

L'ART DE MARCEL DUPRÉ

Par Jeanne Demessieux

In *Etudes* (Paris, Compagnie de Jésus), avril 1950 p. 48 à 63.

L'auteur de cet article, Jeanne Demessieux, a reçu pendant douze ans l'enseignement exclusif de Marcel Dupré pour l'orgue. Elle a interprété maintes fois son œuvre, tant en France qu'à l'étranger. Elle était donc toute désignée pour présenter aux lecteurs de la Revue une étude technique sur le "métier" de Marcel Dupré. NDLR

Il pourrait sembler superflu de recourir à des commentaires pour évoquer la personnalité musicale du maître incontesté de l'orgue, son nom, son œuvre ayant déjà pris place dans l'histoire de la musique. Nous sommes en présence d'un créateur qui a voué sa vie à la grandeur de l'instrument-Roi cherchant sans cesse à en élargir la technique, l'esthétique et la facture.

Il n'est pas question aujourd'hui de faire œuvre psychologique, mais plutôt de tenter l'étude d'une carrière où l'effort obstiné du travail pourrait être symbolisé par une ligne droite. Avant de considérer tous les aspects du virtuose, du novateur, du pédagogue, rappelons cependant les premiers souvenirs, ceux dont furent témoins les familiers d'un foyer musical de province.

Les Etapes de la carrière

Marcel Dupré est né à Rouen, le 3 mai 1886, dans une famille de musiciens. Son grand-père paternel, Aimable Dupré, avait été organiste de Saint-Maclou, tandis qu'Etienne Chauvière (son grand-père maternel) était maître de chapelle à l'église Saint-Patrice. Marcel Dupré grandissait donc dans une ambiance de foi, de travail et de dévouement, entretenue fidèlement par ses parents.

Son père, Albert Dupré, fut l'élève d'Alexandre Guilmant. Après avoir tenu, vingt-cinq années, l'orgue de l'Immaculée-Conception à Elbœuf, il fut pendant trente ans titulaire du grand orgue de Saint-Ouen, à Rouen ; il avait, de plus, fondé une société chorale, « l'Accord parfait », comprenant une centaine de membres qui se réunissaient chaque semaine dans cette maison familiale de la rue du Vert-Buisson, qui demeura longtemps le véritable centre musical de Rouen. Répétitions de chœurs et d'orchestre se succédaient sans relâche, tandis que Marcel Dupré, dès l'âge de dix

ans, accompagnait à l'orgue et que sa mère, Alice Dupré, pianiste et violoncelliste, tenait sa partie dans l'orchestre.

C'est seulement à sept ans que Marcel Dupré commença l'étude de la musique, ayant été immobilisé de long mois par une grave maladie. Son père fut son premier maître ; dès la deuxième leçon, il s'aperçut que son élève pouvait lui jouer par cœur la première étude de Le Couppey, déchiffrée la veille ; sans autre effort, les vingt-cinq furent ainsi apprises en vingt-cinq jours... L'étude de l'orgue fut alors entreprise. A sept ans, Marcel Dupré en rêvait. En raison même de ses dons, on estima qu'il devait plus que tout autre approfondir les difficultés du métier. Ses progrès furent si rapides qu'un an plus tard il se faisait entendre pour la première fois en public, jouant le *Prélude et Fugue en mi mineur* de J. S. Bach à l'inauguration de l'orgue de l'Immaculée-Conception à Elbeuf. A dix ans, il donnait une audition à l'exposition de Rouen, dans la salle qui avait été construite au Champs-de-Mars. A la même époque, Cavaillé-Coll achève le petit orgue – deux claviers, onze jeux – qu'Albert Dupré lui avait demandé de réaliser à son intention. Ce fut le premier « laboratoire » de Marcel Dupré. Pensait-il alors que les sons de ce modeste instrument se substitueraient, un

jour, aux voix éteintes des grandes orgues de la cathédrale dévastées par le feu au cours des bombardements de 1944 ?

