92 per cent diatonic intervals. »<sup>89</sup> L'écriture par degrés conjoints permet à chaque voix d'arriver sans trop de difficultés sur des accords dissonants.

TENORS et BASSES

Par l'as-saut par la ru-se ou la for-co Par la soif par la faim

ou la ter-reur. Quand pren-drons nous la vil-le

*ff* *ff* 1 1

**Illustration 21** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Judith*, « Incantation » (Paris : Maurice Senart, 1925), 23. Avec l'aimable autorisation des Editions Salabert ©.

<sup>89</sup> Headley, *The Choral Works of Arthur Honegger*, 231.

Ce type d'écriture privilégie les petits intervalles et les sauts sur les notes de la tonalité. Les intervalles larges sont en général illustratifs, comme l'octave ascendante sur « *la ter-reur* » dans l'« *Incantation* » de *Judith* (voir illustration 21) et l'octave descendante sur « *Ah* » dans la « *Pastorale d'automne* » de *Davel*. En outre, les tritons sont exploités, notamment pour illustrer les plaintes des âmes repentantes dans le troisième acte de *La Nuit des Quatre-Temps* et dans « *Priez pour nous !* » dans *La servante d'Evolène* (voir illustration 22).

**Illustration 22** Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *La servante d'Evolène*, « *Priez pour nous !* » (Lausanne : Ed. Fœtisch, [1937]), 28. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

En règle générale, l'harmonie est simple, mais le traitement peut être différent à l'intérieur d'une même œuvre suivant le texte chanté. Par exemple, le psaume « *Loué soit le Seigneur* » dans *Le Roi David* est très simple et diatonique, alors que « *Dans cet effroi* » est atonal (voir illustrations 8 et 23). Dans cette dernière pièce, Honegger écrit, afin d'atténuer quelque peu la difficulté pour les choristes, un chœur à une voix (à l'exception de deux mesures) qui évolue presque exclusivement en degrés conjoints, souvent chromatiques. Au début de la pièce, l'orchestre évolue par gestes en mouvements contraires, mais les voix ne s'y superposent pas. Dans la seconde partie, les voix chantent sur un accord répété obstinément par l'orchestre. Bien que difficile à chanter, l'écriture montre qu'Honegger est conscient d'être interprété par des amateurs.

**Chœur à l'unisson.** *Agité. (♩. 88)*

Dans cet ef-froi, le grand Dieu que j'a-

**PIANO.** *f*

do - re

Ne vient don-ner le se-cours que j'im - plo - re

*mp*

*f*

*mf*

Et de son trône é-cou-tant mes sou - pirs

*poco f cresc.*

Se lais-se vain-cre à mes ju - stes dé -



The image shows a page of a musical score. At the top, there is a vocal line with the word "sirs." and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and a "p marcato" section. Below this, there are two systems of vocal lines with lyrics in French. The first system includes lyrics: "Son - dain, par - tout trem - blè - rent les cam - pa - gnes, On vit crou -". The second system includes lyrics: "ler les plus hau - tes mon - ta - gnes De leur som - met jus - ques au fon - de -". The piano accompaniment continues with a "cresc. sempre" marking. At the bottom, there are vocal parts for "Soprani et Contralti." and "Tenors et Basses." with lyrics: "ment, Tant son cour - roux se mon - ta vé - hé - ment." The piano accompaniment concludes with a "ff" marking.

**Illustration 23** Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Dans cet effroi » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 83–4. Avec l’aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.



Enfin, le spectre rythmique est généralement réduit et les rythmes employés simples et souvent exploités dans une carrure régulière. Toutefois, certains passages sont parfois relativement compliqués, comme dans *Judith* avec l'emploi fréquent de rythmes iambiques (double croche-croche pointée) ou dans la « Chanson des adolescentes » dans *La lampe d'argile* avec en 6/4 des duolets de noires superposés à trois noires, créant une situation de deux contre trois (voir illustration 5).

