

**DES MÈTRES LATINS AUX MESURES MODERNES :
LE RYTHME DANS *AMPHITRYON* DE MAURICE EMMANUEL**

La partition que Maurice Emmanuel a composée en 1936 pour l'*Amphitryon* de Plaute n'est pas passée à la postérité : qui connaît aujourd'hui cette œuvre restée à l'état de manuscrit pendant plusieurs décennies¹ ? Cependant, elle a été vantée en son temps² : en quoi se distinguait-elle donc de la masse des productions dramatiques inspirées par l'Antiquité ? C'est une question que l'on peut se poser légitimement lorsqu'on prend en considération le nombre de pièces gréco-latines représentées sur les scènes européennes depuis le début du dix-neuvième siècle. Il suffit de rappeler le succès, jusque dans les années 1930, des multiples adaptations et reconstitutions de tragédies grecques en Europe, au premier rang desquelles figure l'*Antigone* de Sophocle, créée à Potsdam en 1841 (avec la collaboration de Böckh, Mendelssohn, Tieck) et reprise constamment à la Comédie Française à partir de 1893 dans sa version française (traduction de Meurice et Vacquerie, musique de Saint-Saëns). Mais on peut ajouter à ce spectacle canonique *Les Erinyes* et *L'Apollonide* de Leconte de Lisle, les représentations des Chorégies d'Orange et du Festival de Béziers, l'*Orestie* de Claudel et Milhaud, l'*Elektra* de Strauss et Hofmannsthal, les mises en scène de Max Reinhardt à Berlin, les fêtes delphiques organisées par Sikelianos à partir de 1927 et l'*Hippolyte* d'Euripide représenté en 1937 au théâtre d'Hérode Atticus d'Athènes avec la musique de Dimitri Mitropoulos... Cette liste est loin d'être exhaustive³.

Et pourtant, l'*Amphitryon* de Maurice Emmanuel, destiné au Groupe de Théâtre Antique et créé le 20 février 1937 à l'Institut d'Art et d'Histoire de la Sorbonne, se signale malgré tout par son originalité au milieu de toutes ces productions si l'on analyse l'un des aspects du style emmanuélien : le rythme. Un postulat scientifique est au cœur de la démarche d'Emmanuel : dans les œuvres théâtrales gréco-latines, le rythme opérait le lien entre les gestes, les sons et les mots ;

¹ La première édition de cette œuvre est actuellement en préparation aux Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

² Plusieurs critiques élogieuses ont été publiées à la suite de la création, le 20 février 1937, notamment par Emile Vuillermoz dans *Excelsior* (27 février 1937) et par Tristan Klingsor dans *Le Monde Musical* (28 février 1937).

³ Cf. Flashar, Helmut, *Inszenierung der Antike. Die griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, 1585-1990*, München, Beck, 1991 ; Alexandre, Pascale, *Traduction et Création chez Paul Claudel : L'Orestie*, Paris, Champion, 1997 ; Humbert-Mougin, Sylvie, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, 2003 ; Haine, Malou, *L'Apollonide de Leconte de Lisle et Franz Servais*, Liège, Mardaga, 2004.

les traces de cette réunion idéale réalisée dans la tragédie grecque et la comédie d'Aristophane sont toujours perceptibles dans les poèmes. C'est pourquoi le compositeur a accordé une grande attention au rythme, nourrissant une réflexion personnelle sur les rapports entre les textes antiques et la création musicale.

Pour rendre compte de son travail en ce domaine, il faut mêler la génétique, la philologie et la poétique comparée : autant de disciplines nécessaires si l'on veut comprendre comment Maurice Emmanuel, avec les artistes et les savants qui ont œuvré à la mise en scène d'*Amphitryon*, a écrit une partition originale pour la comédie de Plaute. Car Emmanuel n'est pas le seul responsable de cette œuvre : son élaboration a été réalisée collectivement, à partir des principes que Jacques Chailley, fondateur du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne et auteur lui-même de plusieurs musiques de scène pour des tragédies grecques, a formulés dans une lettre à Dimitri Mitropoulos :

Si j'ai fait appel à des données archéologiques, croyez bien que cela n'était que comme moyens matériels d'expression, et que le plus intéressant de ce travail a été d'adapter à ces moyens techniques un sentiment esthétique et une musicalité personnelle qui ont certainement rempli leur but, puisque des musiciens de votre race et de votre culture en ont senti l'existence.⁴

Chailley a résumé ici l'ambition du Groupe de Théâtre Antique : il s'agit d'unir à l'archéologie musicale et à la philologie une « musicalité personnelle » de telle manière que la musique paraisse à la fois ancienne et moderne, sans que l'auditeur ait l'impression d'écouter une reconstitution de l'art musical antique. Ainsi, en composant sa partition des *Perses* en 1936, Chailley, sans rompre véritablement avec les principes compositionnels qui avaient guidé Mendelssohn et Saint-Saëns dans leurs *Antigone*, souhaitait se démarquer de l'esthétique réaliste qui prédominait au début du vingtième siècle, notamment à la Comédie Française et au Théâtre de l'Odéon sous la direction d'Antoine. Or c'était aussi le vœu que Maurice Emmanuel avait formulé lorsqu'il avait composé *Salamine* et *Prométhée enchaîné* : rendre au texte d'Eschyle sa « jeunesse » grâce aux connaissances dont on pouvait disposer sur la musique grecque antique⁵. Chailley et les autres membres du Groupe de Théâtre Antique, Roland Barthes et Jacques Veil en tête, ont donc eu recours aux conseils d'Emmanuel, mais ils ont aussi été épaulés par des savants et des artistes qui les avaient précédés dans cette voie durant l'entre-deux guerres et qui étaient tous liés plus ou moins étroitement au compositeur.

