

Un entretien avec... René LENORMAND

M. R. Lenormand aura bientôt son biographe en la personne de M. Woollett. Nous ne croyons pas faire tort à l'inédit de son étude en publiant aujourd'hui cet Entretien.

Pour une bonne partie du public, M. Lenormand est un mélodiste, adonné depuis quelques années à l'exotisme ; il est vrai que son inspiration s'est complue dès l'abord à la forme du lied, mais depuis longtemps ce moule primitif a dû s'accommoder d'une évolution, où la technique moderne a apporté ses raffinements. Par ailleurs, il a donné à divers éditeurs, français ou allemands, une quantité notable de pièces pour piano ou divers instruments, et notamment : pour piano, *Petites Esquisses*, *Valses Sérieuses*, *Nouvelles valse sérieuses*, *Pièces exotiques*, *Rythmes à danser*, *De ci - de là* ; pour piano à quatre mains, *Petites pièces*, *Divertissement américain*, la *Nouba Medjenneba* (sur des thèmes arabes) ; pour divers instruments, une *Sonate* (violoncelle), *Adagio*, *Le Lahn de Mabed*, *2 Esquisses sur des thèmes malais*, etc...



René LENORMAND

(piano et violon) ; un *Trio* ; enfin pour orchestre, un *Adagio* et le *Lahn de Mabed* (violon et orchestre), le *Voyage imaginaire*, suite de tableaux symphoniques, un *Concerto* (piano et orchestre, 1^{re} audition aux Concerts Lamoureux en 1903), *La Nuit de Juillet* mimodrame en un acte de P. Veber, et *Le Cachet Rouge*, drame lyrique en 2 actes, sur un livret de son fils, H.-R. Lenormand, tiré de la nouvelle fameuse de Vigny (ce drame a été primé dans un concours et monté au Havre).

A ces œuvres, toutes antérieures à 1912, il convient de joindre un grand nombre de mélodies plus récentes, sur des textes très divers, empruntés de préférence à des poètes orientaux : *Djelâi*, *Leïla*, le *Jardin des Bambous*, les *Roses*, *Arfaki*, les *Montagnes de Bechparma*, *En attendant le réveil* ; les *Larmes*, etc...

* * *

Sur cette œuvre considérable, M. Lenormand s'exprime avec une modestie charmante..

— « Une grande partie de mon œuvre mélodique remonte si loin que j'aurais de la peine à vous en dresser un inventaire un peu précis. Mes 200 lieder s'échelonnent sur plus de 50 ans ; mon opus 1 est une *Réverie*, écrite sur une poésie de Gérard de Nerval et datée de 1867. Etant né en 1846, j'avais donc 21 ans... beaucoup de bonne volonté et une connaissance très superficielle de l'harmonie. Cette déficience d'ailleurs ne m'était pas imputable. Pendant mes 14 premières années, écoulées à Elbœuf, ma ville natale, ou à Vire, lieu d'origine de ma famille, mon éducation musicale s'était bornée aux leçons de piano, que me donna ma mère, bonne musicienne et élève de Zimmermann. Mon père par contre s'opposa à la vocation qui semblait poindre en moi, et m'expédia à Elbœuf pour y apprendre le commerce. Prenant sur mes nuits, je composais. Mes essais intéressèrent un organiste de Rouen, Guérault, qui les soumit à Damcké, technicien allemand réputé à l'époque et que Berlioz, son ami, cite souvent. Encouragé par son appréciation, je me décidai à tout abandonner, affaires et famille, et je vins à Paris. La vie naturellement m'y fut assez dure. Sous la direction de Damcké, j'acquis les indispensables notions d'harmonie et de contrepoint sans lesquelles le plus inspiré est impuissant.

Je fi la guerre de 1870 en qualité d'infirmier volontaire dans une ambulance volante, qui suivait les mobiles du Calvados. Mais les péripéties de cette période de ma vie n'intéressent guère la musique. Après la guerre, j'ai commencé à travailler seul.

