

ÉDOUARD SOUBERBIELLE
UN MAÎTRE DE L'ORGUE

Ouvrage publié avec le soutien
de la Région Rhône-Alpes.

Rhône-Alpes^{Région}

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par
tout procédé réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1987 interdit
en son article L. 121.1, 2^o et 3^o, d'une part, «
tous les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage
du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre
part, « que les analyses et les courtes citations dans un but
d'exemple et d'illustration ». Toute représentation ou reproduction
intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou
de ses ayants droit, est illicite (article L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, sur quelque procédé
que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les
articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0091-7

© 2010 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Vifs remerciements à Chi dung Nguyen et Pierrette Germain-David

A.G.

La collection *Organ Prestige* regroupe, à travers les choix d'un musicien lui-même organiste, des partitions et des ouvrages couvrant les larges champs d'intérêt de la machine orgue et de son univers. Cette collection, par définition ouverte, y aborde de nombreux sujets, toujours traités par des auteurs passionnés, qu'il s'agisse de l'œuvre d'un compositeur, de facture instrumentale, d'analyses musicales, de témoignages, d'ouvrages historiques ou contemporains retraçant la vie et la carrière d'hommes et de femmes ayant vécu au service de cet instrument étonnant, sur lequel il y a tant encore à découvrir et à apprendre.

Frédéric Denis

à ma mère

INTRODUCTION

Édouard Souberbielle était mon grand-père et je suis violoniste : une situation qui n'autorise ni la distance, ni l'autorité du propos sur les questions touchant spécifiquement au monde de l'orgue. Sur ce dernier point, les contributions précieuses de Michel Chapuis, Francis Chapelet, André Isoir, Jean-Albert Villard, Nicolas Gorenstein etc. constituent l'indispensable complément d'un ouvrage qui a vocation à s'adresser principalement aux spécialistes de l'instrument. Pour le reste, l'approche subjective étant la seule possible, le registre du témoignage personnel s'est imposé de lui-même au détriment du genre strictement biographique. On comprendra que la principale difficulté ne fut pas tant la quête des souvenirs que la manière d'en dégager des lignes directrices susceptibles de dépasser quelque peu leur cadre affectif; et on ne saurait s'étonner qu'il ait fallu attendre plus de vingt années, après la mort de mon grand-père, pour que fût seulement envisageable l'idée de tenter un tel exercice.

On le disait déjà de son vivant, au temps de ma jeunesse : Édouard Souberbielle était une légende de l'orgue français; statut qu'il était bien loin de revendiquer car, en réalité, il n'en avait nulle conscience. Sa modestie excessive n'était-elle pas elle-même bien connue? Largement à la hauteur de la notoriété du musicien? À dire vrai, le mot ne me convient guère. Ce n'est pas tant de modestie qu'il s'agit, mais plutôt d'une sorte d'«ailleurs» de la pensée et des aspirations essentielles, sur lequel il nous faudra revenir, et qui se traduit le plus souvent par une parfaite indifférence aux signes visibles de la reconnaissance officielle. Quant au mot *légende*, il mérite aussi qu'on en précise, si faire se peut, l'origine et la portée, sans confusion possible avec la manière dont il a été traîné sur tous les chemins de la publicité, et usé jusqu'à la corde par l'industrie du slogan. De quoi s'agit-il, en vérité? De rien d'autre que de l'effet produit par l'évocation d'un nom sur l'expression d'un visage. Combien de fois dans ma vie, au cours de mes déplacements, ai-je saisi, à la simple mention du nom d'Édouard Souberbielle, cette brève lueur dans le regard, faite de respect et parfois de gratitude, qui contient toute l'essence d'une réputation? C'est le caractère répétitif, presque automatique, du phénomène qui me frappait, et qui continue de me frapper dès que je croise la route d'un organiste; et c'est bien sa permanence qui me pousse, en toute conscience, à braver le ridicule de l'éloge posthume d'un être proche.

Il y a autre chose. Dans l'hommage des connaisseurs, on peut lire aussi la prise en considération d'une influence majeure exercée en dehors des grandes institutions —en l'occurrence le Conservatoire— et comme renforcée par cette situation à la marge; il ne fait pas de doute que le prestige de la «dissidence» éclaire de manière significative les problématiques, et même les polémiques, qui ont agité les différentes écoles d'orgue dans la seconde partie du XX^{ème} siècle.

Si je ne suis pas le mieux placé pour entrer dans le détail de ces controverses, notamment pour ce qui concerne l'évolution de la facture instrumentale, et plus précisément les rapports entre interprétation et organologie, je crois, en revanche, pouvoir prétendre à une certaine légitimité pour témoigner, dans une perspective plus vaste, de ce que fut la sensibilité musicale de mon grand-père. En effet, tous ceux qui l'ont connu parleront dans le même sens : son horizon dépassait largement les frontières de son instrument. Pourrait-on aller jusqu'à affirmer que l'orgue n'était pas au cœur de ses préoccupations? Une renommée, qui reposait entièrement sur des talents d'interprète et de professeur, serait-elle le fruit d'une sorte de malentendu, d'un ricochet capricieux d'une trajectoire, d'une déviation d'un projet initial? Répondre par l'affirmative serait certainement aller vite en besogne, et l'on ne saurait trancher la question de façon abrupte; mais le simple fait de la poser n'est pas exempt de signification.

S'il ne fait pas de doute que la gloire incomparable de l'orgue avait nourri et enflammé l'imaginaire du jeune musicien, il est juste aussi de dire que ces amours ne furent pas exclusives. Les séductions du piano (Beethoven, Chopin, Schumann, Fauré...) avaient précédé celles de l'orchestre symphonique (Debussy et les premiers ballets de Stravinsky) dans la chronologie des grandes émotions musicales, et le quatuor à cordes resta, depuis une forte première impression d'adolescent et jusqu'au soir de sa vie, La forme élue, certainement la plus aimée, et placée sur la plus haute marche de son panthéon intérieur.

Le ravissant quatuor de jeunesse qu'il écrivit dans les années 1920 et qui se voulait une promesse d'autre chose, nous renseigne d'emblée sur un point : il avait élevé au rang de guide suprême des langages et des styles l'archet et ses facultés de diction, et il ne manquait pas de s'y référer —ses élèves en ont abondamment témoigné— dans son approche du clavier. On pourra à bon droit, à ce sujet, suspecter de ma part un certain chauvinisme d'instrumentiste à cordes, mais, me souvenant des leçons de mon grand-père, je crois devoir affirmer que l'intérêt passionné pour la grammaire et la rhétorique de l'archet avait constitué, chez lui, un gisement de savoir inépuisable, comparable en importance à la science acquise, dans l'ordre du pur phrasé, par l'étude approfondie du chant grégorien.

Dans ce dernier domaine, il était devenu une autorité, et son art allait très au delà de la formation initiée à la fin du XIX^{ème} siècle par des institutions comme l'école Niedermeyer ou la Schola Cantorum. Il devait participer, pendant de nombreuses années, aux côtés d'Henri Sauguet, aux travaux de la revue

Una Voce, et personne, parmi ses collaborateurs, n'a oublié sa manière unique, infiniment subtile, de sculpter les mille nuances d'une ligne monodique. Il n'est pas une partition —j'en ai conservé plusieurs souvenirs précis— qu'il ne passait au crible des exigences interprétatives du chant originel, ajoutant une dimension supplémentaire, sans doute essentielle, au spectre déjà très étendu de sa vision du discours musical.

Pour saisir l'envergure et la nature de cet enseignement, il ne sera pas superflu d'élargir le champ d'investigation au delà de la musique elle-même, et de l'ouvrir sur ce qu'il est convenu d'appeler la culture générale, ou ce qu'on désignait joliment jadis sous le vocable *d'humanités*. Édouard Souberbielle était fin latiniste et surtout helléniste, il possédait une solide connaissance de l'allemand et avait dans le sillage de séminaires à l'université de Coimbra, manifesté un attrait tardif pour la langue portugaise (on lui doit une traduction de sonnets de Camoës). Il nourrissait une authentique sensibilité poétique ainsi qu'un vif intérêt pour la philosophie. Enfin nous rappellerons le lien effectif avec l'histoire littéraire que constitue son mariage avec la fille cadette de Léon Bloy.

Pendant, par delà le constat qu'il était musicien avant d'être instrumentiste —situation des plus banales si l'on se réfère à l'histoire des virtuoses-compositeurs— et par delà même le fait qu'il était profondément cultivé —une culture qui, pour raffinée qu'elle fut, était également très représentative d'un milieu et d'une génération— c'est bien la synthèse des influences et la manière dont elle s'est opérée qu'il nous faudra examiner. Dans une France en attente, entre deux guerres mondiales, en proie à des convulsions idéologiques, politiques et religieuses accompagnées de questionnements fondamentaux sur l'avenir de l'art, l'activité d'un maître de chapelle peut sembler bien éloignée des enjeux de l'époque, et comme préservée, du haut de sa tribune, de ses turbulences. Pourtant, on peut penser, à l'inverse, que cette place en retrait du monde d'«en bas», dominant l'histoire dans une enceinte sacrée, et déchaînant les forces d'un instrument multiséculaire, n'est peut-être pas le lieu le moins approprié pour abriter les esprits méditatifs et les intelligences spéculatives. Leur vision en surplomb est souvent riche en raccourcis saisissants, et la conversation de mon grand-père, comme celle de Messiaen, ne manquait pas de survoler les sujets à haute altitude, sans crainte de vertige. On passait ainsi sans transition de Nicolas de Grigny à la *Suite Lyrique* de Berg, des *Chants Populaires du Vivarais* à Jehan Alain, des vitraux des cathédrales à la peinture de Rouault, ou encore des poètes de la Pléiade à Rilke, sans jamais que soient faussées les perspectives de tels voyages instantanés. L'orgue ou la mémoire vivante du chant grégorien, loin d'être des éléments isolés d'une fresque, étaient des vecteurs idéaux pour en dévoiler les beautés cachées, et je me souviens d'avoir plus d'une fois ressenti l'étroitesse de mon univers de violoniste aux côtés de considérations qui plongeaient au plus profond des racines de notre civilisation.

Il est peu de dire que j'étais impressionné et même intimidé, dans mon enfance et très au delà de cet âge, par ce regard porté sur notre art. Les exigences qui en découlaient avaient, en vérité, quelque chose de terrifiant, et n'étaient en rien adoucies par l'exquise délicatesse de manières de mon grand-père. Quand je pense aujourd'hui à ce qu'il faut bien appeler le purisme de son goût, je me demande encore jusqu'où les limites peuvent être repoussées dans ce domaine. Alors me revient en mémoire ce mot de Liszt sur Chopin : «un homme qui aurait été jusqu'à relever des impuretés chez Mozart!» J'ai également gardé le souvenir d'une petite liste, dressée par moi, des admirations restées intactes à la fin de sa vie : Monteverdi, Purcell, Rameau, Couperin, Haendel et Bach bien sûr, les derniers quatuors de Beethoven, et puis *l'Après-midi d'un faune...*, *Daphnis*, *Petrouchka* et *les Noces...* On était loin, alors, d'admirer tout Debussy, ou même tout Beethoven, et encore moins tout Stravinsky, car on était à mille lieues de la mode actuelle des intégrales, avec leur cortège de révérences obligées, de déclarations hypocrites et de jugements politiquement corrects. Des amours de jeunesse résistaient bien : des pages de piano dont j'ai déjà parlé, et surtout *Tristan* qui, parmi tous les drames de Wagner, bénéficia toujours d'un traitement d'exception. Il faudrait aussi citer *Boris Godounov* et chez les modernes des œuvres de Bartók ou de Prokofiev, qui coexistaient avec *Les Trois Petites Liturgies* de Messiaen. Chez les Français, Roussel et Dukas jouissaient d'un grand respect et l'on appréciait les musiciens formant le Groupe des Six. Nous reviendrons largement sur le cas de Poulenc, l'incomparable ami des années de jeunesse. Dans le répertoire de l'orgue, si Franck restait très respecté —on se souvient encore d'interprétations superbes des *Trois Chorals*— il n'en allait pas de même de la tradition post-franckiste dont l'imagerie fantastique était souvent jugée naïve et grandiloquente, aussi riche en effets que pauvre en substance. Dans une identité de vue avec le très estimé Jehan Alain, c'est, en réalité, toute la lourde machinerie de l'orgue romantique qui était regardée avec suspicion. Je ne m'étendrai pas trop sur les bannis, à l'exception peut-être de Gounod ou Massenet, qui n'eurent jamais droit à la moindre indulgence et auxquels il ne fut pas pardonné d'avoir «profané» l'univers de Goethe. Je mentionnerai aussi une perplexité bien française devant l'œuvre de Brahms (quand Schumann était aimé fraternellement) et un dédain de l'opéra italien.

Ce petit inventaire, rescapé de la mémoire, est très incomplet et, par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que nous parlons d'un temps où la culture du disque était encore peu répandue. Les œuvres avaient été entendues en concert ou lues au clavier ou à la table. Un électrophone de taille imposante avait bien fait son apparition chez nous dans les années 60, mais son utilisation, toujours solennisée, ne fut jamais banalisée, une situation qui a, sans nul doute, laissé dans l'ombre quelques chefs-d'œuvre, mais qui avait aussi, pour moi, l'avantage de préserver la culture d'origine de mon grand-père et les canons esthétiques qui s'y rattachent.

À l'aune de ce que j'ai appelé le «purisme» de ses goûts, le simple fait de jouer, accompagné par lui, un concerto de Paganini, avait quelque chose de presque

comique. Il mettait pourtant beaucoup de bonne grâce dans cette ingrate mission, et il est juste de dire que le devoir familial n'était pas seul en cause, car le plaisir noble de la virtuosité instrumentale gardait à ses yeux tout son prestige. Pour autant, la sonate en ré de Haendel ou celle en ut mineur de Beethoven n'étaient pas de trop pour nous faire pardonner, à l'un comme à l'autre, ce moment trop frivole.

Pourquoi le nier? Il existe des hommes chez qui on serait bien en peine de déceler la plus infime trace de vulgarité ordinaire, mais leur rencontre est infiniment plus rare qu'on ne le pense, et il m'a fallu m'éloigner beaucoup de cette époque pour que cette idée simple s'imposât à mon esprit. J'ai parlé de purisme et je pourrais employer le terme de pureté si j'osais lever l'interdit qui frappe certains mots, qui les entoure immédiatement de la plus vive suspicion. Il ne serait pourtant ni excessif, ni inapproprié, et seuls les esprits secs et les cœurs secs pourront donner à croire qu'il n'a pas sa place ici. L'habitude a été si bien prise, il est vrai, d'honorer un lieu commun dérivé d'une formule célèbre, qui veut furieusement creuser un fossé infranchissable entre les catégories artistiques et morales, que tout contre-pied, fût-il présenté comme une exception, sera traité comme une insupportable naïveté, un point de vue d'idiot sentimental ou, pire, de manipulateur, forcément dissimulateur de secrets inavouables. Ainsi on porterait atteinte à la stature d'un artiste en évoquant ses vertus aux côtés de ses talents, c'est-à-dire en réunissant deux valeurs nécessairement contradictoires et antagonistes. Il serait folie de suggérer que la question est sans doute infiniment plus complexe qu'il ne paraît, et, qu'à l'instar de beaucoup d'autres, elle s'accommode mal des modes de pensée binaires... aussi en remettrons-nous l'étude à un autre jour. Pour l'heure je répéterai qu'il ne me coûte nullement de prêter à un membre de ma famille les sentiments les plus nobles, si je juge, en conscience, ne pas trahir la vérité. En effet, s'il est difficile et même douloureux d'aborder des sujets trop personnels, l'attitude timorée ne saurait me satisfaire, qui consiste à ne rien dire de peur de ne pas trouver le ton juste; et si le portrait offre un profil marqué par une certaine grandeur du personnage, qu'y puis-je en vérité, puisqu'il n'est pas en mon pouvoir d'en altérer les traits ou d'en modifier l'éclairage?

On l'aura compris, ce qui caractérise cette étude-portrait est précisément l'impossibilité de séparer éthique et esthétique, le risque de l'hagiographie étant un moindre mal au regard de celui de l'inexactitude. Au cœur de la dimension morale, voire spirituelle, d'un être, il s'agit d'examiner rien moins que ce qui fondait à ses yeux la légitimité d'une prise de parole. Pour aller vite, nous dirons que, pour Édouard Souberbielle, un artiste se devait de dire des choses essentielles ou de s'imposer le silence, un précepte dont l'observance rigoureuse fut au centre de son existence. Si le contrat moral s'appliquait au plus haut point à l'acte de la composition, il n'est pas interdit d'étendre le propos au rapport à l'art en général, à la manière de le recevoir, de le transmettre, de l'enseigner. Certes nous sommes à quelques années-lumière du sempiternel et très intéressé appel à la tolérance, lancé de nos jours, sur tous les

tons et sur toutes les ondes avec une régularité de métronome; mais, plutôt que de parler d'intolérance —ce qui, en l'occurrence, ne signifierait pas grand-chose— il convient de souligner une sensibilité extrême à ce que Bloy appelait la *Profanation de la Parole*, et que l'on peut aisément transposer sur un plan musical. On retrouvait en effet, chez le musicien-maître de chapelle, la même souffrance devant les formes les plus courantes d'avilissement de son art —l'Église catholique se montrant particulièrement zélée dans ce domaine— et la façon dont il fut vendu à l'encan sur l'étal du Marché; et l'infantilisation progressive des facultés de jugement qui s'y rapportent fut le sel jeté régulièrement sur une blessure toujours à vif.

Les références bloyennes, cependant, s'arrêteront là. En effet, si Édouard Souberbielle nourrissait à l'endroit du père de sa femme des sentiments où se mêlaient le plus naturellement du monde l'admiration et la plus tendre affection —on peut même parler, jusqu'à un certain point, d'un accord profond de la pensée— on doit constater, par ailleurs, que mille choses les séparaient. On ne saurait, en vérité, imaginer deux types d'hommes plus dissemblables, deux caractères et tempéraments plus opposés. Est-il nécessaire de le rappeler? Bloy était flamboyant et moyenâgeux, c'était un chevalier du Saint Sépulcre ayant pour domicile exclusif la Terre Sainte; c'était un inquisiteur et un «grand brûlé de l'écriture» dont le verbe terrible, délibérément sans nuances, menait une guerre à outrance contre la modernité, démoniaque par essence, par prédestination et par choix. Souberbielle était la nuance même, la nuance personnifiée, et sa pureté n'était pas tant forgée au feu des combats que passée au tamis d'un filtre dont le maillage très serré, ne laissait passer aucune scorie de la sensibilité et de l'intellect. L'un était Juif, l'autre était Grec. L'un était biblique, l'autre était platonicien... et l'on pourrait s'amuser à poursuivre sans fin le jeu des grandes références opposées, à provoquer d'improbables face-à-face, entre un Beethoven et un... Ravel, par exemple, ou un Dostoïevski et un... Paul Valéry, que sais-je encore? D'un côté un prophète d'Israël, de l'autre un intellectuel français, prince de toutes les subtilités. Faut-il continuer? Séparer ce qui est dionysiaque ou apollinien, ce qui est profusion, somptuosité et truculence, ou ce qui est économie du geste et du verbe, scrupule et précaution dans l'énoncé d'un propos? Le burin et le fusain, l'eau-forte et le pastel? Ce qui est gravé et ce qui est effleuré?

Un de mes premiers souvenirs musicaux reste celui de mon grand-père au piano caressant à peine les touches dans un prélude de Chopin ou un impromptu de Fauré, de peur d'en alourdir le discours. Refus de toute pesanteur, poursuite éperdue de vérités impalpables, toucher toujours au seuil de... aux confins de..., jamais grossièrement affirmatif et souvent proche du murmure; ébauche d'un projet plutôt que projet lui-même, en perpétuelle ligne de fuite, qui semblait flotter entre deux mondes, et où chaque note était comme précédée et suivie d'une hésitation.

Sans doute il y a mille manières d'arracher un peu du voile des vérités cachées, de «relier ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas», ainsi que Maeterlinck

l'écrivait à Bloy, et l'on ne saurait être trop prudent dans le classement arbitraire des catégories. En opposant trop systématiquement le net et le flou, la ligne claire et la ligne estompée, le versant sombre et le versant lumineux de l'art français, on perd de vue, assurément, la dimension dialectique des choses. Je ne changerai rien à la touche «impressionniste» donnée à l'évocation de mon souvenir, mais je dois tout de même relever son aspect parcellaire, qui ne peut rendre compte d'une réalité complexe. Ainsi, il n'y a nul paradoxe à dire que le jeu d'Édouard Souberbielle —cela était particulièrement vrai à l'orgue— se caractérisait aussi par la nervosité, la fulgurance et le feu intérieur. Il y avait quelque chose d'acéré, d'effilé comme une lame, d'incandescent dans le trait et de définitif dans la sentence, qui saisissait l'auditoire dès les premières mesures d'une exécution.

Si l'on accepte de dépasser les apparences, on refusera la division de l'eau et du feu, du doute et des certitudes, comme on ne choisira pas entre le langage fluide d'un Debussy et la veine tranchante d'un Stravinsky, deux musiciens —nous l'avons dit— qui occupaient une place éminente dans la hiérarchie des admirations de mon grand-père. Dans un même ordre d'idées, on n'apercevra aucune contradiction entre l'esquisse d'un geste, qui semble hantée par l'interrogation, et son tracé vif qui semble être l'émanation de l'autorité, l'un et l'autre traduisant ce qu'il faut bien appeler une quête d'absolu, et qui se manifestait par le double rejet des complaisances du sentimentalisme et des lourdeurs de la redite.

Il est vrai qu'il existait chez Édouard Souberbielle une très mystérieuse dilection pour l'esquisse. La tendance est bien connue. Par sa manière de tendre vers un horizon inaccessible, il arrive que l'esquisse inspire un discours d'une singulière élévation, mais elle peut aussi porter en germe les signes annonciateurs d'une véritable tragédie de l'inachevé; et l'histoire ne manque pas de ces figures de maîtres dont l'éloquence fut alimentée mais aussi dévorée de l'intérieur par une aspiration en perpétuel devenir. Dans le cas qui nous occupe, il est indéniable que le questionnement inlassable, et d'une rare profondeur, du processus de création musicale, situé dans la perspective de son déroulement historique, avait constitué la principale source d'inspiration d'un enseignement à l'influence considérable. Pourquoi ne pas le dire? Ce questionnement fut aussi l'occasion de souffrances; et l'artisanat instrumental retrouvait alors un premier rôle. Pour le virtuose, en effet, l'art de l'interprétation —légitime appropriation intime de l'œuvre d'un autre— était une réponse par l'action aux problématiques de la composition, peut-être un exutoire, et certainement un moment au cours duquel pouvait s'échapper le trop-plein d'un imaginaire insatiable dans son désir de conquête de nouveaux espaces. Le concert étanchait très provisoirement la soif d'absolu, procurant des récompenses espérées mais toujours inattendues, et, par ses exigences de mobilisation des forces physiques et psychiques, il détournait le cours des peines ordinaires et extraordinaires. Alors que les lendemains de concerts offrent le plus souvent aux artistes une sensation légèrement grisante, à la fois douce et euphorique,

ils apportaient chez mon grand-père —je crois m'en souvenir clairement— une sorte d'apaisement. Loin du sentiment du devoir accompli, plus loin encore d'une satisfaction d'amour-propre, cette paix des lendemains signifiait l'achèvement de quelque chose, un dépassement de l'ébauche, la possibilité d'avoir tenu dans la main, le temps d'une soirée, un peu de cette essence de poésie pure, rare et fuyante par nature mais d'une forme parfaite, dont les plus grands musiciens se nourrissent exclusivement, et qui, trop souvent, trouve refuge dans les promesses vaporeuses et éphémères de l'esquisse.

Combien de fois ai-je saisi ces instants où, sur le grand piano Erard du salon, surgissaient à l'improviste de larges extraits d'œuvres : les vagues impétueuses de l'*Étude «révolutionnaire»* de Chopin, par exemple, à moins que ce soit une page de grâce et d'abandon, qui toujours gardait une allure altière, qui jamais ne s'abîmait dans les eaux troubles des larmes voluptueuses. Dans la virtuosité comme dans la méditation, la projection des rêves restait «une musique où l'esprit danse» et il n'est pas une seule note surgie de ces intermèdes pianistiques, ou des improvisations à l'orgue, qui ait jamais laissé percevoir la plus infime tentation de facilité dans le registre émotionnel. Est-ce à dire que les larmes étaient bannies d'un univers musical trop pur et peut-être trop... sec? Pour le violoniste que j'étais, habitué à visiter, aux côtés de Bach et Mozart, une littérature sacrifiant sans vergogne aux délices de l'attendrissement nostalgique, la question aurait pu se poser; mais la présence de mon grand-père, au quotidien, détournait vite le soupçon de sécheresse.

Je vivais alors chez mes grands-parents, qui avaient pris en charge mon éducation musicale, et c'est donc dans la durée, et non au cours de séjours occasionnels, que j'ai pu vérifier combien cette présence était, à bien des égards, la plus émouvante qui soit. Par delà la réelle chaleur des manifestations d'affection ou d'enthousiasme —une chaleur de catholique du midi que toute la réserve ou la pudeur du monde ne suffiraient pas à confondre avec le puritanisme protestant du nord— c'est dans le mépris moral et artistique des «souffrances exquisés» qu'on trouvera le signe le plus marquant d'une personnalité inapte au compromis; et ce n'est pas cultiver le paradoxe que d'admettre que la faculté d'émouvoir était d'autant plus intense qu'elle était vierge de toute compromission.

Une fois, une seule fois, j'ai recueilli une confidence intime en forme de méditation. Mon grand-père me parlait du quatorzième quatuor de Beethoven (à moins qu'il ne s'agisse du quinzième... je ne saurais être affirmatif) et du pouvoir de ce compositeur de porter parfois l'émotion «au bord des larmes». Est-il besoin de le préciser? L'aveu soulignait la rareté du moment et de l'œuvre qui l'avait suscité, et il révélait surtout —cela se percevait à une infime inflexion de la voix— son aspect infiniment précieux; comme si l'œuvre en question avait su être à l'unisson de la condition humaine elle-même et de la part sacrée qui s'y attache. Il ne fait pas de doute que pour cet homme, qui ne sacrifiait pas au rite idolâtre de la sacralisation

de l'art, l'émotion artistique était sacrée; et il est peu de dire que la profanation des larmes était condamnée avec la dernière rigueur.

Chez un être dont la nature religieuse était aussi ardente que secrète, l'inaptitude à la bassesse avait forgé, plus que tout autre facteur socio-culturel, une allure naturellement patricienne dénuée de toute forme d'affectation. Étranger autant qu'il est possible à toute notion de dandysme, fort peu soucieux d'élégance, il se montrait on ne peut plus indifférent aux attributs extérieurs de l'identification sociale. Célèbre pour ses distractions —il pouvait s'habiller complètement à contre-saison— sa mise était tributaire de la vigilance de sa femme, et le comique de situation n'était jamais loin. Cependant, l'homme était toujours sauvé sur le fil, préservé du ridicule par l'allant mystérieux et l'intelligence de délicatesse qui émanaient de sa personne, et qui détournaient immédiatement l'ironie. Vêtu ni bourgeoisement ni pauvrement —un peu plus pauvrement que bourgeoisement, tout de même, pour un regard féminin et aiguisé— il décourageait les amateurs de stéréotypes et de classifications grossières; rien de proustien chez lui, malgré des goûts littéraires et musicaux qui eussent pu donner à penser le contraire, et une aura d'intellectuel chez les artistes ou d'artiste chez les intellectuels, toujours en léger décalage dans la communauté très particulière des organistes et du clergé qui les emploie.

Cet ascendant, qui devait tout à l'être et rien au paraître, gardait d'autant mieux sa part de secret qu'une disponibilité constante ne permettait pas d'apercevoir les stigmates des luttes intérieures et des blessures internes. L'attention aux autres, chez mon grand-père, allait très au delà des exigences de la bonne éducation ou même des habitudes de l'enseignant. Elle reposait, en réalité, sur un respect infini des personnes, étranger par nature aux tentations d'abus d'influence, auxquelles, trop souvent, cèdent les maîtres. C'est pourquoi l'impression dominante de ma mémoire reste celle d'un homme qui ne pesait pas, qui jamais n'a fait peser sur les épaules de quiconque le poids de sa *présence*, encore moins de ses préoccupations. Cette discrétion, se traduisant par une humeur égale —japonaise, disait ma grand'mère— avait quelque chose de singulièrement impressionnant pour qui savait deviner, à mille lieux des poses savamment étudiées dont les artistes de tous les temps n'ont jamais été avarés. Le rejet de l'ostentation, de toute mise en scène impudique des aspirations essentielles, concernait au plus haut point —est-il besoin de le préciser? — les régions les plus intimes de la vie de l'âme, qu'on refusait d'habiller de mystère. C'est dire qu'on était loin d'arborer une de ces mines lourdes de sous-entendus, qui veulent laisser croire qu'une vie intérieure d'une richesse insoupçonnée se cache sous le masque des apparences. En réalité, cet homme de prière et de passion offrait le plus souvent un visage serein et lisse, comme pour accréditer la belle formule de Cocteau selon laquelle «la cachotterie qu'on prend pour du mystère ne fait pas une belle ombre». Si mystère il y avait, il était mystère en pleine lumière, et si secret il y avait, jamais il ne fut annulé par le goût du secret.

Il est un petit jeu bien connu qui consiste à faire voyager un personnage dans le temps, en se demandant à quel siècle, en vérité, il appartient. Édouard Souberbielle, par exemple, était-il un esprit du XX^{ème} siècle? Ou doit-on à son sujet, risquer l'hypothèse qu'il ait pu cultiver la nostalgie d'une autre époque? Il n'appartenait certainement pas à la première partie du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire qu'il n'était en rien un fils de la Révolution et de l'Empire, et il était encore plus étranger au XVIII^{ème} siècle (ni la perruque ni l'esprit des Lumières ne lui eussent convenu!). L'appel du Grand Siècle est plus crédible et l'on peut laisser imaginer que des senteurs du cloître de Port-Royal flottaient dans son bureau, dans l'ombre d'un piano-pédalier massif et d'un petit oratoire mal dissimulé derrière un rideau de fortune. Cependant, l'étape me laisse encore insatisfait, car l'homme n'avait ni le style ni les idées d'un janséniste. Au risque de brouiller les cartes et d'annuler ce qui a été décrit auparavant, j'ai presque envie de dire qu'il savait honorer la jouissance, et rester bon vivant à la manière d'un gentilhomme béarnais du XVI^{ème} siècle. Le sud-ouest, dont il était originaire, fait irruption ici pour me faire penser à Montaigne et à une certaine France chantée avec une douceur incomparable par les poètes contemporains de la Renaissance, des hommes dont assurément il se sentait proche.

Nous pouvons arrêter là notre jeu puéril et reconnaître, nous souvenant de quelques noms déjà cités (qui vont de Debussy à Valéry) et du paysage intellectuel qu'ils dessinent, qu'Édouard Souberbielle était, à bien des égards, représentatif de l'esprit de son temps, et nullement en porte-à-faux par rapport aux enjeux qui furent ceux de sa génération. Il était certainement un homme du XX^{ème} siècle si l'on entend par là un de ces esprits qui, par delà la certitude que l'Histoire est tragique, ont eu surtout l'intime conviction de vivre la fin de quelque chose. Il faut avoir vécu les deux parties du siècle pour comprendre cela et un peu plus que cela; avoir éprouvé le contraste accablant entre, d'une part, le temps de l'accélération vertigineuse du mouvement qui entraînait les arts et la pensée, et d'autre part, après 1945, le temps de la trahison des promesses.

Le sentiment d'une époque épuisée, dont les gisements d'énergie sont en voie d'extinction, mais qu'on feint, pour l'extérieur, de croire inépuisables, mon grand-père, en tant que musicien, me l'avait souvent exprimé. Il ne s'agissait pas d'une crispation réactionnaire, d'une énième variation sur l'air de la décadence, de la rengaine pleureuse de celui qui a perdu ses repères; et ce n'est pas la tonalité de l'acrimonie ou de l'aigreur qui accompagnait le constat, mais plutôt une vraie mélancolie teintée d'interrogation. Pour cet homme qui inlassablement interrogeait la modernité musicale, l'avenir de l'art —à tout le moins son avenir immédiat— semblait à ce point problématique qu'il se gardait des conclusions définitives comme des enrôlements dans les guerres de chapelles. Restaient le questionnement talmudique et quotidien, et le refus, devant les proches, de jouer la comédie de la crise passagère. Je ne suis pas loin de penser, par ailleurs, bien qu'aucune confiance ne m'ait été faite dans ce sens, que de tels sentiments ont pu également

nourrir une réflexion d'ordre religieux; et, pour être plus précis, il est fort possible qu'Édouard Souberbielle ait éprouvé en tant que chrétien cette même impression d'une civilisation à bout de souffle. Là encore, nulle vision apocalyptique, nulle préparation héroïque au martyre ou aux catacombes, et pas même la thèse bloyenne d'une modernité irrémédiablement condamnée ne venaient enflammer les discours; les questions fondamentales étaient comme en suspens dans un regard le plus souvent tourné vers l'intérieur.