⁴ L.a.s. de Jacques Chailley à Dimitri Mitropoulos, 9 novembre 1937, Athènes, Gennadius Library – The American School of Classical Studies, Archives Dimitri Mitropoulos, Classeur III, dossier 17.

⁵ Cf. Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 534-547.

La naissance d'Amphitryon

Les noms mêmes des artistes et des hellénistes qui ont travaillé avec eux au milieu des années 1930 indiquent d'emblée leurs orientations esthétiques : le Groupe de Théâtre Antique a été créé à la suite du succès des Théophilieus, troupe d'acteurs amateurs dirigés par l'historien du théâtre médiéval Gustave Cohen et qui interpréta de nombreux œuvres du Moyen Age à partir de 1933, en commençant par le *Miracle de Théophile*. Le jeune metteur en scène Maurice Jacquemont, qui faisait partie des Théophilieus, a ensuite rejoint le Groupe de Théâtre Antique⁶. Les étudiants ont également bénéficié de l'expérience de Jean Dasté, ami de Jacques Copeau et ancien membre des Copiaus ; l'ombre de Copeau planait d'ailleurs sur le Groupe, dont les membres partageaient avec le metteur en scène non seulement le désir d'associer professionnels et amateurs, mais aussi l'idée d'un respect absolu du texte, chère au promoteur de la « rénovation dramatique » en France depuis 1913⁷. C'est pour cette raison que les jeunes acteurs ont aussi travaillé avec Paul Mazon, professeur à la Sorbonne et célèbre traducteur du théâtre d'Eschyle dans les années 1920, pour la représentation des *Perses* d'Eschyle en juin 1936⁸.

Le succès de cette pièce en France et en Europe a encouragé Barthes, Chailley et Veil à monter une nouvelle œuvre théâtrale de l'Antiquité : *Amphitryon* de Plaute. Cette seconde pièce occupe une place particulière dans le répertoire du Groupe de Théâtre Antique puisqu'il s'agit d'une comédie latine, alors que la majorité des pièces interprétées par le Groupe étaient des tragédies grecques⁹. Cela tient aux vicissitudes de la vie étudiante : le programme de la licence de lettres à la Faculté de Paris comportait l'*Amphitryon* de Plaute, dont Alfred Ernout, latiniste renommé, avait livré une édition et une traduction dans la Collection des Universités de France en 1932¹⁰. Les étudiants ont choisi cette traduction conformément à leur projet esthétique : rendre la vie à un texte ancien sous une forme moderne. Comme *Les Perses*, enfin, *Amphitryon* est doté d'une musique d'accompagnement, composée par Maurice Emmanuel.

Le choix s'est porté pour ainsi dire naturellement sur le professeur d'histoire de la musique du Conservatoire, dont Chailley avait été l'élève au début des années 1930. Une lettre de

⁶ Patron, Sylvie, « Le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne », *Cahiers de la Comédie Française*, Printemps 1997, n° 23, p. 48.

⁷ *Ibid.* Copeau et Emmanuel sont entrés en relation en 1925, au moment de la fondation de la troupe des Copiaus à Beaune.

⁸ Sur l'influence de Mazon, voir : Mazon, Paul, « Le Spectacle grec », *Le Théâtre Antique de la Sorbonne*, Paris, L'Arche, 1962, p. 2-3.

⁹ Patron, Sylvie, « Le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne », *art. cit.*, p. 48.

¹⁰ Plaute, *Comédies - I (Amphitryon, Asinaria, Aulularia)*, texte établi et traduit du latin par Alfred Ernout, Paris, Collection des Universités de France, 1932.

Gustave Cohen, conservée dans les archives du compositeur, révèle qu'il s'intéressait aux spectacles des Théophiliens¹¹. Par ailleurs, Emmanuel, qui avait été président de l'Association pour l'Encouragement des Etudes grecques en 1922, connaissait bien Paul Mazon, dont deux lettres sont conservées dans les archives du musicien. Ces lettres concernaient deux œuvres d'Emmanuel inspirées par l'Antiquité grecque : les *Trois Odelettes anacréontiques* et *Salamine*, tragédie lyrique créée en juin 1929 à l'Opéra de Paris, et qui était une version abrégée des *Perses* d'Eschyle dans la traduction versifiée de Théodore Reinach. Dans cet ouvrage, comme dans son autre tragédie lyrique *Prométhée enchaîné* et dans les *Odelettes anacréontiques*, Emmanuel avait mis au point une technique compositionnelle originale : il y avait intégré les mètres et les modes grecs en les employant conformément à la théorie qu'il en avait formulée dans ses ouvrages musicologiques (le traité intitulé « Grèce – Art gréco-romain » dans l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, l'*Histoire de la langue musicale*, le *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*)¹².

Salamine pouvait donc représenter un modèle intéressant pour de jeunes compositeurs désireux de faire revivre le théâtre antique sous une forme modernisée ; de plus, les travaux d'Emmanuel sur la musique grecque donnaient des indications précises concernant la manière de réaliser leurs ambitions. Telles sont donc les raisons qui ont poussé Jacques Chailley à demander d'abord au compositeur d'écrire une musique d'accompagnement pour les *Perses*. Dans un article paru dans le numéro spécial de la *Revue musicale* consacré à Maurice Emmanuel en 1947, il a évoqué lui-même cet épisode :

Nous voulions une union du texte et de la musique aussi intime qu'elle l'était dans la réalité antique, une exactitude archéologique aussi poussée que possible, sans toutefois aboutir à la sécheresse rebutante des démonstrations de conférences ; il fallait une union intime du savant et de l'artiste dans une même personne, et cela était si différent des habitudes modernes qu'un seul homme nous parut capable de répondre à notre désir.¹³

Chailley a rappelé l'intérêt manifesté par Emmanuel pour les *Perses* et ses encouragements, même s'il avait refusé d'écrire de nouveau une partition pour la tragédie d'Eschyle (il ne voulait pas reprendre un sujet déjà traité à l'Opéra de Paris par lui-même, Reinach et Jacques Rouché).