— « Vous faites-vous une conception particulière du lied, auquel vous avez consacré une partie si importante, et la plus populaire de votre œuvre ?

— J'ai adopté la forme mi-classique, mi-romantique, que nous ont léguée Schubert et Schumann. Pour ce dernier surtout, plus proche de nous par sa sensibilité, tourmentée, j'éprouve une admiration, qui ne s'est jamais démentie. Sans doute il a usé des moyens techniques propres à son siècle, et je ne me suis pas senti tenu de les conserver tels quels. Dans leur esprit pourtant, c'est d'eux que je suis parti, et il ne serait pas difficile d'y rattacher les pièces que l'Orient m'a inspirées récemment.

— L'apparition de cet orientalisme en vous est bien curieuse et l'on serait tenté de l'expliquer par l'éveil mystérieux d'une personnalité seconde, rattachée peut-être à travers le temps à ces pays où votre fils s'est senti irrésistiblement attiré.

— Je ne sais si l'intervention du surnaturel psychique s'impose dans mon cas. Il est vrai que je n'ai jamais vu cet Orient, que des raisons matérielles m'ont empêché de visiter. Mais j'ai du moins conscience de ce qui a pu ébranler mon imagination et lui communiquer cette sorte de nostalgie avant la lettre, cet amour des lumières, des climats africains ou asiatiques : d'abord l'Exposition de 89 et ses Javanais ; ensuite et surtout les œuvres de Loti. L'une a été le choc initial ; les autres l'aliment fastueux de ma sensibilité d'occidental, prisonnier de sa vie.

— Il semble pourtant que la facture de vos pièces orientales ne permette pas de vous classer parmi les folkloristes.

— En effet. J'ai rarement travaillé sur des thèmes authentiques, notés en Arabie, en Polynésie ou ailleurs. Je n'ai pas voulu « faire de l'exotisme ». Sans doute les textes dont je me suis servi sont empruntés directement, par l'intermédiaire de traductions fidèles à des Persans, comme Omar Khayam, Shamid et Abou-Yschaacq, à des Arabes comme le rédacteur des Mille et une Nuits et tel élève d'Ebn el Farid, ou à des Chinois comme Tchou-Fou. Plusieurs de ces textes sont des adaptations que je dois à mon fils : *La Maison Bleue*, *Arfaï le Mendiant Nègre*, par exemple. Mais dans leur transposition musicale, je ne me suis pas cru obligé de copier servilement la monodie, pas plus que les modes orientaux. Je les ai utilisés, quand ils se sont imposés à moi, et pour tisser une atmosphère pittoresque, mais je ne me suis privé ni des modes occidentaux ni de notre polyphonie. Cette manière un peu libre n'a pas empêché que des orientaux, ou des voyageurs connaissant bien l'Orient, ne reconnussent à ces pièces, un accent vraiment oriental. Et Loti à travers les pages de qui avaient surgi pour moi cet Orient imaginaire, en aimait beaucoup le reflet sonore ; il m'en a donné plusieurs témoignages écrits... »

M. Lenormand me tend un gros recueil d'autographes. A côté de lettres de l'auteur de *Rarahu*, où il dit son admiration pour les *Mémoires tristes* et le *Voyage imaginaire*, voici les signatures de Gregh, Stephen Heller, Le Braz et beaucoup d'autres, de Fauré... « le plus obligeant des amis, dit M. Lenormand, il me présenta à la Société Nationale et tint à y interpréter lui-même ma Sonate », Florent Schmitt, Debussy...