La compagnie des grandes œuvres du passé ne constituait pas un refuge pour une âme désenchantée. On lisait les grands textes comme un bréviaire témoin d'une parole vivante, dont on guettait les possibles retours de flamme; et l'on passait le flambeau de la connaissance comme on accepte une mission dont l'issue vous est cachée. Debussy, à propos de Franck, parle de «ces musiciens qui servent la musique sans presque lui demander de gloire», et l'on peut ajouter qu'ils sont souvent étonnés comme des enfants quand les hommages viennent à eux. Édouard Souberbielle fut certainement un de ces célébrants de la gloire universelle de la musique, et le singulier phénomène de vénération dont il fit l'objet n'entraîna pas la moindre inflexion de la trajectoire de son existence, publique ou privée, dans l'espace ou évoluent les destinées.

En parcourant les différents chapitres de cette existence, je m'efforcerai de donner la mesure de cette grandeur qui ne pèse pas, et qui se donne à contempler à ceux qui savent deviner, jusqu'à cette nuit du 26 janvier 1986 où mon grand-père nous quitta presque sur la pointe des pieds, sans longue maladie, sans pénible agonie, sans qu'aucun messenger de la mort n'ait envoyé le moindre signe annonciateur. Un malaise cardiaque et un départ précipité pour l'hôpital Béclère de Clamart, c'est tout. Je le revois montant l'escalier de notre maison de Meudon pour jeter quelques affaires dans une petite valise, et puis plus rien... Jusqu'à ce qu'une infirmière du service des urgences, aux alentours de minuit, nous prépare enfin à l'irréparable.

Je rejoignais en une nuit la multitude qui, depuis toujours, connaît la loi rigoureuse de la pesée des âmes et du poids des larmes. Longtemps j'ai attendu que quelques hautes figures viennent entourer le défunt dans le coin très retiré de mon souvenir où il repose, mais, le temps passant, je ne suis plus sûr qu'elles en trouveront facilement le chemin. Le grand musicien qui m'a élevé garde un statut à part dans le cercle trop restreint des hommes les plus purs et les plus sages que j'ai connus; et il est fort probable qu'il en sera toujours ainsi.

En remontant très en amont le cours de cette vie, sans négliger le large sillage qu'elle laisse derrière elle et dont les ondes bienfaisantes ne cessent de venir mourir à nos pieds, nous serons peut-être à même de l'inscrire dans une histoire plus vaste, loin de la naïve croyance en une génération spontanée des forces de l'esprit. Alors l'objet de commande que constitue cet essai de biographie pourra peut-être parler à ceux qui n'ont connu ni l'homme ni son époque, et justifier ainsi la rupture d'un long silence, que ma famille, sans aucune préméditation, avait cru devoir respecter.

I GÉNÉALOGIE

Eaux vives

Il n'est nul besoin d'être un spécialiste des patronymes français pour situer, sans trop hésiter, le nom de Souberbielle du côté de la chaîne des Pyrénées. De fait, on entendrait presque rouler les syllabes comme des cailloux emportés par des eaux vives de haute montagne. Selon que l'accent était mis sur les sonorités fluides ou rocailleuses de la prononciation, ce nom pouvait donner lieu à des orthographe ou transformations des plus fantaisistes et je me souviens du recensement impressionnant, régulièrement mis à jour dans la famille, des variantes les plus improbables apportées par le courrier, la plus fréquente et la plus plausible restant celle empruntée au poète Jules Supervielle.

Bourgeoisie libérale

Républicains et ultras

Édouard Souberbielle est né à Tarbes le 17 juin 1899 dans le milieu caractéristique de la bourgeoisie aisée et libérale du XIX^{ème} siècle, où les arts et les lettres n'étaient en rien des hôtes de passage ou des invités occasionnels. Ainsi le père d'Édouard, Adrien Souberbielle, avocat brillant et proche collaborateur de Clémenceau —et par ailleurs bon violoncelliste amateur— avait acquis, par pure passion littéraire, une connaissance profonde de la langue russe. On lui doit quelques essais et il compte parmi les premiers traducteurs de Tolstoï. Sa femme Thérèse, née Delmas, fut une pianiste de talent, qui avait obtenu un premier prix au Conservatoire de Paris dans la classe d'Elie Delaborde. Elle fut le professeur de son fils après avoir été elle-même formée par sa mère. Cette dernière, Le professeur de piano de la ville de Tarbes, constitue ainsi le premier maillon connu d'une lignée de musiciens qui conduit jusqu'à nos jours.

Par delà les aspects sentimentaux ou pittoresques de l'évocation d'une généalogie, il n'est pas indifférent de se pencher sur ses arrière-plans philosophiques et culturels, courant sur trois ou quatre générations, qui dessinent un paysage non homogène, sorte de champ-clos où se sont déroulées les grandes batailles d'idées de «l'idéologie française». En effet si la plupart des derniers Souberbielle pouvaient être rangés sans difficulté dans la catégorie des catholiques ultras, et volontiers

monarchistes, la véritable tradition familiale, en réalité, était celle d'une bourgeoisie post-révolutionnaire furieusement républicaine et certainement pas insensible aux idéaux de la franc-maçonnerie. On peut repérer les évolutions dans leurs grandes lignes en jetant un coup d'œil sur les austères portraits, tableaux, daguerréotypes et photographies qui sont restés dans les archives. Depuis le fier athéisme du XVIII^{ème} siècle, l'esprit des Lumières et la foi dans le Progrès, qui marquent encore les visages dans la première partie du XIX^{ème} siècle, jusqu'au retour du religieux en France, qui culmine avec le premier conflit mondial et l'écroulement des dernières certitudes, on suit aisément des fils qui tissent une trame serrée se confondant avec l'histoire du pays.

La politique et la guerre Au delà de l'Oural

Le parcours d'Adrien Souberbielle est, de ce point de vue, très significatif, et les documents iconographiques parlent d'eux-mêmes.

On voit un jeune homme libre penseur et membre du parti radical, très tôt monté à Paris pour mettre sa plume au service des discours de Clémenceau. Il a déjà voyagé, en Angleterre, en Russie et aux États-Unis, et veut se lancer dans une ambitieuse carrière politique. La Grande Guerre marquera, comme pour nombre de combattants, la rupture avec l'ancien monde, sans possibilité de retour en arrière. Que s'est-il passé, depuis l'engagement en tant qu'officier de cavalerie dans les combats d'août 14, jusqu'à une lointaine mission, sur mandat de Clémenceau, qu'il accomplira à la fin du conflit? Quels bouleversements intérieurs ont détourné le cours d'un destin tracé depuis l'enfance? Je ne sais rien de précis. Je sais seulement qu'Adrien Souberbielle, après un retour au catholicisme, mènera une vie plus ou moins retirée à Tarbes, sans préjudice, malgré tout, d'une intense activité d'avocat au barreau de Toulouse. L'étonnante dimension romanesque de la première partie de sa vie s'est-elle poursuivie dans ses pensées, jusqu'à nourrir le rêve d'une œuvre littéraire? C'est plus que probable mais rien de précis ne peut être avancé sur ce point.

Les photos retrouvées accompagnent les récits oraux de la mémoire familiale : celles du front franco-allemand d'abord —poses à cheval ou dans les tranchées— et puis celles de la mission officielle du gouvernement français.

De quoi s'agit-il? En 1918 la guerre touche à sa fin et la Révolution d'Octobre a porté les Bolcheviks au pouvoir. Lénine a signé en hâte une paix bâclée à Brest-Litovsk pour faire face aux armées tsaristes regroupées au delà de l'Oural. Clémenceau envoie un observateur neutre, parlant couramment russe, auprès des armées blanches et de leur chef l'amiral Koltchak; une simple mission d'information et de renseignement ne devant entraîner aucune participation active aux combats de la guerre civile. La bataille faisant encore rage sur le théâtre européen, Adrien Souberbielle rejoindra les russes blancs par l'ouest! C'est la traversée de l'Atlantique et une inoubliable arrivée à New-York. En effet, le hasard veut que cet homme vêtu

de l'uniforme d'un officier français ait débarqué aux États-Unis le jour même où fut signé l'armistice; et c'est ainsi qu'il eut à peine le temps de fouler le sol américain avant d'être porté en triomphe au milieu d'une foule en liesse! Le reste du périple est encore plus fascinant : la traversée d'est en ouest du continent, l'embarquement sur un cargo à destination de l'Indochine française, puis la remontée à travers la Chine jusqu'aux immensités de la Sibérie pour enfin rejoindre les russes blancs engagés dans une lutte sans merci contre Trotski et l'armée rouge. Les photos retrouvées donnent le vertige : New-York, le Pacifique, la baie de Haiphong, la Cité Interdite (!), les soldats russes en campagne... Comment Adrien n'a-t-il pas couché sur le papier les impressions d'une telle aventure? Je ne l'explique pas. Durant toute mon enfance j'ai contemplé un imposant samovar s'offrant au regard des visiteurs, unique objet-témoin de ce voyage extraordinaire sur les traces de Michel Strogoff. Il figure aujourd'hui en bonne place dans mon salon et les invités ne manquent pas de lier sa présence à mon nom russe et à ma famille paternelle, sans imaginer une seule seconde qu'il est en réalité un héritage Souberbielle. Puisque nous avons dérivé vers la Russie et la place qu'elle occupe dans ma famille, comment ne pas penser que mes grands-parents Galpérine se trouvaient de l'autre côté des lignes —du côté rouge— quand Adrien rejoignait les blancs?

Édouard Souberbielle, influence paternelle oblige, resta russophile toute sa vie, malgré le communisme et la tombée du rideau de fer en 1945. Le mariage de sa fille aînée, de ce point de vue, n'avait pas manqué de le réjouir. Les canons de son esthétique musicale me faisaient irrésistiblement penser à ceux d'une Nadia Boulanger ou d'un Stravinsky, portés par un même esprit acéré, une même intransigeance en lame de rasoir. Je crois me souvenir d'une tendresse particulière pour *Pétrouchka* et les *Noces*. À la fin de sa vie il aimait assister à la messe de rite oriental du «Clos du Dauphin», dans la petite communauté uniate de Meudon.

Entre Balzac et Zola Gravures, photos et médailles Fortunes et revers

Quelques albums volumineux, reliés de cuir, renferment d'autres images de la famille Souberbielle propres à prolonger la rêverie dans l'Histoire. Les photographies sépia à l'épais support cartonné donnent à voir d'imposantes calèches et de beaux équipages, des automobiles extravagantes du tournant du siècle, et des scènes de vacances sur les rivages du pays basque qui semblent sortir de l'atelier d'un peintre. On devine des fortunes et des revers de fortune, on croit se souvenir de rumeurs de placements malheureux dans les actions des villes d'eau, plus tard dans les offres d'emprunts russes... la France de Zola, pas trop éloignée de celle de Balzac. Si l'on remonte le temps, des gravures ou des médailles apparaissent, qui plongent dans l'épopée révolutionnaire et impériale, et jusqu'aux derniers feux de l'Ancien régime.

Des personnages particulièrement pittoresques émergent ici et là ; un oncle Édouard, par exemple, marié, au début du siècle, à une miss Vanderbilt (dynastie américaine à peine moins célèbre que celle des Rockefeller), puis remarié en Angleterre (une certaine tante Marie-Louise Souberbielle repose aujourd'hui dans une jolie chapelle du côté de Bournemouth). On s'intéressera, à ce sujet, à une mode anglophile qui eut cours longtemps chez les Souberbielle et qui n'est pas sans signification politique. Est-il besoin d'accentuer le contraste avec la culture de mon grand-père, latine et germanique? De souligner l'opposition entre ces histoires de riches mariages anglo-saxons ou de placements boursiers, et la vie humble et austère d'un maître de chapelle, marquée par le dédain de toute forme de spéculation financière?

Les dettes du Second Empire

Au cœur du XIX^{ème} siècle, il est certaines vues qui ne peuvent manquer d'accrocher le regard. Ainsi, au détour des pages d'un album, apparaîtront des scènes de Western (!) : des mouvements de cavalerie sabre au clair, des salles de bal envahies pas les robes à crinolines, de farouches pistoleros aux larges sombreros ou de sévères barbus, sosies d'Abraham Lincoln, en redingotes et chapeaux haut de forme. Ces documents nous viennent d'un certain oncle Paul, à la vie pour le moins aventureuse, et, à son propos, je ne résiste pas à la tentation de raconter les choses sous l'éclairage d'une anecdote personnelle.

Dans les années 1990, une tournée de concerts de musique de chambre me conduisit à San Antonio, au Texas. Une visite de la ville, avant le concert du soir, faisait aux visiteurs un devoir d'honorer la mémoire des héroïques texans retranchés dans la célèbre mission de Fort Alamo et massacrés jusqu'au dernier par l'armée mexicaine du général Santa Anna. Sans sous-estimer la brutalité de ce fameux militaire, je fus sans doute lassé d'entendre une présentation excessivement centrée sur la cruauté des hordes basanées déferlant sur un avant-poste de la Civilisation. Je me mis donc à parler de ma famille... mexicaine. Ricanements de mes collègues américains. Chez moi ils avaient entendu parler d'ascendants russes, juifs, tchèques, danois... que sais-je encore? Mais mexicains! Allons-donc, quelle blague! Il me fallut rassembler leurs connaissances historiques et leur rappeler une désastreuse expédition au Mexique, lancée par un Napoléon III avide de porter la grandeur de la France sous toutes les latitudes. Il y eut bien un Paul Souberbielle embarqué dans cette folie et des Souberbielle qui firent souche en Amérique centrale. L'un d'eux épousa, dit-on, une belle indienne au regard flamboyant et à l'abondante chevelure noire. Après la victoire des révolutionnaires de Juarez et l'exécution de Maximilien, l'impératrice Charlotte fut rapatriée par les soins de la famille. Quand la note de frais fut présentée aux autorités françaises, il fut répondu, avec aplomb et un grand sens de la logique, que la III^{ème} République n'était pas comptable des dettes contractées par l'Empire!

Il y a deux ou trois ans, nous eûmes la curiosité, via internet, de rechercher des Souberbielle du Mexique. Nous les retrouvâmes sans mal et ainsi fut établi un fragile contact avec ces lointains cousins pas tout à fait oubliés.

Une dynastie de chirurgiens

Secret de famille

Ces histoires plus ou moins exotiques ne nous renseignent pas sur l'origine sociologique des Souberbielle, et rien de ce qui a été dit jusqu'à présent ne laisse imaginer que nous parlons en réalité d'une famille de médecins, dont l'art trouve sa source chez d'habiles chirurgiens du XVIII^{ème} siècle. Cela me conduit à évoquer une dernière figure dont la destinée, sans nul doute, mérite d'être contée. Une fois de plus je présenterai les faits sous l'angle du regard personnel, renvoyés en miroir par la manière dont ils furent perçus dans mon entourage.

Quand j'étais enfant, j'ai pu saisir des bribes de propos chuchotés, avortés, vite interrompus dès que se détectait la présence d'oreilles indiscretes. Je ressentais alors comme le passage fantomatique d'une vision fugitive et noire dont on s'efforceraient de repousser le souvenir pénible avec toute la puissance d'un exorcisme. Quelle pouvait être la nature d'une chose qu'on nous cachait avec un tel soin? Quel fait terrible pouvait justifier qu'un silence d'effroi tombât aussitôt comme un couperet de guillotine dès qu'une allusion s'en était un peu trop approchée? Existait-il chez les miens un de ces fameux et inavouables secrets de famille dont on ne finit jamais d'occulter l'insistante présence, et qui exige qu'un lourd tribut d'expiation soit régulièrement versé pour prix d'un rachat collectif? J'étais d'autant plus troublé et intrigué que j'avais été élevé dans une sorte de tendresse respectueuse, ou de respect affectueux, pour tout ce qui touchait à la mémoire ancestrale, qu'il s'agisse de celle des Bloy et des Souberbielle ou de celle des Galpérine. Une gravure interdite renforçait le mystère, qui, n'ayant pas eu droit à une place en album, traînait au fond d'un tiroir, et le très sévère personnage qu'elle représentait, dont je surpris un jour l'expression implacable, n'était connu que d'un petit nombre de personnes. Au fil des années et au gré des fuites d'informations je pus, malgré tout, mettre un nom sur le visage du banni. Il s'appelait Joseph Souberbielle, chirurgien de son état, ou plus précisément «lithotomiste», selon la terminologie médicale de l'époque. Pendant longtemps je n'en sus pas plus.

Cabinet de l'histoire

Quatrain pour un régicide

Était-ce chez le dentiste ou le coiffeur? Mes yeux tombèrent, par le plus pur des hasards, sur une planche de bandes-dessinées située en bonne place au cœur de *Télé 7 jours* (à moins que ce ne soit *France-soir*) dans la rubrique *La vie des médecins célèbres*. En quelques vignettes dûment légendées fut dévoilé le grand Secret, et révélée la vie du «monstre» qui l'avait nourri. C'est ainsi que je pris connaissance

—avec la franche bonne humeur d’un solide républicain— des événements qui avaient traumatisé mes aïeux.

Le docteur Joseph Souberbielle, protégé de Larrey, fut un proche de son confrère Marat et entretint d’excellents rapports avec Danton et Camille Desmoulins. Il n’en enverra pas moins les deux derniers à l’échafaud car il fut surtout l’ami intime d’un certain Maximilien Robespierre, auquel il ne reprochait rien d’autre qu’une excessive modération! Il semble, en effet, que le grand homme incorruptible ait été souvent pris de scrupules avant de condamner un ennemi de la Révolution, ce qui lui valut, de la part du bon docteur, l’aimable surnom de «La Molasse». Chargé à la Conciergerie de soigner Marie-Antoinette, Joseph s’indignera de ses conditions de détention et de l’insalubrité des lieux... ce qui ne l’empêchera pas de voter sa mort quelques semaines plus tard. Il fut en effet l’un des neuf juges pour lesquels il fallait créer l’«irréversible» afin d’assurer le succès d’une révolution menacée de l’extérieur et de l’intérieur. Dans *Les Dieux ont soif*, Anatole France parle d’un juré chirurgien, sans plus de précision, et Léon Bloy dans un de ses premiers essais-poèmes, *La Chevalière de la mort*, ne fait aucune allusion à son existence; mais les historiens n’ignorent rien de ces citoyens (l’un d’entre eux était luthier) qui se voulaient des instruments de l’Histoire et qui, sans trembler, ont réglé une question douloureuse. J’ai pu ainsi aller au-delà des renseignements contenus dans ma bande dessinée, et découvrir que Joseph Souberbielle était une célébrité de la médecine de son temps dont la méthode et la virtuosité étaient un héritage d’un oncle ecclésiastique chirurgien, le frère Côme⁽¹⁾. Spécialistes de l’opération dite «de la pierre», c’est-à-dire de la recherche et l’enlèvement des calculs rénaux —au delà de deux minutes d’ouverture à vif le patient ne survivait pas— les deux hommes avaient acquis une réputation extraordinaire dans leur pratique et une aura de bienfaiteurs. Dans un quatrain de mirliton, le comte de Ségur avait écrit à la gloire de Joseph :

*«Faire le bien est votre unique affaire.
Sur les gens de ce siècle en tout vous l’emportez,
Tandis qu’entre eux ils se jettent la pierre,
Vous, docteur, vous la leur ôtez».*

L’homme avait certainement su se rendre indispensable, et cela seul peut expliquer qu’il ait échappé à la guillotine après la Terreur. De fait, il traversa les périodes du Directoire, de l’Empire et même des débuts de la Restauration, sans être réellement inquiété. Le respect dont il jouissait était tel qu’il fut présenté à Louis XVIII. Il allait le saluer quand un homme, soudain, glissa à l’oreille du roi : «Savez-vous, Sire, que l’homme qui a le front de vous faire face est directement responsable de l’exécution de votre belle-sœur?» La duchesse d’Angoulême, fille de Marie-Antoinette, qui entendit ces mots, fut prise d’un malaise et l’on s’empressa

1) Au XVIII^{ème} siècle la famille comptait pas moins de vingt médecins ou chirurgiens.

d’évacuer prestement l’objet du scandale. Il semble que le docteur ait été prié instamment de quitter Paris pour ne plus jamais y revenir. Il mourut à Tarbes dans sa 92^{ème} année avec un pavé de la Bastille placé en évidence sur sa table de nuit!

Un matin de juillet...

La Bastille! C’est là, en effet, que tout avait commencé, quand, un certain 14 juillet 1789, les hasards d’une promenade l’avaient conduit non loin de cette prison-forteresse. Il en vint, dès les premiers tirs, à donner des soins aux blessés dans les rangs des assaillants, et le soir il était devenu un héros. À la fin de sa vie, cet homme de fer, familier de la souffrance et de la mort, était interrogé encore et toujours sur l’exécution de la reine. Il avait probablement, sans nulle cruauté, analysé le problème politique comme un cas clinique, et jugé regrettable mais nécessaire l’ablation d’un organe devenu une menace pour le corps tout entier. Sans doute portait-il sur ce passé le regard du vieux conventionnel que Hugo fait parler dans *Les Misérables*, et, à propos de Marie-Antoinette, il aurait dit : «...aujourd’hui je ne la condamnerais plus».

Musicothérapie

Nous prendrons congé de cet aïeul sur une note plus légère, qui, loin des cachots humides et des antichambres de la mort, nous ramènera sans transition vers la musique, car certains écrits n’hésitent pas à faire du docteur Joseph Souberbielle le père d’une discipline très en vogue de nos jours : la musicothérapie! Sensible, en effet, aux vertus euphorisantes et bien connues de la musique —on pense inévitablement aux troupes du Rhin galvanisées par la *Marseillaise*—, notre homme, chirurgien-major de l’armée révolutionnaire et directeur de l’École de Mars⁽²⁾, eut l’idée de regrouper les blessés autour de fanfares aux effectifs impressionnants. Le répertoire avait été soigneusement choisi, alternant chants élégiaques et marches triomphales, et les réactions des hommes, dont les lits avaient été disposés en position d’écoute maximale, étaient analysées dans une perspective qui se voulait scientifique. Le docteur écrivait : «Je crois que si l’on faisait entendre de la musique dans les cours des hôpitaux et sur les ponts de l’Hôtel-Dieu, une ou deux fois par jour, rien au monde ne serait plus capable de distraire les malades de leurs maux, surtout dans cette circonstance où le moral joue un si grand rôle. Je me rappelle qu’un élève que je soignais pour une affection cérébrale, en entendant la musique, sortit de son lit et de la tente, et se mit à danser au milieu d’une pluie battante. Il alla de mieux en mieux et, quatre jours après, il rentra dans le camp».⁽³⁾ Le gigantisme des hymnes révolutionnaires de Méhul ou de Pleyel comme arme thérapeutique dans le champ psychosomatique, il fallait y penser! On en conviendra, par delà les questions d’éthique, le personnage ne manquait ni de personnalité, ni d’allure!

2) École d’où sont nées l’École Militaire, l’École Normale et l’École Polytechnique.

3) In *Le Cabinet secret de l’Histoire* par le docteur Cabanés, Librairie A. Charles, 1897.

Le lycée de Tarbes et Maldoror

Il faut s'y résigner : après la longue digression sur la saga des Souberbielle, je ne dispose d'aucune information, ou presque aucune, sur la généalogie Delmas. C'est pourtant bien de ce côté, je l'ai dit, que se situe la source principale de la vocation musicale de mon grand-père, et il n'eût pas été dénué d'intérêt, par exemple, d'avoir quelques lumières sur les traditions pianistiques qui furent celles de la mère de Thérèse Souberbielle, et de plonger ainsi dans l'histoire des écoles (avec leur répertoire spécifique) qui avaient cours dans la France du XIX^{ème} siècle. Comme toujours dans ce cas, on regrette de n'avoir pas su poser les bonnes questions au bon moment, d'avoir ignoré que le temps est compté et qu'il ne faut pas toujours remettre au lendemain le projet d'interroger ses proches. Une chose est sûre, les Delmas étaient des gens cultivés ayant, par ailleurs, des relations privilégiées avec le monde musical, comme en témoigne l'amitié de Thérèse Souberbielle avec les pianistes célèbres du moment : Francis Planté et Ricardo Viñes. Il n'est pas indifférent non plus de savoir que le père de Thérèse fut l'ami et le condisciple au lycée de Tarbes du jeune Isidore Ducasse, futur comte de Lautréamont et future admiration littéraire de Léon Bloy. Auguste Delmas est l'un des dédicataires des *Chants de Maldoror*.

Un couvent au bout du monde

Si les renseignements font défaut, en amont, je veux mentionner, en aval, le nom d'un frère de Thérèse, Edmond Delmas, médecin colonial qui vécut longtemps en Afrique, et dont la fille Suzanne reste une des figures les plus énigmatiques et les plus émouvantes de la famille. Cette cousine très aimée de mon grand-père fut une des élèves les plus douées de Lazare Lévy. Le soir de son premier prix du Conservatoire de Paris, quand on se pressait autour d'elle pour la fêter, la ravissante jeune fille (des photos font penser à une gitane andalouse) annonça qu'elle entrait dans les ordres. Le choc fut terrible pour ses parents et aussi pour Lazare-Lévy qui avait fondé de grands espoirs sur elle. Elle partit pour les Philippines et passa toute sa vie à effectuer des tâches de soin et d'éducation dans les plus atroces bidonvilles de la périphérie de Manille. J'étais présent quand, très âgée, elle revint au pays. Mon grand-père l'accueillit avec une indicible émotion et je me souviens que son français n'était plus très assuré. Elle repartit le lendemain pour ne plus jamais revenir. C'était le temps de la «Fille ainée de l'Église», quand la France envoyait des missionnaires au bout du monde...



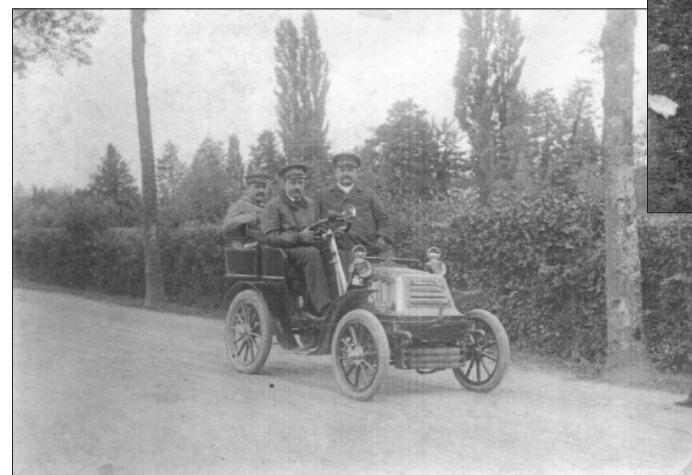
Grand-mère maternelle d'Édouard Souberbielle.

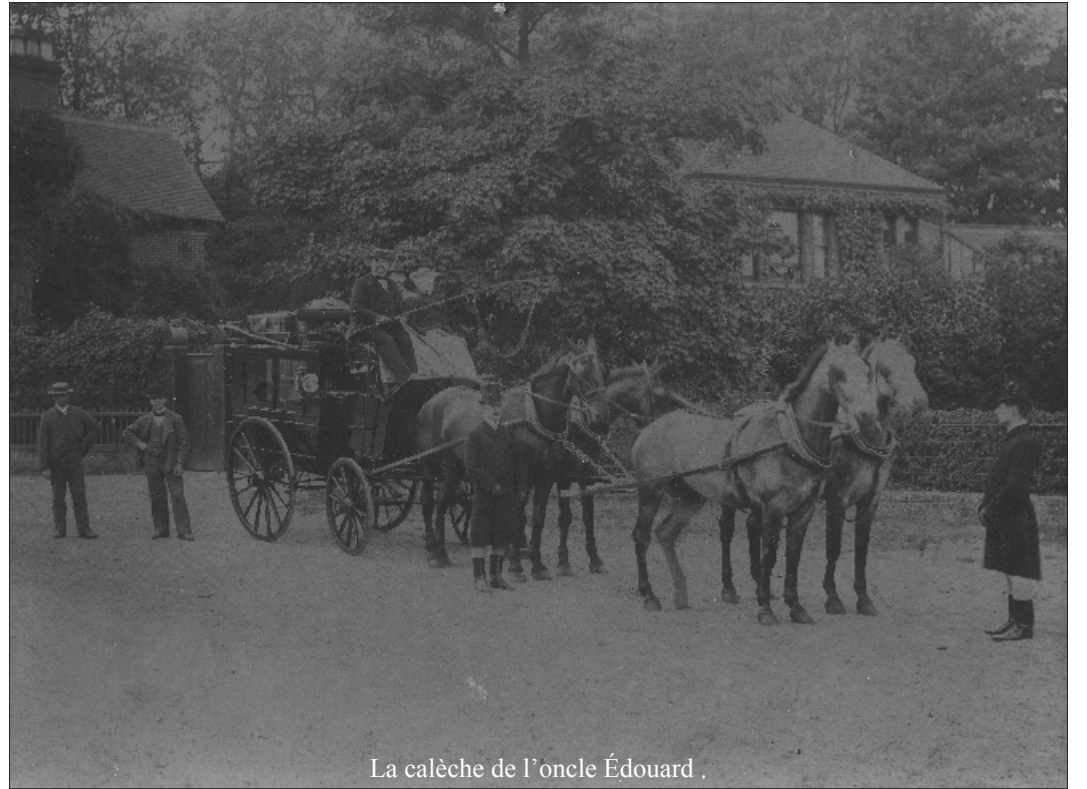


A gauche : la mère d'Édouard Souberbielle.

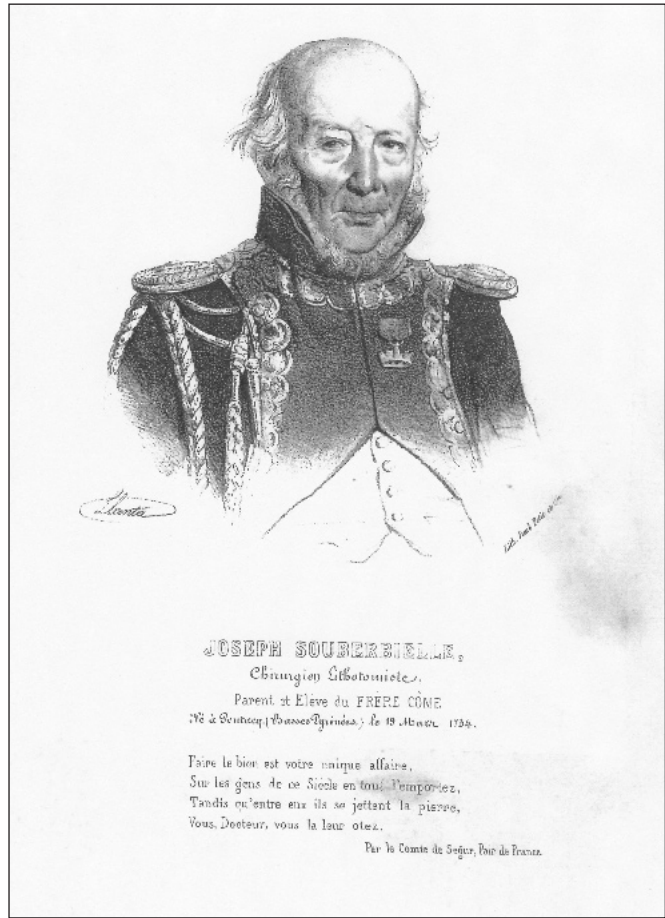
Grand-mère paternelle d'Édouard Souberbielle.

Voiture de l'oncle Édouard.





La calèche de l'oncle Édouard .



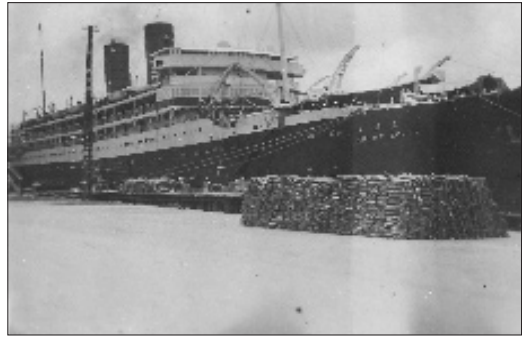
Les Souberbielle du Mexique.