La liste des procédés communs aux quatre compositeurs est longue et résulte tant de l'écriture pour amateurs que des exigences de la musique de scène. Dans certains cas, on pourrait aisément se tromper sur l'auteur de la pièce, mais le plus souvent on reconnaît le style de chacun d'entre eux : Doret est un mélodiste alors qu'Honegger exploite volontiers le contrepoint, Martin la progression en accords parfaits parallèles et Marescotti des procédés de l'avant-garde comme le *Sprechgesang* (« L'Exode » et « Telle est la fin de toute grande peine »).

## Conclusion

Notre parcours a principalement montré les similitudes entre les sujets et les musiques des chœurs écrits pour le Théâtre du Jorat. Il nous semble important de les mettre en exergue afin de souligner les rôles du genre musical, des interprètes et de l'institution dans la conception des œuvres destinées à Mézières. En effet, la littérature secondaire met l'accent sur d'autres aspects, certes tout aussi importants, dont l'auteur et son style. On lit ainsi dans l'ouvrage de Meylan à propos de *Charles le Téméraire* :

Après cette proclamation – écrite en alexandrins non rimés – intervient le *Chœur N°1* pour quatre voix mixtes : « Victoire au duc, victoire au Téméraire... », dans la tonalité de do majeur. La masse chorale répond à une sonnerie de trompettes, accompagnées de trombones et timbales. Cette page n'est pas très personnelle et ne peut intéresser que par quelques modulations.<sup>90</sup>

Cette remarque souligne que Meylan s'attend à trouver le style d'Honegger dans tous les numéros qu'il écrit pour le Jorat. Toutefois,

---

<sup>90</sup> Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 176.

c'est oublier que la musique de scène répond à des fonctions dans une narration. Dès lors, le compositeur peut transmettre par sa musique la voix des personnages plutôt que la sienne et ainsi remplir les fonctions attendues d'une musique de scène.

Qui plus est, les factions liées à la rivalité entre Doret et Honegger exacerbent la question de l'auteur puisque l'appréciation de l'un des compositeurs conduit certains musicologues à systématiquement dénigrer l'autre. Le malaise est particulièrement fort lorsqu'Honegger livre des chœurs simples en lien avec la situation décrite par les paroles. Meylan se sent alors obligé d'écrire à propos d'un chœur à l'unisson (n°3) de *La Belle de Moudon* qu'il « rappe[ll]e de façon assez mièvre Doret ou Dalcroze ».<sup>91</sup>

Au-delà de l'inimitié pour une personnalité, le discours tend à se focaliser sur l'innovation. Burdet affirme que « Le langage musical d'Honegger s'éloignait tellement du style conventionnel adopté jusqu'alors que les choristes faillirent renoncer. Il fallut tout le talent de Paul Boepplé, leur chef, pour les convaincre de persévérer. »<sup>92</sup> Toutefois, nous avons vu que de nombreux chœurs d'Honegger pour le Jorat sont simples. Cette affirmation est donc à classer dans la catégorie d'un mal qui sévit trop en Suisse, comme le rappelle Ulrich Mosch : « Il faudrait cependant se libérer dans ce cas de l'idée de progrès qui domine l'historiographie musicale et a souvent conduit en Suisse à mépriser une production que l'on croit toujours en retard. »<sup>93</sup> En effet, cette tendance explique pourquoi l'historiographie, au-delà du conflit entre Doret et Honegger, tend à présenter uniquement les innovations d'Honegger et à passer sous silence ses pièces répondant aux codes bien établis. Cette attitude est particulièrement regrettable puisque le défi proposé aux compositeurs était précisément de concilier valeur artistique et accessibilité pour des interprètes amateurs.