— « Cette lettre de 1912 que les journaux de l'époque ont publiée, Debussy me l'a envoyée après avoir lu mon *Étude sur l'harmonie moderne*, qui souleva des discussions assez vives. C'était une sorte d'inventaire des formules du temps, alors révolutionnaires, aujourd'hui admises. Tout en voyant, selon ses termes dans sa « logique implacable », « la plus forte critique de l'« Harmonie moderne », il s'inquiète de la répercussion dangereuse qu'elle peut avoir sur les jeunes qui, ne possédant pas encore le métier que donne l'étude, pouvaient user inconsidérément de ce passe-partout du modernisme. Voyez avec quelle lucidité inquisite il considérait la voie où s'était engagé avec lui l'impressionnisme : « Il vous a semblé, dit-il, que toutes ces recherches, toutes ces couleurs, finissaient par nous plonger dans une sorte d'inquiétude, dont on sortait avec un point d'interrogation planté dans le cerveau comme un clou... » Je ne m'exagère pas l'action de mon traité sur la jeune génération des environs de 1912. Au reste, il ne faut pas chercher à enrayer le développement d'un art si multiforme que la musique.

— C'est dire que vous n'êtes point traditionaliste et que, peut-être, vous approuvez les hardiesses de notre jeune école ?

— Entendons-nous. Les traditionalistes défendent leur art avec une ardente conviction : ils ont raison. Mais ils se montrent hostiles à la nouvelle école : ils ont tort. Ils oublient que le domaine de la musique a été exploré par leurs prédécesseurs et par eux-mêmes « jusque dans ses plus petits coins », comme l'a dit Messager. Exceptionnellement, ils peuvent écrire des ouvrages de valeur, mais dans son ensemble, leur production est condamnée à d'inévitables redites qui lassent le public. Pourquoi dès lors s'étonner si les jeunes se lancent à la recherche de formes nouvelles ? Certes, leurs combinaisons sonores ne peuvent que déplaire aux traditionalistes. Au lieu de s'indigner, ceux-ci se montreraient plus équitables

en disant : « Nous ne pouvons admettre votre langage harmonique, parce qu'il blesse notre oreille qui a pris des habitudes contre lesquelles le raisonnement ne peut rien. »

— Estimez-vous que les reproches adressés aux jeunes : insuffisance de métier, manque de sincérité, etc., ont leur origine dans ces habitudes d'oreille auxquelles vous venez de faire allusion ?

— En partie. Il est possible que de jeunes arrivistes conquièrent la notoriété par des articles de journaux plutôt que par le mérite de leurs œuvres. Il est possible aussi que quelques fumistes s'amuse à mystifier les snobs. Mais à côté de ces indésirables, il y a un groupe de musiciens sincères, sérieux et travailleurs. En dehors du public de snobs qui leur est acquis d'avance, quoi qu'ils écrivent, ils ont un public d'admirateurs sincères : un public neuf qui trouve autant d'agrément à entendre des successions de secondes que les traditionalistes prennent de plaisir à écouter des successions de tierces, C'est là une indication importante pour l'avenir. N'oublions pas que le langage harmonique est un vêtement qui peut changer de forme et de couleur, suivant les époques, mais qui n'a d'importance que par la valeur de la musique qu'il recouvre. La langue des Honegger et des Milhaud écorche, à ce qu'il paraît, les oreilles de certains. Soit, mais il faut en admettre la valeur pour un public, à qui ces inflexions nouvelles ne semblent pas déplaire.

— L'évolution de la musique serait donc conditionnée par un ordre de choses étranger à l'action du compositeur, il me serait précieux de vous entendre préciser vers quel avenir nous entraînera cette évolution.

— Je crois en effet que notre art est la conséquence d'un état d'esprit qui ne dépend pas seulement de nous. C'est pourquoi ce ne sont pas les musiciens qui vous donneront des indications sur l'avenir de la musique. Questionnez les philosophes, les psychologues, les moralistes, les savants, les littérateurs, les législateurs, en résumé tous ceux dont les efforts constituent la mentalité d'une époque. Demandez-leur quelle sera demain cette mentalité. Vous pourrez alors émettre des vues plausibles sur l'avenir de la musique, celle-ci évoluant toujours en concordance avec les mœurs. Croyez-le l'avenir peut nous réserver bien des surprises.