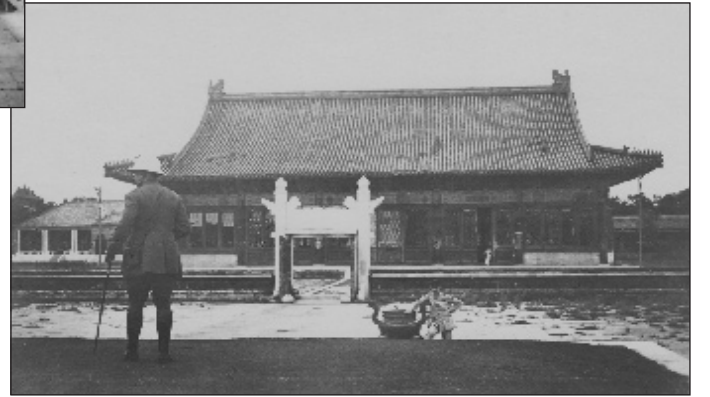
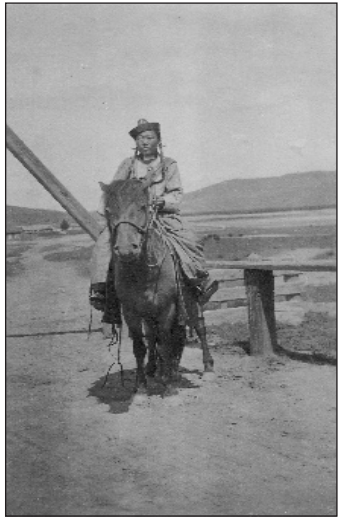
Médaille
 de Joseph Souberbielle.



Les voyages d'Adrien Souberbielle.



Asie.



Russie.



Avec l'armée russe...



Auguste Delmas.

Buste de Thérèse Souberbielle.



Suzanne Delmas.





Thérèse, mère d'Édouard Souberbielle.

II ENFANCE

Une femme volontaire

La place Péreire et le parti radical

Thérèse Souberbielle est certainement la figure centrale de ce début de récit. Par delà la sorte de vénération que son fils a nourri toute sa vie à son endroit, et qu'il me confia plus d'une fois avec une rare profondeur d'expression, il convient de remarquer qu'elle ne laissa personne indifférent. En réalité elle fut très aimée, et on ne compte plus les témoignages de gens tombés sous le charme de sa personnalité passionnée et volontaire, le plus éloquent restant celui de Bloy, littéralement ébloui par elle dès leur première rencontre. On ne saurait, en effet, s'arrêter à son seul rôle de premier professeur de son fils, car elle prit, souvent contre la volonté de son mari, des initiatives décisives dont les conséquences, pour certaines d'entre elles, tracent les lignes principales de l'histoire récente de ma famille.

Les premières années d'Édouard Souberbielle se sont déroulées à Paris, non loin de la place Péreire, dans le XVII^{ème} arrondissement hausmannien appelé à devenir le ghetto des musiciens français après l'emménagement du Conservatoire au 14 de la rue de Madrid. Seuls des impératifs liés à la carrière d'Adrien Souberbielle avaient déterminé l'installation dans la capitale et l'on ne saurait rechercher dans le choix du quartier le moindre indice d'une quelconque orientation musicale.

Villégiature et pianistes. Berlioz et la Comtesse de Ségur

De la musique jusqu'à l'aube... et le mot de Cambronne

Édouard rentra à Tarbes à l'âge de sept ans et les premiers souvenirs directement rattachés au monde de la musique semblent être les visites qu'il effectua avec sa mère chez Francis Planté. Ce dernier se retirait l'été dans une belle villégiature entourée de grands sapins du côté de Bagnère-de-Bigorre, et le tout jeune garçon, sans jamais être gagné par l'ennui, connut ces longs après-midi où l'on ne quittait pas le clavier, jusqu'à en oublier le repas du soir. Planté jouait, déchiffrait des partitions anciennes ou nouvelles, insatiable dans son désir de découverte et dans sa quête de pureté du son, une quête quasi obsessionnelle selon les dires de mon grand-père. Il est singulier pour des gens de ma génération de penser que ces récits concernent un homme âgé que Berlioz avait entendu enfant, et

qui avait fait ses débuts dans une «Auberge de l'ange gardien» qui n'était autre que le salon de la célèbre Comtesse de Ségur. C'est ce même homme qui, à mi-parcours d'une carrière exceptionnelle, s'était retiré de la scène après une rencontre avec Liszt. Il ne réapparut en public qu'après avoir repensé son approche du clavier et entièrement refondu sa technique; une leçon de courage et d'exigence qui avait beaucoup frappé à l'époque.

Un souvenir de concert était resté présent dans les récits de mon grand-père. Il s'agit plutôt, en réalité, d'un souvenir d'après-concert, quand le maître, rentrant chez lui entouré de quelques amis, s'était délesté de sa lourde redingote et du poids de la tension accumulée sur scène, puis s'était mis au piano en disant : «Et maintenant faisons un peu de musique...». Les convives l'écoutèrent jusqu'à l'aube. Par delà le caractère burlesque de la situation on comprend ce que pouvait être la passion musicale avant l'âge de la radio et du disque; l'audition d'une œuvre, ou même d'un fragment d'œuvre, étant considérée comme un privilège rare et un moment précieux. Sans doute Planté, connu pour être sensible au trac, trouvait-il aussi dans ces instants de communion avec quelques proches une vérité d'expression et une liberté de ton que la salle de concert n'autorisait pas assez souvent à son goût. Un des rares enregistrements qui nous restent (une curiosité trouvable dans les coffrets d'anthologie du piano français) avait été réalisé dans la douleur. Fort mécontent de l'exécution d'une pièce brève saisie en une seule prise, le maître la ponctua d'un mot de Cambronne retentissant, resté gravé pour l'éternité, et qui est peut-être l'expression la plus authentique d'un moment jugé par lui aussi artificiel que parfaitement raté!

Province et vie musicale

Officiers et musiciens

La question se pose : quelle sorte de vie musicale pouvait bien être offerte aux habitants d'une petite ville comme Tarbes? En réalité les choses ont beaucoup changé en un siècle et la fameuse décentralisation culturelle dont nous sommes si fiers a créé de nouveaux déserts. Nous serions bien étonnés de savoir que des lieux qui nous semblent aujourd'hui particulièrement ternes étaient autrefois des centres très vivants. Je pense, par exemple, au casino de Dieppe, où Saint-Saëns dirigeait un orchestre devant la haute société anglaise, ou encore à celui de Vichy, abritant une salle d'opéra qui a vu la création française de la *Salomé* de Richard Strauss... Rien d'aussi prestigieux ne vient à l'esprit pour ce qui concerne Tarbes, mais un public de connaisseurs n'en accueillait pas moins régulièrement les meilleurs artistes du moment.

La ville était alors une place militaire de première importance, où le futur maréchal Foch, par exemple, fit ses premières armes, et elle avait la particularité d'abriter un grand arsenal. Il était administré par le colonel Dévé dont les fils, Fernand et Max, comptèrent parmi les amis les plus intimes d'Édouard Souberbielle.

Le premier étudia avec Witkowski et laissa des compositions, principalement des mélodies, qui mériteraient d'être redécouvertes; le second connut son heure de gloire aux temps des pionniers de l'aviation en étant le premier pilote à effectuer un vol Paris-Nouméa. Il y aurait beaucoup à dire sur les liens qui unirent, tout au long du XIX^{ème} siècle, les militaires et les musiciens, et l'on serait surpris, s'il nous était donné de revisiter ce passé, de réaliser que certains officiers possédaient une authentique et vaste culture musicale.

Société Philharmonique et récital

Je sais peu de choses sur les premières émotions d'Édouard, reçues à la «Société Philharmonique de Tarbes». J'ai déjà évoqué l'émerveillement produit par le quatuor à cordes, souvenir d'une matière idéalement aérienne, disait-il, ne touchant pas terre avant le point d'orgue final, et qui lui apparut d'emblée comme la forme la plus pure dans laquelle pouvait se couler le discours musical. La connaissance postérieure du répertoire de cette illustre formation n'a certainement pas fait mentir cette première impression! Aux côtés des derniers quatuors de Beethoven, celui de Debussy, en particulier, occupa dans son florilège personnel une place à part, hors de portée des atteintes du temps. Il m'avait parlé aussi d'un récital Chopin donné par une certaine mademoiselle Marx, qui l'avait beaucoup touché. Qui était cette pianiste? Je l'ignore; mais je soupçonne que Rubinstein ou Horowitz, auxquels il vouait une admiration sans réserve, ne lui ont pas donné une émotion plus grande que cette jeune artiste oubliée. Elle avait, en une soirée dans une petite ville de province, gagné d'être encore citée en exemple quelque cinquante ans plus tard par quelqu'un qui n'avait rien perdu de ses intentions artistiques les plus profondes.

La famille Soulé et Francis Poulenc

Le «descubridor»

Celui par qui tout arrive...

Dans le cercle des amitiés musicales de Thérèse Souberbielle, il me faut mentionner la famille Soulé, à l'origine de la rencontre d'Édouard avec Francis Poulenc, et un autre illustre pianiste de l'époque, Ricardo Viñes. Pour ce qui concerne les Soulé, je dois regretter, une fois encore, de n'avoir pas posé les bonnes questions au bon moment. Je ne sais presque rien sur eux et je ne peux même pas dater avec précision les débuts de l'amitié Poulenc-Souberbielle. Un témoignage de Jacques Soulé ⁽⁴⁾ situe la rencontre à Paris pendant la Grande Guerre alors que j'en étais resté à l'idée d'une relation de vacances dans le midi... En vérité, j'aurais pu avoir toutes les informations voulues quand j'avais quinze ans, en interrogeant une violoniste que je côtoyais toutes les semaines au Conservatoire de Paris. Françoise Monméja, née Soulé, était en effet professeur-assistant de musique de chambre, et j'ignorais tout de ses liens avec Tarbes et les Poulenc jusqu'à une audition de classe chez Geneviève Joy et Henri Dutilleux, où mon grand-père, venu pour

4) Jacques Soulé *Francis Poulenc dans ses jeunes années* (chez l'auteur).

m'entendre, fut tout surpris de la retrouver. Je m'en veux encore de ne pas avoir été suffisamment attentif à un dialogue où Poulenc tenait une place centrale. Françoise Monméja avait beaucoup joué sa sonate et c'est elle qui devait me la faire connaître. L'œuvre, créée par Ginette Neveu, était alors peu donnée, victime du dédain de son auteur (il avait dit au jeune Devy Erlih : «Ne joue pas ça, mon petit, c'est de la très mauvaise musique!»). Je crois me rappeler que mon grand-père n'en faisait pas grand cas non plus, et je devais me rendre compte plus tard, à la lecture des lettres de Poulenc, que ce regard sans concession d'Édouard, jamais aveuglé par les sentiments, avait été particulièrement apprécié. Il est révélateur d'une relation de totale confiance.

Ricardo Viñès est le personnage qui assure le lien entre les protagonistes de l'histoire. Interprète des premières œuvres de Poulenc, ami des Souberbielle, des Soulé et des Bloy, il est celui par qui tout arrive, celui qui fut appelé à nouer les fils des destinées. Figure essentielle de la musique française au tournant du siècle, proche de Debussy et de Ravel —un grand nombre de leurs œuvres ont été créées par lui, sans compter celles de Satie, Falla, Mompou, Granados et bien d'autres— il était un «descubridor», un découvreur, selon le mot de Poulenc. Ce dernier confiait à Stéphane Audel : «Cher Viñès! Je pourrais vous parler de lui pendant des heures, tant je l'ai aimé et tant j'étais fier de l'affection qu'il me portait. C'était un homme exquis, un bizarre hidalgo avec d'énormes moustaches, coiffé d'un sombrero à bord plat du plus pur style espagnol et chaussé de bottines à boutons dont il me frappait les tibias quand je ne changeais pas suffisamment la pédale. Le jeu des pédales, ce facteur essentiel de la musique moderne, personne ne l'indiquait mieux que Viñès. Il arrivait à jouer clair dans un flot de pédale! Et quelle science dans le staccato opposé à un legato absolu! La grande pianiste Marcelle Meyer, qui fut sa plus brillante élève, me disait un jour en finissant de jouer *Petrouchka* : «Grâce à Viñès, ce n'est pas si difficile que cela!»⁽⁵⁾

On le voit, ce musicien antiromantique était à mille lieues des virtuoses lisztziens, dont Planté était un éminent représentant. Il était par ailleurs un homme de très vaste culture, à peine moins à l'affût dans le domaine littéraire que dans la sphère de la musique. Admirateur inconditionnel de l'œuvre de Bloy, il avait ardemment désiré le rencontrer, et c'est un prêtre, le père Léonce Petit, confident de Debussy, qui les avait réunis. Je laisse ici la parole à ma grand'mère : «Ricardo Viñès était âgé d'une trentaine d'années et vivait avec sa mère lorsque nous l'avons connu. C'était un petit homme vif aux cheveux et à la moustache très noirs, dont le regard exprimait beaucoup d'intelligence et de finesse, parfois même un peu de malice. Ses mains intelligentes aux doigts nerveux et longs, lorsqu'elles se posaient sur le clavier quelques instants avant de jouer, étaient aussi suggestives que son regard, et c'était un véritable plaisir de l'observer comme de l'écouter. Bien que mon père ne fut pas un musicien techniquement compétent, il jouissait toujours de l'exceptionnel talent de cet ami, qui ne consentait à jouer que s'il était assuré,

par une petite entente préalable, qu'il serait récompensé par la lecture des derniers chapitres que mon père venait d'écrire. Cette petite entente se faisait toujours sur un ton charmant qui leur était propre, et qui nous amusait beaucoup, ma sœur Véronique et moi. Parfois aussi Ricardo Viñès, toujours animé de son esprit malicieux, ne se mettait au piano qu'après avoir réclamé le gros «Sénèque» que mon père lui donnait généralement pour s'asseoir. Il montrait alors le tabouret de piano trop bas, et riait de son petit rire malin : «Se-ne-que-ça?» disait-il. Tel était l'esprit naïf et charmant de Ricardo Viñès. Mais il n'était pas que cela. C'était avant tout un homme de cœur. Le 31 décembre, chaque année, on était à peu près certain de le rencontrer en bas du funiculaire de la Butte Montmartre, chargé comme un pauvre mulet d'un harnachement incroyable de cadeaux pour toute la famille. Quelquefois même, il jouait avec Véronique et moi aux jeux qu'il avait apportés, ce qui nous amusait beaucoup. Aujourd'hui, après tant d'années, je pense avec attendrissement à ce généreux ami. Mais surtout à son destin qui était, dix ans plus tard, de mettre en relation madame Adrien Souberbielle —la mère de mon futur mari— avec Léon Bloy».⁽⁶⁾

5) Francis Poulenc, *Moi et mes amis*. La Palatine 1963.

6) Madeleine Bloy-Souberbielle, *Souvenirs* (inédits).

Combo : vacances des Souberbielle.





Pyrénées : Adrien, Thérèse et Édouard Souberbielle.



Édouard et Thérèse Souberbielle.

Édouard enfant, avec sa mère et sa grand-mère.



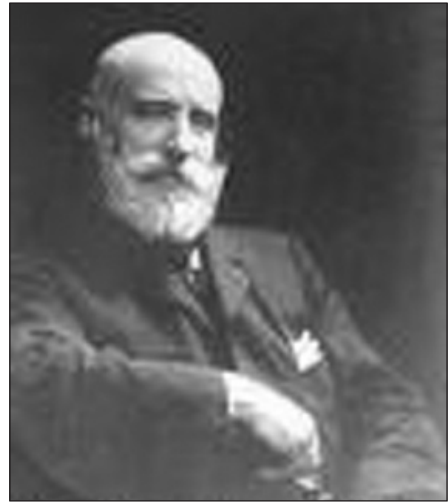
Thérèse et Édouard.

Édouard à droite :
scène de plage au pays basque.



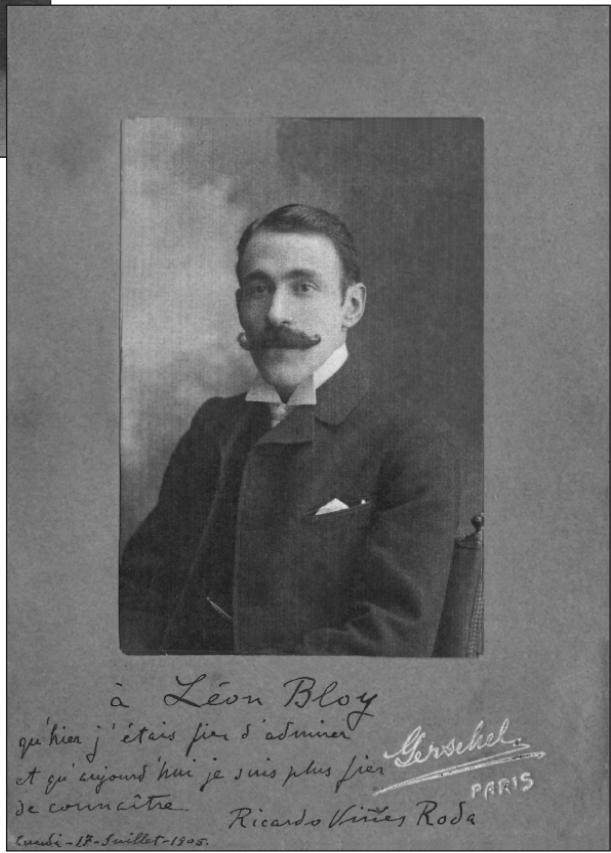


Madame Soulé.



François Planté.

Ricardo Viñes.



Elie Delaborde.



III JEUNESSE

Sans effort...

Le dernier train

Édouard Souberbielle connut au lycée de Tarbes des années particulièrement heureuses. Brillant dans les matières scientifiques aussi bien que dans le domaine littéraire —sans parler de sa manière d’approfondir très sérieusement sa formation musicale—, il semblait tout accomplir sans effort. Ces facilités, se portant sur des sujets très différents, sont intéressantes à plus d’un titre puisqu’elles concernent un être appelé à connaître plus tard de réelles difficultés intérieures. Sont écartées ainsi quelques idées reçues qui associent trop facilement le brio à la superficialité, et les tourments de la vie d’adulte aux problèmes rencontrés dans l’enfance.

La diversité des dons avait nourri l’enthousiasme de la découverte, mais elle avait aussi entretenu l’incertitude devant les choix de l’avenir. Cependant les réponses aux graves questions que se posent tous les adolescents devaient être différées, occultées par des inquiétudes d’une autre dimension, liées à l’approche irrésistible de la Grande Guerre.

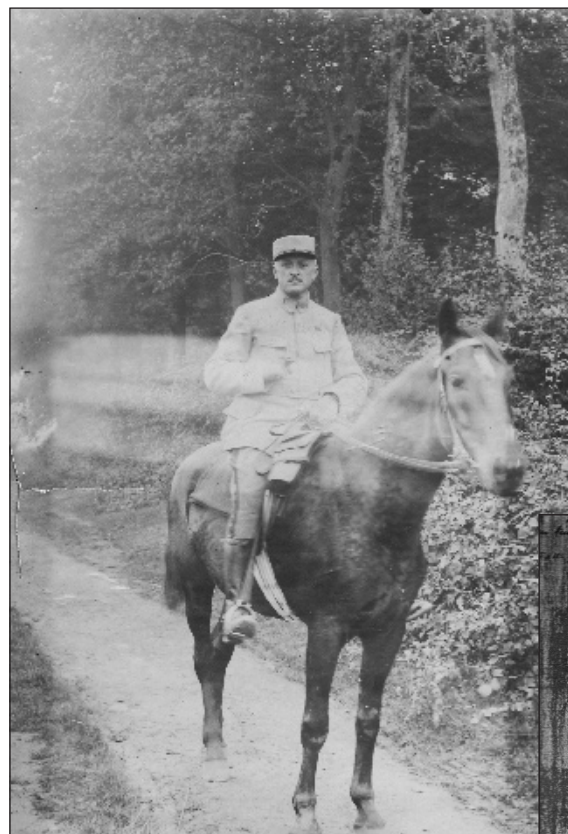
L’Europe, dans les mois qui précèdent août 14, hésite encore entre fatalisme et refus de la folie. La confrontation semble inévitable, mais on veut encore croire que la raison l’emportera. Un petit fait donne la mesure exacte de cet état d’attente incrédule : Édouard Souberbielle, en juillet 1914, faisait un séjour linguistique en... Allemagne! Une famille l’avait accueilli très chaleureusement pendant trois semaines avant de le raccompagner avec émotion à la gare pour prendre le tout dernier train en partance pour la France. L’histoire est d’autant plus surprenante qu’Adrien, dans l’entourage de Clémenceau, n’était pas le plus mal placé pour avoir des informations fiables et ne rien ignorer des préparatifs d’une tragédie annoncée. Il est vrai que, dans la montée en puissance du drame, tout s’était précipité en quelques jours. Chez les musiciens, par exemple, n’apprenait-on pas avec ahurissement que Fauré prenait les eaux à Ems en ce début d’été particulièrement ensoleillé? En réalité, nombre d’hommes, des deux côtés du Rhin, et jusqu’aux dernières heures, ne pourront se résoudre à croire au suicide de l’Europe.

Les adieux de Jean Limousin.

Le voyage de Saint-Piat

Les débuts de la guerre n'épargnent aucune famille et les Souberbielle ne font pas exception. Commence pour les femmes, les enfants et tous ceux de l'arrière, le supplice de l'attente, scandé par la publication quotidienne des listes des morts et des blessés. Adrien part dès les premiers jours avec d'autres hommes de la famille. En consultant ses archives militaires, mon attention a été attirée par une petite photo. Elle donne à voir un officier à cheval conversant avec une femme qui se tient debout au pied de l'animal, une main posée sur son encolure. La tête du soldat est légèrement inclinée vers elle. L'homme qui fait ainsi ses adieux à sa mère s'appelait Jean Limousin. Il sera tué dans la Somme. C'était le cousin le plus aimé de mon grand-père, qui, lui, ne sera appelé sous les drapeaux qu'à l'extrême fin du conflit, un mois tout juste avant l'armistice.

Dans cette période où les heures sont comme suspendues aux nouvelles en provenance de l'est, Thérèse Souberbielle en vient à se nourrir presque exclusivement de la lecture de Léon Bloy, et elle brûle du désir de le rencontrer. Elle s'en ouvre à Viñès qui lui dit : «Mais enfin, vous n'avez qu'à aller le voir!» En septembre 1915, elle décide de rejoindre la famille Bloy dans la petite villégiature où elle séjourne, non loin de Chartres, dans le village de Saint-Piat. L'écrivain voit arriver «une vraie pyrénéenne, très brune, petite et maigre, mais vive et passionnée, avec un léger accent qui n'est pas sans charme». Plus tard il ajoutera : «Il y a des créatures que Dieu a formées tout exprès pour les envoyer, en temps utile, à ceux de ses amis qu'afflige la tristesse...» La première visite, effectuée en cachette d'un mari voltairien et anti-clérical, est le point de départ d'une amitié et d'une importante correspondance, à caractère essentiellement religieux, ininterrompue jusqu'à la mort de l'écrivain deux années plus tard. La confiance est telle que Bloy osera —ce qui est bien dans sa manière— une folle prophétie concernant Adrien. À l'épouse d'un homme combattant en première ligne il écrit : «S'il est touché sa blessure sera légère, mais c'est son incrédulité qui sera frappée à mort». Ces mots qu'on pourrait à bon droit juger insensés avaient une résonance singulière venant d'un homme abîmé dans la prière et écrasé régulièrement par l'annonce de la mort d'un ami, et ils trouvèrent un écho au moment du retour d'Adrien. Le visage de ce dernier avait à peine été éraflé par un projectile, et Bloy, après une visite du jeune Édouard, de noter dans son journal (janvier 1917) : «J'apprends que son père n'est nullement indisposé contre moi et que même il approuve les visites de son fils. On a l'impression qu'il m'aimerait facilement s'il me connaissait».



Adrien Souberbielle.

Les adieux de Jean Limousin à sa mère.



Clémenceau.



*à mon excellent collaborateur et bon ami
Adrien Souberbielle
Ellermeur*

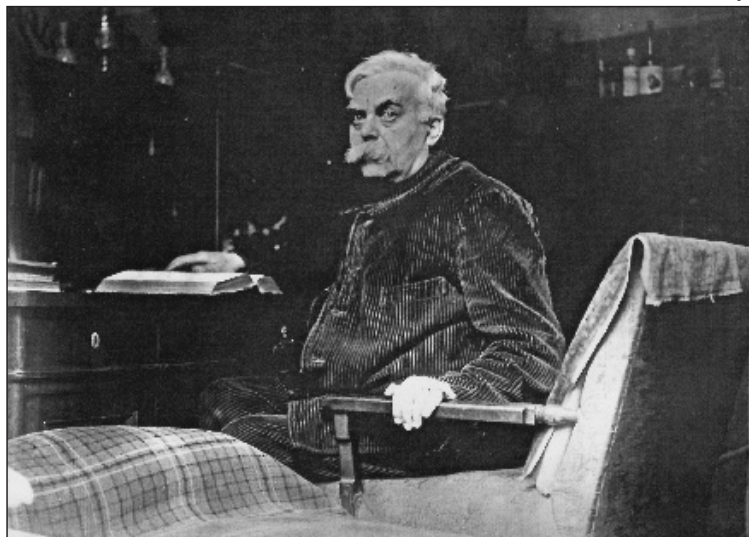
La maison des Bloy
à Bourg-la-Reine.



Jeanne Bloy.



Léon Bloy.



Madeleine Bloy.

Jacques Maritain.



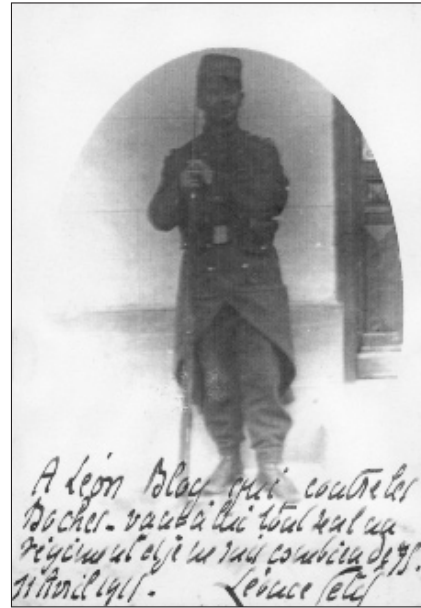
Raïssa Maritain.





Félix Raugel.

La classe de Vincent d'Indy pendant la Grande Guerre.
Madeleine Bloy, deuxième, debout, en partant de la droite.



Léonce petit.

IV LA GUERRE

Bourg la Reine et les «chrétiens des premiers jours»

Les visites s'étaient multipliées. Édouard Souberbielle était inscrit en Khâgne au lycée Louis-le-Grand, et il semble que l'emploi du temps lourdement chargé d'un étudiant hésitant encore entre les filières Normale-sciences ou Normale-lettres, n'ait pas empêché de fréquents voyages, sur la ligne de Sceaux, jusqu'à l'arrêt de Bourg-la-Reine. En 1916, les Bloy avaient emménagé dans cette ville de la périphérie de la capitale, dans un pavillon situé au fond d'un jardin sous l'auvent protecteur de trois grands marronniers. Ils apprirent lors de leur arrivée dans les lieux, que cette maison avait été occupée par Charles Péguy, juste avant son départ pour le front. Bloy devait recueillir quelques livres oubliés par ce dernier dans la précipitation des premières heures de la mobilisation.⁽⁷⁾ C'est le grand géologue Pierre Termier qui avait trouvé ce logis pour son ami Bloy, et c'est dans ces murs que l'écrivain mourut, le 3 novembre 1917. Les deux dernières années, qu'on peut suivre jour après jour, presque heure par heure, dans le dernier tome du *Journal (La Porte des humbles)*, offrent un curieux contraste entre la paix enfin conquise après une existence marquée au fer rouge du sceau de la Douleur, et une guerre omniprésente qui glace d'effroi ou serre le cœur à chaque instant du jour. Malgré les nouvelles accablantes, il semble, en effet, que l'écrivain ait pu goûter aux quelques moments de bonheur simple qui sont le lot commun de la plupart des hommes, mais qui lui furent chichement comptés tout au long de sa vie : une réunion d'amis autour d'une longue table sous les arbres, ou autour d'un piano, ou encore près d'un profond fauteuil invitant à la lecture. Parmi les amis et admirateurs qui entouraient Léon et Jeanne Bloy : leurs filleuls Jacques et Raïssa Maritain, Véra Oumançoff, Pierre et Christine van der Meer⁽⁸⁾, et puis Georges Rouault et sa femme, et les peintres Charles Bisson⁽⁹⁾ et Henri de Groux, le tout jeune Georges Auric, le musicologue Félix Raugel, les Martineau, les Termier, les La Laurencie⁽¹⁰⁾, le père Léonce Petit, Léopold et Flore Levaux⁽¹¹⁾... sans oublier Viñès et quelques autres que je ne peux tous citer. On a parlé, à propos du premier cercle de ces visiteurs du soir, d'une communauté de «chrétiens des premiers jours».

Autour du piano
Sous le patronage de Saint Edmond
Réaction et avant-garde

Édouard Souberbielle est introduit très naturellement dans ce premier cercle. Il partage le piano avec Auric et Viñès, et accompagne la jeune Madeleine, qui poursuit de brillantes études de violon, dans les sonates de Franck et de Lekeu. Jeanne Bloy, bonne pianiste, semble avoir renoncé depuis longtemps à jouer en public, mettant ses connaissances musicales au seul service de l'éducation de ses filles. Je ne suis pas sûr, par ailleurs, qu'elle se soit jamais sentie à l'aise dans l'univers de la musique française, elle qui, d'origine danoise, avait étudié à Copenhague avec une élève de Clara Schumann. Dans l'entourage de son père, le poète Christian Molbech, elle avait côtoyé Edvard Grieg et plus tard, à Londres, Anton Rubinstein, et il est certain que sa sensibilité musicale restait marquée par le romantisme allemand.

Il est certain aussi que les grandes querelles esthétiques qui agitaient alors le monde musical parisien ne franchissaient pas le seuil de la demeure des Bloy, et la plupart des artistes venaient à Bourg-la-reine poussés par un intérêt purement littéraire ou religieux. Souberbielle et Auric, tous les deux très jeunes, écoutaient et parlaient peu, et si les questions touchant l'avenir de la musique les dévoraient de l'intérieur, ce n'était ni le lieu ni le moment d'en débattre.

Pourtant, l'avant-garde musicale était très présente dans l'entourage de Bloy, ne serait-ce que par la présence du père Léonce Petit et de Viñès, proches de Debussy et Ravel, ou même des Maritain, amis de Satie, ou de Pierre van der Meer, grand admirateur de Stravinsky. Certes Viñès, à demi-mots en aparté avec Auric, ne résistait pas au plaisir d'étriller plus ou moins gentiment les derniers «beethovénien» de l'école franckiste, mais le fleuret restait moucheté. On savait ce que les jeunes filles de la maison devaient à Vincent d'Indy et on n'ignorait rien de la gratitude familiale à l'endroit du directeur-fondateur de la Schola Cantorum. D'Indy, en effet, avait généreusement accueilli Véronique et Madeleine dans son école, offrant spontanément la gratuité des études aux enfants de l'écrivain qu'il admirait. Ce dernier lui avait fait don, en retour, de deux textes somptueux, dont l'un

- 7) On admirera au passage la manière avec laquelle la municipalité de Bourg-la-Reine honora la double mémoire des écrivains et des soldats «morts pour la France», en rasant purement et simplement une maison où avaient vécu successivement Charles Péguy et Léon Bloy. Une plaque apposée sur la façade d'une immeuble grisâtre, sans style et sans âme, non loin de la station de l'actuel RER, rappelle ce honteux souvenir.
- 8) Pierre van der Meer de Walcheren, écrivain hollandais, est l'auteur du célèbre *Journal d'un converti* : un des textes les plus beaux qu'ait enfanté le christianisme moderne. Il entra dans les ordres ainsi que sa femme Christine. Leur fils Pierre-Léon, mort à 30 ans, fut bénédictin. Leur fille Anne-Marie fut également religieuse.
- 9) Charles Bisson, peintre et dessinateur, illustrateur d'une édition de *La Femme pauvre*.
- 10) Jean de la Laurencie était le gendre de Vincent d'Indy. Lionel de la Laurencie est un des premiers historiens du violon.
- 11) Léopold Levaux, écrivain et professeur belge, a écrit un des premiers livres sur Léon Bloy et son œuvre.

consacré à Beethoven (Tablettes de la Schola), et il ne manquait pas de lui envoyer ses livres. À la réception du tome IV du Journal, d'Indy lui avait écrit : «J'ai coupé les feuilles de l'*Invendable* et la lecture m'en a tellement passionné que je n'ai plus pu l'abandonner et ai lu presque toute la nuit jusqu'à la fin». Suivaient de très affectueux conseils sur la manière d'encadrer le travail de ses deux protégées, et un relevé scrupuleux des progrès accomplis dans le trimestre écoulé. Par ailleurs, les professeurs de violon de Madeleine, Eugène Borrel et le grand quartettiste Armand Parent, étaient eux-même des lecteurs fervents qu'on n'aurait pour rien au monde voulu peiner en rallumant de vieux conflits entre «Debussystes» et «d'Indystes» ou en opposant «progrès» et «réaction». Si l'on ajoute le fait que plusieurs compositeurs d'obédience «franckiste» ou «scholiste», comme Victor-Dynam Fumet, Paul Ladmirault ou encore Armand Merck faisaient également partie, à des titres divers, des cercles d'influence bloyenne, on comprendra qu'il convenait d'éviter, autant que faire se peut, les questions qui fâchent.