Tant la question du genre de la musique de scène que celle des interprètes ne sont pas prises en considération par Headely dans son étude de la musique vocale d'Honegger, dans laquelle il affirme :

---

91 Ibid., 137.

92 Burdet, *La musique dans le Canton de Vaud 1904-1939*, 159.

93 Mosch, « Questions de fond », 30.

This similarity [avec les mélodies des psaumes] is strengthened by the fact that in none other of the choral works has the composer consistently used as simple a style as here, and a comparison with works like *Amphion* and *Antigone* shows a marked contrast in melodic style. [...] Another characteristic of the style of *King David* is the almost consistent setting of one note to one syllable. This too was a very prominent feature of the Psalter style, there being only seven cases of slurred tones (one because of a repeated phrase) in the whole of the 1562 edition. This feature of Honegger's text setting was not limited to *King David*, but is to be observed in all his later works.<sup>94</sup>

Headley lie la simplicité d'écriture de certains numéros du *Roi David* et la proéminence du syllabisme à la tradition des psaumes, ce qui est bien sûr correct puisque cette œuvre en comprend un grand nombre. Toutefois, il met sur le même plan une musique de scène composée pour des chœurs amateurs et deux drames lyriques écrits pour des professionnels et créés au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1917 pour *Antigone* et à l'Opéra de Paris en 1931 pour *Amphion*.

Contrairement à Headley qui ne prend pas en considération les interprètes et les institutions pour lesquels les œuvres sont écrites, Hans Dieter Voss a souligné dans son étude du *Roi David* qu'Honegger avait été tributaire des désirs de Morax et du comité du théâtre : « Man darf aber nicht übersehen, daß *Le Roi David* eine relativ frühe Auftragskomposition war, bei der sich Honegger, was den Umfang und den Charakter des Werkes betraf, weitgehend an den Vorstellungen des Theaterkomitees und damit auch an denen von Morax orientieren mußte. »<sup>95</sup> Il constate qu'Honegger a été prié d'écrire des numéros relativement courts, dont il ne choisit ni le nombre, ni le sujet puisque la musique répond à des fonctions dans le drame. Dès lors, il ne peut pas développer des idées musicales sur le long terme.<sup>96</sup> Puis, il note que l'étiquette « populaire » (Volkstümlichkeit) influence la composition du *Roi David* de cinq manières :

---

94 Headley, *The Choral Works of Arthur Honegger*, 231.

95 Voss, *Arthur Honegger: 'Le Roi David'*, 156.

96 Ibid., 158–9.

1. Klare Gliederung, einfachste Form;
2. einprägsame Themen, Motive, Grundrhythmen;
3. Sparsamkeit und Zielsicherheit beim Einsatz der musikalischen Mittel;
4. Verwendung von musikalischen Stilelementen aus dem Erfahrungsbereich des Hörers;
5. Bildhaftigkeit, Weckung von Assoziationen durch Einbeziehung tonmalerischer Mittel.<sup>97</sup>

Cette simplicité et immédiateté sont typiques du théâtre populaire, qui ne recherche pas nécessairement la nouveauté et l'originalité. Nous l'avons montré les musiques de scène créées au Théâtre du Jorat répondent toutes à ces critères. Il ne faut donc pas négliger le rôle du genre musical, des interprètes et de l'institution en étudiant le répertoire composé pour la Grange Sublime. Ces éléments sont certes toujours importants mais particulièrement incontournables dans le cas présent, puisque le cadre de production a fini par devenir une marque déposée et susciter des attentes du public. A ce titre, une critique parue dans *La Gazette de Lausanne* le 3 juin 1947 est significative :

Il y a une tradition dans le rôle que la musique de scène doit jouer dans tout spectacle de Mézières, importance essentielle du chœur qui, au début de chaque acte, prépare à l'action ou dans quelques interventions finales la résume ; commentaires orchestraux aidant, aussi bien que le décor, à créer l'atmosphère. [...] Une fois de plus, dans un de ces « Mézières » où s'associent, de façon émouvante, l'art, le souvenir et le pays, la musique s'avère le truchement indispensable du drame sur un plan pour le moins égal à celui de la décoration. Conception du grand spectacle populaire à laquelle le créateur du Théâtre du Jorat est resté singulièrement fidèle, avec sagesse et modestie, et qui n'est pas près de finir de donner des preuves de son efficacité. Au contraire, aujourd'hui plus qu'hier, on en perçoit les infinies ressources. De ce triple langage jaillit l'éloquence qui laisse subjuguées les foules les plus diverses.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Ibid., 159.