¹¹ Gustave Cohen lui écrivait notamment : « Je tiens à vous dire combien j'ai été sensible à la belle lettre que vous m'avez écrite à la suite du Miracle de Théophile et combien il est précieux pour moi d'avoir un témoignage aussi compétent que le vôtre. Quel encouragement c'est à continuer dans la même voie et à rendre au public lettré, grâce à mes chers Théophiliens, de nouvelles œuvres du passé aussi colorées, aussi vivantes et aussi belles. » (Lettre de Gustave Cohen à Maurice Emmanuel, 13 janvier 1936, Antony, Archives Maurice Emmanuel).

¹² Cf. Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, op. cit., p. 603-640.

¹³ Chailley, Jacques, « Amphitryon », *Maurice Emmanuel – 1862-1938 – cinquantième*, *La Revue musicale*, n° 410-411, 1988, p. 98.

Par ailleurs, une lettre de Jacques Veil nous apprend qu'Emmanuel avait confié, dès janvier 1936, le texte de *Salamine* aux membres du Groupe de Théâtre Antique¹⁴. Chailley a rappelé qu'Emmanuel leur avait aussi fourni la partition de *Salamine*¹⁵. Les étudiants ont donc eu l'occasion de lire attentivement cette tragédie lyrique, tout comme ils ont pu prendre connaissance de l'enseignement d'Emmanuel, diffusé dans ses cours au Conservatoire et dans ses ouvrages scientifiques. Chailley lui a présenté ensuite sa partition et Maurice Emmanuel, d'après son témoignage, en a rédigé « une savante et pénétrante analyse empreinte de la plus bienveillante sagacité »¹⁶ : « Mais, ajouta-t-il, je veux montrer combien je m'intéresse à vos efforts, et j'écrirai moi-même une partition pour la prochaine pièce que vous monterez »¹⁷. Emmanuel a accepté alors de collaborer pour l'*Amphitryon* de Plaute.

Cette pièce, à mi-chemin de la tragédie et de la comédie, avait récemment inspiré Jean Giraudoux, dont l'*Amphitryon 38* avait été créé en 1929. Comme Giraudoux et, avant lui, Molière et Kleist, Emmanuel se laisse séduire par la pièce de Plaute, et plusieurs documents témoignent de son implication active dans le travail du Groupe. Tout d'abord, deux lettres de Roland Barthes, conservées dans les archives du musicien, montrent la déférence des jeunes étudiants à l'égard d'un maître respecté et attestent les liens qui ont existé entre le musicien et eux. Ainsi Barthes, le 3 mars 1937, lui écrit : « Nous sommes tellement fiers d'avoir suscité, si modestement que ce soit, une œuvre telle que la partition d'*Amphitryon* ! C'est une collaboration dont les étudiants de la Sorbonne se glorifieront toujours et dont ils vous seront éternellement reconnaissants »¹⁸. Il lui écrit encore peu de temps après pour l'informer de sa démission de la présidence du Groupe de Théâtre Antique et lui confie : « Je ne voulais pas me retirer de mon poste, sans vous exprimer ma profonde gratitude pour tout ce que le Groupe vous doit, et la grande bienveillance que vous m'avez toujours témoignée personnellement »¹⁹.

Parallèlement, des lettres d'Emmanuel datant de cette période confirment que le Groupe de Théâtre Antique a éveillé sa curiosité et son intérêt. C'est qu'il retrouvait, dans les recherches de Barthes, de Mazon et de Chailley, et dans leurs idées concernant la représentation du théâtre antique à l'époque contemporaine, un écho de ses propres préoccupations. Aussi écrit-il à Paul Poujaud en août 1936 :

¹⁴ L.a.s. de Jacques Veil à Maurice Emmanuel, 27 janvier 1936, Antony, Archives Maurice Emmanuel.

¹⁵ Chailley, Jacques, « Amphitryon », *art. cit.*, p. 99.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L.a.s. de Roland Barthes à Maurice Emmanuel, 3 mars 1937, Antony, Archives Maurice Emmanuel.

¹⁹ L.a.s. de Roland Barthes à Maurice Emmanuel, 19 avril 1937, Antony, Archives Maurice Emmanuel.