La Schola Cantorum de l'époque ne correspondait pas à la caricature qui devait s'imposer par la suite, celle d'un temple du conservatisme. L'école n'était pas à l'abri des débats et des controverses, et nous ne saurions oublier, en effet, qu'elle accueillait alors les Satie, Albeniz, Séverac, Roussel, Honegger, et autres Varèse... qui faisaient provision de munitions pour toutes les révolutions futures. Le jeune Édouard Souberbielle lui-même, dont la sympathie pour l'avant-garde musicale était déjà affirmée, ne put échapper à l'attraction de cette institution, puisqu'il y suivit, après la guerre, les cours de Vierne. Plus tard il devint même un des grands professeurs de l'école et je peux témoigner à ce sujet du fait qu'il me parla toujours avec respect de Vincent d'Indy et de Louis Vierne, malgré une opposition esthétique radicale, alors même que certains lieutenants scholistes, responsables des dérives les plus contestables, faisaient l'objet de sa part d'une vive condamnation, sans bénéfice de la moindre circonstance atténuante.

Pèlerinage
Une dette immense
Comprendre et aimer

À l'instar des artistes-visiteurs de ces années 1916-1917, nous devons nous attarder dans le salon de Bourg-la-Reine pour des raisons qui dépassent le cadre de l'art. L'atmosphère très singulière, et comme en retrait du monde, que l'on venait respirer chez les Bloy en ces temps de guerre, n'a pas été sans influence sur le développement de la pensée d'Édouard Souberbielle dans le domaine religieux. Il ne m'appartient certainement pas de m'aventurer en profondeur sur un tel terrain, secret par nature, et particulièrement secret dans le cas de mon grand-père, mais je veux rendre compte des effets d'un héritage spirituel, dont les prémisses remontent à ces années terribles, et dont le sillage a creusé des vagues qui atteignaient encore les rives de mon entourage familial au temps de mon enfance. Il ne saurait être question d'entrer ici au cœur de la pensée de Bloy, et encore moins de parler plus ou moins

maladroitement des livres qui avaient attiré les visiteurs. C'est plutôt ce qui est au delà des mots qu'il faudrait être capable d'évoquer, c'est-à-dire tout ce qui faisait de cette maison un lieu de haute spiritualité, enveloppant l'hôte de passage comme dans un grand manteau de réconfort. C'est la simplicité et la bonhomie de l'accueil qui frappaient dès les premiers pas, et qui se révélaient contagieuses, offrant un contraste saisissant avec la redoutable réputation du maître des lieux; car l'exquise douceur dont il faisait preuve envers les siens et envers les amis proches, reléguait dans un lointain passé la légende du pamphlétaire, celui que Barbey d'Aurevilly avait décrit jadis comme «une gargouille de cathédrale qui déverse les eaux du ciel sur les bons et les méchants».

On ne venait pas pour entendre un Maître discourir sur la marche des événements et livrer quelques brillants aperçus sur leur signification. Certes, on venait pour recueillir, peut-être, les derniers éclats d'une grande voix qu'aucun silence n'avait pu étouffer et qu'aucune clameur n'avait pu couvrir, mais il s'agissait plutôt d'entourer un homme âgé, envers lequel chacun avait le sentiment d'avoir contracté une dette immense. On voulait ainsi lui signifier la fin des temps de solitude et le desserrement définitif des griffes de la misère.

Mon grand-père, à propos de l'hospitalité des Bloy, s'exprimait comme l'avait fait avant lui Raïssa Maritain, quand elle écrivait : «Et lui et sa femme, d'emblée nous avaient adoptés [...] Dès [...] le premier jour de notre rencontre toute crainte nous avait quittés, et notre respect se fit audacieux et familier comme celui des enfants qui se sentent aimés».⁽¹²⁾ Si chacun s'est senti adopté c'est pour la raison simple qu'il est impossible de comprendre Bloy sans l'aimer au préalable, et que ce sentiment se voyait récompensé au centuple selon la mesure exacte de son intensité.

Point fixe

Guerre et Paix

Livre d'heures

Il y a autre chose. En ce début de siècle effroyablement tourmenté, qui voit la concomitance d'une guerre mondiale et de l'annonce de la «mort de Dieu», l'écrivain représente un point fixe quand toutes les boussoles s'affolent. Comme le remarque Stanislas Fumet : «C'est parce que l'heure de Léon Bloy est invariable, comme le pivot de la foi, que chacun peut régler sa montre sur la sienne».

Les heures qui s'égrènent à l'ombre des grands marronniers ne rythment pas la vie paisible d'un homme dont les combats et l'œuvre seraient derrière lui et qui jouirait enfin, sans vergogne, des suffrages ou des hommages de ses contemporains. De même que l'on n'a pas séparé chez lui la violence et la douceur, on ne séparera pas la guerre et la paix, le verbe militant et le recueillement; la parole de feu n'étant rien d'autre, disait-il, que «l'effervescence de sa pitié». Le Bloy de la fin n'est pas

12) *Les grandes amitiés*. Desclées de Brouwer, 1949.

assagi. Il est debout, toujours armé comme un templier, mais plus que jamais tourné vers l'intériorité de l'être. La paix des lieux est celle d'une famille sur laquelle plane le spectre de la guerre et qui se situe, à ce sujet, explicitement dans la perspective du dogme chrétien de la Communion des Saints.

Un des derniers textes, *les Méditations d'un solitaire en 1916*, sorte de Livre d'heures dont le verbe toujours incandescent est comme poli par le vernis de l'âge, n'a pas des allures de testament. Bloy interroge inlassablement la tragédie en cours, soupesant ce qui, dans les joies et les peines, rend possible le mystérieux équilibre des mondes, scrutant «dans les ténèbres» ce qui n'est autre, à ses yeux, qu'un pan du Grand Œuvre écrit par Dieu lui-même. À la lumière de ces ultimes méditations, lues, au fil de leur rédaction, d'une belle voix de basse pour quelques intimes capables d'en goûter les plus subtiles inflexions, les notations toutes simples du journal retraçant les grands et petits faits de la vie quotidienne prennent un relief particulier; et je suis toujours saisi par l'émotion quand je tombe sur les lignes qui concernent mon grand-père :

«Après-midi, vers trois heures et demi, visite d'Édouard Souberbielle qui nous plaît de plus en plus. C'est un fort aimable enfant, parfaitement élevé, sans niaiserie ni orgueil juvénile. Nous pourrions lui être vraiment utiles. Mais il est très peu libre et aujourd'hui il est forcé de rentrer à cinq heures à Louis-le-Grand». «Arrivée du jeune Souberbielle, et bientôt des Termier. Musique de Souberbielle et Madeleine. À 8 heures, dîner. Il est visible que ce jeune homme est content de venir chez nous et je m'en réjouis. Il part à neuf heures». «Après-midi, visite de Souberbielle [...] Je lui donne les *Méditations* qu'il connaît déjà. Il paraît avoir été impressionné par cette lecture et s'anime en m'en parlant. Sa famille vient d'être affligée par la perte d'un jeune parent très aimé, tué sur la Somme».

«Messe de 6 heures et demi avec Souberbielle. [...] Le jeune Souberbielle s'en va vers 4 heures, devant partir demain pour Tarbes. Il s'est fort attaché à nous et ses adieux sont touchants. Viñès, non attendu, vient dîner. Naturellement, la lecture de mes deux premiers chapitres⁽¹³⁾ est demandée. Puis Viñès se met au piano jusqu'à 10 heures».

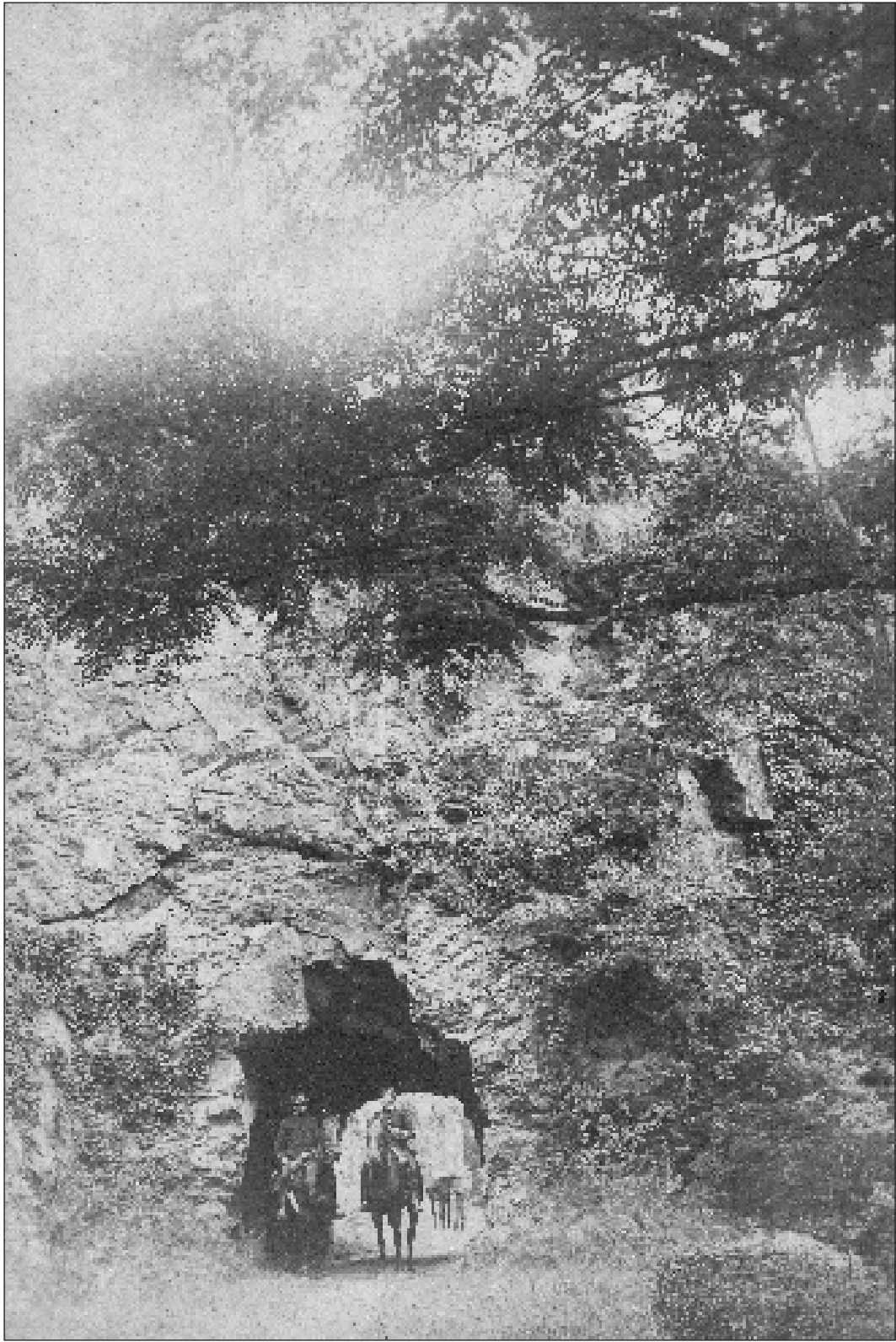
«Raïssa et Véra retournent à Bures vers 5 heures. Jacques⁽¹⁴⁾ et les deux Pierre⁽¹⁵⁾ restent pour dîner. En attendant le train qui doit les emporter, sonate de Franck exécutée par Madeleine qu'accompagne Édouard».

Enfin, le 14 octobre 1917, ces quelques mots : «Pas de visiteurs. Madeleine et Édouard on fait une promenade au bois de Verrières».

13) *Dans les ténèbres* : le dernier livre.

14) Jacques Maritain.

15) Les van der Meer.



V MORT ET FIANÇAILLES

Banlieues de Paris
Gavroche
L'appel de la musique
Franchise et confiance

Nous n'en avons pas fini avec les proches et lointaines banlieues de Paris : Auric vient à Bourg-la-Reine entre deux visites à Arcueil chez Satie, Viñes est souvent chez Ravel à Saint-Cloud, les Maritain, entre Bures et Versailles, n'ignorent rien des charmes des petits trains qui déservent la capitale, et Édouard Souberbielle rencontre Francis Poulenc chez les Soulé, à Nogent-sur-Seine. Plus tard il se rendra à Nogent-sur-Marne dans la résidence d'été que possèdent les grands-parents de son ami, non loin des guinguettes des bords de l'eau que visitent encore les peintres et les accordéonistes.

Par delà la personnalité exubérante et éblouissante de Poulenc, le moment est précieux puisqu'il témoigne de la naissance de deux vocations. Dans la fraîcheur des débuts, tout semble possible, et l'enthousiasme devant les champs ouverts à la musique est sans limites. Les encouragements permanents de Poulenc et son esprit délicieusement enfantin —grave dans le jeu et léger, à la manière de Gavroche, dans son défi lancé au tragique— n'ont pas peu fait pour influencer et précipiter les événements.

À quel moment Édouard répond-il à l'appel de la musique? Je ne saurais avancer de date, mais il est certain que la Khâgne se fait de plus en plus pesante. Bloy avait-il perçu ces déchirements quand il lui avait offert un livre avec ces mots : «Pour le distraire de ses fastidieuses études»?

Une confiance absolue va s'établir entre les deux jeunes gens et les échanges sur leurs essais de composition sont vifs et sans concessions («À quoi sert l'amitié si la franchise en est exclue?» écrit Poulenc). Ce dernier est parfois plus impitoyable que son confident et détruit allégrement nombre de ses partitions, souvent après qu'elles ont été créées (une première sonate pour violon, par exemple, jouée par Hélène Jourdan-Morhange et Viñes, jugée par son auteur «vraiment trop abominable») Par ailleurs, il ne manque pas de s'extasier, avec la même simplicité,

sur d'autres spécimens de sa production et tient soigneusement à jour une petite liste, adressée régulièrement à Édouard, des œuvres dignes de figurer dans son catalogue. La liste pouvait s'allonger ou se voir amputée de quelques numéros frappés d'une soudaine disgrâce et dirigés sans ménagement vers la corbeille à papier. Cette attitude pleine d'excès et pourtant remarquablement saine dans son approche de la création musicale —c'est à dire ni paralysée par une révérence démesurée, ni ignorante des véritables enjeux artistiques du moment— saura se montrer contagieuse le temps d'une «belle saison», une période qui s'étalera sur quelques trois années, dans l'euphorie des lendemains de victoire.

Cependant, au moment où commence à s'établir un suivi dans les relations, il n'est pas question de fin de la guerre et encore moins de victoire. L'enlisement du front dans la boue des tranchées avait, depuis longtemps déjà, exclu toute issue rapide du conflit, et l'horizon restait comme barré par un obstacle infranchissable. Dès la fin de l'année 1917 Francis Poulenc avait reçu un premier ordre de faire ses classes militaires, et en janvier 1918 il était affecté au fort de Vincennes.

Les années terribles *Le 3 novembre 1917*

À Bourg-la-Reine, Léon Bloy écrit : «le cauchemar interminable de cette guerre diabolique pèse terriblement sur moi [...] je suis étreint par l'angoisse». Il voit dans le premier conflit mondial le prélude d'un déchaînement démoniaque sans précédent déferlant sur tout le siècle à venir, et, pour l'heure, la mort au front de plusieurs amis achève de fragiliser ses dernières lignes de résistance physique. Chacun autour de lui porte les stigmates d'un deuil plus ou moins récent. Pour ne citer que les drames dont l'histoire a retenu la trace, évoquons, pour les Maritain, la perte de Péguy et d'Ernest Psichari, tombés dès les premiers combats, pour Viñès la disparition d'Enrique Granados, lors du torpillage du paquebot *Sussex* par un sous-marin allemand, pour la poétesse Jeanne Boussac, fille de Pierre Termier, la mort de son mari Jean, très aimé de Bloy, fauché en pleine jeunesse... La liste des tués est conséquente, et elle s'allonge presque quotidiennement. Georges Rouault témoigne des ravages causés par ces annonces successives sur la santé de Bloy, et n'hésite pas à dire : «Il mourut de la guerre. La mort d'amis qui lui furent, par elle, ravis [...] lui porta un coup cruel car son amitié allait très loin ⁽¹⁶⁾». Et Raïssa Maritain de noter : «Bloy perd rapidement ses forces. La tête est toujours magnifique et les grands yeux sont toujours aussi vifs dans la colère, aussi brillants sous les larmes. Mais dès le début de la guerre il vit comme dans un songe douloureux⁽¹⁷⁾».

Il se relève de plusieurs crises, dont une paralysie passagère au début de 1917, mais la suivante est attendue avec appréhension. Une grande paix règne toujours dans les lieux mais les proches se font de plus en plus attentionnés. Lors de la fête

16) Georges Rouault : *Sur l'Art et sur la vie*, Denoël/ Gonthier, 1971.

17) *Les Grandes Amitiés*.

de la Toussaint, il reçoit pour la dernière fois la communion, entouré de sa famille et de quelques amis intimes. Et le 3 novembre 1917, Paul Claudel note dans son journal ces simples mots : «Mort de Léon Bloy».

La porte des Humbles

Jeanne Bloy : «Le matin du premier samedi du mois des Morts Léon Bloy put encore se lever. Il ne souffrait plus, me dit-il. Mais il dut s'étendre aussitôt. La journée fut paisible. La faiblesse eut raison de sa merveilleuse constitution. Peu à peu, il s'assoupit et, vers le soir, à l'heure de l'Angelus, sans râle, sans agonie, il passa par la porte des Humbles. Quand ses traits furent fixés dans la mort, c'est alors qu'apparut son âme. Aucune parole ne pourrait rendre la majesté, l'AUTORITE, la sérénité de ce visage. [...] Selon sa propre expression, parlant de son fils André, il avait l'air d'un *Capitaine des Anges*»⁽¹⁸⁾. Georges Auric était venu à Bourg-la-Reine, poussé par l'inquiétude. «Nous étions dans sa chambre, sa femme, ses deux filles, Pierre van der Meer et moi. Et soudain ce fut la fin...» Il emploie alors presque les mêmes mots que Jeanne : «Sur le moment même son visage a changé. Il y a, paraît-il, des êtres que la mort défigure, rend effroyables. D'autres auxquels elle apporte la paix. Le visage de Léon Bloy, ravagé, creusé par toutes sortes de souffrances, de misères, de douleurs, ce visage, soudain, était là, devant nous, devenu d'une admirable sérénité»⁽¹⁹⁾. C'est Auric qui court prévenir Édouard Souberbielle. Félix Raugel et Jacques Maritain arrivent peu après.

Jacques Maritain et Pierre Termier prennent la parole lors de l'inhumation au cimetière de Bourg-la-Reine, devant une foule considérable. Ma grand'mère me confiait, quelques cinquante ans plus tard, à quel point elle avait été impressionnée, elle qui était alors une toute jeune fille, par le spectacle d'hommes mûrs ou âgés ne pouvant retenir leurs larmes, sanglotant, pour certains d'entre eux, comme des enfants. Le soir même des obsèques, elle annonçait à sa mère ses fiançailles avec Édouard Souberbielle. Et ce dernier aimait à rappeler qu'il avait eu connaissance d'une conversation entre Jeanne Bloy et son mari, au cours de laquelle la possibilité d'un mariage avait été évoquée. Léon Bloy avait dit : «J'en serais profondément heureux».

Deux sonates

Le petit fils de Madeleine et Édouard

«Les points d'affleurement de la grâce»...

Aujourd'hui il m'est encore difficile de jouer les sonates de Franck ou de Lekeu sans être porté par ces souvenirs, tels qu'ils me furent si souvent rapportés par mes grand-parents, et j'ai presque l'impression d'avoir respiré un peu de l'air de la maison bénie où ils s'étaient rencontrés.

18) Journal de Léon Bloy conclusion. Bouquins, Lafont, 1919.

19) Georges Auric : *Quand j'étais là ...*Grasset, 1979.

J'étais dans ces sentiments quand j'assistai, dans les années 1970, à un concert Erik Satie donné dans le cadre du festival d'Aix-en-Provence. Le vieux Georges Auric était l'invité d'honneur de la soirée, entouré d'un essaim de mondains, et, pour la première fois, je me suis senti autorisé à aller vers lui puisque, à travers les récits, je le connaissais déjà. J'ai raconté dans un article-témoignage comment tout d'un coup il devint presque pâle : plus personne n'existait alentour à l'exception de ce jeune homme qui se tenait gauchement à ses côtés. Il prit à part le «petit-fils de Madeleine et Édouard» et sa voix était presque un murmure : «1916-1917 : comme ils sont loin ces moments heureux avec Léon Bloy, avec les Maritain et les Van der Meer!» [...] «J'ai vu mourir Léon Bloy et, plus tard, mon ami le plus cher, Francis Poulenc», disait-il encore. «Ce sont les deux seules fois, dans toute ma vie, où j'ai été physiquement présent au moment de la mort d'un être aimé». Etrange impression pour moi que d'entendre ce vieux maître réunir en une phrase deux personnages qui appartenaient à la mythologie de mon enfance et de la mémoire familiale.

Je revis souvent Auric par la suite. Je lui parlais de sa sonate pour violon et toujours il me ramenait à Léon Bloy et à l'histoire des miens. Il est certain que les heures de Bourg-la-Reine constituaient le point d'ancrage de son existence, et c'est lui qui me rapporta un jour ce mot de Mauriac : «Léon Bloy, les Maritain, Péguy, Psichari, ce sont [...] les points d'affleurement de la grâce dans ces années».⁽²⁰⁾

20) Préface de *Les Grandes Amitiés*.

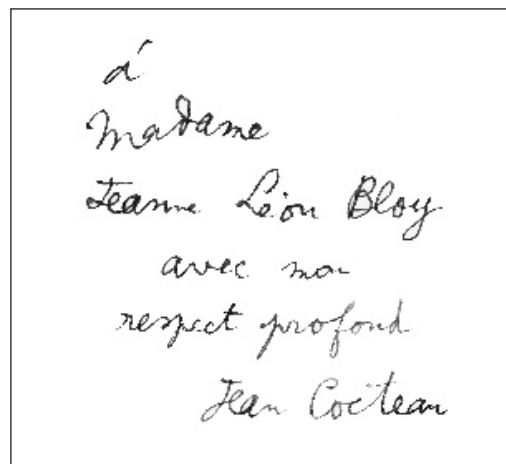


Léon Bloy sur son lit de mort.





Cocteau et le Groupe des Six.



VI APRÈS-GUERRE

Le Bœuf sur le toit et la Grande Chartreuse

Le scandale

Humilité radicale

Exigence morale

Georges Auric et Francis Poulenc ont fait leur entrée dans ce récit au moment de la mort de Léon Bloy, c'est à dire au moment de l'adieu définitif au XIX^{ème} siècle. Pour qui jette un regard superficiel sur l'époque et les protagonistes de cette histoire, il peut paraître étrange, voire incongru, de rapprocher des univers que tout semble opposer. Comment, en effet, établir le moindre lien entre un homme comme Bloy et Cocteau, par exemple, futur inventeur de «Groupe des Six» et auteur du fameux manifeste *Le Coq et l'Arlequin*? Je reprendrai à ce sujet ce que j'ai dit dans mon témoignage sur Auric, et qui a trait, plus généralement, à l'esprit de l'immédiat après-guerre.

On s'était interrogé sur les raisons qui avaient poussé Auric à désirer rencontrer Bloy. Comment cet être qui détestait les chapelles et la sacralisation de l'Art avait-il pu être si proche d'un bâtisseur de cathédrales, d'un enlumineur de la parole biblique, pour qui la seule mission légitime de l'art était d'être l'écrin de la Révélation? Il est vrai que, de prime abord, on peut ne pas voir de rapport entre l'esprit du *Bœuf sur le toit* et celui de la Grande Chartreuse! Entre la maison des Maritain et les brasseries de Montparnasse où se mitonnaient les dernières provocations de quelques joyeux iconoclastes pourfendeurs de l'art officiel; et pourtant des personnalités comme Stravinsky ou Nadia Boulanger ne se seraient nullement étonnées de semblables rapprochements.

En vérité on ne peut comprendre l'époque de la sortie de la guerre si l'on ne reconnaît pas à la jeune génération qui entre en lice une nouvelle exigence morale. Les coups de mauvais garçons, qui avouaient souvent un goût du canular ou de la blague de potache, ne peuvent être réduits à un simple défi lancé à la société. Ils expriment une soif de pureté, celle de l'origine, celle de l'enfance du monde, occultée par les ors d'un art ritualisé et officialisé. Pour un petit groupe de musiciens, il s'agissait de suivre l'exemple, ou le contre-exemple, de Satie qui, selon Cocteau, craignait par dessus tout de «tomber dans le travers des maîtres :

se trouver beau et s'en émouvoir». Le scandale est grave dans la dérision et par la dérision, et pour un homme comme Auric il n'est pas éloigné du «blasphème par amour» de Bloy; parce qu'il ne s'attaque pas seulement aux repus et aux tièdes mais aussi et surtout à ceux qui ont tué en eux la fraîcheur d'âme qui est la source unique à laquelle s'abreuvent les saints et les poètes; et les disciples de Caïphe étaient les seuls ennemis déclarés que lui et ses camarades s'étaient choisis.

Cette attitude renvoie à une humilité radicale qui apparaît comme une désacralisation de l'artiste tout-puissant et de son œuvre, dont la vocation, avouée ou inavouée, serait d'emprisonner la totalité du monde dans sa propre expérience. Auric, réformé de l'armée dans les derniers mois de la guerre, se disait «évadé d'Allemagne» et la métaphore est transparente. L'ambition globalisante des grands systèmes, dont la philosophie et la musique allemandes offrent les exemples les plus écrasants, est précisément ce que lui-même et ses pairs ont rejeté; et l'allergie s'est manifestée dès les années d'apprentissage de la composition chez d'Indy à la Schola Cantorum. La dimension messianique de l'artiste lui semblait aussi suspecte que la fidélité aux grandes formes du langage musical classique. On peut parler à son sujet d'une volonté d'effacement de l'individu devant l'art lui-même, laissant libre la capacité de jouir de sa puissance, en considérant presque comme secondaire le fait qu'elle s'exprime au travers de ses propres facultés, ou au travers de celles d'un autre. Le paradoxe de l'artiste écartelé entre le Je et le Nous était nié au profit d'une vérité supérieure qui, dépassant les protagonistes du moment, avait une vie propre, laissant au poète la tâche d'en dégager les contours plutôt que d'en créer laborieusement et orgueilleusement l'essence. Une semblable évolution avait déjà été amorcée, dont Ravel et Debussy avaient été les plus illustres porte-parole, mais il s'agissait cette fois d'aller encore plus loin dans l'anéantissement des formes sublimées de la subjectivité en élargissant la brèche ouverte par Stravinsky.

Les choix esthétiques sont ici indissociables d'une exigence morale qui confine au religieux. Les charmes et les philtres wagnériens, et même debussystes, sont repoussés avec autant de vigueur que l'esprit de système dénaturé par l'académisme. Il s'agissait de briser des sortilèges; et les plus somptueux clairs-obscurs de l'impressionnisme risquaient, en perdurant, de dégénérer en un habillage factice du mystère, qui deviendrait à son tour un refuge pour les fausses valeurs de l'ordre bourgeois. L'invisible n'était pas nié mais il devait apparaître sans fard, en pleine lumière, dans la clarté de l'innocence, car, disait Cocteau, «le mystère commence après les aveux».

Le Bourgeois et le clown

Une dialectique de l'exubérance et de la concision, de la légèreté et du tragique, de la couleur et de la blancheur, se développe après la Grande Guerre, qui

accentue une tendance déjà présente depuis les années de tournant du siècle. Plus qu'un mouvement lié à l'euphorie qui suit les conflits, elle est une arme contre les fausses vérités des marchands de gloire qui ont fastueusement orchestré le premier et inconcevable massacre de masse. C'est l'époque où un grand vent du large vient balayer les certitudes du vieux continent. Les Amériques, celle du jazz ou celle des *Saudades* de Darius Milhaud, débarquent dans les bagages des vainqueurs. C'est aussi l'époque où la force immobile et intemporelle des arts primitifs achève d'investir le monde de la peinture et de la sculpture comme celui de la danse, et vient nourrir le rêve d'une humanité plus proche du jardin d'Eden, et moins assurée de la supériorité incontestable de la science. On aurait tort d'opposer l'explosion libératrice des années folles à l'attraction pour un art économe de ses séductions. Là encore la contradiction n'est qu'apparente. Les deux tendances révèlent la même ambition, celle d'arracher le masque qui dissimule le vrai visage de l'être humain. Elles sont les deux pôles d'une même planète, habitée par l'Enfant Roi, sérieux dans ses jeux et joueur jusque devant la mort, qui ne cache ni ses désirs, ni ses peurs, ni ses fragilités derrière les artifices de la connaissance, et dont la grâce infiniment mystérieuse échappe à toute image réfléchie et préméditée. Sa présence est légère, non parce qu'elle est superficielle mais parce qu'elle ne pèse pas. Rappelons l'anecdote bien connue de la première de *Parade*, quand Cocteau et Picasso entendirent un bonhomme très digne dire à sa femme : «si j'avais su que c'était si bête j'aurais amené les enfants». Tout est dit ici, en une phrase, sur l'idée que le bourgeois éternel se fait à la fois de l'art et des enfants. Tout est dit sur la nature des batailles livrées en ce temps-là. La grâce, dans les deux acceptions du terme, est poursuivie dans le souvenir de Nijinski et dans l'amour porté à l'art naissant de Chaplin. Le clown, celui de Rouault ou celui de Picasso, rejoint le danseur et l'acrobate sur la piste d'un cirque où se joue désormais le spectacle du monde. Et dans l'échange des masques l'illusion n'est pas du côté de celui qui est grimé. Cocteau, dans sa *Lettre à Jacques Maritain*, encore hanté par le souvenir de la mort de Radiguet, insiste sur ce point : «j'affirme que c'est l'enfant qui m'a vu en vous. L'enfant a vu l'enfant; ainsi les enfants se dévorent des yeux d'un bout à l'autre d'une table de grandes personnes». Plus loin, à propos de Satie, il écrit : «nous le vîmes substituer la forme au reflet des formes et nous apprendre que ce qui est grand ne peut avoir l'air grand, ce qui est neuf avoir l'air neuf, ce qui est naïf avoir l'air naïf. Il nous enseigna que les vrais artistes sont des amateurs, c'est-à-dire des hommes, selon la parfaite définition du dictionnaire Larousse, qui aiment la poésie sans en faire profession, il nous donnait la clef des songes et le programme de notre tâche». Enfin, dans les dernières pages, il livre cette profession de foi : «j'apprendrai que l'art est religieux et montrerai les dangers de l'art religieux. Je communiquerai la force des petites choses et le dégoût de la pompe qui a un mirage du démon pour nous faire perdre contact, à travers les siècles, avec la faiblesse humaine...».

Triptyque

Audace et mouvement perpétuel

La splendeur nécessaire et les Marchands du Temple

Auric introduisit Cocteau auprès de Maritain. Et Maritain veilla Satie dans ses derniers jours. Ainsi se trouvent réunies trois influences majeures : celle des «chrétiens des premiers temps», celle du poète qui s'élance sur la corde raide, et celle du musicien qui, remerciant Dieu «qui nous laisse jouer avec ses affaires», fut drôle par humilité.