<sup>98</sup> H., « La musique », 3.

Et lorsque le Théâtre du Jorat connaît des difficultés financières suite à *La lampe d'argile*, on lit un véritable cri du cœur dans le *Journal du district de Cossonay* du 28 novembre 1947 :

Depuis quelques temps des bruits couraient, sous le manteau. Maintenant, on le dit, ouvertement : le Théâtre du Jorat est en péril. C'est une nouvelle qui ne peut laisser indifférent. Car le Théâtre du Jorat est une création trop spécifiquement vaudoise, il est trop devenu nôtre pour qu'on le laisse ainsi fermer ses portes, sans tenter tout ce qui sera possible pour le renflouer.<sup>99</sup>

Cet aspect d'identification au répertoire du Jorat, impliquant sa large diffusion et acceptation, explique que tant les thématiques que les techniques musicales aient été ressenties comme caractéristiques de l'identité romande et largement adaptées par les successeurs de Doret, Honegger, Martin et Marescotti. En ce sens, l'aventure joratoise a marqué l'histoire de la musique chorale romande sur la longue durée.

## Bibliographie

- Biétry, Léo. « Le Théâtre du Jorat : Un théâtre national ? ». *Etudes de Lettres*, n° 315 (2021) : 243–61.
- . *Le Théâtre du Jorat : Une aventure culturelle au cœur de l'Histoire suisse*. Mézières : Fondation du Théâtre du Jorat, 2018.
- Burdet, Jacques. *La musique dans le Canton de Vaud 1904-1939*. Lausanne : Payot, 1983.
- . *Les origines du chant choral dans le canton de Vaud d'après des documents inédits*. Lausanne : Association vaudoise des directeurs de chant, 1946.
- Capitani, François de. « Bergers, peuple des ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 8 juillet 2010. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017473/2010-07-08/>.
- Corbellari, Alain. *Frank Martin : Un lyrisme intranquille*. Lausanne : Presses polytechniques et Universitaires romandes, 2021.
- . « Romain Rolland et le théâtre populaire suisse ». *Etudes de Lettres*, n° 3 (2012) : 105–18.
- Danuser, Hermann. « Les espaces offerts à l'imaginaire dans la musique d'oratorio en Suisse ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 173–84. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.

---

<sup>99</sup> M.B., « A propos du Théâtre du Jorat », 1.

