

Un entretien avec... Maurice EMMANUEL

Au moment où l'on va rendre un hommage tardif à l'un des plus nobles artistes de notre époque en montant à l'Opéra son œuvre maîtresse, il serait bon, juste et utile que l'on mît en pleine lumière sa vraie physionomie morale et intellectuelle, que le grand public ignore ou méconnaît. Or, je ne pourrai dans cet entretien que m'acquitter fort mal de cette tâche puisque je devrai laisser parler M. Maurice Emmanuel qui, bien entendu, se retranchera derrière une farouche objectivité.

M. Maurice Emmanuel a eu le grand malheur d'être un esprit élevé, puis cultivé, d'avoir approfondi l'histoire et la technique de son art, de s'être laissé aller jusqu'à écrire des ouvrages comme l'*Histoire de la Langue musicale* et l'étude sur la *Musique Grecque* dans l'*Encyclopédie de la Musique*, ouvrages qui font l'admiration de tous les intellectuels et même des musiciens, par la pureté de la documentation, la logique et la prudence de l'exégèse, la clarté de l'exposition et la beauté

de la langue. Comme l'exemple illustre de Rameau n'a pu encore convaincre les disciples d'Orphée que les doigts aptes à manier la plume n'étaient pas forcément inhabiles à pincer les cordes de la lyre, il en est résulté que l'auteur de *Salamine*, succombant sous le poids des lauriers décernés à l'écrivain, se vit souvent refuser les roses dont il était d'usage de ceindre le front des poètes-musiciens...

J'ai franchi ce seuil hospitalier — que je n'ai jamais quitté sans emporter un nouveau sujet de reconnaissance —, j'ai pénétré dans cette pièce confortable, haute de plafond, donnant sur un gai jardin en plein cœur de Paris, où tout respire le travail serein et la douce cordialité.

Et très simplement, M. Maurice Emmanuel me parle de *Salamine*.

— *Salamine*, est une traduction, souvent littérale, des *Perses* d'Eschyle...

Une parenthèse : faites tous comme moi, ressortez votre Eschyle, en ayant soin de passer auparavant l'aspirateur sur la tranche supérieure...

— ... Les seules modifications apportées à cette tragédie sont les suppressions que sa longueur imposait. Mon regretté collaborateur...

... Le célèbre helléniste Théodore Reinach, qui reconstitua l'*Hymne à Apollon* retrouvé dans les fouilles de l'École d'Athènes en 1893...

— ... avait rêvé d'une exécution intégrale à laquelle aurait pris part la Comédie-Française pour « parler » le dialogue, tandis que les Chœurs de l'Opéra auraient exécuté les 57 strophes, antistrophes et épodes, et qu'un seul protagoniste aurait chanté le rôle de Xerxès. Mais il y avait à la réalisation de ce projet, des difficultés complexes, et non petites, qui se sont révélées à l'étude et que M. le Directeur de l'Opéra nous a exposées avec précision : la représentation, trop longue, eut été subordonnée aux convenances simultanées à peu près inconciliables de deux grands théâtres. M. Théodore Reinach, avec regret, s'est laissé convaincre par les raisons que M. Rouché a formulées avec l'autorité que lui confère sa très haute culture. J'ai donc dû, après avoir réalisé une première version selon le plan primitif, transformer l'ouvrage en un drame purement lyrique, écrire pour la *Reine*, le *Messager*, et l'*Ombre*, des rôles chantés, et opérer des coupes sombres à travers les 57 chœurs de la traduction primitive.

— Et c'est à ce remaniement que nous devons d'attendre depuis près de deux ans, si je ne me trompe, l'exécution de votre ouvrage ?

— Vous ne vous trompez point. C'est bien deux ans que j'ai dû consacrer à ce travail particulièrement délicat. Il reste toutefois un rôle parlé, mais qui se déroule sur une trame musicale continue : celui du *Coryphée*, qui exprime à lui seul, par instants, les sentiments collectifs du chœur.



— Permettez-moi, mon cher Maître, une question qui sûrement sera sur les lèvres de ceux qui ont lu vos ouvrages sur la musique grecque...

M. Maurice Emmanuel m'interrompt d'un sourire :

— N'allez pas plus loin ! Je vous vois venir !... Non, non ! Pas d'archéologie ! Pas de musique grecque, surtout ! Et cela pour de bonnes raisons : le sujet par sa nature échappe au temps et aux lieux. L'invasion préméditée, la défaite de l'agresseur, la chute d'un empire, l'humiliation d'un despote ne sont pas choses périmées ! Quant à la musique antique, elle est si loin de la nôtre et les fragments qui nous en sont parvenus sont si peu révélateurs que tenter une résurrection de cet art serait aussi vain qu'absurde et aboutirait à un pastiche mensonger.

— Ainsi ne le moindre emprunt à l'art musical hellénique ?