Louis Vierne, dans ses « Souvenirs » (1), a raconté sa première rencontre avec Marcel Dupré : « ...*Fin juillet 1896, à Saint-Valéry-en-Caux, nous eûmes la surprise d'entendre à l'offertoire la Petite Fugue en sol mineur de Bach, d'exécution délicate et nullement à la portée du premier venu, jouée à la perfection avec un excellent legato, une articulation précise et dans le vrai mouvement...* » L'organiste n'était autre que Marcel Dupré, âgé de dix ans ; à douze ans, il est nommé titulaire de l'orgue de Saint-Vivien à Rouen, et il se rend une fois par mois à Meudon pour travailler avec Guilmant. Mais laissons parler Vierne :

« *Quand Guilmant jugea la chose possible, il engagea son jeune disciple à se présenter à une classe de piano au Conservatoire ; Lazare-Lévy le prépara, le fit entrer chez Diemer et travailler en particulier pendant son séjour dans ce cours. Le jeune Dupré en sortit avec un beau premier prix (1905). C'est alors qu'il vint me demander des conseils d'improvisation. Son entraînement fut chose aisée, car ce garçon doué comme je l'ai dit était doublé d'un travailleur acharné. En octobre 1906, il entra comme élève chez Guilmant ; je le chauffai*

ferme, certain qu'il pouvait décrocher son premier prix dès le premier concours. Le résultat dépassa tout ce que j'avais prévu et ce concours fut le plus fameux que j'aie entendu au Conservatoire. »

En 1909, Dupré remportait le premier prix de fugue chez Widor et en 1914 sa cantate psyché lui valait le premier grand prix de Rome.

La guerre survint ; Dupré – déclaré inapte à la suite d'ostéomyélite infantile de la clavicule, et ne pouvant d'autre part, en raison des hostilités, rejoindre la villa Medicis – s'employa de son mieux dans les hôpitaux de sa ville natale. Par la suite, il fut appelé à remplacer au grand orgue de Notre-Dame Louis Vierne qui soignait sa vue en Suisse. Il consacrait de plus cette période d'activité réduite à la préparation d'une performance qui devait demeurer célèbre dans les annales organistiques : jouer par cœur l'œuvre intégrale de J. S. Bach. C'est en 1920, dans la salle d'orgue du Conservatoire, que Marcel Dupré réalise ce tour de force en « dix séances qui se succèdent chaque vendredi, comprenant 29 grands préludes, toccatas et fantaisies, 30 fugues, 99 chorals de toute dimension et de toute complication, 6 sonates, 5 variations canoniques qui représentent de vrais rebus sonores, sans compter les pièces diverses : plus de deux mille pages... ». Widor prit la parole au

dernier de ces récitals, disant : « *Si Bach était présent ici, il vous serrerait sur son cœur.* » (2)

En 1921, Dupré donne une nouvelle audition de l'œuvre de Bach dans le cadre plus vaste de l'ancien Trocadéro, suivie, en 1922, d'une série de récitals historiques consacrés à Bach et à l'école française d'orgue : Franck, Widor, Vierne et lui-même ; ces séances achèvent de consacrer sa réputation. A la même époque, un premier concert à Londres fut le point de départ de nombreuses tournées en Angleterre. Souvent au cours de l'été, Dupré participait aux célèbres « Concerts-promenades » dirigés par Sir Henry Wood, auquel il devait dédier sa *Symphonie en sol mineur pour orgue et orchestre*. Lors des grands festivals Haendel, au Crystal Palace, il joua un concerto accompagné par un orchestre de cinq cents cordes devant un auditoire de vingt mille personnes.

Après l'Angleterre, les Etats-Unis. En 1921, il est invité à donner une série de récitals sur les grandes orgues de Wanamaker, à New York et à Philadelphie ; un article du *New York Times* intitulé : « A musical miracle », évoque l'improvisation d'une symphonie ; Dupré désormais retourne presque chaque année aux Etats-Unis pour des tournées de plusieurs mois. En 1926, à la mort de Gigout, il est nommé professeur à la classe du

Conservatoire de Paris, où ses deux maîtres Widor et Guilmant l'avaient précédé. En décembre 1933, C.-M. Widor, qui en avait fait son suppléant à Saint-Sulpice, alors qu'il était encore élève, se retira, exprimant la désir de l'avoir comme successeur au grand orgue qu'il avait occupé soixante-quatre ans. Marcel Dupré entra en fonction le 1^{er} janvier 1934 comme organiste titulaire : il considère toujours son instrument comme le plus beau du monde.

En 1939, il accomplit le tour du monde, s'arrêtant en Australie pour y donner trente concerts. Poursuivant toujours en voyage le cours de ses travaux, il préparait alors l'édition intégrale de l'œuvre d'orgue de J. S. Bach qui devait être accueillie par les organistes comme un incomparable instrument de travail : c'est sur la mer Rouge, en vue du Sinaï, qu'il annota le choral des *Dix Commandements de Dieu*. La nouvelle de la guerre lui parvient au milieu du pacifique. Dupré, ambassadeur de l'art français, poursuit alors sa huitième tournée aux Etats-Unis et rentre en France par le dernier service d'avions, après une escale forcée aux Îles Bermudes.