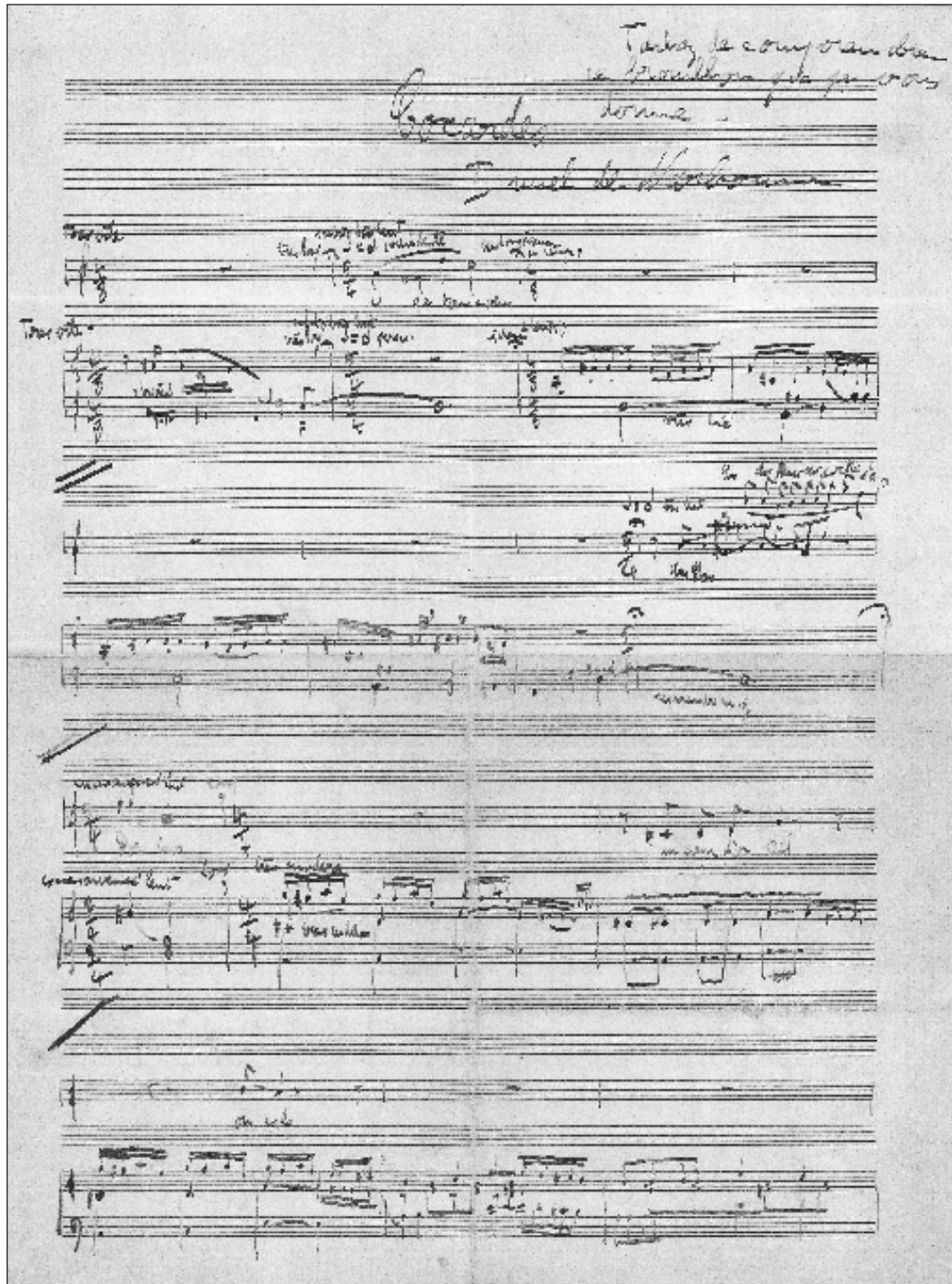
Ainsi le vrai visage de l'Absolu se cachait plus sûrement derrière le masque d'Arlequin que dans le cérémonial d'un art devenu lui-même objet de culte. La distanciation par l'humour, la légèreté ou l'épure d'un dessin sans ombres —un croquis de Picasso ou une «Gymnopédie» de Satie— qui prône aussi bien une certaine forme d'ascétisme qu'une libération de la fantaisie par le refus de l'emphase métaphysique, sont les armes bien connues du Groupe des Six. L'audace était une loi morale, presque un précepte religieux, une virtuosité de l'âme en équilibre entre bravoure et humilité, science et candeur, un don-quichottisme qui jamais ne s'arrêtait en chemin pour se contempler. Une trouvaille, fût-elle géniale comme chez Stravinsky, n'était ni un point d'arrivée ni un filon à exploiter habilement, mais la condition et la résultante d'une sorte de nomadisme de l'esprit se maintenant dans un état de permanente vigilance. C'est pourquoi les explosions de vie, les crises et les polémiques furieuses étaient toujours bien accueillies par des artistes en apparence fort paisibles. Le mouvement était désiré parce qu'il épousait les formes éternellement changeantes d'un questionnement fondamental et, chez un homme comme Auric, la dimension déraisonnable et «scandaleuse» de la conception bloyenne de la vie religieuse lui semblait seule capable de répercuter l'écho de son propre questionnement.

Auric n'était pas un croyant. Il recherchait avidement la compagnie des hommes de foi sans partager leurs convictions, en restant toujours sur le seuil d'une révélation qui lui était refusée. Il montrait volontiers, en riant, une dédicace que Bloy avait écrite à son intention. À l'entrée du tome VII du Journal, *Au Seuil de l'Apocalypse*, on pouvait lire : «Donnez-vous la peine d'entrer, mon cher ami!» À la différence de Souberbielle, ou même d'un Poulenc hésitant toute sa vie entre le moine et le voyou, il resta toujours dans le doute. À la fin de sa vie il citait ce mot de Renan, que pourtant il n'aimait guère : «Il se pourrait que la vérité fût triste». Et il se résignait d'autant moins à accepter l'hypothèse que celle-ci, à bien des égards, ne lui semblait pas impossible. L'art, sans donner de réponse, témoignait, à tout le moins, du don gratuit du Beau. Il était une impatience, peut-être un signe. Pour Auric la splendeur du style de Bloy, que ce dernier jugeait *nécessaire*, était une face de la médaille dont Satie, clown triste en redingote et parapluie, occupait l'autre versant; l'épanchement et le sacrifice total de soi dans le feu de l'écriture répondant

au dépouillement d'une expression minimaliste, et le rejoignant dans une même intransigeance en face des formes d'art vendues au Marchands du Temple.

Intransigeances

Durant toutes les années passées auprès de mon grand-père, j'ai connu au plus haut point sa forme d'intransigeance, ce que j'ai appelé son «purisme». Peut-on dire qu'il partageait, au temps de sa jeunesse, les idées que je viens d'exposer? Oui et non. Il s'est probablement senti proche de la sensibilité musicale de ses amis, si ce n'est de toutes leurs idées, mais je me demande si on ne pourrait pas également soutenir le contraire : il aurait partagé des idées et se serait senti étranger à plusieurs aspects de leur personnalité. Je ne saurais trancher. On retrouvait la même éthique, souvent les mêmes rejets et les mêmes admirations, et Poulenc n'a pas peu fait pour attirer son confident dans l'orbite du futur Groupe des Six. Lui et Auric ont échoué sans qu'on puisse voir se profiler la moindre brouille, sans même qu'on puisse, à proprement parler, déceler de véritables divergences. À la lecture des lettres de Poulenc, on voit ce qui rapproche, et aussi ce qui sépare. On sent l'accord musical, l'affection la plus franche, mais aussi des natures très opposées. Cependant, on ne dira jamais assez à quel point les musiciens appelés à former le Groupe des Six étaient différents, à quel point on ne peut parler d'école à leur sujet. C'est même précisément leur refus de tout enrôlement qui les définit le mieux. À ce titre, Souberbielle aurait pu exprimer toutes les différences du monde sans jamais risquer «l'exclusion du parti». Il faut donc chercher ailleurs le fait qu'il se soit éloigné de la brillante aventure collective des «mousquetaires» de l'entre-deux-guerres, pour s'isoler peu à peu en haut d'une tribune d'orgue, jusqu'à se faire le chantre presque exclusif de la gloire de cet instrument. C'est cette histoire de renoncement et sa retombée indirecte des rayons de la grâce sur le monde de l'orgue, qu'il convient d'examiner, en revenant aux années de formation, quand se précise le choix d'embrasser une carrière de musicien.



Manuscrit de Francis Poulenc envoyé à Édouard Souberbielle.

VII UNE AMITIÉ DE JEUNESSE

La mauvaise porte
Correspondance
Jeux d'enfants

En janvier 1918, Francis Poulenc, mobilisé par ses classes militaires, doit abandonner tout projet de poursuite de ses études. Auparavant il avait demandé à Viñès de le recommander auprès de Gédalge et avait même eu l'honneur d'être proprement jeté dehors par Vidal, ce dernier étant à ce point horrifié par un brouillon de la *Rapsodie nègre* qu'il avait cru à un geste prémédité d'insolence! On ne saurait dire s'il convient de regretter ces occasions manquées et si l'enseignement de ces très sérieux professeurs du Conservatoire eût été réellement profitable... Satie ne le pensait pas, qui envoya un charmant petit mot de consolation à l'étudiant malheureux, non sans lui avoir fait gentiment le reproche d'avoir frappé à la mauvaise porte.

Des moments d'abattement complet et d'enthousiasme excessif ponctuent l'existence du jeune appelé, et, dans le souvenir des journées de Nogent, des heures passées au piano, il confie à Édouard ses projets pour après, sans toutefois attendre des temps plus propices et une formation plus accomplie. En effet, l'intérêt de leur correspondance tient au fait que Poulenc ne fait pas état d'œuvres rêvées mais livre, le plus souvent avec un extraordinaire luxe de détails, le descriptif des chantiers en cours. Certaines partitions ont disparu, d'autres ont eu des fortunes diverses, et quelques unes ont connu un succès durable, comme la sonate pour deux clarinettes, écrite à la fin du 1918, et dédiée à Édouard.

Pour ma famille, les lettres constituent également un témoignage irremplaçable sur les débuts de mon grand-père et sur son activité de jeune compositeur, une période de sa vie sur laquelle il ne revenait jamais et qui restait comme enfermée dans un douloureux silence. Ainsi c'est tout à fait incidemment, presque par hasard, que j'appris un jour de la bouche de ma mère l'existence d'une pièce pour piano intitulée *Jeux d'enfants*; elle aurait été créée par la grande Marcelle Meyer, après avoir été appréciée, disait-on, par Poulenc et avoir été accueillie plus que favorablement par Dukas et Ravel. En vérité ce n'est qu'au moment de la

publication par Myriam Chimènes de la volumineuse correspondance de Poulenc⁽²¹⁾ que j'ai pu enfin cesser de mettre ces événements au conditionnel.

«?»

Vents favorables

Jongleurs et Vieux Colombier

«Sachez que je ne m'amuse pas...»

Ce silence, cette propension au silence, Poulenc s'en plaignait déjà, et l'on peut compter sur les doigts d'une main les lettres qui ne commencent pas par un reproche à ce sujet. Un jour, par exemple, lassé d'attendre un courrier qui ne venait pas, il glissa dans l'enveloppe ce simple message : «?».

Le malentendu s'installa d'emblée et il n'est que trop clair que les silences d'Édouard n'avaient rien à voir avec de la paresse à écrire. En réalité je ne peux m'empêcher d'y voir les prémises des conflits intérieurs qui seront ceux de toute sa vie et qui avaient trait à l'extrême difficulté, du point de vue de la composition, d'exprimer ce qu'il portait en lui. La coexistence de dons et de facilités hors du commun avec des obstacles psychiques apparaissant comme insurmontables ne sera jamais vraiment comprise à l'extérieur du cercle familial, et jusqu'à la fin de sa vie Poulenc se désolera d'une situation pour lui inexplicable, qui trahissait les promesses de l'aube.

Chez Poulenc, nul blocage, aucun frein, ne vient ralentir la mise en route d'un irrésistible mouvement perpétuel, et dès les débuts, on le voit se lancer à l'assaut du monde musical avec ce mélange introuvable d'idéalisme et de roublardise qui le caractérise. Il moque affectueusement le sérieux de son ami, l'imaginant plongé dans l'écriture d'un «vaste quatuor à cordes» quand lui fait dialoguer deux clarinettes, puisque, dit-il, «les vents me sont favorables» et que «malgré tout, la guerre ne me coupe pas trop le sifflet».

Envoyé en août 18 au régiment d'artillerie, à Arnouville-lès-Gonesse puis à Chalons-sur-Marne, il lui arrive de faire le mur et d'en payer les conséquences.

Lettre à Édouard : «...me voilà bouclé en prison. Oui, mon vieux, en tôle». [...] Écrivez-moi *très longuement* car je suis très triste». «PS : Avez-vous reçu la sonate à quatre mains? Qu'en dit votre mère?».

Lettre à Viñès, Le 3 septembre 1918 :

«J'ai reçu il y a deux jours une bonne lettre d'Édouard Souberbielle qui travaille en ce moment à une pièce de piano intitulée *Jeux d'enfants*. Avant son départ, j'avais entendu des bribes de cette œuvre. Je crois que ce sera une bonne chose».

21) Poulenc, *Correspondance 1910-1963* Fayard, 1994.

Pour sa part Poulenc se consacre à un ambitieux projet baptisé *Jongleurs*, une «Séance Music-Hall» imaginée par Cocteau. Ce dernier avait investi le Théâtre du Vieux-Colombier pour y donner des «séances d'avant-garde». C'est Jacques Copeau, directeur du théâtre, qui avait émis l'idée d'inviter les musiciens à se joindre à sa troupe, secondé, puis remplacé un temps par Jane Bathori. La SMI, Société Musicale Indépendante, créée pour contrer l'influence de la Société Nationale de Musique (jugée très conservatrice), s'invitait régulièrement dans les murs. Le projet de *Jongleurs* auquel Poulenc tenait beaucoup ne fut jamais concrétisé. Ce dernier s'en désola vivement et puis s'en consola rapidement... La description très longue et très minutieuse qu'il en fit dans une lettre à Édouard, autorise tous les regrets.

À l'occasion de la mise en chantier de cette œuvre, on voit poindre la différence de caractère des deux jeunes gens. Édouard avait-il émis des doutes sur ce projet? C'est probable puisque Francis éprouve le besoin de se justifier : «Sachez avant tout que je ne m'amuse pas, que les *Jongleurs* sont l'antipode d'une élucubration, que c'est une chose d'une mélancolie folle et d'une sensibilité inconnue chez moi jusqu'à ce jour». Plus loin il ajoute : «Je ne doute pas qu'alors vous soyez ému par ce que vous nommez pour l'instant fantaisie». Francis est un épistolier insatiable. Visiblement Édouard ne suit pas la cadence. Le 30 octobre 1918 : «Vilain Édouard. Pourquoi n'écrivez-vous pas? Je suis furieux. Et moi qui ai tant de choses pour vous... La sonate pour 2 clarinettes est enfin écrite et transcrite à deux mains. Le final de cette dernière œuvre vous plaira, je pense, car il est d'une harmonie curieuse et fluide. Quand on l'entend on ne peut dire comment c'est écrit». [...] «Mais je ne vous écris pas plus. Vous êtes trop paresseux».

Auparavant il avait donné ce conseil : «Votre idée de remaniement des *Jeux* me paraît excellente, les éléments en sont parfaits, je dis *parfaits*, groupez-les donc le plus habilement possible». [...].

2 novembre 18. «Mon bon, Toujours rien de vous. Merci... Faites-moi dont copier les *Jeux d'enfants*».

Début novembre 1918. «Mon cher, vous êtes un chameau. Chaque jour j'attends le courrier, point de lettre d'Édouard... rafraichissez mon cerveau affolé [...] en me donnant des détails sur mes œuvres. Je suis comme un père en quête de ses enfants. Écrivez de grâce».

13 novembre 1918. «Mon bon vieux, Certainement de vos lettres ont dû s'égarer. Ah! Que je vous déteste!!!!!!».

Une création

Deux clarinettes et trois lettres

20 novembre 1918. «Cher vieux, Merci pour vos deux bonnes lettres. [...] J'espère qu'à l'heure qu'il est vous êtes en possession de *Jongleurs* complet. [...] Allez chez [le copiste] et voyez où en sont les sonates. [...] Si la sonate pour

clarinettes est prête [...] portez les parties à Durey. Celui-ci veut vous voir d'ailleurs; il espère que vous voudrez bien lui donner pour notre société la primeur de vos *Jeux d'enfants...*» Un mois après l'armistice, le 21 décembre 1918, les *Jeux d'enfants* sont créés par Marcelle Meyer à la SMI. Le concert a lieu dans l'atelier du peintre Émile Lejeune, 6 rue Huygens, dans le cadre d'une série baptisée «Lyre et Palette». Financées par Blaise Cendrars, l'acteur Pierre Bertin et le violoniste Félix Delgrange, ces manifestations mariaient des exécutions musicales, des lectures poétiques et des expositions.

La *Sonate pour deux clarinettes* sera créée sous les mêmes auspices le 5 avril 1919, aux côtés d'œuvres d'Auric, Milhaud, Durey et Tailleferre. À propos de cette sonate, ravissant cadeau offert à Édouard, trois lettres reçues par Poulenc, sans nul doute méritent attention :

«J'ai reçu hier votre aimable envoi [...] Merci d'avoir pensé à m'envoyer ces œuvres que j'ai lues avec le plus vif plaisir (je ne connaissais pas votre Sonate pour deux clarinettes). Leur musicalité pleine de fraîcheur et de spontanéité m'est infiniment sympathique».

Albert Roussel, 27 septembre 1919.

«Je vous remercie mon cher monsieur Poulenc de votre gentil mot et de l'envoi de vos... 2 *clarinettes* que j'aime beaucoup. Je les garderai toujours en souvenir de cette charmante soirée chez les Hugo. Bien sincèrement à vous».

Igor Stravinsky, 1 octobre 1919.

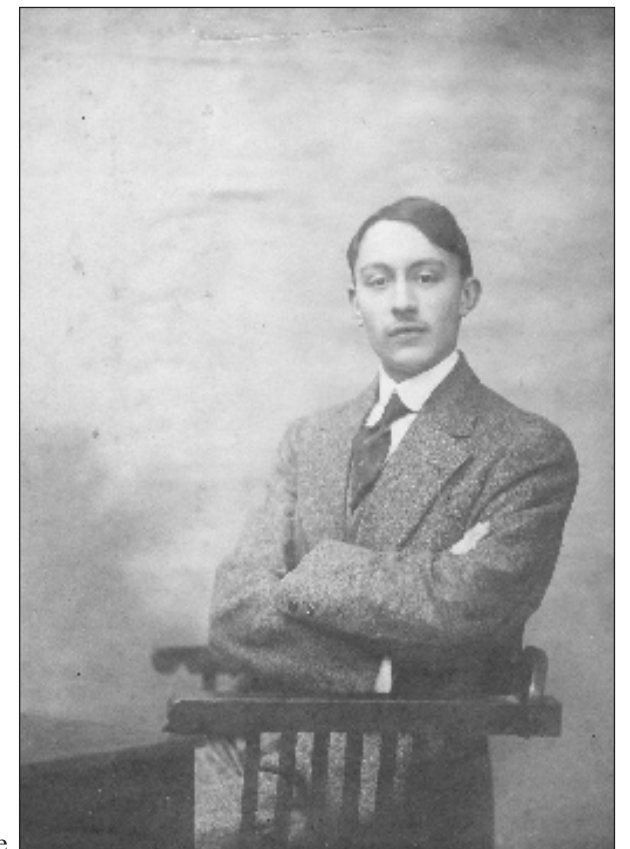
«Cher Monsieur,

Vous voudrez bien m'excuser de mon retard [...] les troubles politiques en Hongrie [...] m'ont empêché, jusqu'à ces jours, de vous remercier chaleureusement de votre lettre et de vos compositions. C'est surtout votre sonate pour piano à quatre mains et la sonate pour deux clarinettes qui m'ont vivement intéressé. [...] Votre bien dévoué».

Béla Bartók



Francis Poulenc.



Édouard Souberbielle.



Vincent d'Indy.

VIII LA SCHOLA CANTORUM ET LE QUARTIER DE PORT-ROYAL

Pénombre

Comment ne pas éprouver un vertige, en passant sans transition du monde ensoleillé et délicieusement «canaille» de Poulenc à la pénombre de la salle d'orgue de la Schola Cantorum? Une salle qui plonge d'emblée le visiteur dans un passé vénérable, et qui ne laisse pas oublier qu'elle fut, au XVII^{ème} siècle, la chapelle d'un couvent de bénédictins anglais ayant abrité la dépouille d'un roi en exil! ⁽²²⁾ On imagine sans peine qu'Édouard Souberbielle a dû éprouver ce sentiment de remontée dans le temps en prenant le chemin du «carré mystique» de la capitale, entre le Val de Grâce et l'ancien cloître de Port-Royal, un quartier que vénérât Pascal et que brocardait gentiment la marquise de Sévigné, dont le sous-sol est creusé des galeries sans fin des antiques catacombes. La Schola, transformée en prison pendant la Révolution, en antichambre de l'échafaud... sommes-nous si loin, en vérité, du futur auteur des *Dialogues des Carmélites*? Ce n'est pas si sûr, mais ceci est une autre histoire. Pour l'heure, sans remonter aussi loin dans le cours du temps, nous nous contenterons d'évoquer l'inscription d'Édouard Souberbielle aux cours d'orgue et de composition, chez des maîtres dont l'art plongeait ses racines dans la seconde partie du XIX^{ème} siècle.

Du piano à l'orgue

Respect

Des maîtres

Les dates et les faits, ici, sont flous. Jusqu'à quel point Souberbielle suit-il assidument la classe de composition de Vincent d'Indy tout en décrochant «en amateur» et le plus facilement du monde une licence de Lettres à la Sorbonne? Je ne saurais le dire. Je mentionnerai juste le fait que d'Indy fit appel à lui pour l'harmonisation de quelques beaux chants populaires du Vivarais, dont la somme

22) Jacques II d'Angleterre, chassé par la Réforme trouva refuge chez les bénédictins de la rue Saint-Jacques qui bénéficièrent de la protection spéciale de Richelieu puis de Louis XIV. Le roi fut enterré dans la chapelle, actuellement la salle d'orgue, et sa tombe fut profanée puis détruite pendant la Terreur.

complète fit l'objet d'un recueil. La décision de passer du monde du piano à celui de l'orgue, et de s'inscrire au cours de Louis Vierne, intervient également dans l'immédiat après-guerre, mais, là encore, je ne peux fournir plus de précision.

La très belle figure morale que représentait le grand organiste aveugle paralysait toute critique sur son esthétique, et il fut épargné par un élève qui dissimulait mal — nous l'avons dit — sa méfiance à l'endroit de la tradition de l'orgue romantique. En effet, quand un Widor et plus tard un Dupré furent parfois jugés sévèrement, Louis Vierne resta un personnage très aimé. Sa vie, marquée par une suite d'événements tragiques, dont la mort d'un fils unique au front ne fut pas le moindre, avait donné à son œuvre de compositeur un caractère d'urgence et de confession totale qui avait le pouvoir, semble-t-il, de transcender, jusqu'à un certain point, les clivages esthétiques; et une Nadia Boulanger par exemple, très proche des idées de mon grand-père, n'a jamais manqué de rendre hommage à celui qui fut son maître, sans laisser transparaître la plus infime réserve.

Pour le jeune Souberbielle, l'apprentissage de l'instrument sous le contrôle de Vierne fut certainement un moment déterminant, et l'on peut imaginer que les leçons de d'Indy furent également profitables. Elles ne sont pas étrangères à l'extrême raffinement acquis dans le domaine de la science harmonique. Cependant, l'évocation des études à la Schola resterait incomplète si l'on oubliait de mentionner deux professeurs dont l'influence fut importante : Abel Decaux et Maurice Sergent. Le deuxième succéda au premier, appelé à poursuivre sa carrière aux États-Unis. Je n'ai entendu que des paroles élogieuses et affectueuses à leur endroit. Sergent, en particulier, tenu à l'écart du devant de la scène par une santé fragile, était l'objet d'une réelle admiration.

Un Morave à Paris *Une nation libre*

Véronique et Madeleine Bloy étaient également des élèves assidues des cours de composition, et, en 1919, elle virent arriver à la Schola un jeune musicien tchèque qui n'ignorait rien de l'œuvre de... leur père. Otto Albert Tichy, en effet, avait fréquenté un temps, dans son pays, «l'atelier de littérature» de Stara Risé, où un personnage étonnant et pittoresque, Josef Florian, dirigeait un petit groupe de traducteurs. Ce «propagateur de Léon Bloy en Moravie», avait remarqué la francophilie militante de Tichy et sa parfaite connaissance de la langue française, et il lui avait confié plusieurs travaux. Le jeune homme, hésitant entre les lettres et la musique, avait alors interrompu des études commencées au conservatoire de Prague sous la direction du grand professeur et compositeur Vítězslav Novák. À la fin de la guerre, à l'heure du démantèlement de l'empire austro-hongrois, il décida de partir pour Paris et de reprendre sa formation musicale sous l'autorité de d'Indy.

C'est le moment où la réputation des professeurs de la Schola, et l'absence de limite d'âge pour intégrer l'institution, attirent de plus en plus des musiciens de l'Europe entière. Pour ne parler que des Tchèques, rappelons que Bohuslav

Martinu vient alors étudier avec Roussel. Tichy s'explique sur les raisons qui l'ont poussé à venir à Paris, dans un texte qui constitue la post-face de la correspondance entre Bloy et Florian⁽²³⁾ : «Les Tchèques, assujettis depuis plusieurs siècles par des souverains allemands souvent très bornés, sentaient le besoin de fraterniser avec une nation libre. La pesanteur allemande a toujours étouffé l'âme des slaves, qu'ils fussent tchèques, polonais ou russes [...] Si beaucoup de Tchèques et de Moraves partirent, après la première guerre mondiale, pour faire leur études en France, c'est, précisément, grâce à leur conviction d'y trouver la plénitude de la vie. L'exemple de Florian en ce qui concerne la préférence pour la civilisation française a porté ses fruits et les portera de plus en plus». Quels sont ces fruits dont il parle, dans ces lignes où apparaît en filigrane le fil de sa propre destinée? À l'évidence, dans son cas, ils seront de nature spirituelle autant qu'artistique. Otto, en effet, trouve tout naturellement sa place dans le cercle des orphelins de Léon Bloy, dans cette communauté de «chrétiens des premiers jours» dont nous avons abondamment parlé. Jeanne Bloy vit alors dans un appartement rue Gay-Lussac et c'est là que se retrouve le dernier carré des amis de Bourg-la-Reine. Pour Otto et Édouard, nul doute que la proximité de la Schola autorisait la fréquence des visites... Les deux hommes entretiendront jusqu'à la fin les plus tendres relations et jamais je n'ai senti entre eux la possibilité du moindre conflit.

Candeur et science

Pourtant, un étrange silence sur les questions d'ordre strictement musical n'avait pas manqué de me frapper quand, dans ma jeunesse, je voyais arriver chez nous «l'oncle Otto», les bras chargés de partitions manuscrites, écrites pour chaque membre de la famille. Il composait presque quotidiennement comme on tient un journal, et son catalogue, notamment dans le domaine de la musique religieuse, est considérable. On peut parler à ce sujet d'humilité dans la profusion quand chaque œuvre, marquée par une incontestable science de l'écriture, est aussi imprégnée de ce parfum de candeur schubertienne que l'on retrouve chez tous les musiciens tchèques et qui, chez Tichy, explore dangereusement les régions où fleurit l'Innocence, sans basculer du mauvais côté du sentimentalisme. Au cours des quelques voyages qu'il fit en France, après le dégel entre les blocs de l'est et de l'ouest, je l'entendis se dépeindre comme un «paysan du Danube», en forçant nettement le trait, sans doute pour se faire pardonner, auprès des intellectuels parisiens, des amours coupables pour Brahms et Dvorak. Je revois encore son étonnement lorsque je lui confiai mon enthousiasme devant l'œuvre de Mahler et même certaines symphonies de Bruckner. Il y avait bien longtemps qu'il avait renoncé à faire état de ce type d'admiration dans des cercles où sévissaient des debussystes ou des stravinskiens, et il me poussa à poursuivre cette conversation dans le coin le plus reculé du salon. Nous étions alors comme deux conspirateurs qui ne peuvent prendre le risque d'être démasqués par des propos imprudents...

23) Éditions de l'Age d'Homme. Lausanne 1990.

Le rideau de fer et la cathédrale de Prague

Mariages

Les gardiens des filles de Léon Bloy

Otto épousa Véronique le 16 nov 1920. Il gagna sa vie en tant qu'organiste dans diverses paroisses de la banlieue parisienne (dont l'église Saint-Rémi de Vanves), avec de se voir offrir à Lausanne un poste de maître de chapelle à Notre-Dame-du-Valentin et de professeur à l'Académie Sainte-Cécile. Son souvenir est resté vivant en Suisse comme en témoigne l'initiative de la maison de disques *Gallo* d'enregistrer ses messes, ses pièces d'orgues ou ses quatuors et sonates. C'est à Lausanne, chez Otto et Véronique, que Jeanne Bloy s'est éteinte le 1^{er} février 1928, et elle est enterrée au cimetière de Bois de Vaux. En 1936, le couple s'installa à Prague et son existence fut marquée du sceau de la tragédie. En effet, l'occupation nazie et la glaciation stalinienne furent la toile de fond de drames privés particulièrement atroces : la mort de trois fils, dont un enfant de dix ans, et l'exil forcé et définitif de Véronique. Elle dut quitter la Tchécoslovaquie en 1949 et mourut le 27 mars 1956 à Nogent-sur-Oise chez les sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, sans avoir jamais revu son mari et sa fille Thérèse, restés de l'autre côté du rideau de fer. Otto lui survivra dix-sept ans. Nommé organiste de la cathédrale Saint-Guy et professeur au conservatoire de Prague, il mourut au pied de son orgue le 21 octobre 1973 après avoir assisté à la Grand-messe. À l'aune de tels faits on comprend comment Otto et Édouard sont restés unis par des liens qui se rejoignaient plus sûrement au pied de l'autel que sur le banc d'orgue de la tribune. La foi de Tichy, en effet, resta intacte jusqu'au bout et comme renforcée par les épreuves. Je n'ai jamais oublié cet oncle, cet autre gendre de Léon Bloy, venu des marches de l'empire soviétique, qui venait nous faire don de son regard d'une incomparable douceur.

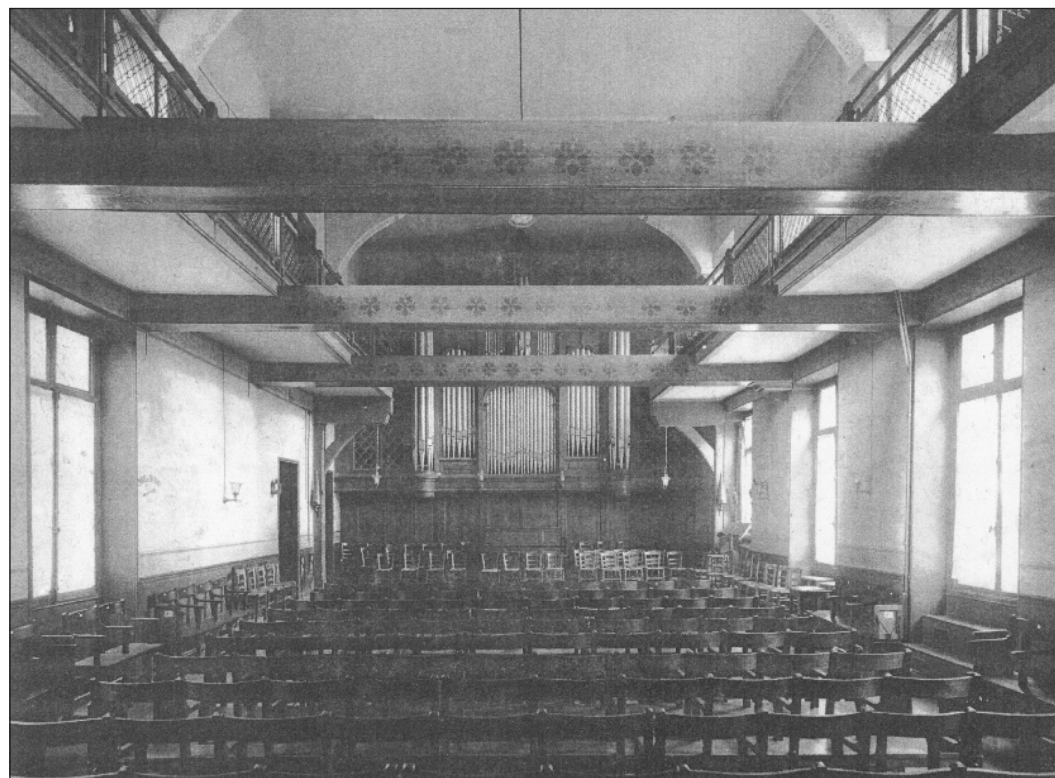
En l'année 1921, Édouard et Madeleine avaient suivi rapidement l'exemple d'Otto et Véronique : ils s'étaient mariés à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, à 200 mètres à peine de la Schola Cantorum. La messe était célébrée par l'Abbé Jacobisiak, grand ami de Jeanne Bloy.