Les étudiants de la Sorbonne m'ont demandé, en vue d'une représentation dans un de leurs amphithéâtres, de l'Amphitryon de Plaute, une petite partition : prologue orchestral ; canticum de Sosie ; mélodrame du même ; canticum d'Alcmène ; mélodrame de Jupin. Au milieu un interlude. J'ai écrit cela, en Juillet Août, pour 2 h[aut]bois[,] 2 clarinettes, 2 bassons, 1 cor, 2 tr[om]pettes (récit de la bataille)[,] timbales, harpe (et 1 contrebasse pour donner du fond aux bassons). L'exclusion des cordes s'imposait. Et il va de soi que je ne me suis pas avisé de faire de la pseudo-musique antique.²⁰

Et à Paul Le Flem, Emmanuel confie en avril 1937, quelques semaines après la création d'*Amphitryon* :

Et ce qui me réjouit, c'est qu'on découvre dans ma musique une vie ardente, persistante en dépit de mon âge [voyez ce qu'on a dit de ma Suite française d'il y a 2 ans et de mon Amphitryon de cette année]. Pour moi en art il n'y a que l'animation vitale qui compte. Depuis mon Ouverture pour un conte gai (1887-90) jusqu'à Amphitryon (1936) à travers les ouvrages que j'ai conservés [...], je n'ai pas cherché autre chose que de la matière vivante, estimant que l'expression ne peut se greffer sur la simple technique, si brillante soit-elle.²¹

Ainsi, pour Emmanuel comme pour Chailley, il n'est pas question de faire de l'art « pseudo-antique », mais de rechercher la « vie » et l'expressivité. Les œuvres de l'Antiquité, loin d'être mortes, recèlent une vitalité qui perdure à travers les siècles et que doivent déceler les artistes contemporains : c'est de cette manière qu'ils pourront en proposer des visions neuves et originales, tout en les inscrivant dans la longue continuité de la civilisation européenne. C'est à cette tâche que s'est employé Emmanuel dans ses deux tragédies lyriques, et c'est ce qu'il réalise aussi dans la comédie de Plaute : fidèle à sa doctrine esthétique, il reprend une fois encore des matériaux anciens pour les réintroduire dans la musique moderne. Avec les modes antiques, le rythme est l'un des éléments essentiels de cette entreprise.

Rythme gréco-latin et rythme moderne

Un document révèle l'importance du rythme dans *Amphitryon*, et permet également d'observer le travail du Groupe de Théâtre Antique : il s'agit de trois feuillets conservés à la Bibliothèque Nationale de France, au Département des Arts du Spectacle, sous le titre : « Les

²⁰ L.a.s. de Maurice Emmanuel à Paul Poujaud, 14 août 1936, New Haven, Beinecke Library and Rare Books library, Yale University, Uncat 20020731-m, f. 17.

²¹ L.a.s. de Maurice Emmanuel à Paul Le Flem, 23 avril 1937, Fonds Paul Le Flem, Paris, Médiathèque Musicale Mahler.

Intermèdes musicaux d'Amphitryon»²². Ces feuillets anonymes contiennent des notes manuscrites rédigées par trois mains différentes et montrent bien la dimension collective de la création, principe qui est au fondement même de la pratique du Groupe de Théâtre Antique. Ils révèlent aussi que la méthode des étudiants est analogue à celle que Maurice Emmanuel a mise en œuvre dans ses œuvres précédentes, *Prométhée enchaîné* et *Salamine* : il s'agit d'analyser le plus précisément possible la structure du texte à partir de la scansion métrique des différentes parties de la comédie pour écrire dans un second temps une partition qui en soit inspirée directement. C'est exactement ce qu'a réalisé Maurice Emmanuel dans ses deux tragédies lyriques, comme le montre une lettre adressée à Louis Laloy en mars 1919, dans laquelle le compositeur expose la scansion de la monodie de Prométhée afin d'expliquer à Laloy comment il en avait transposé le canevas rythmique au début du premier acte²³.

Dans *Amphitryon*, les étudiants du Groupe de Théâtre Antique ont procédé de la même manière, car ils ont pris en compte la structure spécifique de la comédie latine afin de trouver le revêtement musical adéquat. L'expérience était pour eux d'autant plus intéressante que la partie musicale, dans une comédie latine, n'est pas moindre à ce qu'elle est dans une tragédie grecque. En effet, la comédie plautinienne est un spectacle mêlant la récitation aux chants et aux danses, un « trajet » (selon l'expression de Florence Dupont²⁴) qui commence par un récit du Prologue en *diverbiium*, déclamation sans musique, et qui s'achève par un finale en *canticum*, parole chantée et dansée. Entre ces deux parties extrêmes, la comédie latine repose sur une alternance de *diverbiium* et de *cantica*, de dialogues parlés et de séquences chantées et dansées. Peu à peu, la part du *diverbiium* diminue au profit du *canticum*, le but de la comédie étant de se terminer par un spectacle de chants et de danses.

La mise en scène d'*Amphitryon* par le Groupe de Théâtre Antique est fidèle à cette répartition du chanté et du parlé, puisque la partition d'Emmanuel comporte, comme le compositeur l'a expliqué à Paul Poujaud, des passages déclamés, des interludes instrumentaux et deux *cantica* (*canticum* de Sosie lors de l'entrée-de-rôle du personnage après le prologue, *canticum* d'Alcmène situé aux vers 633-653, dans lequel l'épouse d'Amphitryon se plaint de l'absence de son mari). Tout peut se justifier du point de vue philologique : le prologue et l'intermède évoquent l'existence d'intermèdes musicaux à certains moments d'une comédie latine ; les mélodrames (récit de la bataille contre les Téléboens par Sosie, intervention finale de Jupiter),

²² « Les Intermèdes musicaux d'Amphitryon », Fonds du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacles, 4°-COL-33 (159), 3 f.

²³ Cf. Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, op. cit., p. 603-604.

²⁴ Dupont, Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 113.

dans lesquels les personnages déclament sur un fond musical, correspondraient à une sorte de « récitatif » (encore que cette hypothèse soit aujourd'hui contestée²⁵).