Durant les hostilités, sa propriété de Meudon devint son centre de recherches ; il y composait, rêvant d'esthétique, mettant au point les idées de facture qui devaient assou-

plir plus encore les ressources de l'instrument-roi. Dupré parcourt à cette époque les cathédrales de France : le récital le plus émouvant se déroule à Notre-Dame de Paris, où une foule considérable, privée de moyens de transport, s'était rendue ; à sa descente de tribune, le maître reçut une des plus belles ovations de sa carrière.

Après avoir donné au printemps de 1945 une nouvelle audition de l'œuvre de Bach en l'église Saint-Philippe du Roule, à Paris, Marcel Dupré repart aux Etats-Unis pour ses neuvième et dixième tournées. En mai 1948, on fête à Rouen le jubilé de son demi-siècle d'organiste liturgique, au cours de deux manifestations à Saint-Vivien et à Saint-Godard. Peu après, il est promu commandeur de la Légion d'honneur.

Peut-on imaginer sans un certain vertige le total des heures consacrées par un virtuose à l'étude depuis sa première apparition en public comme jeune prodige jusqu'à son 2000^{ième} concert ? ... Ce travail inlassable et obscur semble ignorer le don.

Un jour, à Meudon, Dupré s'exclamait : « Hier, j'ai pu faire neuf heures d'orgue ! » Neuf heures qui ne lui étaient en rien indispensables, mais où il avait pris plaisir à démonter pièce par pièce l'admirable instrument de précision qu'est sa technique...

Un autre fait du même ordre montre le maître prenant quelques semaines de repos au Canada ; se trouvant privé d'orgue, il imagine de peindre les touches du pédalier sur une toile à la dimension de l'instrument... C'est dans ces conditions qu'il met au point l'exécution de ma *5^{ème} Etude* dont il me fit l'honneur de donner la première audition aux Etats-Unis.

Cette religion du travail est assez émouvante chez un virtuose « classé » dont la réputation pourrait suffire à assurer le succès ; combien d'amis auront été les confidents étonnés de ce propos d'une touchante naïveté : « Je crois avoir fait des progrès... »

Si l'école française d'orgue est reconnue comme la première du monde, Dupré reste par excellence le grand virtuose de classe internationale. Aux Etats-Unis par exemple, où la culture de l'orgue est particulièrement développée, sa « côte » égale celle d'un Rubinstein ou d'un Heifetz.

Ouvrons ici une brève parenthèse, destinée à éclairer les non-techniciens. Le public se rend-il toujours compte du privilège réservé au violoniste qui emporte son stradivarius à travers le monde, alors que l'organiste trouve chaque soir un instrument nouveau à acclimater, dont il ne connaît pas toujours la composition exacte à l'avance ?... Le violon possède immuablement

ses quatre cordes, tandis que l'orgue présente de deux à cinq ou même six claviers (comme à Philadelphie) sur lesquels sont répartis de dix-huit à quatre cent cinquante jeux. Hier, l'exécutant jouait à la tribune d'une cathédrale un instrument d'esthétique ancienne authentique, sans combinaisons, et dont la mécanique offrait une résistance implacable à l'effort de ses doigts ; aujourd'hui il aura à sa disposition dans une salle de concerts un orgue restauré, doté d'une console électrique aux combinaisons multiples actionnées par une forêt de pistons numérotés !

Il faut voir Dupré à une répétition, jugeant d'un œil sûr les réflexes de son instrument, le faisant « plier » en un temps record : en public, seul aux claviers, il exécutera de mémoire Bach, Liszt, Widor, ou ses propres œuvres, de difficulté technique transcendante avec la même maîtrise que s'il se trouvait devant la console ultra-moderne en son ermitage de Meudon.

Le jeu de Marcel Dupré frappe surtout par son aisance, son autorité, son rythme, et aussi par cette virtuosité d'une éblouissante jeunesse qu'il domine de très haut : dès l'âge de quinze ans, il possédait déjà pleinement ces caractéristiques si personnelles que l'ambiance des salles de concerts et la souplesse des consoles américaines ont développées à un point extrême.

Pour tenter de définir les principes d'interprétation de Dupré, citons les termes mêmes de sa lettre-préface destinée à l'ouvrage de R. P. Florand sur l'œuvre d'orgue de Bach :

« ... L'oreille du musicien se refuse à accepter une interprétation de Bach qui enfreindrait la discipline du rythme, celle du legato et du phrasé, ainsi que celle de la sobriété du plan sonore, étroitement soumis au plan architectural ».

Et encore : *« ... Servir Bach, ce n'est pas précisément se servir de lui. »*

Il semble que l'on puisse considérer ce propos comme l'un des préceptes de la doctrine de Marcel Dupré : respecter l'œuvre exécutée sans se servir d'elle pour se faire valoir.

