

Un entretien avec... Marcel DELANNOY

Lorsque Marcel Delannoy sollicita de M. Louis Masson une première audition, il n'était encore qu'un jeune, sympathique musicien, parfaitement ignoré de ceux qui ne sont point dans les secrets des dieux. Sa modeste ambition était de voir s'ouvrir devant lui les portes aimables du Trianon-Lyrique. Il obtint beaucoup plus. Quand Germaine Tailleferre, Licette Limozin et lui-même eurent achevé les deux premiers actes du « Poirier de Misère » devant l'arbitre de ses destinées, ce furent les portes de l'Opéra-Comique qui firent le geste d'accueil. Peu de temps après, le nom de Marcel Delannoy passait en pleine lumière et l'heureux auteur du « Poirier » se trouvait désigné à l'attention du grand public parisien. Ils étaient trois, d'ailleurs sensiblement du même âge, avec les deux librettistes Jean Limozin et André de la Tourrasse, et ce trio d'ardente jeunesse avait immédiatement conquis tous les cœurs. Une polémique violente créa l'atmosphère agitée nécessaire au développement de toute œuvre nouvelle. Et voici désormais, le pied ferme à l'étrier, le nouveau Cavalier d'Art — j'emprunte cette image à sa dernière œuvre — sur la trace, que dis-je ? sur les talons de ses aînés... N'en tirant aucun orgueil, d'ailleurs, le plus simple, le plus sincère, le plus aimable garçon du monde, l'œil franc et le sourire naturel.



Marcel Delannoy et Mme Ertaud-Delannoy

— On me croit très jeune, me déclare-t-il avant toute chose, mais je ne le suis pas autant qu'on croit.

Disons, pour être indiscret, que Marcel Delannoy est né, presque avec le siècle — à deux ans près ! — en plein berceau d'Isle de France.

— Je n'ai pas été un musicien précoce. Mes premières études me portèrent vers l'architecture et la peinture m'attira d'abord. Sans doute, je faisais un peu de piano, comme tout le monde. Mais je ne pensais pas à cette époque que la musique dût exercer quelque jour sur moi l'attrait que je lui découvris par la suite. Ma vocation — excusez ce mot prétentieux — s'est déclarée subitement de la façon la plus singulière, la plus inattendue et la plus difficile à expliquer. Architecture et peinture avaient été interrompues par la guerre. A la grande crise mondiale succéda pour moi une crise d'adolescence à laquelle correspondit une crise musicale. Faut-il y chercher une cause psychophysologique ? peut-être, et même sans doute, mais pourquoi cette révolution physiologique m'orienta-t-elle psychiquement vers la musique, j'avoue que je n'en conçois guère les raisons.

— Une grande œuvre musicale a pu provoquer en vous le « choc » qui fut si souvent le point de départ d'une carrière artistique.

— Une révélation ? voulez-vous dire. Non, je n'ai point cette impression. Sans doute je commençais alors à connaître et à aimer Debussy, mais je n'appréciais pas moins les classiques. Bref, je n'ai point du tout la prétention d'intéresser l'univers à mon cas et je vous dirai seulement que je me mis à travailler l'harmonie avec Jean Gallon, lequel me conseilla d'entrer comme auditeur chez Gédalge, où je fis de la Fugue d'une façon assez décousue, et qu'en fin de compte, un jour, dans une crise de marasme, je suis allé trouver Honegger.

Je fais remarquer à M. Delannoy qu'en effet il fut considéré, dès la création du « Poirier de Misère », comme un disciple direct de l'auteur du « Roi David ».

— ...Les admirateurs d'Honegger retrouvent sa trace dans mon œuvre. Les détracteurs me félicitent de ne pas l'y trouver. Tout cela ne veut rien dire et ne reflète que parti-

pris. J'étais aux prises, comme bien des compositeurs au début des études techniques, au doute et au découragement. Je suis simplement allé trouvé Honegger pour lui poser la question : « Franchement, pensez-vous que je sois fait pour fabriquer de la musique ? » Honegger me répondit : « Continuez ! » Et j'ai continué à lui apporter ce que je faisais. On ne saurait dire qu'il ait été pour moi un véritable « professeur » au sens « conservatoire » du mot. Mais je souhaite à tous les jeunes musiciens de rencontrer à l'aube de leur carrière un aîné de cette taille, aussi profondément sincère, honnête et affectueux. J'étais désemparé. Il m'a donné confiance. Il m'a montré la nécessité de l'effort technique, il m'a donné le goût du métier, lui, si grand ouvrier. J'ai joué et jouerai encore sur son piano de la rue Duperré, les œuvres où j'avais concentré le plus d'efforts. Honegger est capable d'écouter avec une attention profonde. Puis, la lecture finie, il retourne quelques pages et de son doigt grassouillet, il montre quelque chose et se gratte la tête : « Là, ça flanche... » Invariablement je proteste. Invariablement, deux jours après, je remets sur le métier. »