D'autre part, puisque les seuls indices permettant de se faire une idée plus ou moins nette de la musique dans les comédies de Plaute sont livrés par la métrique, la structure poético-musicale de ces différentes parties est présentée avec minutie dans les trois feuillets de la Bibliothèque Nationale de France. Le rythme acquiert une place centrale dans l'élaboration de la musique d'*Amphitryon*, comme dans celle des autres partitions écrites pour les représentations du Groupe. En effet, à propos de la musique d'*Agamemnon* qu'il avait lui-même composée, Chailley expliquait qu'il avait toujours cherché à « suivre fidèlement les données rythmiques de la scansion grecque », dans *Les Perses, Agamemnon, Antigone* : « là réside la force constructive du texte original »²⁶. Ainsi, « au musicien, et au musicien seul, car le philologue ne fait ici que lui ouvrir les portes, la structure poétique apparaît comme une magnifique construction musicale »²⁷. Dès 1936, dans *Les Perses*, il avait donc respecté la structure rythmique de la tragédie d'Eschyle et avait employé les mètres grecs, notamment dans la parodos, où la flûte exécutait des anapestes (mètre réservé à l'entrée du chœur dans la tragédie) sous leur forme pure ou sous forme de spondées et de dactyles ; ensuite, les chœurs chantaient sur un rythme calqué sur le mètre ionique mineur.

Mais Chailley ne faisait que reprendre un procédé mis au point par Emmanuel, qui recommandait depuis longtemps aux compositeurs contemporains d'utiliser la rythmique grecque dans leurs œuvres. Il avait en outre indiqué la voie à suivre en distinguant rythmique et métrique. Cette opposition avait été établie dès l'Antiquité mais elle était surtout au cœur des théories de Westphal et de Riemann, élaborées à la fin du dix-neuvième siècle²⁸. Pour Emmanuel, une telle distinction est fondamentale : la métrique concerne les mots seuls, tandis que la rythmique englobe les trois arts du rythme, poésie, musique et danse. Or Emmanuel a étudié ces trois aspects du rythme depuis les années 1890, dans *La Danse grecque antique* et dans le traité de l'*Encyclopédie de la musique*. C'est pourquoi il a insisté sur la différence entre le métricien et le rythmicien : si le métricien étudie l'organisation des vers et en analysant les mètres qui les constituent et leur groupement en vers, en kola et en strophe, le rythmicien, quant à lui, veut

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶ Chailley, Jacques, « Notes sur la musique d'*Agamemnon* », *Le Théâtre antique de la Sorbonne*, Paris, L'Arche, 1962, p. 12.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Cf. Erhardt, Damien, « Aspects de la phraséologie riemanienne », *Musurgia*, IV, n° 1, 1997, p. 68-83 ; Böhme-Mehner, Tatjana, « "Eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das zwanzigste Jahrhundert intensiv beschäftigen wird". Hugo Riemanns System der musikalischen Rhythmik und Metrik – eine erfüllte Prognose für die letzten 100 Jahre? », dans Tatjana Böhme-Mehner & Klaus Mehner, *Hugo Riemann (1849-1919)*, Köln, Böhlau, 2001, p. 179-188.

ajouter à cette analyse les deux autres dimensions de l'art lyrique grec, la musique et l'orchestrique, afin de s'approcher au plus près de la réalité du rythme grec²⁹.

Le fait de privilégier la rythmique par rapport à la métrique est donc un moyen pour Emmanuel de se distinguer des philologues : comme l'ont rappelé Devine et Stephens dans *The Prosody Of Greek Speech*, ceux-ci ont eu tendance à préférer la métrique à la rythmique à l'âge du positivisme, parce que la métrique ne s'appuyait que sur des faits établis et vérifiables dans les textes³⁰. Au contraire, Emmanuel, parce qu'il est philologue et musicien à la fois, met en rapport sa pratique de compositeur et la théorie du rythme grec dans le but clairement avoué de procurer des matériaux neufs à ses contemporains et d'apporter des lumières nouvelles sur un problème complexe :

C'est [...] sur les rythmes verbaux, presque exclusivement, que s'exerce la sagacité des Modernes. De là des différences d'interprétation, qui sont dues à ce que l'analyse emploie telle ou telle clef. Je m'excuse d'apporter dans les pages qui suivent des hypothèses nouvelles, appuyées sur des faits qui m'ont paru trop négligés jusqu'ici. Si elles vont à l'encontre des opinions reçues, elles provoqueront peut-être des recherches et des discussions fécondes : c'est la fortune que l'auteur souhaite à ses idées.³¹

Ces hypothèses sont élaborées grâce à un dialogue permanent entre la musique et la poésie des Anciens et des Modernes, mais ce dialogue ne peut se dérouler cependant que si les deux partis possèdent des traits communs. Or, un caractère est commun aux Grecs et aux Modernes : c'est le « mètre-mesure ». En effet, si beaucoup d'aspects séparaient l'art antique et l'art moderne, il existait cependant, aux yeux de Maurice Emmanuel et des hellénistes qui étudiaient le rythme grec depuis le dix-neuvième siècle (Westphal, Gevaert, Nietzsche, Combarieu, Laloy, Théodore Reinach...), un point de jonction : pour tous ces hellénistes, les mètres anciens peuvent être insérés dans les mesures modernes. Et il va sans dire que l'équivalence entre mesure et mètre est nécessaire pour la tâche que s'est donnée Maurice Emmanuel avant 1914, c'est-à-dire enrichir la musique moderne au contact de l'art antique : si

²⁹ « En dehors des monuments très peu nombreux qui présentent à la fois des mots et des sons, et des monuments plus rares encore où le geste intervient, nous ne possédons que des textes verbaux, privés de toute séméiographie orchestrique et musicale : le geste et le son nous manquent. Les rythmes y transparaissent seulement sous la forme qu'ils ont en métrique, mot qui désigne pour l'art gréco-latin la rythmique appliquée à la versification. » (Emmanuel, Maurice, « Grèce – Art gréco-romain », reproduit dans *La Danse grecque antique*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1987 [1^{re} édition : *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, I, 1913], p. 451).