Le Créateur

Sa conception de l'art semble dominée par l'esprit de synthèse le plus rigoureux ; toute expression musicale, spontanée ou élaborée, revêtant chez lui une forme parfaite. Quel que soit le caractère de son inspiration, le discours musical est dominé par ce besoin inné d'équilibre qui apporte à l'œuvre une valeur esthétique intrinsèque.

Que l'on ne s'y trompe pas : Dupré n'est pas une sorte de puriste enchaîné aux normes consacrées, mais au contraire un constructeur hardi, aux yeux duquel l'art le plus moderne doit se manifester essen-

tiellement par la beauté des proportions. Les richesses de la langue harmonique sont toujours coulées dans des architectures puissantes ou subtiles. Insistons sur ce point capital de la personnalité de Dupré, car sa musique, écrite ou improvisée, s'impose irrésistiblement à l'analyse la plus objective, l'émotion musicale se dégageant de la grandeur même de la conception. Essayons d'analyser cette faculté créatrice dans ses deux modes d'expression : improvisation, composition.

1° L'improvisateur.

Ici, nous sommes en présence d'un « cas », d'une sorte de phénomène mental analogue à celui constaté chez de célèbres calculateurs.

Il n'est pas indifférent de rappeler qu'en tant qu'improvisateur, Dupré est appelé à s'exprimer constamment dans des ambiances différentes : Saint-Sulpice, le concert, le « laboratoire » de Meudon... Ces changements de cadre et de climat donnent à son inspiration des physionomies diverses. C'est certainement à Saint-Sulpice, au cours des offices liturgiques, que le maître laisse la plus grande part à l'émotion musicale, au lyrisme, s'exprimant de la façon la plus directe, la plus haute.

Saint-Sulpice... C'est sous ces voûtes qu'il faut avoir entendu Dupré improviser une double fugue à cinq voix aux strettes

(3) multiples par augmentation, diminution, renversement, d'un intérêt toujours croissant, amenant un irrésistible crescendo au sommet duquel explose une toccata, le thème s'enrichissant encore de déformations rythmiques. Parfois s'élève une polyphonie à six voix (deux à chaque main, deux à la pédale) que le maître eut un jour la fantaisie de superposer à une note grave continue, « fixée » au moyen d'une pièce de plomb posée sur la touche d'un clavier... Ce sont encore des fresques symphoniques, à la mesure de cet orgue aux cent voix, qui « décollent » d'un coup d'aile. Les différentes formes de chorals leur succèdent ; l'auditeur reste alors confondu devant l'indépendance des parties, aussi claires et riches que si elles avaient été écrites. Une telle aisance dans le maniement spontané des formes rigoureuses n'évoque-t-elle pas certains traits de Bach improvisant ? Mais, délaissant un moment de tels horizons, le coloriste apparaît sans rival dans les douze versets des Vêpres du dimanche, empruntant à l'orgue douze couleurs différentes qui paraissent, chacune, refléter la lumière d'un vitrail...

En récital, ce sont souvent des scherzos, des variations terminées généralement par un fugato : on réalise combien rapide est, alors, la conception musicale, rendue par un état réflexe maximum.

Parfois, il est demandé à Dupré de consacrer un concert à la seule improvisation, telle une séance donnée à l'université de Chicago le 26 juillet 1948 : les grandes formes traitées avaient été volontairement prévues par un groupe de musiciens, contrairement à la coutume qui en laisse le libre choix à l'exécutant. Les thèmes en furent remis au maître selon la tradition, au moment même de l'exécution : Prélude et double fugue, Triptyque, Sonate en trio, Les quatre formes de choral, Symphonie sur sept thèmes...

Très différent est un troisième aspect de Marcel Dupré. Nous pourrions l'intituler : « Novateur »... Revenons sur la colline de Meudon et pénétrons dans le « laboratoire » où le Cavaillé-Coll de Guilmant fut enrichi des trouvailles techniques de la facture moderne. Pour les initiés, précisons qu'il s'agit en l'espèce d'accessoires tels que sostenutos, coupures mobiles, combinaisons ajustables à l'infini, etc. Ajoutons que Dupré est un chercheur obstiné, un rêveur d'esthétique, un passionné de progrès, et nous le devinerons aussitôt aux prises avec ses expériences au service desquelles il met toute son imagination d'improvisateur, toute sa science de la facture... De ces recherches si personnelles naquirent plus d'une œuvre dont la hardiesse étonna parfois le public,

laissant des traces ineffaçables dans l'esprit de ses contemporains.