« C'est Honegger qui me mit en relation avec Roland Manuel, cet artiste exquis, cet esprit si fin qui dissimule la grande sensibilité sous toute une littérature. Il joua pour moi le rôle que Caplet avait joué pour lui-même au point de vue de l'orchestre. Par Honegger également je connus Brillouin, Jaubert, Ferroud et tous les jeunes musiciens. J'hérite sûrement d'Honegger ce goût de la « musique qui marche ». J'en ai besoin d'autant plus aujourd'hui où je tente d'introduire dans mes conceptions des éléments plus purement poétiques. Entre Honegger et moi, aucun véritable rapport de tempérament, et cependant une curieuse parenté de couleur harmonique qui s'efface peu à peu, tandis que se dessinent deux évolutions non parallèles. »

A Arthur Honegger premier tribut de reconnaissance de M. Delannoy. A Louis Masson et à Albert Wolff le second.

— Je ne saurais trop dire tout ce que je dois à ces deux musiciens. La façon dont nous fûmes encouragés alors que nous n'étions parvenus qu'aux deux tiers de notre tâche, l'activité et le soin avec lesquels, sitôt terminée, notre œuvre fut produite par MM. Masson et Ricou, le talent et l'infatigable zèle avec lesquels Albert Wolff assura les détails de l'exécution musicale, sont pour un compositeur plus que des aides précieuses, mais encore les éléments vitaux de son existence artistique sociale. Heureux celui qui les rencontre !

— Avant cette œuvre capitale, ne vous étiez-vous pas essayé sur des terrains plus réduits ?

— J'avais quelques mélodies, les quatre Mouvements pour piano que vous connaissez, orchestrés plus tard et donnés par Straram. Ma production n'est pas encore bien considérable : la « Ballade Symphonique, » exécutée aux Concerts Lamoureux sous la direction d'Albert Wolff, la musique de scène du « Marchand de Lunettes » et enfin le « Fou de la Dame ». J'élabore depuis un an un quatuor constamment interrompu.

— Vous êtes passé du sévère au gracieux. Bien étonnés seront ceux qui, après le « Poirier de Misère », voyaient en vous un auteur voué aux sombres sujets.

— Je dois vous dire, remarque en souriant mon interlocuteur, que l'on a vu en moi bien des choses et les plus opposées. Certains, comme André George, Vuillermoz, Cœuroy, m'ont considéré comme un gamin de Paris, ou un rude paysan, enjoué, spirituel, distingué, un sportif bien portant, avec de l'ingénuité, voire de la candeur ; d'autres, comme Dézarnaux, ont déclaré que j'étais extrêmement intelligent, chercheur avant tout, mais que l'élan sincère n'était pas mon fort ; d'autres, avec Lalo, Boschot, m'ont traité de jeune vieux et m'ont soupçonné de fabriquer en vase clos des explosifs de dissonances aigres ; d'autres encore — Landormy, je crois — ont beaucoup aimé mon élan naturel, mais lui ont reproché sa vulgarité. Si je dois m'en rapporter à mes juges, avouez que je ne sais plus du tout ce que je suis !

« En tout cas, ce que je réclame, c'est le droit de ne pas être toujours systématiquement ce que j'ai commencé par être. Je réclame le droit de ne pas me tenir enfermé dans la tour d'ivoire des musiciens. J'ai entendu dire que Berlioz était un mauvais musicien et je dis : tant pis pour les musiciens. Il n'y a pas dans la musique que ce qu'on dit être la musique, ou, pour parler plus clairement — car je ne sais si je me fais bien comprendre — il me semble que ce qui est intéressant dans la musique, c'est ce dont on ne peut parler. Aussi je ne crois pas qu'il faille réclamer d'un musicien quelque chose de précis, ni une personnalité indéformable en béton armé. L'artiste doit

livre d'aller où il lui plaît, de rester ou de changer de place. Son évolution ne regarde aucunement le public : ce n'est pas de lui, c'est de chacune de ses œuvres qu'il doit lui rendre compte. Je ne vois pas pourquoi on reprocherait à un artiste d'avoir fait une œuvre diamétralement opposée en tous points à ce qu'il avait fait auparavant : on ne peut lui reprocher qu'une chose, c'est que cette œuvre ne vous plaise pas !

— Mais encore, vous avez bien suivi une ligne générale de conduite ? Vous avez bien quelques préférences, vous avez subi quelques influences ?

— Des préférences ? J'en ai tellement qu'elles ne sont plus des préférences, car si je vous dis que j'ai « préféré » concurremment, par exemple, Adam de la Halle, Guillaume de Machaut, Monteverde, Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Moussorgski, Debussy, De Falla, Ravel, Stravinski, Honegger, Gerschwin, etc..., je vous donnerai plutôt l'impression d'un éclectique enragé. Des influences ? Au contraire de bien des artistes je ne m'en défends nullement. Je trouve qu'elles sont d'autant plus bienfaisantes qu'elles sont plus nombreuses. Je vais même plus loin : je cherche à être perméable à tout. Le tout est d'être fécondé. Je suis influencé par les musiciens que je viens de citer et par d'autres encore. Mais je suis influencé aussi par la vie, la nature, Shakespeare, Musset, les formes originales de l'expression, le Plain-Chant, le Jazz, le Chant Populaire de tous les pays. Et puis je revendique le droit de pencher tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, de changer de genre, de sujet, de style et même d'écriture.