— Dans mon horreur d'une telle cuistrerie, j'ai tenté au contraire de parler une langue très vivante : MAIS, retenant de l'art antique ce qui, de son esprit, est utilisable, *la pluralité des modes*, — qui s'est conservée et agrandie dans le chant liturgique et dans nos chansons populaires — j'ai eu recours à des échelles multiples, dont plusieurs ont été inconnues des Anciens. C'est ainsi que l'Ouverture symphonique, qui symbolise la ruée de l'Asie sur l'Europe et où une musique âpre, violente, interrompue par de brusques apaisements, met en regard la Perse et la Grèce, est écrite principalement en mode de *Ré — Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré*, sans aucun dièse — lequel n'apparaît dans nos chansonniers français que vers la fin du Moyen-Age. D'ailleurs je souhaite seulement que, des modes employés par moi, on veuille bien subir l'impression — en admettant que j'en aie usé de manière à la produire — sans épiloguer sur leur structure ni sur leur provenance. A mon avis, la variété modale à laquelle enfin on tend, par suite de la satiété où l'on est du mode majeur et du mode mineur exclusifs de nos vétustes solfèges, cette variété est un des moyens efficaces de rajeunir la langue musicale, rétrécie par les professionnels depuis trois cents ans. Les chefs-d'œuvre qu'ils ont créés, en deux modes seulement, ne peuvent, par leur beauté, nous enfermer à jamais dans cette enceinte.

— Je retrouve là une grande et magnifique thèse que vous n'avez cessé de défendre avec la plus inlassable conviction, et qui a déjà porté, je crois, bien des fruits...

— Oui, je l'ai défendue, et cela depuis mes premières années d'études... Non sans risques, d'ailleurs, car j'ai été congédié par mon maître Léo Delibes à qui je demandais en 1890 de m'inscrire parmi les candidats de sa classe au concours de Rome, pour avoir osé lui présenter, à côté d'un *Pierrot peintre* en un acte qui lui déplaisait, une Sonate pour piano et violoncelle en mode de *Mi* et un Quatuor à cordes en mode de *Ré*, qui lui étaient insupportables ! Le pis est que l'opinion de mon maître, pour qui j'avais une affectueuse admiration, me fit renoncer pour un temps à ce qu'il appelait mes « chimères » et me désorienta. Pendant une quinzaine d'années j'écrivis des sonates, une symphonie, un drame lyrique — *Prométhée* — en modalité classique, sur des plans classiques. Tout cela, qui puait le pastiche, m'est apparu tel, et j'ai tout détruit. Je ne me suis libéré que le jour où me ressaisit le souvenir des *Chansons Bourguignonnes*, entendues dans mon enfance, et qui m'avaient incité aux essais que condamna si vivement Delibes. Les encouragements que je reçus de Bourgault-Ducoudray, l'éloquent défenseur de la « polymodie », prévalurent sur les anathèmes dont j'avais accepté les rigueurs, et j'écrivis un autre *Prométhée*, dont Chevillard exécuta le premier acte en 1919.

— Comment se fait-il que ce *Prométhée* n'ait pas ouvert à *Salamine* le chemin de l'Opéra ?

— Je l'aurais vivement souhaité. Mais celui de Fauré y était inscrit avant le mien. C'est cependant mon *Prométhée* qui me valut l'honneur d'être désigné à Théodore Reinach par M. Rouché comme le musicien à qui confier la traduction des *Perses*. Je ne puis assez dire avec quelle compétence M. le Directeur de l'Opéra a discuté avec mon collaborateur la réalisation de cet ouvrage. Si *Salamine* peut affronter la scène et se présenter sous les aspects d'un drame lyrique où l'érudition n'a rien à faire, et où les décors eux-mêmes se refusent à tout détail archéologique, c'est à la patiente et généreuse bonne grâce de M. Rouché que je le dois. Il m'a donné des interprètes magnifiques. J'ai mille raisons de déclarer publiquement toute ma gratitude.

Ces paroles, que l'auteur de *Salamine* prononce d'une voix émue, je les ai rapportées fidèlement : elles trouveront un écho sympathique dans le cœur de tous ceux qui ont contracté à l'égard de l'éminent Directeur de l'Opéra la même dette de reconnaissance...

Mais *Salamine* nous a entraînés fort loin et j'aurais bien voulu obtenir de M. Emma-

nel quelques confidences se rattachant à ses autres œuvres. Aurai-je tout au moins le temps, en le soumettant à ce moderne supplice de « question » que les journalistes ont inventé sous le nom d'« interview », de lui faire « avouer » quelques prédilections ?

Dans le domaine symphonique ?...

— Je puis vous citer, appartenant à cette année critique où j'encourus les foudres conservatoriales : *Bretagne*, poème symphonique, et l'*Ouverture pour un conte*. Après, c'est la période d'errements que je vous ai signalée, dont vous pouvez cependant retenir ma *Symphonie en la* exécutée depuis aux Concerts Colonne, du Conservatoire, Straram...

Dans le domaine de la musique de chambre ?...

— De grâce, ne me demandez pas de détails ! Pensez : de 1906 à 1916 j'ai écrit neuf Sonates pour divers instruments et deux Quatuors à cordes...

Dans le domaine vocal ?...

— Vous connaissez, je crois, les 3 *Odelettes anacréontiques* pour voix, piano et flûte, les « *Musiques* » poèmes pour piano et voix, les 30 *Chansons Bourguignonnes* ?

Certes, je les connais : les « *Musiques* » sont encore sur mon bureau, à portée de ma main, et les *Chansons Bourguignonnes* sont encore dans mon oreille...

Mais il faut rendre la liberté à celui que *Salamine* appelle : souhaitons que sa grande leçon soit comprise de nos foules désaxées !

Lucien CHEVAILLIER.