Cette dernière venait de consentir à la publication de quelques manuscrits inédits de son mari, dont les célèbres *Lettres à sa fiancée*⁽²⁴⁾, restées longtemps enfouies au plus profond de ses tiroirs privés. Elle voulut orner d'une dédicace le livre dont elle était la destinataire et l'inspiratrice :

«À qui confierais-je ces pages, sinon à vous, Édouard et Otto, qui, par la volonté de Dieu, êtes les gardiens des filles de Léon Bloy. Leur mère vous bénit en vous priant de considérer l'immense amour surnaturel qui anime ces lettres. C'est leur beauté, leur jeunesse, c'est le gage aussi de votre bonheur».

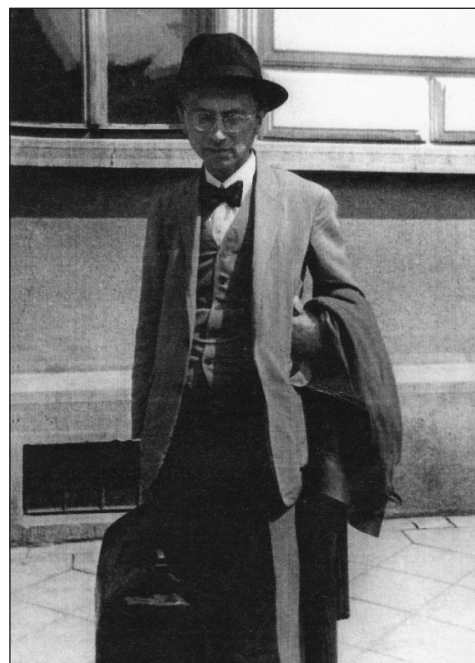
24) Editions Stock ou *Le Castor Astral*.

La Schola Cantorum.



La salle d'orgue.

Otto Tichy - 1919. Départ pour Paris.



Édouard Souberbielle. Dessin non signé.





Vincent d'Indy.



Maurice Sergent.

Mariages.



Otto Tichy et Véronique Bloy.

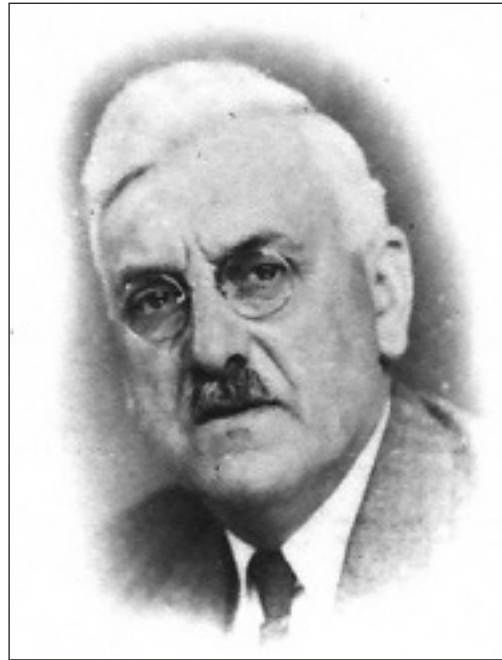


Édouard Souberbielle et Madeleine Bloy.

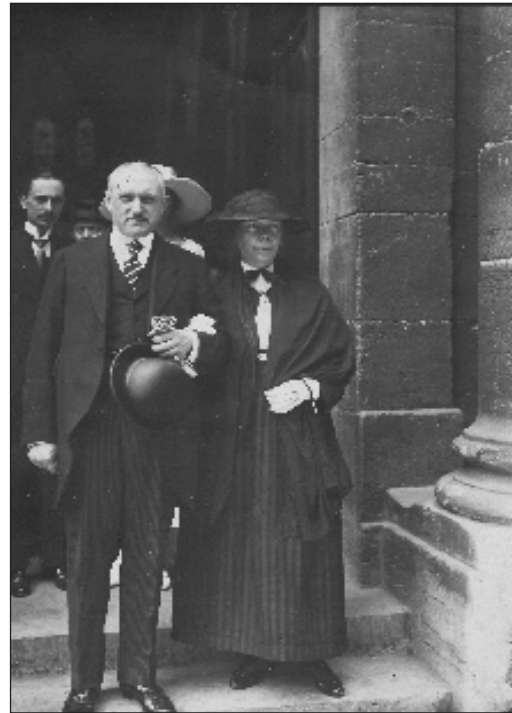
Louis Vierne.

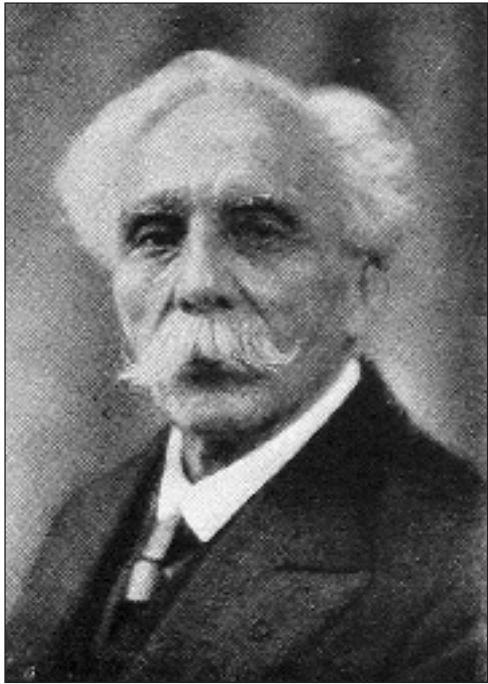


Abel Decaux.



Adrien Souberbielle et Jeanne Bloy.





Gabriel Fauré.



Eugène Gigout.

La classe de Jules Mouquet.



IX LE CONSERVATOIRE, UNE FAMILLE ET LE SERVICE DE L'EGLISE

Une très humble paroisse

Édouard Souberbielle commence sa carrière d'organiste d'église dans la très humble paroisse Notre-Dame de la Croix, à Ménilmontant. Il est peu de dire que les jeunes mariés ne vivent pas dans l'opulence et nous pouvons affirmer d'ores et déjà qu'ils inaugurent un mode de vie qui, peu ou prou, sera celui de toute leur vie : un ordinaire fait de messes, de «casuels» (mariages ou obsèques), et de leçons ou de cours fort mal rémunérés. De fait, leur situation financière restera toujours plus que précaire, un état dont ils ne se plaignaient pas et qui se voyait à peine, Édouard étant suprêmement indifférent aux questions matérielles et Madeleine n'ayant pas son pareil pour donner le change, c'est à dire pour confectionner un rideau ou un met succulent avec «trois fois rien». Nous ne parlons pas là de la grandiose misère bloyenne (la terrible différence entre le manque du superflu et le manque du nécessaire), qui fut le prix à payer pour l'édification d'une œuvre ayant fait fi de toute prudence; il s'agissait plutôt de la dure réalité économique de nombre de musiciens du XIX^{ème} siècle, telle qu'elle s'est prolongée en France jusqu'au lendemain de la deuxième guerre. On disait volontiers chez les derniers Souberbielle, qui n'avaient pas renoncé à quelques solides valeurs bourgeoises, qu'Édouard était doué pour tout sauf pour gagner de l'argent, et cela s'est vérifié puisque l'extension considérable de sa notoriété n'a pas fondamentalement modifié cette situation. Sans doute devons-nous voir aussi dans celle-ci le fruit d'une activité s'exerçant — nous l'avons dit — en dehors des grandes institutions, et parfois contre elles. Pourtant cet état d'opposition n'avait rien de délibéré et ne fut pas recherché pour lui-même. Loin de toute extravagance antisociale et de tout esprit polémique, il s'était forgé dans le secret d'une vocation dont la singularité était apparue très tôt, dès les débuts dans la carrière musicale.

Le concours

Virtuosité

Une famille

Dans les années qui suivent le mariage, cette singularité se fonde encore dans le parcours balisé d'un cursus d'étudiant. Pour Édouard, c'est le moment où

le monde de l'orgue achève d'investir la majeure partie de son espace intérieur, où l'instrument-roi devient le confident des aspirations essentielles et leur gardien le plus sûr. Il s'agit alors de lui donner la première place et, après l'obtention du diplôme d'«orgue supérieur» de la Schola Cantorum (classe Vierne), d'envisager sérieusement de présenter le sacro-saint concours d'entrée du Conservatoire.

Les projets de composition s'éloignent pour laisser le champ libre à la virtuosité instrumentale, avec son lot d'exigences spécifiques, son accompagnement obligé et quotidien de discipline et d'exercice, dans la recherche sans fin d'un accord parfait entre le corps et l'esprit. Édouard Souberbielle —il convient de le rappeler— goûtait sans vergogne l'ivresse du geste virtuose et, à ma connaissance, cette dilection, renforcée par des dons étonnants en la matière, n'est jamais entrée en conflit avec la part de sa nature tournée vers la pure pensée spéculative. Les deux faces d'une même médaille se nourrissaient l'une l'autre, s'éclairant à tour de rôle sans jamais se désolidariser ; une dialectique de l'action et de la réflexion qui, assurément, est le propre de l'aventure humaine mais qui semble avoir trouvé son plus haut niveau d'accomplissement chez les musiciens.

Je ne sais pas grand chose sur cette période, mais j'imagine sans peine l'énergie et la force morale déployées par un jeune homme ayant à mener de front une charge de famille et la préparation d'un concours redoutable; un poids de responsabilités appelé à s'alourdir encore avec l'arrivée des premiers enfants : Marie-Claire, le 6 avril 1922, Léon, le 31 octobre 1923, Thérèse, le 5 Juillet 1925.

Belle saison et rentrée des classes

Table rase?

L'ami Poulenc approuve-t-il la nouvelle vie d'Édouard? À l'occasion des fiançailles il avait écrit «... Je vous envoie tous les souhaits. Mariez-vous vite, soyez heureux et faites-nous de belles choses. Telles sont les choses que je désire le plus pour vous. Votre fidèle Francis». Une franche affection est présente dans ces lignes mais on croit percevoir aussi un certain désenchantement, presque l'aveu non formulé d'un adieu. D'adieu, pourtant, il n'est aucunement question, puisque les relations, qui se distendront souvent au fil du temps, n'en resteront pas moins suivies jusqu'au bout; mais il est vrai que cette lettre sonne comme l'épilogue d'un chapitre, quelque chose qui s'apparente aux derniers feux de l'été, quand les grandes vacances touchent à leur fin et que les signes avant-coureurs de la rentrée commencent à se faire sentir.

Poulenc craignait-il l'engloutissement d'une vocation de compositeur, dont la valeur, à ses yeux, ne faisait pas de doute, dans le tourbillon d'une vie laborieuse faite de cours et de leçons, ponctuée par de trop rares apparitions en concert? Ou avait-il senti la présence insistante d'obstacles plus profonds? Dieu sait si, dans le passé, il n'avait pas manqué d'exhorter, d'aiguillonner, de relancer : «... Parlons de vous, maintenant, commencez autre-chose. Il faut travailler et ne pas faire une

chose tous les quatre ans». (Déc. 18). «Travaillez-vous, enfant terrible? Écrivez, écrivez et sortez du Franckisme, du Debussysme etc...» (Juin 19). Sortir de ces zones d'influence? La classe d'orgue du Conservatoire n'était certainement pas le lieu idéal pour faire table rase d'un tel passé...

Rue de Madrid

Brève rencontre et rendez-vous manqué

Après avoir pris une première fois le chemin de la rue de Madrid, en suivant les cours d'harmonie de Jules Mouquet (Premier Prix obtenu en 1923), Édouard est admis, à l'automne 1924, brillamment et presque sans effort, à la classe d'orgue de Gigout. Eugène Gigout, l'élève de Saint-Saëns et le maître de Fauré, Messenger et Boëllmann à l'école Niedermeyer! Puis le successeur de Guilmant au Conservatoire sous le règne du même Fauré, dont la vie et l'œuvre étaient coulées dans le moule de quelques chapitres essentiels de la musique française, ceux là même que Poulenc voulait rejeter! Cependant les conseils de ce dernier étaient superflus puisqu'ils s'adressaient à un jeune homme qui, pour tout ce qui touche au domaine de la composition, avait définitivement tourné la page du XIX^{ème} siècle. Édouard était venu au Conservatoire en simple qualité d'organiste et, de ce point de vue, les choses étaient sans ambiguïté. Par ailleurs il était écrit que l'influence de Gigout resterait limitée. L'année scolaire 1924-1925 fut, en effet, aussi fulgurante que dramatique. Édouard Souberbielle se vit attribuer un Premier Prix avec toutes les distinctions possibles à peine six mois après être rentré à la classe⁽²⁵⁾, et Gigout mourut la même année, sans avoir assisté au concours final de son protégé et sans avoir eu la satisfaction de s'être senti pleinement partie prenante de son succès.

J'entendis souvent mon grand-père déplorer sa trop brève rencontre avec Gigout et, d'une manière générale, ce rendez-vous quelque peu avorté avec le Conservatoire. À ce sujet il me paraît opportun de témoigner du fait qu'il a toujours manifesté un certain respect pour cette illustre institution. Fruit d'une éducation républicaine marquée par le culte des Grandes Écoles? Nostalgie d'un passage-éclair dans la grande maison? Ou estime réelle pour les maîtres qui avaient fait sa gloire, au premier grand desquels figurait Gabriel Fauré? Il y a sans doute un peu de tout cela dans cette révérence qui, pour moi, éclata au grand jour dans les années 1970, quand il manifesta sa fierté de me voir prendre, à mon tour, le chemin de la rue de Madrid. Cette petite mise au point n'est pas inutile quand on se souvient que le prestige de la classe d'Édouard Souberbielle s'était nourri d'une véritable guerre de tranchée dirigée contre «l'art officiel», un état de fait —répétons-le— qui ne résultait aucunement d'un projet de contestation prémédité.

25) L'exploit sera réédité plus tard par un de ses plus brillants élèves : Michel Chapuis.

Le langage et les «trésors enfouis de la mémoire»

Il est deux hommes du sérail dont il se sentait particulièrement proche et qui laissèrent une empreinte profonde. Le premier est Maurice Emmanuel, dont la classe d'histoire de la musique était un des lieux les plus inspirés et les plus inspirants de la place de Paris et qui enseigna également à la Schola. C'est là que Souberbielle le connut. Si les compositions d'Emmanuel étaient tenues en haute estime, c'est surtout sa manière, révolutionnaire pour l'époque, d'envisager la musique sous l'angle du langage qui avait fasciné son jeune élève. Ce dernier eut alors la révélation de la métrique de la langue grecque qui répercutait l'écho de ses lectures passionnées d'Eschyle et de Sophocle. Le rêve d'une possibilité de relecture musicale des plus grandes tragédies grecques est né de la très belle relation nouée avec Emmanuel. Elle permettait à l'ancien élève de Khâgne, dont toute la culture baignait dans la lumière de la Grèce, de rejoindre tout naturellement le cours nouveau de sa vie et ainsi d'alimenter ses désirs artistiques les plus secrets. Un simple cahier d'écolier l'accompagna longtemps où étaient couchés des travaux de traduction d'*Oedipe à Colone*, et le projet de mettre ce texte essentiel en musique devait le hanter jusqu'à ses derniers jours. C'est certainement là et nulle part ailleurs que se dévoile le mieux la vraie personnalité de mon grand-père, et c'est aussi ce qui fait de ces feuillets couverts de notes inachevées le plus poignant de tous les Livres des Regrets. On aurait tort de considérer cette culture et cette sensibilité «grecque» comme un détour, une digression, ou un détail anecdotique dans le parcours d'un organiste, comme on aurait tort de dresser une frontière entre le questionnement du langage musical de l'avenir et celui des œuvres du passé (les «trésors enfouis de la mémoire» selon la belle expression de Maurice Emmanuel). En réalité, ils vont se rejoindre pour constituer le corps de doctrine d'un enseignement.

Un maître

Violon et orgue

La chaîne manquant et l'héritage de Franck

Postérité d'une œuvre

Cela nous amène à évoquer la deuxième figure du sérail du Conservatoire, également professeur à la Schola, dont l'influence fut déterminante. Il s'agit cette fois d'un organiste : Joseph Bonnet, illustre interprète et professeur, élève de Guilmant, comme Gigout, et, à ce titre, résolument engagé dans une redécouverte de l'orgue classique et un «nettoyage» définitif des épais vernis, hérités du XIX^{ème} siècle, qui en avaient terni l'éclat. Il ne m'appartient pas d'entrer dans le cœur de ce sujet —je laisserai, sur ce point, la parole aux spécialistes— mais je dois témoigner de la reconnaissance de dette à l'égard de Bonnet, exprimée à maintes reprises par mon grand-père. Bonnet avait fait partie du jury du prix, et depuis ce concours mémorable il tenait Édouard pour le premier parmi les jeunes organistes. Il devint ami, protecteur et professeur occasionnel. Je ne dispose pas d'informations plus précises. Je sais simplement que ces cours de perfectionnement, après le passage par

la rue de Madrid, furent en réalité, les seuls dont Édouard Souberbielle revendiquait pleinement l'héritage au travers de son propre enseignement.

Les quelques fois où j'entendis évoquer l'action de Bonnet, il m'arriva de penser, en tant que violoniste, à la communauté de destin de l'orgue et du violon, deux objets de natures si différentes, pourtant, l'un et l'autre se disputant, dans les écrits du grand Mersenne, le titre de «roi des instruments», l'un et l'autre voyant le cours de leur histoire scindé en deux parties nettement distinctes, avant et après la Révolution française. Dans un cas comme dans l'autre —plus personne ne l'ignore aujourd'hui— les «écoles modernes», en touchant aussi bien à la facture des instruments qu'à leurs modes de jeu, avaient modifié en profondeur notre rapport aux âges classique et baroque, jusqu'à forger une approche du discours musical très éloignée, dans son essence, de l'art des Anciens. On voit apparaître au début du XX^{ème} siècle quelques esprits audacieux et profonds capables de dépasser des traditions devenues des habitudes, puis des préjugés, et il ne fait pas de doute que Joseph Bonnet fut de ceux là, qui surent revivifier de l'intérieur, parfois avec l'aide modeste d'une science musicologique encore pauvre, des pans entiers d'une histoire oubliée ou dénaturée. Loin d'être des agents de la Réaction, glorifiant le passé pour mieux fustiger la modernité, ils se situaient au contraire à l'avant-garde d'une nouvelle conscience historique des interprètes, appelée à s'étendre dans la seconde partie du siècle.

Cette conscience historique était née avec Franck, puis Guilmant —dont Bonnet fut l'héritier direct— et c'est à l'évidence dans cette lignée que se situe l'influence majeure de l'art du jeune Souberbielle. Bonnet est le véritable chaînon manquant qui relie ce dernier à une tradition, et si un Michel Chapuis a pu affirmer que Souberbielle restait, à ses yeux, le plus bel interprète de Franck, il n'est pas trop difficile de remonter jusqu'à la source du phénomène.

Petit aparté : j'ai tracé, plus ou moins opportunément, des lignes parallèles qui font cheminer de concert l'orgue et le violon, et il m'est impossible de ne pas penser ici à la place unique de la sonate de Franck dans le répertoire violonistique, qui a nourri une esthétique et des modes de jeu spécifiques. Combien de fois ai-je joué cette œuvre dans le salon de musique de mon grand-père, sans être suffisamment conscient du prix très élevé des paroles qui accompagnaient ces séances?.

Portrait

Les vides d'un pointillé...

Quelques lignes de biographie de Bonnet sont récemment tombées sous mes yeux. On y parle d'un catholique fervent, ayant plus ou moins renoncé à la composition pour se consacrer à l'interprétation et à l'enseignement, et qui fonda en 1923 l'Institut Grégorien de Paris. Si l'on se souvient qu'Édouard Souberbielle devint, après la deuxième guerre, un des piliers essentiels de cet institut, on a presque l'impression de lire un portrait de lui...

Au fil de mes lectures, il arrive que je parvienne à nouer quelques fils, ou à retrouver des éléments d'une histoire —celle de la jeunesse de mon grand-père— n'existant dans ma mémoire qu'à l'état de puzzle éclaté et incomplet. On croit ou on ne croit pas aux heureux hasards, aux coïncidences et aux rencontres qui permettent, parfois, de remplir les vides d'une ligne en pointillé. Dans le cas présent, où il est question d'un homme qui répugnait à parler de lui-même, il est bon d'espérer dans les concours de circonstances, c'est à dire dans l'arrivée soudaine de bribes d'information qu'on n'attendait plus.



Joseph Bonnet.

Maurice Emmanuel.



X
UN PROMENEUR DU CHAMP DE MARS,
UN VISITEUR DE LA RUE DU PARC
ET UN JEUNE PROFESSEUR DE LA SCHOLA CANTORUM

Désordre et manque d'archives

Flou et imprécision

Remplir les vides des pointillés... C'est, curieusement, au moment où s'ouvrent les chapitres essentiels que les informations précises me font défaut, celles qui ont trait à une vie d'organiste, de maître de chapelle et de professeur, celles qui permettraient véritablement de mettre en perspective une œuvre pédagogique et une filiation artistique. C'est le moment où, plus que jamais, je dois délaissier le genre strictement biographique pour adopter le ton de l'évocation et de la mise en forme des souvenirs, en tenant le pari que, pour désordonné que soit mon témoignage, il ne sera pas inexact. Ce mode d'écriture m'est imposé. En effet, si Édouard Souberbielle parlait fort peu de lui-même, il était encore moins enclin à conserver et classer des archives personnelles. Il est vain, par exemple, d'espérer retrouver une liste des innombrables élèves passés dans sa classe, ou d'espérer retracer sa carrière d'interprète à partir de quelques programmes, critiques ou affichettes de concerts qui nous restent. Des documents ont survécu dans le désordre des papiers de famille, mais je ne saurais dire s'ils sont les plus importants ou les plus signifiants. Il en va de même des écrits. Certains articles théoriques sont encore en notre possession mais la plupart dorment dans les bibliothèques publiques au rayon des collections de revues spécialisées. Plusieurs compositions ont été conservées, restées plus d'un demi siècle à l'état de manuscrit. Elles devraient faire l'objet de publication dans les années à venir.

L'aveu d'un manque de documents s'impose avant de poursuivre notre récit. Il explique et justifie à l'avance un flou inévitable dans les dates et la manière dont certains faits seront rapportés. Il m'importe également d'éviter que des personnes —je pense surtout aux élèves— soient blessées d'être restées en dehors du tableau. Aucun doute ne doit subsister à ce sujet : elles n'en sont exclues que par les circonstances particulières que je viens de mentionner. Qui sait? si cet ouvrage sonne le rassemblement des absents, peut-être sera-t-il possible un jour d'imaginer l'ajout d'un chapitre annexe, qui viendrait en complément des paragraphes inachevés...

Saint-Léon, le Champ de Mars et un instrument qui n'existe pas

La rue Cler

En reprenant le fil de cette histoire, il nous faut quitter les quartiers populaires de l'est parisien pour rejoindre les environs du Champ de Mars et de l'École Militaire. L'église Saint-Léon, place du cardinal Amette, à la frontière des XV^{ème} et VII^{ème} arrondissements, accueille, en effet, le jeune Souberbielle et lui offre son premier poste important. C'est une grosse paroisse, fréquentée par des officiers et par une bourgeoisie aisée, un bâtiment «moderne» érigé en 1921, d'un étrange style néo-byzantin auquel, de nos jours, on accolerait l'adjectif kitsch. Il est difficile d'imaginer que l'orgue ait été du goût de mon grand-père, mais ai-je jamais vu un instrument trouver grâce à ses yeux? Pour les organistes de sa génération, à la recherche des traces plus ou moins effacées de l'orgue classique, le parc instrumental français restait encombré de lourdes machineries bricolées, transformées, mutilées, avec lesquelles il fallait passer de douloureux compromis, en séparant péniblement les sons réellement entendus des sons rêvés ou imaginés. Seul de son espèce, le grand Clicquot de la cathédrale de Poitiers restait la référence suprême, l'écrin protecteur des rêves enfuis, avant le renouveau de la facture, impatientement attendu et systématiquement encouragé par des hommes comme Édouard Souberbielle.

Cette petite parenthèse organologique mise à part, les années Saint-Léon furent très heureuses. Les fidèles Dédé, les amis d'enfance de Tarbes, accueillèrent alors ma famille dans deux appartements au loyer modeste, au 53 bis de la rue Cler, et un chapitre relativement paisible pouvait commencer. Jeanne Bloy avait quitté la rue Gay-Lussac pour emménager juste au dessus du logis de ses enfants et petits enfants, et Édouard aimait à traverser à pied le Champ de Mars pour rejoindre son église et son orgue. La tribu s'agrandit avec la naissance de Jean, le 7 mars 1927.

Le dernier chapitre de la vie de Jeanne

La rue du Parc

Les maisons des amitiés bloyennes

Jeanne entame le dernier chapitre de son existence avec une surprenante énergie. Elle renoue avec des goûts de jeunesse, la philosophie et le théâtre, se passionne pour l'art naissant qu'est le cinématographe (elle écrit même plusieurs scénarii) et effectue plusieurs voyages, dont un dernier séjour dans son Danemark natal. Édouard adore sa belle-mère. Ensemble ils courent les Ballets-russes, les sorties de films et les salles de concerts. Enfin, Édouard participe souvent, avec enthousiasme, à des ateliers informels de philosophie que Jeanne organise chez elle avec l'Abbé Jacubisiak. Ce prêtre polonais, philosophe de formation, qui, rappelons-le, avait marié Édouard et Madeleine, laisse une œuvre marquée par son opposition au thomisme de Maritain. Ses jeunes élèves polonais, préparent leur doctorat de philosophie, et les soirées se terminent autour d'un souper danois.

En ces années de la rue Cler, Jeanne reste un personnage central dans le réseau des amitiés «intellectuelles» d'Édouard. C'est par elle, par exemple, que se

perpétue le lien avec les Maritain. Ces derniers viennent d'emménager dans une villa sur les hauteurs de Meudon. C'est Vera Oumançoff, sœur de Raïssa et filleule de Jeanne, qui avait trouvé en 1923, la maison du 10 de la rue du Parc, appelée à devenir, selon les mots de Mauriac, «l'un des centres de vie spirituelle les plus féconds de France et même d'Europe»⁽²⁶⁾.

Il nous faut nous attarder un moment du côté de la rue du Parc, comme nous avons fait halte à Bourg-la-Reine, pour des raisons évidentes de filiation intellectuelle, et aussi pour une raison...géographique. C'est en effet rue du Parc, rebaptisée en 1945 rue du Général Gouraud, qu'Édouard et Madeleine s'installeront au début des années 1970, dans ce qui sera leur dernier logis. Situé au 18 bis, à cent mètres à peine de la maison où avaient vécu les Maritain, le petit pavillon qui les accueillera avait abrité auparavant le compositeur belge Armand Merck, ami de la famille, mort en 1962. Quand on sait que Merck avait trouvé ce lieu par l'intermédiaire des Maritain, on voit que le maillage des destinées dans une paisible rue ombragée de Meudon, n'est en rien le fruit du hasard.

Pour rendre compte de l'atmosphère qui régnait chez les Maritain, et pour dévoiler un large pan du paysage intellectuel dont ils constituaient l'épicentre, je laisserai la parole à ma sœur, Natacha Galpérine.

Pèlerinage de Meudon

«On était là comme au fond de la province, dans une tranquillité si profonde qu'elle en devenait presque mystérieuse. J'étais toujours frappé de la qualité du silence dans laquelle résonnait la sonnette de la grille, au bas du petit jardin. C'était le silence qu'il fallait».⁽²⁷⁾ *Telle est l'impression que devait conserver Julien Green de ses premières visites en 1925 chez les Maritain au N° 10 de la rue du Parc à Meudon. Telle est également l'impression que devait ressentir [...] plus tard Madeleine Souberbielle, née Bloy, en franchissant le seuil du pavillon situé au N°18 bis de cette même rue, rebaptisée depuis rue du général Gouraud.*

Comment ne pas évoquer, lorsque l'on emprunte la rue située sur la colline à demi escarpée que domine le plateau de l'Observatoire, tous ceux qui effectuèrent entre 1925 et 1937 le «pèlerinage de Meudon» dans le sillage de Jean Cocteau? Celui-ci fut conduit au 10 rue du parc par Georges Auric en juillet 1924. Sa rencontre avec Jacques Maritain datait de la Première d'Antigone, donnée au théâtre de l'Atelier le 20 décembre 1922, sur une musique d'Arthur Honegger, dans les costumes de Gabrielle Chanel et un décor de Picasso. Le scandale de Parade produit cinq ans plus tôt se reproduisit ce soir-là, mais l'auteur d'Art et Scolastique fut prompt à reconnaître sous le masque de l'artificier de salon un poète à l'état pur.

26) Préface. *Les Grandes Amitiés*. Parole et Silence. Paris 2008.

27) Julien Green, *Souvenirs de 1925*, Œuvres complètes, III, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1973, cité par Jean-Luc Barré dans *Jacques et Raïssa Maritain Les Mendians du Ciel*, Paris, Stock, 1995, page 235.

«Je vous connaissais avant que vous sachiez mon nom. Je suivais vos mues de poète avec une curiosité diligente, je vous regardais comme une espèce de djinn occupé à surprendre les jeux purs et impurs des fées, au surplus rassasié de tristesse et fait pour un autre monde».⁽²⁸⁾ *En mars 1923, Raymond Radiguet avait adressé à Jacques Maritain Le Diable au corps en «admirateur d'Anti-moderne», suivi deux mois plus tard du Grand Ecart de Cocteau avec cette dédicace : «À Jacques Maritain, ce livre antimoderne, c'est-à-dire douloureux». La mort de Radiguet, le 12 décembre 1923, suspendit toute communication jusqu'à ce que Max Jacob, l'inventeur avec Pierre Reverdy et Blaise Cendrars de la poésie cubiste, et converti depuis peu au catholicisme, conseille à Cocteau de se confesser et de communier. «Quoi, s'étonne celui-ci, tu me conseilles l'hostie comme un cachet d'aspirine?» - «L'hostie doit être prise comme un cachet d'aspirine», répondit Max Jacob. C'est ainsi que Cocteau finit par consentir à se rendre à Meudon où il retrouva dans la salle à manger «l'odeur de Maisons-Laffitte où je suis né»⁽²⁹⁾, un an avant la rencontre décisive avec le père Charles Henrion, grand ami de Claudel, à l'origine de sa conversion. François Mauriac devait dire cependant à sa mort en octobre 1963 : «Jamais libellule ne fut si évidemment condamnée à rester libellule, mais enfin, visiblement, le passage de la libellule à l'ange, comment eût-il pu s'accomplir? » Dans le sillage de Cocteau, c'est toute une «escadrille» de jeunes écrivains et d'artistes, peintres ou musiciens, qui vont reconnaître en Maritain leur «capitaine» : André Grange, poète de dix-neuf ans, revenu du surréalisme, Pierre Reverdy, ce méridional «ténébreux et solaire»⁽³⁰⁾ pour qui la vie en société n'est qu'«une vaste entreprise de banditisme»⁽³¹⁾, Max Jacob, son parrain, Julien Green, qui dira bien des années plus tard de Maritain «Quand il entrait dans une pièce, il faisait beau»⁽³²⁾. D'autres écrivains illustres allaient effectuer la fameuse «montée » : Paul Claudel, [...] dont Raïssa dira dans son journal : «Christianisme vrai. Âme forte. Mais caractère bizarre», Georges Bernanos, découvert par la revue dirigée par Maritain Le Roseau d'Or, François Mauriac, qui [...] se rendra à Meudon [...] sous l'impulsion de Charles Du Bos. Autour de Georges Auric, passeur entre les Maritain et le monde des artistes, commence l'aventure du «groupe des Six», représentant avec Satie, Poulenc, Milhaud, notamment, l'avant-garde musicale en France, avec Cocteau comme maître à penser et à laquelle [...] Édouard Souberbielle devait être un temps associé. Familier des Maritain depuis leur rencontre en 1915 chez Léon Bloy, Auric prolonge à Meudon l'habitude prise à Bourg-la-Reine de jouer et chanter avec Raïssa et Véra des mélodies de sa composition, les Enfantsines notamment. Dans le cercle des amis d'Auric gravite, entre autres, Jean Hugo,*

28) Réponse à Jean Cocteau, Paris, Librairie Stock, 1926.

29) Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain*.

30) André Masson cité par Edmonde Charles-Roux dans *L'Irrégulière ou mon itinéraire Chanel*, Paris, Grasset, 1974.

31) Pierre Reverdy, *Le Livre de bord*, cité par E. Charles-Roux, op. ci.

32) Le Figaro, 22 juillet 1993.

arrière-petit-fils de Victor Hugo, peintre et dessinateur célèbre de décors et de costumes de théâtre, ami de Radiguet, Satie, Max Jacob, Paul Morand, Picasso, Stravinsky, et qui devait rendre dans Le regard de la mémoire l'atmosphère familière de la maison de Meudon, à l'instar de l'évocation qu'en fera bien des années plus tard Hélène Iswolski : «Le salon des Maritain et la salle à manger contiguë étaient simplement meublés, mais chaque objet était une preuve de bon goût et de raffinement.[...] Un des grands miracles du foyer des Maritain était qu'il pouvait contenir un nombre illimité de personnes [...] Et à mesure que d'autres visiteurs arrivaient, des chaises surgissaient de je ne sais où; à l'heure du thé, nous nous groupions autour de la longue table de la salle à manger où il y avait toujours place pour un convive supplémentaire. J'y voyais un symbole de l'accueil spirituel que nous recevions tous dans cette maison. Certes, il ne s'agissait pas d'une réunion mondaine, et les visiteurs ne venaient pas à Meudon dans le seul but d'y passer une heure agréable. Chacun était à la recherche d'un trésor spirituel»⁽³³⁾. [...] En 1912, les Rouault étaient venus habiter rue de l'Orangerie à Versailles, non loin des Maritain, et l'habitude prise à cette époque de déjeuner ensemble le dimanche se prolongea tout naturellement à Meudon. Les enfants de Georges et Marthe Rouault, notamment Geneviève et Isabelle, elle-même peintre et restée grande amie de ma famille, garderont longtemps le souvenir de la maison de Meudon où régnait la même atmosphère qu'à Versailles : «Je n'ai oublié aucun détail de cet appartement, se souviendra Geneviève. Madame Oumançoff, efficace et discrète, tenait méticuleusement la maison, elle était entourée de vénération et d'amour [...] Dans la plus belle pièce où, sans qu'on nous l'eût jamais suggéré, nous gardions le silence, se dressait, seule, une admirable statue de Notre-Dame de la Salette»⁽³⁴⁾. Autres témoins des dimanches de Meudon, le peintre Gino Severini et sa femme Jeanne Fort, fille du poète Paul Fort, considéré par Maeterlinck comme le «poète intégral» et l'âme des «Mardis» du fameux café littéraire «La Closerie des Lilas»⁽³⁵⁾.

En 1929, la musique, la peinture et la religion se rejoignent sur la scène de L'Enfant Prodigue : création de Diaghilev sur une musique de Prokofiev et des décors de Rouault. Les Rouault emmenèrent Souberbielle à la première de cet œuvre, et ce dernier restera toujours fidèle à la mémoire de Prokofiev, dont il admirait la musique et respectait l'envergure intellectuelle et morale.

À partir des années trente, la maison de la rue du Parc, hier pôle de la vie littéraire et artistique, va devenir la plaque tournante d'échanges intellectuels et spirituels rassemblant les visiteurs de passage les plus divers : de jeunes intellectuels inquiets devant la montée des dictatures, tels Maurice de Gandillac ou

33) Hélène Iswolski, *Au temps de la lumière*, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1945, pp. 85-86, citée par Nora Possenti dans *Les trois Maritain*, Paris, Ed. Parole et Silence, page 150.

34) Geneviève Nouaille-Rouault : «Maritain, Rouault et nous», in *Cahiers J. Maritain*, n° 4-5, novembre 1982, p. 80, citée par Nora Possenti, op. cité, p. 115.

35) Les Severini occuperont la maison des Maritain entre 1946 et 1952.

Maurice Merleau-Ponty, de jeunes catholiques formés par la lecture de Primauté du Spirituel au lendemain de la crise de l'Action Française, comme Emmanuel Mounier, futur fondateur de la revue *Esprit*, un dramaturge ennemi de tous les systèmes et récemment converti comme Gabriel Marcel, futur auteur du *Journal métaphysique*. C'est l'époque où les dimanches de Meudon se nourrissent des composantes les plus diverses : d'un commentaire sur une fugue de Bach comme d'un récit de missionnaire en Afrique noire ou d'un propos de Freud. Non loin de là, à Clamart, s'organisent chez Nicolas Berdiaev des réunions interconfessionnelles entre orthodoxes russes et catholiques français. C'est grâce à Jeanne Léon Bloy que la rencontre entre le philosophe scholastique et le philosophe existentiel a pu s'opérer. En 1922 Nicolas Berdiaev a quitté sa Russie natale pour l'Allemagne puis la France, où il devait mourir 27 ans plus tard dans la petite maison de Clamart donnant sur un grand jardin où il écrira son *Autobiographie Spirituelle*, dans laquelle il relate, notamment, sa rencontre avec Jeanne Léon Bloy et les Maritain. À son arrivée à Paris en 1924, il ne connaît personne et c'est sa femme Lydie qui prend l'initiative d'écrire à madame Bloy, «une protestante convertie toute dévouée à la mémoire de son mari», qui sera son premier contact avec la France. Son dernier article avant de quitter la Russie, «Le Chevalier de la Misère», paru en juin 1914, avait été consacré à Léon Bloy afin de le faire connaître dans son pays. C'est ainsi qu'en février 1925, Jeanne Léon Bloy et Nicolas Berdiaev vont accomplir ensemble le pèlerinage de Meudon que tant d'autres allaient effectuer cette année-là, 1925 étant l'année où, pour reprendre une formule fameuse, «quand on ne se mariait pas, on se convertissait»⁽³⁶⁾. De cette première rencontre avec Jacques Maritain allait naître entre les deux philosophes une relation féconde, en dépit de leurs divergences de vues, qui devait se prolonger à partir de 1929 à Clamart où les discussions ne porteront plus sur des thèmes philosophiques et théologiques mais mystiques et spirituels. Là se côtoieront un spécialiste de la mystique musulmane comme Louis Massignon, un historien de la philosophie médiévale comme Étienne Gilson, ainsi que «la fleur du catholicisme français» autour du père Altermann, Charles Du Bos, Gabriel Marcel, Stanislas Fumet.

Le 12 juin 1971, lors de l'inauguration de la plaque du 10 rue du général Gouraud, ils étaient nombreux autour d'Olivier Lacombe à se souvenir de l'atmosphère de cette maison «à la fois grave et gaie, où chacune des personnalités qui l'habitaient apportait sa note propre. C'était la grâce de Véra, la grâce rêveuse de Véra, rêveuse et active, efficace; l'élégante profondeur de Raïssa, profondeur ouverte et accueillante [...] Il y avait beaucoup d'humour dans cette maison, chose de grand prix!»⁽³⁷⁾ Parmi les quelques témoins de cette époque, étaient

36) Formule prêtée à Raymond Radiguet, mort en décembre 1923, et communément reprise pour désigner l'année 1925.

37) Olivier Lacombe, «Allocution pour l'inauguration d'une plaque sur la maison des Maritain à Meudon», *Bulletin du Comité de Sauvegarde des Sites de Meudon*, n° 17, octobre 1971, p. 16, cité par Nora Possenti, op.cit., p. 152.

présents, notamment, Julien Green, le cardinal Journet, Geneviève Anthonioz-de Gaulle, Geneviève et Isabelle Rouault, quelques petits-enfants de Pierre Termier, mes grands-parents Madeleine et Édouard Souberbielle, ma mère Marie-Claire Galpérine, mes deux frères et moi.⁽³⁸⁾

«La tendresse infinie dans la majesté absolue...»

Parmi les amitiés bloyennes d'une constante fidélité, il convient de réserver une place particulière à Félix Raugel. Bloy l'avait beaucoup aimé et lui devait une des grandes émotions musicales de sa vie : l'audition intégrale du *Messie* de Haendel, le 1^{er} juin 1910, dans l'ancien et immense Palais du Trocadéro (Raugel dirigeait ce jour là —gigantisme de l'époque oblige— près de 400 musiciens!). «Venu sans enthousiasme, je reçois une des impressions les plus fortes que puisse me donner jamais l'art de la musique. Je ne sais s'il existe quelque chose d'aussi parfaitement beau que cet oratorio de Haendel, mais je sais qu'aucun sermon, même de génie, ne pourrait m'émouvoir autant, me pénétrer à une telle profondeur. La tendresse infinie dans la majesté absolue, voilà ce que j'ai ressenti, ce que je sens encore à l'heure où j'écris. [...] Les paroles toujours tirées de l'Écriture sont d'une simplicité, d'une candeur angélique, et la musique par laquelle elles viennent à nous est amoureuse comme le ciel. Je pleurais en entendant «le berger toujours fidèle» et «qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui annoncent la bonne nouvelle». [...] Mon Dieu! Quel succès pour Raugel, pour Borrel (président de la Société Haendel, nldr) quel triomphe pour ces deux chrétiens d'avoir pu trois heures durant faire entendre cette musique à un public immense, exclusivement mondain, et s'en faire applaudir en le captivant par le moyen de cette musique absolument et surnaturellement religieuse. Tel est l'apostolat de ces chers et admirables amis. Le concert fini, j'ai été leur serrer la main avec passion...»⁽³⁹⁾

«Ré, fa, la, mi...»

Professeur à la Schola

Madeleine n'avait jamais oublié le jour où, enfant, elle avait vu arriver Raugel avec, dans les bras, un objet précieux et fragile : elle recevait alors son tout premier violon. Dans mon souvenir personnel, le vieux monsieur à la moustache blanche, était «Monsieur Haendel», non pas tant pour le *Messie* que pour la sonate en ré qu'il jouait au début du siècle avec ma grand-mère et qu'il voulait toujours entendre quand il venait chez nous. Mon grand-père et moi n'avions plus qu'à nous exécuter. Une photo de cet ami ornait un mur du salon, où les premières notes de l'adagio initial de la sonate accompagnaient la dédicace, et c'est ainsi que cette œuvre intitulée «ré fa la mi», a fait son entrée dans mon petit panthéon personnel.

Raugel, grand musicologue, fut également un des premiers historiens de l'orgue, et il est peu de dire qu'il suivit la carrière de mon grand-père avec intérêt et bienveillance. Il est plus que probable qu'il joua un rôle dans sa nomination, en

38) Natacha Galpérine. *Du 10 au 18 bis de l'ancienne rue du Parc*.

39) L.B. *Journal Intime*. L'Âge d'Homme, Lausanne 2008.

1928, au poste de professeur d'orgue à la Schola Cantorum, et à ce titre, on lui doit d'avoir contribué à créer l'extraordinaire creuset de virtuoses de premier plan que cette classe allait devenir. Il est juste de penser également que Bonnet et Sergent ne furent pas sans influence. Quoi qu'il en soit, c'est d'Indy lui-même, bien que retiré à Agay et suivant de très loin les affaires de la Schola, qui intervint directement pour imposer le choix d'un homme n'ayant pas atteint sa trentième année, mais dont le talent s'était déjà imposé de manière éclatante.



Marie-Claire, Léon, Thérèse et Jean.



La maison des Maritain, rue du parc (actuelle, rue du général Gouraud), à Meudon.

Édouard Souberbielle.



La rue Cler



XI DÉCHIREMENTS DU MONDE CATHOLIQUE DIGRESSION THÉOLOGIQUE

Dans l'attente de la prochaine guerre...

Au début des années 1930, l'euphorie qui avait suivi l'armistice n'est plus qu'un très lointain souvenir; mais en vérité, et malgré ce que nous avons pu dire sur la période paisible de la rue Cler, Édouard n'a jamais goûté l'atmosphère des «Années Folles». Par sa nature, sa formation et les influences de son entourage, il présentait que ces années n'offraient rien d'autre qu'une accalmie avant une inéluctable confrontation avec l'Allemagne. Mon témoignage sur ce point est parfaitement assuré : il vivait dans l'attente d'une autre guerre. Rien d'exceptionnel ou de prémonitoire dans cette vision de l'avenir; Adrien, au sortir du premier conflit, avait évalué la durée probable des années de paix à une vingtaine d'unités... un avis partagé, en réalité, par nombre d'esprits lucides. Inutile de rappeler ici l'enchaînement fatal des causes et des conséquences : les contradictions du traité de Versailles, l'émergence des mouvements communistes et la contagion fasciste se déployant dans le sillage de la grande crise de 1929. En revanche il est certainement nécessaire de se souvenir du choc des idéologies et, dans le cas présent, des convulsions du monde catholique en proie à des tentations violentes et antagonistes. Le passage par Meudon, chez les Maritain, et la liste fort incomplète des visiteurs, a déjà donné un aperçu de l'hétérogénéité d'une communauté qui n'évitera pas les déchirements. Ainsi on ne saurait passer sous silence l'affaire de l'Action Française et la condamnation par le pape Pie XI, en 1926, de ce mouvement de pensée monarchiste légitimiste. Le monde d'Édouard Souberbielle, en ces années là, était clairement sous l'influence de Charles Maurras, et je sentais encore le poids de cet héritage dans ma jeunesse.

*Les cartes brouillées
Affaire*

Pour aborder cette question sans tabou ni censure, il convient non seulement de se replonger dans l'esprit de l'entre-deux guerres mais aussi de rendre compte d'un phénomène mille fois observé : la difficulté de faire coïncider les catégories politiques, morales (voire religieuses) et esthétiques; les avant-gardes artistiques

étant souvent fort éloignées de ce qu'on a appelé le «camp du Progrès». Les exemples abondent et sont bien connus : c'est Léon Daudet, admirateur de Proust et héraut de l'Action Française; c'est Degas, peintre révolutionnaire s'il en fut, mais anti dreyfusard violent; c'est, à l'inverse, Jaurès, dont il est notoire qu'il avait des goûts des plus conventionnels. Chez les musiciens, si un Ravel ou un Roussel furent ouvertement «de gauche», si Satie hésita longtemps entre l'orbite communiste et l'attraction du christianisme, Debussy ne fut pas moins «à droite» que d'Indy. De la même manière, Schönberg était un vrai conservateur, admirateur de la monarchie austro-hongroise, et Stravinsky —c'est plus embarrassant!— ne fut pas insensible au témoignages d'admiration que lui adressait Mussolini. Enfin, nombre d'élèves de Nadia Boulanger n'ont pas manqué de dire leur étonnement de voir se dérouler les leçons —admirables analyses de Falla ou de Monteverdi, de Debussy ou de Bach— sous un grand crucifix et un portrait de ... Salazar!

L'affaire de l'Action Française précipite les ruptures et les prises de conscience, trente ans après l'affaire Dreyfus et dix ans avant la guerre d'Espagne. Jacques Maritain, affirmant la primauté du spirituel sur le politique, rompt définitivement avec nombre d'anciennes relations avant d'évoluer, devant la montée des périls, de plus en plus vers la gauche. Avec *Les grands cimetières sous la lune*, Bernanos donnera le texte qu'un tel sujet appelait, et fera entendre le chant grave de l'adieu aux antiques certitudes. On lui a reproché, malgré ses prises de position courageuses et sans ambiguïtés, de n'avoir jamais renié son ancien attachement à son maître Drumont, et il est difficile pour moi de ne pas penser à la vieille fascination que des hommes du milieu de mon grand-père avaient nourrie à l'endroit de Maurras, de sa vision d'une chrétienté suréminente, baignant dans une lumière méditerranéenne, dont les frontières s'arrêtaient, sur la route de l'Orient, aux rivages de la Grèce. Il est peu de dire que, chez les Souberbielle, les contradictions étaient patentes. Adrien —plusieurs témoins dignes de foi me l'ont rapporté— restait largement «contaminé» par le républicanisme et l'anglophilie de sa jeunesse, et Édouard, dont la nature était authentiquement religieuse, était loin d'adhérer à une idée purement politique, c'est à dire exclusivement civilisationnelle, de la chrétienté. Enfin, il s'agit surtout de souligner chez lui, sur un plan tant sensible qu'intellectuel, l'incapacité totale de penser et d'éprouver la passion antisémite. Ce point capital dans l'histoire du siècle et dans l'histoire de ma famille mérite sans nul doute qu'on s'y arrête.

L'impossible antisémitisme

Inaptitude à la bassesse

La confiance faite à Édouard

Pour ceux qui connaissent l'œuvre de Bloy, et la dimension théologique qui s'attache à la quasi totalité de ses livres, l'interdit qui frappait l'antisémitisme ne constitue pas une surprise. Ils savent que nous parlons de la première voix catholique qui se soit élevée, au tournant du XX^{ème} siècle, contre une folie dévastatrice et *sacrilège*; car, loin de toute vertueuse indignation républicaine

devant l'ostracisme et l'injustice —position traditionnelle des dreyfusards— c'est bien la notion de sacrilège qui domine, sur cette question ô combien douloureuse, toute la pensée bloyenne. Raïssa Maritain, fine fleur du judaïsme russe, insistait sur ce point essentiel : elle n'était en rien responsable de ce tropisme «philosémite» de son parrain, que Bernard Lazare avait reconnu très tôt. Elle niait avoir eu la moindre influence sur les écrits et également —si l'on reste sur un plan purement humain— sur l'affection particulière que Bloy éprouvait spontanément à l'endroit des Juifs de son entourage. En réalité, quand tout, absolument tout, l'avait prédisposé au contraire, il ne cessa au fil du temps et de l'édification de son œuvre, de hisser Israël sur la plus haute marche d'un trône de gloire : une place qui, à ses yeux, lui revenait de toute éternité puisque rien de ce qui est donné n'est repris, puisque, selon les Écritures, «les dons de Dieu sont sans repentance».

On pourra à bon droit s'étonner de cette digression théologique dans le cours d'une biographie de musicien. Elle n'est pourtant pas déplacée à ce stade du récit, à un moment où la Grande Histoire va renouer avec le tragique. Car la question, en vérité, ne fut pas marginale dans la vie de mon grand-père. Il n'est pas exagéré, en effet, de dire qu'il était imprégné des idées de Bloy sur ce sujet, et qu'il les avait adoptées bien avant que la menace nazie ne commençât à se dessiner. Cependant je crois devoir préciser qu'il n'avait nul besoin d'un support philosophique pour être heurté par les aspects les plus intolérables de l'antisémitisme ordinaire, ce que j'ai appelé son inaptitude à la bassesse s'étant immédiatement exercée sur ce point, et ayant déterminé très naturellement un comportement exemplaire. Plus tard, pendant les années noires de l'occupation, le port imposé de l'étoile jaune lui inspirera une horreur indicible, et l'on ne saurait s'étonner que le temps des persécutions ait réveillé en lui l'écho des «prophéties» de Bloy. Par delà les écrits, Édouard se souvenait parfaitement des propos de ce dernier et surtout —je livre ici une information ignorée des spécialistes— des confidences qui lui avaient été faites personnellement.

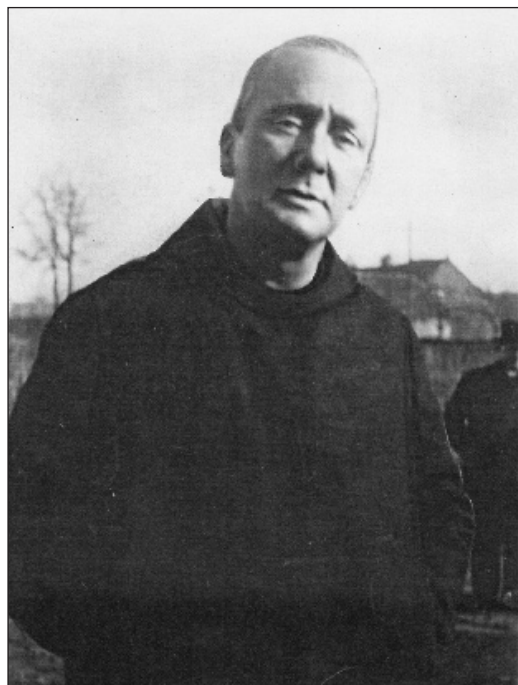
Dans les derniers mois de la vie de Bloy, il semble que certaines angoisses, attisées par le drame immense de la Grande Guerre, aient atteint un point de paroxysme, et qu'elles aient précisé les contours d'une pensée singulière : la certitude d'un déchaînement de violence sans précédent contre le «peuple du Livre». Pourquoi une telle obsession en un temps où le nazisme était encore loin d'avoir fait son entrée dans l'arène sanglante? Je ne saurais répondre à cette question. Je me bornerai à constater qu'elle se situait fort logiquement dans une perspective qui n'avait jamais varié, et qu'elle constituait, en quelque sorte, un approfondissement d'une intuition originelle. L'obsession, chez Bloy, avait fini par nourrir des cauchemars, jusqu'à cette idée folle que les persécutions atteindraient *sa propre famille*. Cette confiance faite au jeune Souberbielle avait laissé des traces et n'avait pas manqué de revenir en force quand Marie-Claire, sa fille aînée, quelques années après la Libération, épousa un jeune homme qui avait porté l'étoile

jaune. Mes parents —car c'est d'eux qu'il s'agit— n'ont jamais oublié cette part secrète de la mémoire familiale et la manière dont elle s'inscrit dans un cadre qui la dépasse.

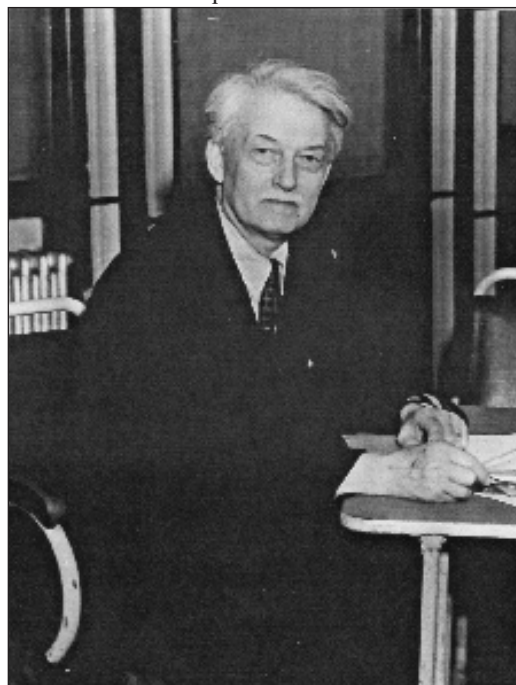
Les contre-feux

Une interrogations' impose. Comment de telles considérations pouvaient-elles s'intégrer dans des chapelles d'obédience maurassienne? La réponse est simple : elles ne le pouvaient pas; mais j'ai vu trop souvent mon grand-père être «ailleurs», dans un milieu donné, pour continuer à m'en étonner. Avait-il eu connaissance de l'exécration que nourrissait Maurras à l'encontre de Bloy, dont, à l'évidence, il faut chercher les causes dans ce qui a été dit précédemment? Et ce fait avait-il purement et simplement été rangé au fond du rayon des inévitables contradictions? Je me permettrai d'émettre ici un jugement personnel et sans indulgence. Dans la lecture *a posteriori* des événements de la deuxième guerre —c'est bien connu— il est un peu trop facile d'imputer l'énormité des crimes aux seuls nazis, si ce n'est à un type de barbarie proprement germanique, et de minimiser ainsi la part de responsabilité de «l'idéologie française». Nous le savons, la défense de Vichy et la mise en avant des fameuses «exigences de l'occupant» ne fit pas autre chose. Pour en revenir au destin des miens, je ne peux que rendre hommage, une fois encore, à Bloy et aux rares chrétiens qui l'ont suivi, et contempler avec autant d'admiration que de gratitude la lueur des contre-feux qu'ils ont allumés, en un temps où une large partie du monde catholique ne savait pas que se jouait là rien moins que son propre salut.

Pierre van der Meer.



Jacques Maritain.



XII LES DÉBUTS D'UN MAÎTRE

Schisme

Le carré des fidèles

Il est certainement quelque peu dérisoire, après de telles considérations, de revenir aux petites et grandes affaires du monde musical d'avant-guerre; et il est presque comique de passer ainsi de l'affaire de l'Action Française, qui remonte jusqu'à l'autorité papale, à celle du... «schisme» (!) qui a divisé le corps enseignant de la Schola Cantorum. Les deux histoires pourtant, ne sont pas sans rapports car on ne compte plus les «scholistes» qui étaient sous influence maurassienne. À vrai dire je connais mal les tenants et les aboutissants de cette dernière histoire. Sans doute devrais-je m'y intéresser puisque ma grand'mère prenait les choses très à cœur, mais je dois confesser, malgré tout, ma paresse à approfondir le sujet. De quoi s'agit-il, en vérité? D'une révolution de palais? D'une querelle entre «traditionalistes» et «modernistes»? Et si l'on retient cette dernière explication, quels champs recouvrent ces appellations? Et dans quel camp se situent les uns et les autres? Je me souviens de quelques noms, de quelques protagonistes de la bataille : Guy Berthier de Lioncourt, d'un côté, gendre de d'Indy et «gardien du temple», et, de l'autre, un violoniste, un certain Nestor Lejeune, qui avait pris la tête des insurgés. D'Indy, disparu en 31, avait, depuis longtemps déjà, confié les clefs de la maison à ses successeurs, et il semble qu'une direction claire ait fait défaut au moment où l'institution devait redéfinir sa mission. En vérité, l'école avait perdu peu à peu —sans doute cela était-il inévitable— ce qui avait fait sa nécessité et son originalité, et elle avait de plus en plus tendance à devenir un établissement privé parmi d'autres.

En 1934, une partie des professeurs claqua la porte avec fracas et s'en alla fonder l'École César-Franck, la seule «vraie» Schola, n'ayant plus rien à voir avec les odieux «usurpateurs» qui «occupaient» désormais les locaux de la rue Saint-Jacques! Je le répète, je n'arrive pas à préciser les critères sur lesquels se faisait la division, et en quoi les fondateurs de la nouvelle école étaient restés proches de je ne sais quel esprit des origines. Quoi qu'il en soit, Édouard Souberbielle, fidèle à ceux qui l'avaient nommé, se retrouva de façon quasi automatique dans le camp «conservateur» (César-Franck), tout en étant «ailleurs» puisque son esthétique musicale —nous l'avons dit— était alors furieusement «moderniste». Incohérence? Ma conviction profonde est qu'il

se contrefichait royalement, en réalité, de ces querelles de chapelles, dont il savait qu'elles étaient parfaitement vaines à l'heure où les chantiers de l'avenir s'ouvraient dans d'autres lieux, sur des bases radicalement différentes.

Naissance d'une classe

Un quartier pour des écoles d'orgue

Dans l'immédiat, le chantier principal était la prise en main du cours d'orgue, le commencement d'une œuvre pédagogique dont on connaît aujourd'hui toute la portée, mais qui se mit en place sans brandir l'étendard d'une quelconque révolution d'école. Prolongement naturel et logique de l'activité de concertiste, elle se situait, à ses débuts, dans la ligne de la virtuosité symphonique, avec déjà une ouverture manifeste mais non exclusive vers le monde de l'orgue classique et de la musique ancienne en général. Des éléments d'une recherche personnelle sur une nouvelle approche du clavier étaient déjà présents, qui allaient s'amplifier jusqu'à constituer un corps de doctrine cohérent.

L'École César-Franck, à ses débuts, occupa divers locaux ici et là autour de Montparnasse, qui témoignaient d'une situation précaire et incertaine. Cependant les déménagements successifs n'entraînèrent jamais un changement de quartier définitif. Au moment où les Souberbielle allaient s'installer eux-mêmes dans ce quartier, on ne peut qu'être frappé de l'ancrage géographiquement limité des écoles d'orgue françaises appelées à connaître un rayonnement de plus en plus étendu. Je pense, à ce sujet, à l'Institut des Jeunes Aveugles du boulevard des Invalides dont André Marchal, Gaston Litaize ou Jean Langlais étaient les figures de prou. Édouard entretint des rapports de grand respect avec cette institution et je me souviens de relations particulièrement cordiales avec Litaize.

Pour Souberbielle, la fonction enseignante ne fut jamais une activité annexe, obéissant à la dure nécessité de gagner sa vie. Elle fut une véritable vocation dont il prit conscience dès les premiers cours à la Schola. Cependant, il est juste de dire que la composition, qui portait l'inspiration du professeur et de l'interprète, restait alors l'horizon suprême de sa vie de musicien.

Quatuor et concerto

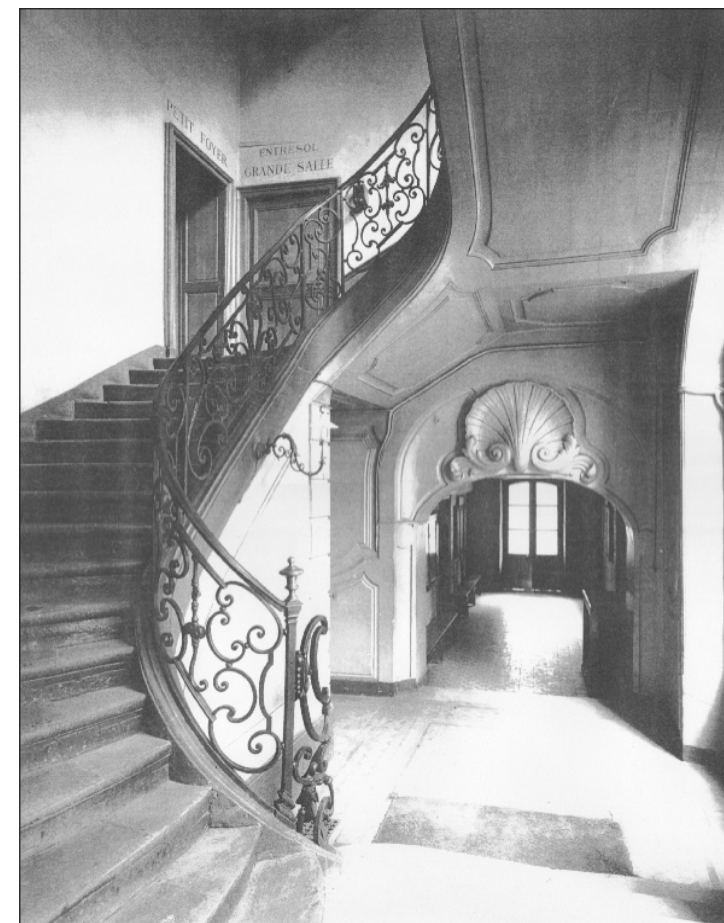
Deux silhouettes

Ainsi sont nés, dans ces années là, un *Divertissement* pour quatuor à cordes et le premier mouvement d'un concerto pour orgue et orchestre. Cette dernière œuvre ne fut jamais achevée et il n'est pas exagéré de dire qu'elle demeura, jusqu'à la fin de la vie de son auteur, comme une blessure jamais cicatrisée. Le quatuor, en revanche, est une partition aboutie, mais le manque de soin dans la tenue des archives m'empêche de donner avec précision sa date de composition. Fin des années 1920 ou tout début des années 1930? Je ne peux rien avancer de certain. L'œuvre en un mouvement, au titre délibérément léger, se voulait prémisse d'autre chose, et Édouard ne s'est jamais réellement préoccupé de la faire exécuter. Hommage à une formation qu'il

vénérait? Obéissance aux vœux insistants de Poulenc? Sur ce point aussi, je ne puis répondre. Le quatuor fut déchiffré une fois, avec ma grand'mère au premier violon, et puis il disparut au fond d'un meuble. Je sais que mon grand-père garda toujours une certaine affection pour cette page de jeunesse puisque, quelque quarante ans plus tard, il m'en offrit la dédicace, souhaitant, sans nul doute, que je l'inscrive un jour à mon répertoire. Pendant trop longtemps j'ai redouté d'ouvrir cette partition, mais il m'importe aujourd'hui d'honorer la promesse que je m'étais faite jadis, et qui jamais ne franchit la barrière des mots : l'œuvre sera créée salle Poirel, à Nancy, en janvier 2010, avec le concours des membres du quatuor Stanislas.