³⁰ Devine, Andrew & Stephens, Laurence, *The Prosody of Greek Speech*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 99-100.

³¹ Emmanuel, Maurice, « Grèce – Art gréco-romain », *op. cit.*, p. 452.

l'on n'instaurait pas une telle équivalence, il aurait été difficile, au début du vingtième siècle, de concevoir le transfert d'éléments grecs au sein de la musique savante européenne.

Mais si le concept de « mètre-mesure » est commun, les pratiques divergent : tandis que Gevaert, par exemple, se sert de la notion d'anacrouse pour transposer les iambes ou les anapestes dans le cadre rythmique de la musique savante, Emmanuel choisit une autre méthode, car il veut abandonner la prédominance du temps fort et assouplir le cadre de la mesure pour lui permettre d'accueillir les mètres qui commencent par un posé aussi bien que ceux qui commencent par un levé³². Ainsi, d'après la théorie d'Emmanuel, tout mètre antique peut être transcrit dans une mesure moderne : le mètre iambique peut s'intégrer dans une mesure à 6/8, le dactyle dans une mesure à 2/2, l'ionique dans une mesure à 6/4, etc. Le traité de l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac et La Laurencie regorge d'analyses de la poésie lyrique grecque fondées sur ce principe.

Dans ces conditions, la scansion des parties musicales des pièces gréco-latines offre la possibilité de transcrire musicalement leurs mètres et leurs vers dans un cadre rythmique moderne. C'est ce qu'avait fait Maurice Emmanuel en travaillant sur les poèmes grecs d'Eschyle et d'Anacréon, dans *Salamine*, dans *Prométhée enchaîné*, dans les *Trois Odelettes anacréontiques*, et cette pratique n'a pas manqué d'inspirer Chailley. En effet, si l'on analyse le prélude instrumental de l'Acte I de *Salamine*, qui correspond à la parodos³³, il apparaît qu'Emmanuel a inséré les anapestes à l'orchestre, ce que fera également Chailley quelques années plus tard dans *Les Perses*. Dès le prélude orchestral qui précède la déclamation du coryphée, on entend les anapestes régulièrement repris dans des phrases de huit mesures, autrement dit soumises à la règle de la carrure. Est-ce à dire qu'Emmanuel s'est renié et a oublié ses attaques contre ce procédé académique ? Au contraire, il y a ici une intention précise : la carrure est appelée en raison du mouvement régulier de la marche, suggéré par les anapestes. L'entrée des vieillards perses nécessite une figure rythmique répétée et une périodicité perceptible. Puis, après le mélodrame du coryphée, le chœur commence à chanter : à l'orchestre, ce sont cette fois les ioniques mineurs qui se font entendre, comme dans *Les Perses* de Chailley³⁴.

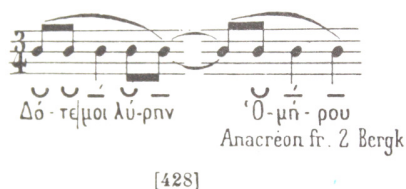
Cette intégration de la rythmique grecque dans la trame orchestrale n'est pas une innovation dans *Salamine* puisque, dès les *Trois Odelettes anacréontiques*, composées en 1911 et créées en mars 1912, Emmanuel avait utilisé le mètre ionique mineur et le vers anacréontique dans la première mélodie. Et au même moment, il relevait, dans le traité « Grèce – Art gréco-romain »,

³² Cf. Gevaert, François-Auguste, *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, II, Gand, Annot-Braeckman, 1881, p. 22-24.

³³ Emmanuel, Maurice, *Salamine*, réduction pour chant et piano, Paris, Choudens, 1929, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

une forme syncopée d'ionique mineur, « forme très commune de dimètre où les deux mesures sont liées l'une à l'autre par syncope. Il en résulte un petit vers élégant dont Anacréon a beaucoup usé et qui porte son nom » [Ex. 1]³⁵. Ici, il s'agissait d'un hommage à Anacréon et d'une référence érudite à son origine ionienne, mais aussi d'un moyen d'assouplir la mesure en déplaçant le poids de l'accent au sein des mesures.



Ex. 1 : « Grèce – Art gréco-romain », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, I, 1913, fig. 428

Les membres du Groupe de Théâtre Antique, en particulier Chailley, ont donc pu bénéficier des conseils d'un musicien passé maître dans l'art de transposer les mètres anciens au sein de la musique savante moderne : les feuillets de la Bibliothèque Nationale de France l'attestent.

Entre parole et musique

L'auteur de ces feuillets évoque d'abord « l'ouverture », correspondant au prologue en sénaires iambiques, ou vers comportant six iambes, et il soumet une idée à l'attention de ses collaborateurs :

Le prologue qui suit étant en sénaires iambiques, il conviendrait peut-être d'imposer ce rythme dès l'ouverture, d'autant plus que pendant les 16 premiers vers du prologue, un support rythmique sera nécessaire. Au besoin, l'accompagnement musical pourra continuer en sourdine pendant ces 16 premiers vers.³⁶

Autrement dit, il propose d'introduire un mélodrame au début du prologue parlé et de respecter le mètre de ce passage, mais une autre main a écrit dans la marge : « Non ». De fait, l'ouverture composée par Emmanuel ne contient pas de rythme iambique, mais commence abruptement sur une cellule rythmique qui apparaît comme une réminiscence des anapestes (2 doubles croches – 1 croche) : jaillissement joyeux évoquant les deux personnages comiques de

³⁵ Emmanuel, Maurice, « Grèce – Art gréco-romain », *op. cit.*, § 167, p. 471.