- Della Casa, Philippe, Thomas Hildbrand, Matthias Weishaupt, André Holenstein, Werner Baumann et Peter Moser. « Paysannerie ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 28 juillet 2015. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/016370/2015-07-28/>.
- Delphin, Emile. « Chronique théâtrale : La saison en Suisse 1910-1911 ». *Le Temps*, 7 août 1911.
- Descaves, Lucien. « La vie hors Paris : Un Théâtre rustique ». *Le Figaro*, 26 juin 1910.
- Doret, Gustave. « A propos de la Fête suisse des Chorales ouvrières à Berne ». *Gazette de Lausanne*, 24 août 1930.
- . *Davel*. Lausanne : Fœtisch Frères, 1923.
- . *Lettres à ma Nièce sur la Musique en Suisse : 1917-1918*. Genève : Ed. Henn, 1918.
- . *Temps et contretemps : Souvenirs d'un musicien*. Fribourg : Ed. de la librairie de l'Université, 1942.
- Fred. « « Tell » de MM. René Morax et Gustave Doret ». *Comœdia*, 4 juin 1914.
- Genoud, Jean-Claude. « Gustave Doret, critique et juge de son temps ». In *Gustave Doret : Catalogue*, édité par Pio Pellizzari, 1 : 89–117. Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1990.
- Goléa, Antoine. *André-François Marescotti : Biographie, études analytiques, liste des œuvres, discographie*. Paris : Société des Editions Jobert, 1963.
- H., Ed. « La musique ». *Gazette de Lausanne*, 3 juin 1947.
- Halbreich, Harry. *L'Œuvre d'Arthur Honegger : Chronologie – catalogue raisonné – analyses – discographie*. Paris : Honoré Champion, 1994.
- Headley, Herrold Eugene. *The Choral Works of Arthur Honegger*. Ann Arbor : University Microfilms, 1959. <https://www.proquest.com/docview/301892563/5626ECDB31ED4C86PQ>.
- Hines, Robert S. « Arthur Honegger's Three Versions of « King David » ». *The Choral Journal* 46, n° 8 (2006) : 32–39.
- Hirsbrunner, Theo. « Musik und Theater als nationale Selbstbestätigung: Zu Arthur Honeggers Oratorien und Bühnenwerken ». In « *Und Jedermann erwartet sich ein Fest* »: *Fest, Theater, Festspiele*, édité par Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl et Franz Viktor Speiser, 741–46. Anif/Salzburg : Verlag Müller-Speiser, 1996.
- Honegger, Arthur. *Ecrits*. Édité par Huguette Calmel. Paris : Librairie Honoré Champion, 1992.
- Jorio, Marco. « Défense spirituelle ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 23 novembre 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017426/2006-11-23/>.
- Koelliker, Andrée. *Frank Martin*. Lausanne : [Conservatoire de Lausanne], 1963.
- Lannes, Roger. « « La Servante d'Evolène » de René Morax et Gustave Doret au Théâtre des Champs-Élysées ». *La Liberté*, 30 juillet 1937.
- Le Théâtre du Jorat*. Mézières : Théâtre du Jorat, 1999.
- Le Théâtre du Jorat et René Morax : Souvenirs recueillis par Stéphane Audel suivis de « La Belle de Moudon »*. Lausanne : Ed. Rencontre, 1963.
- Marescotti, André-François. « Attitude du compositeur face aux tendances de la musique contemporaine ». *Revue de Théologie et de Philosophie* 10, n° 1 (1960) : 58–62.

