

A propos du Prix Lasserre 1929

Maurice Emmanuel et l'Après-Romantisme

En décernant le Prix Lasserre 1929, à l'auteur de *Salamine*, ce jury s'est hautement honoré. Car, si naguère Maurice Emmanuel choquait les académistes par la hardiesse de ses concepts, son magnifique œuvre, aujourd'hui, par son étrange et novatrice originalité, imperméable aux oreilles un peu longues du vulgaire, pourtant ne les choque point assez pour se concilier d'emblée l'enthousiasme de l'*A-mateur avancé*.

Lequel (reconnaissable à la ferveur incantatoire dont il fait vibrer le mot *moderne*, sans jamais le guillemeter d'un sourire) s'obstine à penser qu'un Novateur digne de ce nom, doit se ruer à l'assaut des Philistins, brandissant des dissonances hautes en couleurs ou une esthétique agressive.

Conception singulièrement hors de saison. Les dernières escarmouches contre la forteresse « administrative », menées par Debussy et M. Croche avec une truculence déjà feutrée d'ironie, marquent la fin de ces batailles de romantisme mémoire. Démantelée de ses remparts académiques, la vieille cité classique accueille à nouveau, maternellement, toutes choses parfaites et vivantes.

Et la scolastique *Schola* est très glorieuse d'Albert Roussel, le Maître aux fausses basses et aux œuvres justes, tandis que Ravel, ce frère de Debussy et neveu de Chopin, courtoisement se réclame de Saint-Saëns et de Mendelssohn.

* * *

Que survit-il, en musique, de l'aventure romantique? Fors les œuvres, l'expérience fertile d'une courte rébellion de l'expression contre la forme.

La musique classique chantait et dansait en des formes miraculeusement souples, qui permirent aux Bach et aux Mozart de confier l'expression, l'individualité d'une œuvre à la nuance, à son halo et au mystère du *choix* parmi les schémas offerts.

Moins puissants et plus directs, les romantiques exigèrent que la musique parlât, appelât, chuchotât et sût symboliser le mouvement humain en des rythmes émancipés de la formule symétriquement mesurée.

Exigence paramusicale, mais féconde. De Beethoven à Debussy, délaissant le contrepoint pour la psychologie, la Musique a appris à mimer la jactance du matin et la sagesse du soir, à distinguer les amours tendres d'avec les ardentes, à capter les plus fugaces concordances entre les reflets dans l'eau et les fluctuations de notre inquiétude.

Mais avec la maturation des choses, le classique toujours saisit le romantique. Nul chef-d'œuvre romantique qui ne doive sa perfection à sa latente classicité. Ces appels révoltés, ces confessions de

l'âme se transforment dans les mains d'un créateur (qui toujours, fût-ce contre son gré, tient de l'architecte), en de nouveaux schémas, de nouveaux idéogrammes musicaux, éléments de construction qui, *chargés* d'expression par une nouvelle tradition, ne sont plus, romantiquement, l'Expression même.

Ainsi, l'accent à contretemps de Beethoven, l'emportement syncopé de Schumann, le sourd tumulte d'élan heurtés chez Debussy, jusqu'aux onzièmes, treizièmes et autres notes non-communicantes de Ravel, furent autant de cris de révolte jetés à la face des formules philistines par le bouillonnant Florestan : le sage Eusebius a su styliser leur mordant psychologique en de purs symboles sonores.

Claude Debussy délaissant le romantisme profond et exquis de ses préludes et autres images pour publier classiquement des « Sonates pour Instruments divers », constate d'une manière « gentiment officielle » (comme il eût dit) la fin du Romantisme. Le Culte de l'Expression, à son cœur défendant, a ramené la Forme. La Révolte est terminée, transformée en Jeu, en une sorte de querelle amoureuse avec les formes traditionnelles. Le Choix est réinvesti de toute sa mystérieuse et redoutable dignité.

* * *

Le Choix régit les musiques de notre époque — le choix classique, dicté par l'âme, l'ambiance et l'heure, réacquis à la tradition, mais qui se plaît en ces jours post-romantiques, à ces « querelles amoureuses » avec le Passé, à cette simultanéité dans le refus et l'affirmation des formes, que nous retrouvons chez Dukas et chez Ravel, chez Roussel comme chez Honegger.