³⁶ « Les Intermèdes musicaux d'Amphitryon », Fonds du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacles, 4°-COL-33 (159), fol. 1.

Sosie et de Mercure, qui s'affronteront verbalement et physiquement dans la scène 1 de l'Acte I. Plus loin, apparaît le thème solennel de Jupiter, dont les valeurs longues (4 blanches successives) rappellent les spondées, symbole d'une majesté signifiée également par le premier intervalle de quarte, mais mise à mal par la quinte diminuée qui lui succède. Enfin, on entend le thème doux et rêveur du *canticum* d'Alcmène, avec son alternance de figures rythmiques binaires et ternaires qui rappellent les changements de mesures typiques de la rythmique ancienne d'après Emmanuel.

Le long récit de la bataille exposé par Sosie, traité en mélodrame, est construit selon les mêmes principes. Il se déroule en deux temps : comme l'indique l'auteur des feuillets, la première partie (v. 180-218) est en octonaires iambiques, tandis que la deuxième partie comporte le plus souvent des tétramètres crétiques ; mais la scansion révèle aussi de nombreuses modulations rythmiques (dimètres et monomètres crétiques, dimètres trochaïques). La configuration rythmique, dans la partition d'Emmanuel, évoque plus ou moins fidèlement les mètres de la comédie de Plaute : les fanfares du début s'intègrent dans une mesure à cinq temps qui est une réminiscence du crétique (longue-brève-longue) ; quant à la mesure binaire (2/4 et 6/8 mêlés), elle peut se justifier par le fait que cette mesure correspondait au dimètre iambique dans le tableau des équivalences mesures-mètres proposé par Emmanuel³⁷.

A l'inverse, dans le monologue final de Jupiter, rédigé en sénaires iambiques, rien ne rappelle la métrique latine : Jupiter déclame son texte sur de longs accords, selon la technique du mélodrame éprouvée depuis le dix-neuvième siècle. Mais pour la prosodie, Emmanuel, comme il l'avait fait dans *Salamine*, figure rythmiquement la déclamation : il cherche à faire coïncider le texte avec la musique. Cet usage s'inscrit tout autant dans la lignée de la rythmique antique que dans les recherches prosodiques des contemporains d'Emmanuel. Mais celui-ci n'a pas l'intention, comme Schönberg ou Berg avec le *Sprechgesang*, de créer une nouvelle manière de déclamer le texte : son souci est d'aboutir à une étroite union de la parole et de la musique au moyen d'une écriture qui évoque le récitatif classique, le chant en moins. Cependant, cette pratique lui a paru alors assez neuve au moment de la création de *Salamine* pour qu'il s'en montre fier : ce qui est certain, c'est qu'elle était peu habituelle, au point que Jacques Copeau, qui devait jouer le rôle du coryphée, du « récitant » dans *Salamine*, avait dû renoncer, en raison de la difficulté de cette partie, alors même qu'il pouvait incarner le récitant dans *Le Roi David* d'Honegger ou dans *Perséphone* de Stravinsky et Gide³⁸.

Enfin, dans les feuillets 2 et 3, l'auteur anonyme aborde les *cantica*. En ce qui concerne le *canticum* de Sosie qui fait suite à l'ouverture, il précise les vers employés par Plaute :

³⁷ Cf. Emmanuel, Maurice, *Histoire de la langue musicale*, Paris, Laurens, 1981 [fac-similé de l'édition de 1911], p. 117-119.

³⁸ Cf. Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, op. cit., p. 576-577.

« Métriquement, il comprend un octonaire trochaïque, des Bacchiaques, des anapestiques, et des vers incertains »³⁹. Cette analyse reproduit celle d'Alfred Ernout, insérée à la fin du premier tome de son édition du théâtre de Plaute :

153-158 : octonaires iambiques

159 : octonaire trochaïque

160 : bacchée

161-165 : incertains

166-167 : dimètres anapestiques

168-172 : incertains

173-176 : bacchées

177 : dimètre anapestique catalectique

178 : Bacchée

179 : incertain

Emmanuel, dans sa partition, a considérablement simplifié le schéma métrique de ce *canticum* dont la scansion et l'établissement même sont délicats⁴⁰. Il a éludé la question des vers incertains et n'a pas tenu compte de l'octonaire trochaïque au vers 159. Cette simplification est également apparente dans le texte français, adaptation des paroles de Sosie plutôt que traduction réelle des vers latins. Le compositeur a donc conservé l'esprit général du morceau antique sans chercher à transposer avec exactitude les mètres latins difficiles à interpréter ; ainsi, il retient surtout de ce *canticum* l'alternance des bacchiaques (une brève suivie de deux longues) et des anapestes. Pour que le contour des mètres soit facilement perceptible, l'homorythmie est constamment maintenue dans l'*Andante con moto* et souvent employée dans l'*Allegretto* central. La structure de ce court morceau, dans lequel le texte est élagué par rapport à l'original selon une technique mise au point par Emmanuel dans *Prométhée enchaîné* et dans *Salamine*, est donc très nette : il s'agit d'une « construction mésodique » (A-B-A), selon la terminologie de l'helléniste, qui en a attribué la création aux anciens Grecs et qu'il retrouve dans l'Air à da capo moderne⁴¹ :

- *Andante con moto* à 5/4 : dès le début, le bacchée apparaît sous sa forme pure, transposée dans la figure rythmique noire-blanche-blanche, et trois fois répété dans des sections de trois mesures. [Ex. 2]

³⁹ « Les Intermèdes musicaux d'Amphitryon », Fonds du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, 4°-COL-33 (159), fol. 2.

