

Tome 108
2022, n°1

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

L'enseignement de Maurice Emmanuel. Musique, histoire, éducation. Dir. Christophe Corbier et Sylvie Douche. Sampzon : Delatour, 2020. 276 p.

► *Peter Asimov (Université Libre de Bruxelles)*

Si la description par Alexis Galpérine, dans sa brève contribution à ce fascinant volume, d'un artiste « scandaleusement méconnu » (p. 148) évoque l'absence de Maurice Emmanuel sur les scènes de concert d'aujourd'hui, il n'en est pas de même en musicologie grâce aux efforts inlassables déployés depuis de nombreuses années par Christophe Corbier et Sylvie Douche pour préserver l'héritage et démontrer l'impact intellectuel et musical de ce remarquable poly-mathe – efforts dont cet ouvrage tant attendu, né d'une journée d'étude tenue en 2012, est le dernier fruit.

Le caractère de pot-pourri de ce recueil sert à rappeler combien de lièvres chassait Emmanuel, au-delà de sa carrière de professeur d'histoire de la musique au Conservatoire. De fait, les cours d'Emmanuel au Conservatoire sont à la marge de ce volume – relégués principalement dans l'introduction de Corbier et Douche, qui retrace aussi la manière dont le professeur renforça la stature du cours dans la structure du programme du Conservatoire (un appendice énumérant les douzaines de dossiers de matériel préparatoire pour ces cours conservés dans les archives familiales d'Emmanuel laisse toutefois entrevoir le potentiel d'un examen beaucoup plus approfondi et systématique de leur contenu pour de futures études). Au lieu de ce corpus plus attendu, les riches chapitres de ce volume explorent de multiples voies nouvelles, par lesquelles les auteurs montrent les diverses formes prises par la vocation pédagogique d'Emmanuel.

Michèle Alten examine la position d'Emmanuel parmi celles des défenseurs de l'enseignement de la musique dans les écoles primaires à la lumière des débats sur l'instruction publique sous la Troisième République, et montre l'évolution du musicien, d'une vision utopique (pour ne pas dire extrémiste) consistant à exclure de l'enseignement tous ceux dont les oreilles et les voix ne sont pas suffisamment formées, vers une position moins intransigeante, adoucie au fil de sa nomination dans diverses commissions qui lui donnèrent l'expérience des réalités pratiques de la réforme de l'éducation. Corbier revient sur le premier poste pédagogique d'Emmanuel, qui l'a vu enseigner l'histoire de l'art dans des lycées de jeunes filles, et où, malgré sa perspective parfois paternaliste, Emmanuel a forgé l'approche quasi-formaliste de l'histoire de l'art et de la musique qu'il développera au Conservatoire – en opposition au style narratif plus biographique de Romain Rolland à la même époque. Sylvie Douche et Léa Oberti étudient le corpus inexploité des notes de programme d'Emmanuel pour la Société des Concerts du Conservatoire sur une période de plus de trente ans, à l'aune de leur double valeur – comme genre didactique et preuve des goûts musicaux personnels d'Emmanuel. Un appendice associé à cet article présente une sélection hétéroclite de notes d'Emmanuel sur des œuvres de ses contemporains, qui ont été perdues depuis. Il témoigne de la manière dont l'historien s'est immergé dans les activités de composition de ses pairs. L'utilisation par Corbier, Douche et Oberti de matériaux provenant des vastes archives d'Emmanuel permet d'ailleurs de rendre ici hommage au travail énorme et généreux de la petite-fille du compositeur, Anne Eichner-Emmanuel, qui gère ces précieux matériaux et les met à la disposition des chercheurs. Xavier

Bisaro dépeint ensuite le *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* (1913) d'Emmanuel comme une contribution chimérique à une arène surpeuplée de méthodes d'accompagnement de la liturgie. Ce texte pêche à la fois par son impraticabilité (due en partie à l'incapacité d'Emmanuel de résister à la tentation de noyer les implications pratiques de sa méthode sous un large éventail de justifications historiques et théoriques) et par son isolement (Emmanuel manqua du soutien d'organes institutionnels et d'exégètes, contrairement aux auteurs concurrents associés à la Schola cantorum ou à l'Abbaye de Solesmes, ce que l'incongruité de ses références nettement laïques ne fit qu'aggraver). Enfin, Panos Vlagopoulos situe l'engagement d'Emmanuel envers les modèles grecs le long d'un vecteur reliant de façon étroite le nationalisme ethnique de son éminent prédécesseur, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, à la production compositionnelle de son élève le plus célèbre, Olivier Messiaen, réconciliant en cours de route la tension lorsque l'aryanisme explicite du premier, sans être éliminé, est progressivement englobé dans l'éclectisme apparemment universaliste du second. Alors que je viens de terminer une thèse sur un sujet très similaire, j'admets avoir palpité à la lecture de la distillation efficace par Vlagopoulos de cet argument renversant (les nombreuses syllabes du nom de Bourgault-Ducoudray ont-elles jamais été prononcées par Messiaen?); une recherche beaucoup plus détaillée que celle que l'auteur expose ici révèle la justesse de son intuition, même si la question épineuse sur la manière d'interpréter ce discours à la lumière des conséquences politiques de l'aryanisme dans les années 1930 n'est pas abordée. Cet ensemble d'études est complété par une série d'annexes qui comprennent, outre les notices de programmes déjà mentionnées, les transcriptions de cinq conférences clés données par Emmanuel, dont sa leçon d'histoire inaugurale au Conservatoire, un cours sur le folklore grec professé à l'École normale de musique, et trois conférences passionnées sur des aspects plus larges de l'éducation musicale.