- Martin, Bernard. *Frank Martin ou la réalité du rêve*. Neuchâtel : La Baconnière, 1973.
- Martin, Frank et Jean-Claude Piguet. *Entretiens sur la musique*. Neuchâtel : La Baconnière, 1967.
- Martin, Maria. *A propos de ... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*. Neuchâtel : La Baconnière, 1984.
- Mäusli, Théo. « La musique suisse, secteur du front de la défense spirituelle du pays ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 417–28. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps., 2011.
- M.B. « A propos du Théâtre du Jorat ». *Journal du district de Cossonay*, 28 novembre 1947.
- Meylan, Pierre. *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*. Genève : Slatkine Reprints, 1993.
- . *René Morax et son temps : Avec des documents inédits de et sur Ernest Ansermet, Adolphe Appia... [et al.]*. Morges/Yverdon : Ed. du Cervin/Impr. Cornaz, 1973.
- Milani, Pauline. « Le modèle helvétique de diplomatie culturelle, un Sonderfall ? » *Relations internationales* 169, n° 1 (2017) : 101–20.
- . « Made in Switzerland, ou la dimension identitaire de la politique culturelle suisse ». In *Le Made in Switzerland : Mythes, fonctions et réalités*, édité par Yann Decorzant, Alix Heiniger, Serge Reubi et Anne Vernat, 93–107. Bâle : Schwabe Verlag/SSH., 2012.
- Milhaud, Darius. « La Chanson valaisanne ». *Ce Soir*, 28 juillet 1938.
- Monod, Gabriel. « Le théâtre populaire en Suisse et l'œuvre de M. René Morax ». *Revue hebdomadaire* 9, n° 3 (1910) : 281–314.
- Morax, René. *Aliénor*. Lausanne : Librairie nouvelle, 1910.
- . *Charles le Téméraire*. Lausanne : F. Roth & Cie, 1944.
- . *Davel*. Lausanne : G. Vaney-Burnier, 1923.
- . *Henriette*. Lausanne : Librairie nouvelle, 1908.
- . *Judith*. Lausanne : G. Vaney-Burnier, 1925.
- . *La lampe d'argile*. Lausanne : F. Roth & Cie, 1947.
- . *La Nuit des Quatre-Temps*. Lausanne : Fœtisch Frères, 1912.
- . *La servante d'Evolène*. Lausanne : Librairie F. Roth & Cie, 1937.
- . *La Terre et l'Eau*. Lausanne : Ed. R. Freudweiler-Spiro/Librairie centrale, 1933.
- . *Le Roi David*. Lausanne : Ed. de la Licorne, 1921.
- . *Tell*. Lausanne : C. Tarin, 1914.
- Mosch, Ulrich. « Du « drame biblique » avec musique à l'oratorio *Judith* (1925/7) d'Arthur Honegger ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 185–91. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.
- . « Questions de fond relatives à l'histoire de la musique en Suisse au XX<sup>e</sup> siècle ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 17–32. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.
- M.P. « Un Théâtre national en Suisse ». *Comœdia*, 12 juin 1912.

- Nicollier, Jean. *René Morax : Poète de la scène*. [Bienne] : Ed. du Panorama, 1958.
- Pellizzari, Pio, éd. *Gustave Doret : Catalogue*. 2 vol. Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1990.
- Perroux, Alain. *Frank Martin ou l'insatiable quête*. Drize : Ed. Papillon, 2001.
- Pougin, Arthur. « Nouvelles diverses : Etranger ». *Le Ménestrel*, 29 juin 1912.
- Rolland, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Bruxelles : Editions Complexe, 2003.
- Roméo et Juliette*. Lausanne : Imprimerie de la Société de la Gazette de Lausanne, 1929.
- Samama, Leo. « La Musique et l'Esthétique musicale de Frank Martin ». In *Frank Martin, musique et esthétique musicale*, édité par Eric Emery, 22–30. Yverdon-les-Bains : Imprimerie Cornaz, 1995.
- Schwab, Yvan. *René Morax, un théâtre pour le peuple : Histoire et aventures du Théâtre du Jorat*. Morges : Ed. Musée Alexis Foret, 2003.
- Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*. Traduit par René Morax. Lausanne : Ed. de la Société de la Gazette de Lausanne, 1929.
- Spratt, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger*. Cork : Cork University Press, 1987.
- Tappolet, Claude. *André-François Marescotti*. Genève : Georg, 1986.
- Théâtre du Jorat 75 ans d'images*. Denges/Mézières : Ed. du Verseau/Théâtre du Jorat, 1983.
- Théâtre du Jorat : 100 ans : Mézières (VD)*. Mézières : Théâtre du Jorat, 2008.
- Vincent, Delphine, éd. *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*. Berne : Peter Lang, 2018.
- . « Quelle musique pour le théâtre du peuple ? *Henriette* de René Morax et de Gustave Doret ou les débuts du Théâtre du Jorat ». *Etudes de Lettres*, n° 315 (2021) : 263–84.
- Vincent, Vincent. *Le Théâtre du Jorat*. [Neuchâtel] : Ed. Victor Attinger, 1933.
- Voss, Hans Dieter. *Arthur Honegger: ‹ Le Roi David › : Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20 Jahrhundert*. München/Salzburg : Musikverlag Emil Katzschler, 1983.