2° Le compositeur.

La production de Marcel Dupré est une sorte de création continue stimulée par un vif désir de renouvellement et notamment en ce qui concerne les effets rythmiques et les amalgames de timbres. Dans son esprit, certaines œuvres représentent des expériences diverses dans le domaine des agrégations sonores : *Symphonie en sol mineur et Concerto pour orgue et orchestre*, *Fantaisie pour piano et orchestre*, *Ballade*, *Variations*, *Sinfonia pour piano et orgue*.

Le discours musical est serré, la langue harmonique comme distillée. Me permettrai-je d'évoquer les conseils recueillis parmi tant d'autres au cours des douze années durant lesquelles j'eus le privilège de recevoir l'enseignement du maître ? « *Laissez mûrir longuement vos idées ; amassez, amassez constamment comme l'on cultive des fleurs... Qu'importe si, pour une goutte d'extrait, il faut des centaines de fleurs... Travaillez comme à travers un prisme...* »

Musique de chambre, vocale, instrumentale ou orchestrale, Dupré a abordé tous les genres ; mais, c'est à l'orgue cependant qu'il a réservé l'effort majeur de sa pensée créatrice. De cette œuvre, nous allons extraire quelques types caractéris-

tiques afin d'étudier le novateur aussi bien que le compositeur.

Les *Trois Préludes et Fugues*, op. 7, étonnèrent par leur nouveauté ; ils sont aujourd'hui considérés comme « classiques » dans la littérature de l'instrument. Un mot sur leur origine : Dupré nous a confié bien souvent qu'au début du vingtième siècle, la grande *Fugue en sol mineur* de Bach, la *Fantaisie sur « Ad nos, ad salutarem undam »* de Liszt et les variations de la 5^e *Symphonie* de Widor constituaient pour les exécutants le maximum de difficultés techniques. Comme il donnait alors ses premiers récitals, Widor lui conseilla d'écrire une œuvre de grande virtuosité ; c'est ainsi qu'en 1912, Dupré composa ces trois pièces dont il donna à son maître une audition au piano à quatre mains avec Marcel Lanquetuit dans la classe du Conservatoire. Le style de ces pages connues est vivant, direct, les thèmes sont caractéristiques de la manière du virtuose... Plusieurs analyses leur ont été consacrées ; ajoutons seulement que la nouveauté de l'écriture semble dérivée du piano. Emprunt délicat en lui-même, riche sous la plume de Dupré, l'orgue reste l'orgue, dans ces fugues aux strettes claires, dans ces lumineux préludes. Seulement, l'instrument, au souffle puissant respire un air nouveau : Widor et Vierne ne l'avaient-ils pas laissé pressentir ?

Pour satisfaire au désir de M. Johnson, directeur des usines Rolls-Royce, qui venait fréquemment à Notre-Dame entendre improviser Dupré, celui-ci écrit, en 1920, les *Vêpres du Commun de la sainte Vierge*, à l'occasion d'un festival donné à Londres : les psaumes furent chantés par des chœurs alors que Dupré jouait au grand orgue les délicats versets qu'il avait tissés sur le thème des antiennes de la Vierge.

Puissante et dramatique, la *Symphonie-Passion* naquit, elle aussi, d'une improvisation..., apothéose d'un récital donné sur l'orgue géant de Philadelphie, en 1923. Dupré, appelé à improviser sur l'hymne de Noël et inspiré par la masse énorme de « strings », trouve le climat tumultueux du premier morceau, « le Monde dans l'attente du Sauveur », que traverse l'appel du « *Jesu Redemptor omnium* ». C'est bien un déchaînement symphonique que l'auteur réclame de l'orgue dans ces accords précipités, où l'inspiration pour s'exprimer force et fait plier la matière. De ce premier volet surgit l'idée d'un panorama, comprenant également une « Nativité » qui semble évoquer en trois périodes les pâtres, les mages et l'Enfant Dieu... trois thèmes : une pastorale, une petite marche et l'exquise berceuse sur les motifs de l'*Adeste fideles*. Puis la « Crucifixion », déchirante, sort de

l'ombre jusqu'à la pleine lumière, aboutissant à un paroxysme coupé de silences où s'élève, alors, la longue, la faible plainte du *Stabat mater*. La « Résurrection » vient couronner cette œuvre d'une éclatante toccata sur le thème de l'*Adoro te*. Avec la *Deuxième Symphonie* (1929), l'auteur décide de faire œuvre de virtuosité ; de fait il semble que l'on y trouve le triomphe de la volonté et du rythme. Le premier morceau, nettement énergique, comprend un second thème d'une coupe très particulière à Dupré. Dans le subtil « Intermezzo », des effets de timbres évoquent l'orchestre ; quant à la magistrale « Toccata », au rythme nerveux, c'est une pièce de caractère qui appelle un instrument massif aux « cuivres » éclatants.