Malgré la diversité des lieux où s'est déroulée l'activité pédagogique d'Emmanuel examinée ici, une vision holistique et unifiée émerge : celle d'un personnage qui se souciait profondément de l'éducation musicale française à tous les niveaux, tout en s'attachant à certains fondements de principe sur lesquels une telle éducation devrait prendre forme – la formation incarnée de l'oreille plutôt que cérébrale du solfège, la modalité libre plutôt que la tonalité étouffante, l'ampleur humaniste plutôt que le professionnalisme technique – même si ces principes l'ont souvent opposé à des forces institutionnelles ou pratiques puissantes. À travers cet ensemble d'exploits et de valeurs, il est impossible de ne pas observer que chacun des auteurs de ce volume, sans exception, décrit Emmanuel comme l'héritier de Bourgault-Ducoudray (par ex., p. 36, 52, 73, 88, 122, 131), soulignant un impact intellectuel qui va bien au-delà de la succession littérale du premier au poste du second au Conservatoire. Bourgault avait fait sienne cette idée deux ans avant sa mort, lorsqu'il décrivit Emmanuel comme « un second moi-même » (cité à la p. 139). La publication confirme aussi plus nettement que jamais la nécessité d'une recherche concertée sur Bourgault, figure encore trop méconnue de l'histoire de la musique.

Au-delà de la richesse de chaque étude présentée ici (et outre les clins d'œil de Vlagopoulos à Messiaen), l'ouvrage ne tente pas de mesurer systématiquement l'héritage cumulatif de l'enseignement d'Emmanuel sur de futures générations de musiciens et de la musique française; et l'annexe compilant des lettres adressées à Emmanuel par d'anciens étudiants en

histoire (principalement, mais pas exclusivement, du Conservatoire), quoique témoin de la chaleur que certains étudiants ressentent manifestement à son égard, ne résout pas cette question de manière concrète. Des remarques passagères, telle l'affirmation d'Henri Dutilleul selon laquelle le cours d'Emmanuel au Conservatoire fut un précurseur efficace du légendaire cours d'analyse de Messiaen (p. 18), suggèrent toutefois que cet impact fut considérable et que son étude mériterait d'être développée. Certaines des batailles d'Emmanuel sont toujours d'actualité aujourd'hui, même si les stratégies ont changé. Par exemple, la marginalité de l'enseignement de la musique à l'école, déjà déplorée par Bourgault-Ducoudray et d'autres de sa génération, est toujours un sujet de vives préoccupations pour certains. Cela ne signifie pas pour autant qu'Emmanuel n'a pas eu un impact potentiel : en lisant sa prescription intransigeante (« Que le maître ait l'oreille juste ou qu'il ne soit pas », citée à la p. 43), je ne peux m'empêcher de penser aux résultats de recherches récentes de la Voices Foundation (Londres), qui suggèrent qu'un obstacle majeur à l'enseignement de la musique dans les écoles est le manque de confiance des enseignants qui se perçoivent comme « tone-deaf » (n'ayant pas d'« oreille »), souvent en raison de pressions négatives subies au cours de leur propre éducation musicale dans l'enfance (« Empowering All Voices: Redefining what it means to be “musical” and gaining confidence to sing », 2021, <https://www.voices.org.uk/s/Empowering-All-Voices-Voices-Foundation.pdf>). Dans cette optique, il est possible d'émettre l'hypothèse que le propos d'Emmanuel s'est inscrit dans un discours qui a finalement nui à la cause qu'il cherchait à défendre.

Un exemple mineur mais regrettable d'absence d'intervention éditoriale concerne la contribution invitée du violoniste Alexis Galpérine, dont la célébration quelque peu hagiographique de la « recherche des “trésors enfouis de la mémoire” » du compositeur (p. 147) cohabite mal avec le chapitre précédent de Vlagopoulos sur l'aryanisme comme soubassement de l'attachement d'Emmanuel aux formes musicales anciennes. Et pourtant, à sa manière, cette juxtaposition incongrue reflète peut-être les défis de la communication entre recherche musicologique et pratique musicale, dont Emmanuel fut singulièrement familier, et sur lesquels les musicologues et les musiciens d'aujourd'hui devraient continuer à réfléchir.

Ce volume sera une acquisition bienvenue pour la bibliothèque de tout musicologue travaillant sur la culture et l'éducation musicales pendant la Troisième République, et s'offre comme un tremplin pour des recherches plus approfondies dans de nombreuses directions ; et même au-delà des historiens spécialisés, ces essais apportent une profondeur historique à de nombreuses questions et débats pédagogiques qui continuent de se poser aux éducateurs musicaux aujourd'hui.

***Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la III^e République.* Ed. Hervé Lacombe. Paris: Fayard, 2020. 1258 pp.**

► *Nathan Dougherty (Case Western Reserve University)*

In *Histoire de l'opéra français: Du Consulat aux débuts de la III^e République*—the second volume in a three-part series on the history of French opera—Hervé Lacombe brings together a wide array of international scholars to offer a multi-dimensional account of nineteenth-century