Mêmement, l'œuvre d'Emmanuel relève de cette esthétique. Mais il l'enrichit d'une dimension jusque-là inexplorée. Les secrets de l'*à contre-temps*, de l'*à contre-note*, de l'*à contre-nuance* depuis beau temps, nous sont familiers. Ils renouvellent les formes en teintant la parcelle musicale d'une surprise mélodique, rythmique, harmonique.

L'*à contre-mode* d'Emmanuel (ou, selon sa combative formule le défi au « Tyran Ut ») entame les assises profondes des symétries musicales. Car ces modes retrouvés ne s'en tiennent point à altérer la cadence. Pivotant sur d'autres Dominantes, « sensibilisant » certains intervalles à leur façon, ils désarçonnent, avec notre notion du temps fort (inséparable de nos habitudes modales), la logique de la période à quatre mesures et ses dérivés.

Il est d'un maigre mérite de constater théoriquement ces interdépendances. Mais il tient du miracle de créer, en les respectant, des œuvres sveltement équilibrées, pleines de vie et de mouvement.

Voici l'une de ces étonnantes et charmantes *Sonatinas* (1). Exposition, développement, réexposition — c'est bien l'authentique et vétuste forme-sonate. Or, analysez, faites des coupes harmoniques, défasciculez les contrepoints, méditez le phrasé.

(1) *Sonatine VI*.

Partout, mi-devinée, mi-constatée, l'ordonnance transparait, claire, mais impalpable, faite d'ellipses et de parenthèses, étayée par nul point de repère coutumier. C'est le rare plaisir d'écouter un discours tout en arguments inattendus, tout de logique convaincante.

Je ne connais guère que Schoenberg pour construire une forme aussi stricte avec des éléments aussi audacieusement choisis.

Mais tandis que l'intelligence schoenbergienne, musicalement infaillible, d'un goût parfois incertain, est née de l'âme de Vienne, valseuse et symphoniste, fiévreuse de musique naïve et savante, Emmanuel, d'une race plus jeune en musique, plus vieille en art, procède de la classicité méditerranéenne, créatrice inépuisée et lucide de formes et d'harmonies.

* * *

D'où vient-il, que malgré ses subtilités, Emmanuel garde jusque dans l'alacrité de ces miniatures on ne sait quel ton grave et humain? Est-là l'ancestrale influence de cette terre bourguignonne, dont à travers cet art (et à travers celui combien divergent, de Colette), je devine les intranquillités paysannes et les passions drues et têtues — merveilleux contrepoids aux ironies latines.

Seul l'Art étrange d'Emmanuel, fait d'humanisme passionné, de la plus souveraine virtuosité musicale, et d'une admirable fraîcheur humaine a pu oser la magnifique *transmutation en musique* (comme dirait Léon Daudet), du Rythme de la tragédie antique, par quoi le génie emmanuelien a renouvelé l'art lyrique, stagnant et enkysté, de 1929.

Le goût du jour, tout à la doctrine du « mouvement » dramatique « moderne » (au point d'en écouter avec sérieux l'hilarant *Œdipe* de Strawinsky), n'en sent point toute la grandeur.

Ne nous inquiétons pas. Nietzsche, qui s'y connaissait, louait les Grecs d'avoir ankylosé leur mise en scène par le cothurne et le masque pour ne point être distraits de la beauté des vers. *Salamine* n'a que faire, ni du cothurne, ni du masque. Mais Emmanuel a su balayer tout fatras dramatico-psychologique sans avoir recours à l'esthétique du cirque ou du ciné.

Symboles du Tragique, et non point illustrations théâtrales, ces larges symphonies qui chantent l'angoisse, le désespoir et la pitié de la cité lydienne rejoignent les plus grandes musiques.

Comment oublierions-nous ce *récit de bataille* (et, nous nous en voudrions de ne point le rappeler, son interprétation par M. Pernet). Sans cris naturalistes, sans *obstinati* descriptifs, ces strophes sont, aux oreilles de la Musique, de purs ornements sonores.

Et pourtant, elles frémissent de grandeur et de terreur, et authentifient leur classicité devant l'Heure et l'Ambiance : Elles sont la résonance des plus tragiques inquiétudes de notre époque dans l'âme impavide de Maurice Emmanuel.

Fred GOLDBECK.