Pour la seconde fois, Marcel Dupré évoque la Passion du Christ avec le *Chemin de Croix*. Il ne le traitera pas en mystique, mais en réaliste ; aussi, cette œuvre est-elle douloureuse, tantôt volontairement âpre (stations 1, 10, 11), tantôt véhémement (stations, 8, 9, 10, 12), parfois aussi étonnamment abstraite (stations 5, 13). Dupré disait un jour qu'il considérait le Chemin de la Croix en lui-même comme le « Drame universel », dont tout drame – quelle qu'en soit l'échelle – serait une réplique.

Si l'on veut réellement découvrir la puissance de cette vaste fresque

symphonique, il faut suivre l'ensemble de son développement psychologique autant que de son commentaire musical sans considérer isolément chacune des stations. Trois thèmes conducteurs s'imposent à l'auditeur qui les retrouvera, évolués, au cours de l'audition générale. C'est tout d'abord un climat de violence : après l'énoncé de la sentence – par une trompette – se déchaîne un de ces énormes mouvements de foule, dont Dupré possède le secret, et qui présente quelque analogie avec « le Monde dans l'attente du Sauveur ». Il est possible de rapprocher la 2^e station de la « Crucifixion » : le même rythme saccadé évoque un pas trébuchant, combien lourd ! 3^e station : la première des chutes, pesante marche funèbre qui s'approche, puis s'évanouit, en laissant percevoir l'un des trois thèmes, celui de la Souffrance. 4^e station : la plasticité du motif synthétise la Vierge comme « frappée » de stupeur ». De même, aux termes de l'auteur, la 5^e station évoque l'image d'un « homme qui rencontre le cortège et se retire sur le bord de la route pour le regarder passer, comme l'on regarde un accident » ; sur un ordre, il aide Jésus à porter la croix, réglant peu à peu son pas sur le sien. 6^e station : Véronique ; fa dièse majeur, un peu de fraîcheur et de grâce archaïque, les derniers accords

symbolisant le silencieux miracle de la charité. 7^e station : deuxième chute ; même construction que dans la première, mais l'écriture se fait plus dense, l'atmosphère plus lourde encore. Dans la 8^e station, les flûtes chantent la plainte des saintes femmes, tandis qu'une large mélodie, exposée à la trompette solo, exprime la consolation divine. 9^e station : troisième évocation d'un cortège qui semble s'être accru, et c'est la troisième chute...un silence d'où s'élève pianissimo une phrase entrecoupée d'autres silences et qui semble devoir s'anéantir. 10^e station : image de dénuement, absence de thème dans ce staccato de gambes à la sonorité râpeuse, aux cassures rythmiques : des accords plastiques concluent sur la douceur des flûtes. Le réalisme audacieux de la 11^e station emprunte son rythme aux battements irréguliers de deux marteaux que domine à deux reprises le thème de la Souffrance. 12^e station : l'une des cantilènes les plus directes, les plus éloquentes de Dupré, coupée par l'évocation de l'Évangile : « Jésus poussa un grand cri et rendit l'âme ; alors la terre se mit à trembler ». 13^e station : dans l'esprit de l'auteur, le mouvement continu des flûtes signifie le glissement des cordes le long de la croix, pour aboutir au rappel du thème de la Vierge. Dans la mise au tombeau

(14^e station), le motif des saintes femmes est traité en marche lente ; débutant dans le grave, il montera jusqu'au thème de la Souffrance, lequel se retrouve en quelque sorte transfiguré, clôturant l'œuvre, telle « une vision céleste ou seraient évoqués les lents battements d'aile des anges ».

Avec les *Trois Préludes et Fugues*, op. 36, nous sommes dans l'esprit de la musique pure à construction classique : les comparer aux trois premiers serait aussi inopportun que les y opposer. Leur discours est plus serré, leur tendance nettement coloriste semble dirigée vers des recherches esthétiques. Ils mériteraient une analyse détaillée, impossible à envisager au cours de cette brève étude. Les préludes à un ou deux thèmes imposent aux fugues leurs sujets, présentant ainsi une forme cyclique ; un intérêt commun relie les trois pièces, attestant l'esprit de synthèse de leur auteur : les trois fugues sont écrites respectivement à trois, quatre et cinq voix. Celle en *mi mineur* à trois voix possède deux contre-sujets, lesquels entourent différemment chaque entrée du sujet ; notons l'intervention du rythme « trois contre deux », dû à la déformation du sujet. Un seul sujet, un seul contre-sujet dans la joyeuse *Fugue en ut majeur* à quatre voix, où l'accord arpégé de do est traité en fanfare, formant