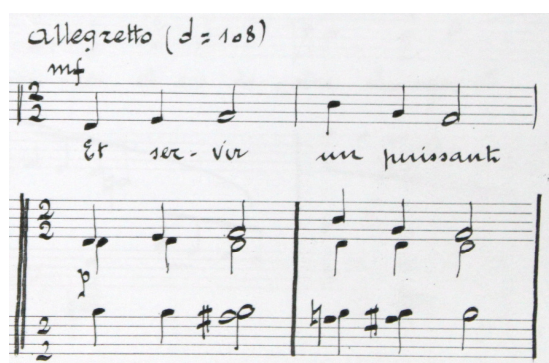
⁴⁰ L'édition du maître de Maurice Emmanuel, le linguiste Louis Havet, en fait foi : cf. *Plauti Amphitruo, edidit Ludovicus Havet*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Librairie Emile Bouillon, 1895, p. 10-12.

⁴¹ Emmanuel, Maurice, *Histoire de la langue musicale, op. cit.*, p. 160-163.



Ex. 2 : *Amphitryon*, canticum de Sosie, mesures 4-7 (réduction chant-piano, manuscrit de Maurice Emmanuel).

- *Allegretto* à 2/2 : la métabole rythmique est ici soulignée car les anapestes remplacent les bacchées et apparaissent sous leur forme pure dans les deux premières mesures [Ex. 3].



Ex. 3 : *Amphitryon*, canticum de Sosie, mesures 10-11 (réduction chant-piano, manuscrit de Maurice Emmanuel).

- *Andante con moto* à 5/4 : on note le retour des bacchées, avant une brève coda où passe le souvenir des anapestes.

Le *canticum* d'Alcmène est fort différent du précédent : la traduction d'Ernout (v. 633-647) est reprise plus fidèlement, malgré quelques coupures. D'autre part, le chant est plus difficile, comme l'indique une note marginale au crayon (« obligation de trouver une cantatrice pour ce seul canticum »⁴²) : ce sera Irène Joachim, célèbre interprète de Mélisande, qui s'en chargera le jour de la création. L'auteur des feuillets précise d'autre part que « métriquement, [le *canticum*] comprend exclusivement des Bacchiaques »⁴³. Par conséquent, Emmanuel emploie une mesure à cinq temps (5/8) dans l'introduction de ce *canticum* ; la harpe énonce un thème archaïsant à

⁴² « Les Intermèdes musicaux d'Amphitryon », Fonds du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacles, 4°-COL-33 (159), fol. 3.

⁴³ *Ibid.*

l'unisson, d'une simplicité toute dépouillée, et qui ressemble aux exercices de cithare de l'Anonyme de Bellermann retrouvé au début des années 1840 [Ex. 4].

The image shows a musical score for a canticum. The top system consists of two staves: a treble clef staff with a 5/8 time signature and a bass clef staff with a 5/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 80. The dynamic is 'mf'. The bottom system consists of three staves: a vocal line in a bass clef with a 2/4 time signature, marked 'espress', and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The piano part includes dynamics 'f' and 'p'.

Ex. 4: *Amphitryon*, canticum d'Alcmène, mesures 1-6 (réduction chant-piano, manuscrit de Maurice Emmanuel).

Mais au lieu de s'en tenir à ce motif archaïsant, Emmanuel le reprend dès le début du chant d'Alcmène et l'insère dans une mesure binaire avec une équivalence $6/8 = 2/4$: il crée de cette façon un rythme « irrationnel » selon les métriciens, phénomène auquel les hellénistes ont accordé beaucoup d'importance au dix-neuvième siècle et qu'Emmanuel a lui-même évoqué dans son traité « Grèce – Art gréco-romain »⁴⁴. Le chant se développe ensuite librement et s'achève sur des changements successifs de mesures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) : cet allongement solennel, qui ne correspond pas à la scansion métrique latine, est induit par les paroles d'Alcmène, qui imagine le triomphe de son époux Amphitryon sur ses ennemis.

Comme il l'avait fait dans ses deux tragédies lyriques, Emmanuel instaure donc une étroite relation entre le texte latin et le rythme musical, en intégrant au sein des mesures modernes les mètres anciens. Cette pratique désormais éprouvée (il s'agit de la quatrième œuvre conçue selon ce principe dans le corpus emmanuélien) est à rapprocher non seulement des *Choéphores* de Claudel et de Milhaud ou des réalisations de Jacques Chailley, mais aussi des recherches que Messiaen, ancien élève de Maurice Emmanuel, commence à entreprendre sur le rythme et auxquelles il donnera une ampleur considérable après la guerre. Et ce qu'Emmanuel préconisait, c'est ni plus ni moins la voie que suit encore de nos jours l'helléniste Martin L. West qui, dans son livre *Ancient Greek Music*, a présenté de la même manière des mètres grecs au sein de mesures

⁴⁴ Emmanuel, Maurice, « Grèce – Art gréco-romain », *op. cit.*, p. 356-357.

modernes⁴⁵. Par conséquent, aussi brève soit-elle, la partition d'*Amphitryon* offre une synthèse remarquable des idées du compositeur-helléniste en matière de rythmique et révèle tout le parti que des musiciens-hellénistes peuvent tirer de la poésie gréco-latine.

⁴⁵ Cf. West, Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 135 sq.