— Ainsi vous ne vous cantonnez pas systématiquement dans le Théâtre ?

— Pas systématiquement, comme vous dites. J'avoue qu'en ce moment je suis fort perplexe sur cette question du Théâtre en musique. Si je devais refaire aujourd'hui le « Poirier », je ne pourrais le refaire de la même façon, ce qui n'implique aucun désaveu.

— Comment concevez-vous donc actuellement la musique de théâtre ?

— Je ne fais à vrai dire aucune différence entre la musique de théâtre et la musique de chambre. La musique est toujours la musique. Et il y a souvent plus de musique dans un Opéra que dans un Quatuor. Pourquoi serait-elle sacrifiée au Théâtre d'ailleurs ? Si elle y est une intruse, pourquoi l'y conserver ? Je vous avoue que cette question m'inquiète beaucoup. Le vrai drame musical me semble devenu impossible. Je ne vois pas par quels moyens on pourrait actuellement lui donner une poésie nouvelle, si ce n'est par des enrichissements mécaniques, peut-être du domaine de l'électricité, du cinéma ? — ceci à simple titre d'indication, car je serais bien embarrassé d'apporter des précisions ? — Les seuls terrains où l'on puisse s'aventurer — à mon humble avis — sont l'Opéra Ballet, l'Opéra-Bouffe, l'Opéra-Comique, l'Opérette. Là, au moins, on tient toujours une forme.

— C'est sans doute cette conception qui vous a amené au « Fou de la Dame »

— Le « Fou de la Dame » — puisque cette œuvre semble vous intéresser — était à l'origine une Cantate en neuf parties : c'est sous cette forme qu'elle a été exécutée pour la première fois au festival international de musique contemporaine (Genève, avril 1928). MM. Masson et Ricou réaliseront cette année l'œuvre à la scène. Il nous est venu à mes collaborateurs et à moi — toujours mes fidèles Limozin et de la Tourasse — l'idée d'assimiler la poésie du jeu d'échecs à l'idée d'une chanson de geste. Les successives péripéties d'une partie de ce jeu constituent une allusion à l'épopée médiévale. Le caractère des pièces, la stratégie qui en résulte sont matière à évocations chevaleresques essentiellement favorables à la musique. Notre sujet fut donc simplement la présentation des deux camps et le combat final. Neuf tableaux se succèdent, symbolisant quelques-uns des moments caractéristiques du combat : « Ouverture », « le Geste du Roy », « le Chant du Cavalier », « l'Air de la Reine », « la Chanson gaillarde de la Tour », « la Sarabande », « le Défi », « le Combat », et un « Postlude » en forme de « Blues » à cinq voix, presque sans orchestre. Pas de chœurs : un Quintette vocal, chaque voix correspondant par son caractère à une pièce typique du jeu. Le Soprano c'est la « Reine », bien entendu, et le « Roy » est baryton. La « Tour » s'imposait au Mezzo, de même que le « Cavalier » au Ténor — toutefois, il y a un « Cavalier noir » que sa couleur voue aux profondeurs de la Basse. J'ai essayé, dans des Aïres et des ensembles, de dégager la poésie inhérente à la marche de chacune des pièces. Nous avons même évoqué le souvenir de Jannequin dans une certaine bataille qui n'est pas sans avoir quelque analogie avec les fameuses onomatopées de Marignan.

— Je ne vous demande pas maintenant si vous avez des projets d'avenir après la déclaration d'indépendance que vous m'avez faite.

Marcel Delannoy sourit et me répond :

— Vous avez raison. Je ne m'engage à rien. Je ne suis d'aucun parti, pas même du mien. Je fais tout ce que je fais au fur et à mesure, avec une conviction particulière pour chaque œuvre. Ce qui est seulement très probable, c'est que je ferai encore de la musique, si aucun accident fâcheux ne m'arrête. Cependant, je vous parlerai tout de même d'avenir ! J'écrirai avec grand plaisir pour le Cinéma, pour lequel j'ai déjà travaillé d'ailleurs en compagnie de Jacques Brillouin (cet amalgame curieux de lyrisme impétueux et d'esprit scientifique) à l'occasion de « Rapsodie Hongroise ». Travail plein d'attrait par la nouveauté d'une technique encore à créer et les immenses horizons qu'il ouvre. Malheureusement les metteurs en scène se font une singulière idée de notre Art : pour eux l'écran est roi, et pour nous, un tyran qui nous réclame, couteau sur la gorge, 14 minutes 30 secondes de musique pour demain 14 heures 45... ! »

Marcel Delannoy est le plus délicieux des causeurs : longtemps nous échangeons des idées : mais ceci n'est plus du « domaine »...

Lucien CHEVAILLIER.