un contraste extrême avec le motif du prélude dont il procède. La double *Fugue en la bémol* majeur est la plus importante au point de vue architectural : deux sujets inversés du véhément prélude ; chacun possède son contre-sujet. Cette fugue est plus contrapuntique que les précédentes ; au stretto, très élémentarisé, s'adjoint dans la péroraison une sixième voix formant pédale de basse sur laquelle s'échafaude tout l'édifice. On rencontre de chaudes harmonies dans les correspondances de ces cinq ou six voix, et le lecteur se penchant sur des rouages aussi subtils évoquera peut-être *L'Art de la Fugue* de Bach.

Conçue sous la forme d'une suite cyclique en trois parties, *Evocation* est un poème symphonique sans programme déterminé, répondant à une intention particulière dont Dupré me fit part : « *J'ai voulu évoquer les trois faces du caractère de mon père : il était anxieux, tendre et fier.* » La première audition en fut donnée à Rouen, sur l'admirable Cavaillé-Coll de Saint-Ouen, aux chaudes sonorités, auquel Dupré pensa sans cesse en écrivant cette pièce.

Parmi les compositions récentes, citons notamment la *Suite en fa mineur* et les deux *Esquisses*, très concertantes, étonnamment jeunes et brillantes, telles des études d'exécution transcendante, qui, de par

leur conception, semblent plutôt destinées aux consoles électriques des salles de concert.

Le Pédagogue

L'ambiance de la classe d'orgue du Conservatoire marque d'une empreinte ineffaçable ceux qui en bénéficièrent depuis 1926 : Dupré « construit » un élève comme il élabore une fugue. Chaque semaine, son enseignement officiel se trouve réparti en trois cours : l'un réservé à l'improvisation de la fugue, l'autre au thème libre, le troisième à l'exécution et au choral sur plain-chant. Le maître donne lui-même le sujet de fugue, le thème et choisit l'antienne à traiter. A moins d'une grave erreur d'« aiguillage », il laisse les élèves libres de faire valoir leurs idées propres quant au contre-sujet d'une fugue, aux strettes, à la présentation d'un thème libre ou d'une forme de choral. Il interrompt rarement ; mais, par contre, dès le dernier accord, fait une critique extrêmement précise de la forme ainsi que des moindres détails retenus par lui. Sur la fugue ou le thème libre, Dupré a tracé au préalable son propre plan constructif que l'élève peut consulter après avoir improvisé. Parfois Dupré traite à son tour le thème avec une aisance et un « fini » déconcertant, au point que les lignes essentielles en resteront gravées dans l'esprit des jeunes auditeurs, souvent...

découragés devant la perfection du modèle.

Autre exemple de ses principes pédagogiques, l'expérience typique qu'il fut appelé à faire avant la guerre à l'École de musique de Troyes. Il y consacra cinq années à l'enseignement de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, de la composition et de l'orchestration. Les élèves reçurent donc de Dupré l'échelle complète de leurs connaissances et la possession de leur métier. Les cours d'harmonie, de contrepoint, de fugue ont été publiés en 1933, 1934 et 1936, ceux de composition et d'orchestration étant encore inédits.

Les « 79 Chorals » pour orgue entrent dans le cadre de la pédagogie ; un industriel d'Anjou, M. Gustave Ogier, ami du maître, était enthousiaste de l'orgue sans pouvoir toutefois trouver le loisir d'acquiescer un entraînement suffisant à l'exécution des chorals de Bach. C'est à son intension que Dupré écrivit ces pièces sur les thèmes du Cantor de Leipzig ; les considérant comme un premier palier technique, *Le Tombeau de Titelouze* en est le complément, publié à la demande de l'abbé Delestre, directeur de la maîtrise de la cathédrale de Rouen.

En marge de l'enseignement, il convient de citer le *Manuel d'acoustique*, qui traite de questions indispensables aux organistes

appelés à doser leurs registrations en fonction d'un vaisseau d'église trop sonore, ou d'une salle de concert trop sèche...Souhaitons que le maître consente à publier quelque jour une étude sur la facture d'orgue contemporaine.

Dans trois ouvrages, *Traité d'improvisation*, *Méthode d'orgue*, *Manuel d'accompagnement du plain-chant*, Dupré fixe définitivement les principes de formation de l'organiste ; les Exercices préparatoires à l'improvisation précédant le *Traité* constituent la patiente étude des éléments fondamentaux nécessaires à l'élève : l'esprit d'invention y est graduellement développé, puis aiguillé vers la recherche du style et la discipline de la forme.

Quant au *Traité d'improvisation*, c'est bien un véritable ouvrage de composition, infiniment clair et d'une substance très riche. Avant d'aborder l'étude des grandes formes, Dupré signale la nécessité pour l'improvisateur de posséder à fond la technique de son instrument. Puis, il rappelle l'importance de l'harmonie et l'art des modulations, avant d'en venir à l'analyse approfondie du thème et de ses ressources mélodiques et rythmiques. L'étude du choral est étroitement liée aux lois du contrepoint et aux formes types de Bach. Enfin, sont abordés les plans respectifs de la suite, la fugue, le prélude, la variation, le triptyque, ceux des

formes symphoniques des formes libres, suivis d'un appendice traitant de l'improvisation au cours des offices catholiques.

Dans sa *Méthode d'orgue*, Dupré fait la synthèse des lois d'exécution, s'appliquant à tout style polyphonique et dont la tradition remonte à Bach, ayant été recueillie par la filiation suivante : Friedmann et Philippe Emmanuel Bach, J. L. Krebs (†1780), J. P. Kinberger (†1783), Kittel (†1809), Berner (†1827), Rinck (†1846), Hesse de Breslau (†1863), Lemmens (1823-1881), Guilmant (1837-1911), Widor (1844-1937).

Jusqu'en 1938, cependant, aucune édition ne s'était donné pour but de fixer cette tradition pieusement recueillie durant deux siècles. C'est alors que Dupré entreprit de publier l'œuvre monumentale pour orgue de J. S. Bach, « édition tout à la fois complète et définitive et telle qu'il n'en existait pas de comparable auparavant » (4). Constatons donc avec une légitime fierté qu'après avoir été dépositaire des « lois d'exécution » d'un Bach depuis près d'un siècle, l'école française s'appuiera désormais sur un document irréfutable, unique en matière instrumentale.

L'empreinte de Marcel Dupré marque et domine, on le voit, l'école contemporaine de l'orgue. En France et à l'étranger, le maître a formé toute une pléiade

de disciples d'après des principes immuables, proposant à ces jeunes une évolution technique considérable par l'exemple de sa propre virtuosité et l'esthétique de ses œuvres. Aussi se trouve-t-on amené, au terme de cette étude, à constater que Marcel Dupré a réussi à être à la fois *conservateur et novateur*. (5)

Ne disait-il pas lui-même, certain jour, avec une pointe d'ironie : « *Certains me reprochent d'être « traditionnaliste », bien décidés d'ailleurs à discuter toute leur vie l'authenticité d'un ornement ;*

d'autres me déclarent « révolutionnaire » en raison de mes idées en matière d'esthétique... Le but de ma vie reste donc clair : servir l'orgue, aider son évolution. »

Septembre 1949

Notes

(1) Editions Desclée De Brouwer, p.69

(2) De Vallombrosa

(3) Présentation du sujet, combiné en canons de plus en plus rapprochés.

(4) René Dumesnil (Le Monde)

(5) Voir p.205 la liste des prix au sein de sa classe au Conservatoire de Paris (ndlr)

Hommage à Victor Gonzalez (1877-1956)

In *L'Orgue*, n° 81, p. 107, oct-déc. 1956

par Jeanne Demessieux

Je crains d'avoir joué trop peu d'orgues de Gonzalez pour pouvoir témoigner d'un jugement approfondi sur ce point. Cependant me souvenant de Reims ou de Bayonne, du Palais de Chaillot ou de St-Merry, ou encore du Conservatoire de La Haye, etc. je tiens à m'incliner devant le très grand « métier », la valeur technique d'une telle facture.

Par ailleurs Victor Gonzalez a eu le mérite de revaloriser le type d'orgue classique en revenant à des compositions inspirées du 18^e siècle, dont le positif isolé représente une des caractéristiques. Pourtant, ce ne fut pas sans demeurer rigoureusement fidèle à une esthétique qui lui est propre : un orgue néo-classique de Gonzalez, qu'il s'agisse d'une restauration ou d'une construction originale, « sonne » toujours « Gonzalez ». Parmi ces instruments, il en est un – fraîchement présent à ma mémoire – qui je considère comme une exceptionnelle et admirable synthèse de couleurs : la très belle réalisation de St-Merry à Paris, où le lyrisme (discret) des jeux de fonds a été si intelligemment incorporé à la masse sonore.

Enfin, je m'associe pleinement aux regrets exprimés par les organistes français, par vous-même [N. Dufourcq], pour la disparition d'un grand facteur d'orgues.