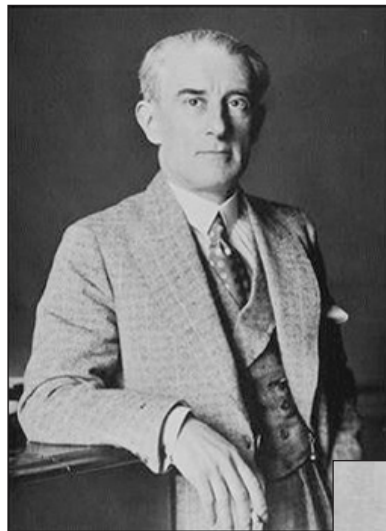
J'ai mentionné le fait que certaines pages avaient recueilli un avis plus qu'encourageant de la part de Ravel et de Dukas. Les *Jeux d'Enfants* mais aussi le quatuor, peut-être également des esquisses du concerto, ont certainement été lus par ces maîtres, mais je n'en sais pas plus sur les circonstances et les dates de ces séances. Je me souviens seulement de la manière respectueuse et affectueuse avec laquelle mon grand-père parlait de Dukas, qui indiquait clairement, à une époque donnée, un certain suivi dans leurs relations.

La Schola Cantorum.





Brouillon d'Édouard Souberbielle.



Maurice Ravel.



Paul Dukas.



Marcelle Meyer.

XIII MATURITÉ

Déménagement Montparnasse

La mort de Jeanne Bloy, le 1^{er} février 1928, avait sonné la fin d'un chapitre et, pour Madeleine, l'entrée de plein-pied dans les années de maturité. Cependant le grand tournant intervint au début des années 1930, quand la famille quitta la rue Cler et l'environnement protecteur des amis Dévé, pour s'établir dans un grand appartement situé au 42 du boulevard Montparnasse.

À partir de ce moment notre récit entre dans des lieux que j'ai connus et qui appartiennent à ma propre mythologie familiale. «Montparnasse» est, en effet, le logement où j'ai été élevé dans les années 1960, où j'ai eu mes premières leçons de musique, et il n'est nul besoin d'être un fervent lecteur de Proust ou d'Alain Fournier pour reconnaître qu'une place spéciale est réservée, dans la hiérarchie des souvenirs, aux lieux marqués par l'enfance. Ainsi, pour moi comme pour mon frère et ma sœur, l'appartement reste un endroit semblable à aucun autre, mais, par delà l'attachement aux images du passé, c'est bien l'atmosphère très particulière que mes grands-parents avaient su créer qu'il m'appartiendra d'essayer de restituer. Des années 1930 au début des années 1970, au moment de l'installation à Meudon, c'est, en effet, 40 ans de vie familiale qui se sont déroulés dans ces murs, et la tâche n'est pas mince pour celui qui prétend retrouver la saveur d'un temps aussi étiré. Serai-je capable de communiquer un peu de l'émotion qui s'attache aux évocations? Ce n'est pas sûr, tant il est vrai que certaines impressions sont intraduisibles et ne sauraient quitter un cadre privé.

Saint-Ambroise et une tragédie contemporaine

Après les années Saint-Léon, Édouard Souberbielle se vit offrir le poste de maître de chapelle de Saint-Ambroise, dans le onzième arrondissement de Paris. Ce quartier reste lié aux souvenirs de quelques rencontres majeures, au premier rang desquelles se distinguent trois femmes appelées à jouer un rôle considérable. Il s'agit d'Isabelle Rouault (fille aînée du peintre), de Marie Vergne et d'Alice Goosse. Nous reviendrons sur l'action de ces amies incomparables. Les années Saint-Ambroise c'est aussi l'amitié du pianiste Paul Silva-Hérard, belle figure de professeur et de musicien, frappée du sceau du tragique absolu : il perdit, en effet, sa femme et ses

enfants dans un des accidents de chemin de fer les plus meurtriers de l'avant-guerre. Hérard resta très proche de mes grands-parents et fut le premier professeur de piano de ma mère et de mon oncle Léon. J'ai appris récemment qu'il avait fait partie du corps enseignant du Conservatoire Américain de Fontainebleau.

Les leçons de musique

Piano et violon. Le temps des auditions

Madeleine était l'irremplaçable répétitrice des professeurs de musique, toutes catégories confondues. Loin de se cantonner à son instrument, le violon, elle savait, en effet, donner d'excellents rudiments de technique du clavier et de solides bases de solfège. Elle fut mon tout premier professeur et je suis bien placé pour savoir qu'elle n'avait pas son pareil pour discipliner les méthodes de travail et surtout pour structurer les moments dévolus à la musique dans l'emploi du temps chargé d'un enfant.

Marie-Claire fit un peu de piano mais échappa à la fêrue maternelle en manifestant très tôt un violent attrait pour les livres. Léon, en revanche, qui allait devenir un brillant organiste, tira sans nul doute le plus grand profit de l'encadrement familial. Thérèse fut la seule violoniste. Formée par Lily Bach, la répétitrice de Line Talluel au Conservatoire de Paris, elle me prêta une aide précieuse quand, quelque trente ans plus tard, je reçus mes premières leçons de ces mêmes admirables professeurs. J'ai retrouvé des programmes d'audition de la célèbre classe Bach-Talluel, datant de la fin des années 1930. Le nom de ma tante Thérèse y figure, accolé au titre d'un morceau pour enfant, et la liste des participants se clôt avec une «grande», une certaine... Ginette Neveu. Mon oncle Jean fut relativement épargné par le système de l'éducation musicale obligatoire. Épuisée par les devoirs de sa tâche, il semble, en effet, que Madeleine ait quelque peu baissé les bras devant les résistances enfantines du petit dernier. Des années plus tard, elle nourrissait encore des regrets, confiant volontiers que Jean était peut-être, en réalité, le plus doué de ses quatre enfants!

Écoles et vacances

Faire vivre une famille

Ces derniers fréquentaient l'école paroissiale de Saint-Pierre-du-Gros-Caillou, l'école de La Rochefoucault ou encore l'École Normale Catholique, et le rite annuel du départ pour Tarbes, dès les premiers jours de juillet, était immuable. Dans ces années là, les grandes vacances étaient très attendues, qui déroulaient un film très lent, au rythme des longues journées paresseuses, accablées de chaleur et de mouches bourdonnantes, et qui dilataient le temps pendant toute la parenthèse de l'été. Il faut avoir vécu cette période pour comprendre ce que pouvait être, pour les enfants des villes, cette vie brusquement et durablement transportée à la campagne, jusqu'à rendre tout aussi difficile la réadaptation citadine de septembre. Le cinéaste Roger Leenhard (*Les dernières vacances*) ou certaines pages de Colette ont su enfermer dans un flacon quelques parfums de ces éternels étés. Pour les enfants Souberbielle, la chaîne des Pyrénées fournissait un décor grandiose, et les

grands-parents, Adrien et Thérèse, redevenaient périodiquement de vrais chefs de famille. On fermait la grande maison de Tarbes, au 21 ter de la rue Desaix (une artère dans l'axe de vision du Pic du Midi), et on emménageait pour deux mois dans une villégiature en pleine montagne. Sainte-Marie de Campan, Nestier, Barrège... autant de lieux qui gardèrent longtemps des allures de paradis perdu pour les quatre frères et sœurs. Les exploits cyclistes des garçons à l'assaut des cols redoutables qui faisaient alors la gloire du Tour de France, les marches, à pied ou à dos de mulet, jusqu'à des cirques ouvrant sur l'immensité des ciels d'août, des randonnées bercées par la musique des eaux vives et glacées dévalant la montagne... autant d'images qui me sont parvenues bien avant que je ne découvre à mon tour ce pays.

Les enfants vouaient une véritable adoration à leurs grands-parents qui le leur rendaient bien. Peut-être trouvaient-ils aussi quelque chose de rassurant et de confortable dans une vie provinciale encore marquée par une certaine prospérité, qui ne pouvait qu'offrir un contraste avec la situation parisienne. La difficulté de faire vivre sa famille fut, en effet, un constant sujet d'angoisse pour mon grand-père, qui souffrait également de devoir cacher à ses parents une partie de la réalité. C'est un fait que des études extrêmement brillantes, une réputation grandissante de professeur et un succès envié de jeune concertiste suffisaient à peine, dans les premières années de mariage, à assurer un minimum d'aisance matérielle. Les allocations, la sécurité sociale et toutes les mesures sociales mises en place à la Libération, eussent certainement été les bienvenues chez les Souberbielle... mais il était écrit que le train de l'État-providence ne serait pas pour eux. Restaient des cachets d'église, aux fréquences variables et imprévisibles, et une dépendance pesante à l'égard d'un clergé facilement enclin à traiter les musiciens comme des domestiques de l'Ancien Régime.



Villégiature de Nestier. Peinture de Madeleine Souberbielle.

Quelques concerts...
Amitiés bloyennes
Liens invisibles

J'ai retrouvé quelques programmes et critiques des concerts donnés dans les années 1930. Certains articles sont intéressants à plus d'un titre puisqu'on voit apparaître, aux côtés de mon grand-père, des artistes promis à la plus grande célébrité et entrés depuis lors dans la légende. Ainsi Stan Golestan, dans le *Figaro* du 23 mars 1930 rend hommage au jeune Édouard Souberbielle —il mentionne au passage la filiation Franck-Guilmant dans l'interprétation de la musique ancienne— tout en saluant l'enfant prodige Yehudi Menuhin et le passage à Paris du quatuor *Pro Arte*. Ainsi Jacques Janin, le 27 mai 1931, dans *L'Ami du peuple du soir*, applaudit «un jeune organiste qui monte rapidement au zénith»; et il poursuit : «Sa technique sûre, son exécution précise, puissante et volontaire, son émotivité concentrée et frémissante, comme celle d'un animal de race, moissonnent déjà de belles réalisations et lui permettent des espoirs plus grands encore»; dans la même chronique, dévoilant un pan de la scène parisienne de l'époque, il admire sans réserve «Monsieur» Jasha Heifetz, «Monsieur» Pierre Monteux, «Monsieur» Maurice Duruflé, «Messieurs» Bazelaire et Fournier...

Je retrouve avec émotion une affiche portant le nom du violoniste Eugène Borrel, grand ami de Bloy et premier professeur de Madeleine. Il donna à cette époque plusieurs concerts avec mon grand-père. Le *Figaro* en rend compte (7 avril 1930) : «Nous avons eu à la Schola Cantorum une intéressante soirée

Tarbes.



Vacances pyrénéennes.



Adrien Souberbielle.
à Tarbes

consacrée à la musique du XVIII^{ème} siècle, à de vrais chef-d'œuvre ignorés et qui nous furent révélés par deux éminents artistes, [...] M.Eugène Borrel s'est acquis depuis longtemps une autorité incontestée par ses recherches violonistiques [...] Il s'est identifié avec l'esprit de cette musique [...] Non moins édifiante a été la présentation des pièces pour orgue que nous fit entendre M. Ed. Souberbielle. On décèle chez ce jeune organiste un mécanisme solide, un dosage heureux dans la régistration des timbres et un sentiment toujours juste».

Enfin, j'ai vu réapparaître récemment un programme qui renvoie également aux amitiés bloyennes, puisqu'il s'agit d'un concert-lecture, donné à Liège le 4 février 1932, et organisé par l'écrivain et ancien familier du «pèlerinage» de Bourg-la-Reine, le professeur Léopold Levaux. Le grand acteur Jacques Copeau, créateur des séances musicales du Vieux Colombier, lisait des textes de Bloy, quand Souberbielle, en alternance avec les extraits littéraires, offrait un programme de récital. Copeau, personnage-clé des débuts de Poulenc, mêlant sa voix à celle de l'orgue, en faisant revivre le verbe de Bloy : trois mondes reliés par des fils invisibles que, ce soir là, Édouard tenait fermement dans ses mains.



XIV L'OCCUPATION

L'ennemi attendu
La rentrée ajournée
Au diapason du tragique

Septembre 1939 : Un an après les accords de Munich, Hitler contourne la ligne Maginot et attaque la Belgique. Depuis la guerre d'Espagne, la victoire du Front Populaire et l'avancée des fascismes en Europe, les catégories politiques sont plus que jamais bouleversées dans le monde catholique. Si les Maritain avaient pris position contre les complaisances à l'endroit de Franco, voire de Mussolini, nous savons qu'ils étaient loin d'être majoritairement suivis sur ce point. Les Souberbielle ne brilleront jamais par leur clairvoyance dans l'analyse politique et se montreront toujours dépassés par le tourbillon des événements. Cependant, durant les années de la guerre, ils ne pourront jamais être pris en défaut sur le plan de l'éthique, et, pour l'heure, l'offensive hitlérienne rendait les choses parfaitement claires : l'envahisseur allemand était l'ennemi attendu depuis longtemps.

Juillet 1939. Comme chaque année, mais avec des sentiments tout autres, Adrien et Thérèse avaient accueilli-recueilli leur petit monde, et, à la fin de l'été, il fallut se rendre à l'évidence : Madeleine et les enfants ne pouvaient envisager un retour dans la capitale. Ces derniers furent rajoutés en catastrophe sur les listes d'élèves du lycée de Tarbes. Édouard rentra seul à Paris pour essayer de sauver ce qui pouvait l'être de sa situation professionnelle. Dans les premiers mois, la désorganisation était telle qu'il survécut avec le complément de quelques leçons privées de grec et de latin, et ce n'est qu'à l'automne 1940 que la famille put à nouveau se réunir à Montparnasse, et retrouver, du strict point de la vie économique, un semblant de normalité.

Pour les Souberbielle, les années de l'occupation furent difficiles mais pas directement dramatiques. Édouard, trop jeune en 1914, était trop âgé pour la mobilisation de 1939, et mes oncles étaient encore des lycéens. Ainsi les miens ne connurent pas l'angoisse d'avoir un père, un frère ou un fils sous les drapeaux.

Ils vivaient, au jour le jour, au diapason de l'immensité de la tragédie en cours, préparés en ce sens par un héritage spirituel dominé par l'idée de partage des peines et d'équilibre dans l'ordre des prédestinations. Auraient-ils oublié ces

réalités supérieures de leur religion que l'environnement immédiat se serait chargé de les leur rappeler.

Drame de l'exode

Les débuts de la guerre avaient été marqués par un drame qui renvoie encore et toujours à l'héritage spirituel bloyen et qui, certainement, mérite d'être relaté.

À l'été 1940, au moment du départ pour Tarbes, mes grands-parents avaient dans la tête les images de l'exode, le spectacle de ces interminables colonnes de réfugiés s'étirant le long des routes du nord, sous le feu de l'aviation allemande. Ils pensaient à leurs amis belges, aux Levaux en particulier, dont certains, peut-être, se trouvaient dans le flot humain qui cherchait à gagner Paris. Madeleine eut soudain l'idée de laisser la clef de l'appartement, à tout hasard, à sa gardienne, au cas où une brebis égarée chercherait refuge. Une vaillante et pittoresque concierge d'autrefois, madame Laluc, avec l'esprit hâbleur et courageux des authentiques gamins de Paris, restait sur place. Elle attendait l'occupant nazi de pied ferme! Et elle promit de donner la clef à d'éventuels hôtes de passage. De fait, quelques jours plus tard, deux soldats belges, deux enfants Levaux, frappèrent à la porte-fenêtre de sa loge. Leurs uniformes étaient tachés du sang de leur frère mort.⁽⁴⁰⁾ Ils avaient été mitraillés par un avion au milieu d'une foule de femmes et d'enfants. La clef leur fut remise, dans une enveloppe à leur nom. Est-il besoin de dire ce que fut leur émotion? Et faut-il ajouter qu'il est des choses qu'on n'oublie pas? Durant toute mon enfance j'ai vu régulièrement l'un ou l'autre de ces frères arriver chez nous, à moins que ce ne soit leurs sœurs, leurs enfants ou petits-enfants... et je sais que je peux, encore aujourd'hui, débarquer à l'improviste chez n'importe quel membre du clan, à Bruxelles ou à Liège, sans même avoir à donner la raison de ma venue. Ainsi sont les liens tissés entre les anciens familiers des visites chez Léon Bloy; des liens qui doivent tout à ce dernier, bien sûr, mais qui furent souvent renforcés par Édouard et de Madeleine.

La mort au front

Il est un autre drame des débuts de l'offensive allemande, qui est entré dans les livres d'histoire et qui, sans toucher directement les miens, n'en est pas moins intimement lié à ce récit. Il s'agit de la mort héroïque de Jehan Alain, à l'âge de 29 ans, le 20 juin 1940. Mon grand-père l'avait rencontré et le tenait en très haute estime, jusqu'à devenir un des grands interprètes de ses célèbres *Litanies*. On peut parler d'une parfaite identité de vues entre les deux hommes, tant sur le plan de l'esthétique de l'instrument, et des évolutions stylistiques et organologiques en cours, que sur le plan de la composition et de la place de l'orgue sur la scène contemporaine. Cette mort au front avait violemment ému Édouard qui reporta ses

40) Jean et Jacques Levaux. Philippe Levaux a été tué au sortir de Liège, non loin de la frontière française.

sentiments de respect sur la famille Alain en général et sur Marie-Claire et Olivier en particulier. Ce dernier devint directeur de l'école César-Franck dans les années 1960, et cela ne manqua pas de renforcer leurs relations. Nous verrons, en abordant les chapitres de l'après guerre, comment le destin tragique de Jehan Alain a croisé celui de mon oncle Léon et de ma tante Lola.

Étoile jaune

Épuration

Beaucoup d'autres tragédies s'invitaient régulièrement, en ces années noires, chez les gens sans histoires. L'ombre de la mort et des persécutions passait, sans toujours s'arrêter, à telle ou telle adresse. Ainsi Lily Bach courait tout Paris, sa boîte à violon à la main, pour donner des leçons chichement payées, une étoile jaune cousue au revers de son manteau. Ma grand'mère la voyait arriver complètement affamée et lui préparait des petits pâtés en croûte (faits avec des têtes de poisson!) à engloutir d'autorité avant la séance de travail avec ma tante Thérèse. Trente ans plus tard, Lily Bach me parlait encore, la voix brisée par l'émotion, de la chaleur de l'accueil reçu, des puissantes paroles de réconfort, et de ces délicieux (!) pâtés qui apaisaient momentanément des douleurs d'estomac dues aux privations et aux angoisses. Après la leçon, après une analyse méticuleuse d'une sonate de Mozart ou d'une étude de Kreutzer, elle repartait dans les rues pleines d'ennemis visibles et invisibles, sans que l'on sache jamais si le rendez-vous de la semaine prochaine serait honoré.

Je l'ai dit, mes grands-parents avaient été préparés très en amont à être sensibles à la détresse juive, même s'ils étaient alors parfaitement incapables de concevoir la nature et l'ampleur du danger encouru.

Une autre histoire d'étoile : à l'automne 1940, la Khâgne du lycée Fénelon accueillait Marie-Claire, qui était déjà sous l'emprise d'une authentique vocation de philosophe, et déjà éprise inconditionnellement de la langue grecque, pour la plus grande joie de son père. Elle eut, à l'occasion de cette rentrée, la révélation de ce qu'est, ou devrait être, un professeur de philosophie, en assistant aux cours de Lucie Prenant. Cette dernière, parlant sans notes sur Descartes, Leibniz ou Spinoza, a laissé une empreinte profonde dans l'esprit et le cœur de ceux qui l'ont entendue, et l'étoile jaune qui «ornait» son manteau renforçait le sentiment d'une parole rare, fragile et précaire, comme sont fragiles et précaires les choses les plus précieuses. Pour les étudiants, l'éblouissement fut de courte durée, à peine trois semaines. Très vite, madame Prenant ne prit plus le chemin du lycée et on la perdit de vue. Signe d'une incroyable candeur ou d'un coupable aveuglement : on se refusait à croire, chez les miens, que les lois qui «épuraient» ainsi la fonction publique pussent être d'origine française, anticipant sur les exigences allemandes...

Lucie Prenant survécut à la guerre et finit sa carrière en tant que directrice de l'École Normale de Sèvres.

L'année 1943

Édouard Souberbielle donna très peu de concerts pendant l'occupation. Les cours et le service de l'Église constituaient alors son principal horizon musical. Ses anciens maîtres et protecteurs, Abel Decaux ou Joseph Bonnet, étaient partis en Amérique. Decaux mourut en 1943, et Bonnet en 1944 au Québec. Ce dernier repose dans la petite chapelle de l'Abbaye Saint-Benoît-du-Lac.

Un de ses derniers actes, avant de quitter la France, avait été de désigner son successeur à l'Institut Grégorien de Paris, et à la chapelle des Carmes qui lui est rattachée, et Souberbielle fut appelé en 1943, à remplir cette nouvelle mission. Il devint très proche d'une des figures les plus éminentes de cet institut : Auguste Le Guennant. La même année, il devenait maître de chapelle de Saint-Pierre de Chaillot. Malgré la guerre, l'étau de la pauvreté se déserrait quelque peu, notamment grâce à cette dernière fonction. À cette époque, les grand-messes d'une riche paroisse faisaient encore appel à des forces impressionnantes, et il n'était pas rare de voir un orchestre de chambre accompagner les chœurs. De fait, mon grand-père allait connaître à Chaillot de réelles satisfactions musicales, en dirigeant ou accompagnant quelques uns des meilleurs musiciens des orchestres parisiens.

Hiver 1944

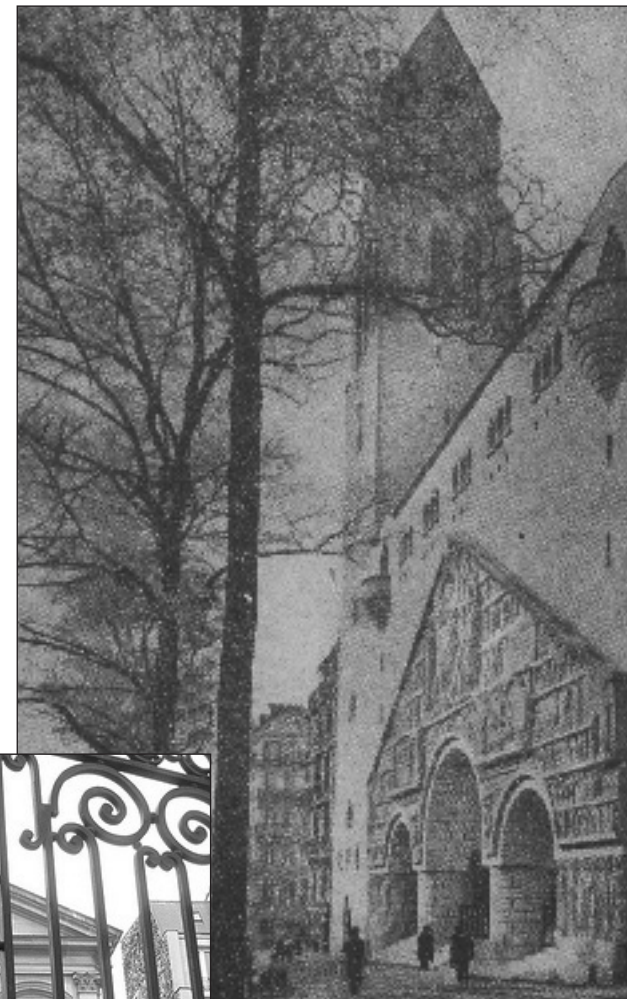
À l'automne 1943, la guerre est loin d'être terminée, mais la victoire finale a cessé d'être un horizon inaccessible. Cependant, il ne fut pas donné à la mère d'Édouard d'apercevoir la lueur d'espoir d'une délivrance prochaine. Un cancer du sein fit rapidement son œuvre, au cœur de l'hiver 1944, laissant Adrien, qui devait survivre dix ans à sa femme, affreusement désemparé. Cette mort eut un effet dévastateur sur tout le monde, et j'ai moi-même compris, des années plus tard, la vraie place que cette femme avait occupée au sein de la famille.

Il est quelqu'un, pourtant, qui ne fit jamais la moindre allusion à cet événement. C'est Édouard qui, toujours doué pour souffrir en silence, s'était emmuré dans une douleur indicible. Je ne l'entendis jamais associer la mort au souvenir de sa mère, comme s'il allait de soi que certains êtres ne sauraient être soumis à la loi du temps qui passe et des traces qui s'effacent.

Une bonne idée

Une grille rouillée et une étoile blanche

Été 1944 : Paris est libérée. Des amis, qui possèdent une importante ferme, offrent un séjour dans leur village, pour restaurer la santé des jeunes Souberbielle. Repos, alimentation saine, travaux aux champs; l'idée paraît excellente, car les enfants, notamment les garçons, ont souffert de certaines carences nutritionnelles au moment de leur croissance. Idée excellente? Sans nul doute, à condition de ne pas aller dans... l'est de la France! Et, plus précisément sur les axes de la retraite allemande! J'ai déjà parlé d'un certain manque de clairvoyance et je n'insisterai



Saint-Pierre de Chaillot.

Saint-Joseph des Carmes.



pas... Édouard resta à Paris quand Madeleine et les quatre enfants s'installèrent non loin de leurs amis, les Abelé, dans un coin paisible de Champagne!

Paisible? Ce qui devait arriver arriva, pire que ce qu'on pouvait imaginer. Des soldats allemands traversèrent le village, l'armée américaine sur les talons, et de fort méchante humeur. La chance voulut que ce soit un groupe de Waffen SS, aisément reconnaissables grâce à leurs jolis costumes de cuir sombre, au col frappé de deux éclairs brillants. Mes oncles étaient aux champs quand ils investirent la place. Ils tuèrent une mère et ses enfants en tirant à travers une fenêtre ouverte, avant de s'en prendre au portail de la petite maison louée par ma grand'mère. Cette dernière, tapie derrière les persiennes, avait fait descendre les filles dans la cave et voyait avec horreur l'officier s'acharner sur la vieille grille qui refusait de s'ouvrir. Ivre de rage, il vociférait des ordres contradictoires, mais ses intentions n'étaient que trop claires : il s'agissait d'installer dans le jardinet le gros canon sur engin motorisé qui stationnait de l'autre côté du muret. On n'ose penser à ce qui se serait passé si ce canon, installé sous les fenêtres, avait commencé à ouvrir le feu sur les alliés tout proches! L'échange de tirs n'eut pas lieu. On entendit soudain des cris de panique et les hommes en noir s'égaillèrent comme des corbeaux. Quelques secondes après, un énorme char américain faisait son entrée dans le village. Durant toute la journée, ce fut la chasse aux prisonniers dans les bois avoisinants. Mon oncle Jean, brillant élève d'anglais, fut tout fier de servir d'interprète aux officiers, et de passer ainsi quelques heures à battre la campagne, juché sur un tank rutilant et frappé de l'étoile blanche des libérateurs.

XV L'APRÈS-GUERRE. APOGÉE D'UN ENSEIGNEMENT

Une nouvelle génération

Dans l'immédiat après-guerre, l'enseignement d'Édouard Souberbielle commence à donner sa pleine mesure. La réputation du professeur a atteint les coins les plus reculés du pays et l'on voit s'inscrire à César-Franck ou à l'Institut Catholique quelques jeunes organistes promis à un brillant avenir. Ils ont pour nom Michel Chapuis, Jean-Albert Villard, Emmanuel de Villèle, Antoine Silbertin-Blanc, Francis Chapelet, plus tard André Isoir, et beaucoup d'autres encore. L'entente avec les collègues, Geneviève de La Salle, Paule Piedelièvre et Philippe de Brémond d'Ars, est excellente et l'équipe est en ordre de marche. René Malherbe, ancien élève de Vierne, maître de chapelle à Saint-Pierre-du-Gros-Cailloux est professeur d'improvisation. Souberbielle l'avait retrouvé au temps de la rue Cler. Il avait la plus grande estime pour ce musicien magnifique qui avait fait de sa paroisse un haut-lieu d'interprétation du chant grégorien.

L'ardeur d'une génération ayant échappé au pire était contagieuse et s'étendait à toutes les tranches d'âge, et il ne fait pas de doute que, pour mon grand-père, la période 1950-1960 fut, en ce qui concerne le professorat, la plus féconde de sa vie. C'est aussi le moment où l'héritier naturel de Franck et Guilmant se trouva de plus en plus en opposition avec les derniers tenants d'une tradition de l'orgue symphonique à bout de souffle.

Le passé

Le chant originel

En effet, c'est l'heure où s'approfondit sa découverte de pans entiers de la musique ancienne, qui a nourri et renouvelé une réflexion déjà amorcée de longue date, sur la science du toucher au clavier et sur la ponctuation de la rhétorique musicale.

C'est aussi l'heure où la formation d'un chœur, au sein de l'Institut Grégorien, le conduit à repenser en profondeur les lois fondamentales du phrasé.

Je développerai un peu plus loin le rapport essentiel que Souberbielle entretenait avec le chant grégorien quand nous en viendrons à parler des réformes du Concile Vatican II. À ses débuts de chef de chœur, il semble avoir été d'abord

guidé par un instinct très sûr, avant de multiplier les séjours à l'abbaye de Solesmes avec Le Guennant. Par la suite, sa participation, aux côtés d'Henri Sauguet, à la création et aux activités de la revue *Una Voce* lui permit de développer une science incontestable dans un domaine où le sens des subtilités n'est certainement pas superflu. Sur l'apport théorique de ces travaux, je renverrai les connaisseurs aux collections de la revue, conservées dans les centres de recherche. Sur le plan de l'action, je veux rendre compte du travail avec le chœur des bénédictines de la rue Monsieur, et des grandes leçons de pure musique qui en découlèrent. Pour tous ceux qui ont connu ces moments, l'exemple est resté à bien des égards indépassable par la manière de varier à l'infini un matériau monodique infiniment modulable. Il est peu de dire que le violoniste que je suis, dont la nature est essentiellement de célébrer le chant, a tiré profit de cet enseignement, et plus d'une fois il m'est arrivé de penser qu'il ne révélait rien moins que l'essence même du discours musical.

Le cours d'orgue supérieur

Sur l'art de l'organiste je renverrai aux témoignages recueillis qui figurent à la fin du présent ouvrage. Ils se complètent et, sans se contredire, témoignent d'une évolution de l'exécutant et du professeur vers toujours plus d'exigence de pureté dans l'ordre du goût. Entre le récit de Michel Chapuis, arrivé à César-Franck en 1946, et celui d'André Isoir, dix ans plus tard, on voit nettement apparaître une ligne de partage, si ce n'est de fracture, entre le jeune organiste d'avant-guerre, encore sensible aux prestiges de la geste virtuose, et celui qui met sa science du geste technique au service exclusif de la célébration du Beau essentiel, au sens où l'entendaient les classiques. Chapuis témoigne d'un temps où son maître visitait encore, fût-ce avec certaines réticences, la tradition de l'orgue symphonique français, quand Isoir, plus tard, insiste sur le spécialiste de la musique ancienne. Restent les modernes, les Alain et autres Messiaen, qui permettent de résoudre certaines contradictions et qui, dans l'après-guerre, furent admirablement servis par Souberbielle. Reste aussi et surtout le deuxième volet de l'enseignement de la classe : l'improvisation, cet espace mythique, chez les organistes, où la science accumulée par l'interprète rencontre ses aspirations à questionner l'avenir. C'est sans doute dans ce domaine (voir l'interview d'André Isoir, p. 217) que les aspects les plus riches, et aussi les plus secrets, de la personnalité de Souberbielle, éclataient au grand jour, jusqu'à faire de chacune de ses grand-messes dominicales, à la chapelle des Carmes de l'Institut Catholique, un moment attendu et savouré à l'avance.

Père et fils

Recherche et Harmonie

Mouvement ordonné

Pour Michel Chapuis (voir p. 223) il est certain que la place prise par la musique ancienne dans la vie d'Édouard doit beaucoup à Léon Souberbielle.

Léon fut exclusivement l'élève de son père, dont il vénérât la science autant que l'impressionnante stature morale. La relation père-fils —dont il est un peu trop attendu qu'elle ne saurait éviter les conflits— a donné lieu, dans ce cas précis, à une entente exceptionnelle. Dès mon plus jeune âge, j'ai senti que, par delà les questions musicales, il y avait là quelque chose de rare : une osmose exceptionnelle des sentiments et des pensées; et, encore aujourd'hui, je ne peux évoquer cette relation sans être saisi par l'émotion. Cependant, si l'on ne peut qu'admirer une telle harmonie se développant sur le même terrain d'activité, on doit tout de même nuancer ce propos, car Léon, qui fit très tôt le choix de se cantonner au répertoire classique, avait su, consciemment ou non, se démarquer de son père. Certes Édouard, dans les débuts des années 1930, avait déjà largement contribué, par sa propre lecture des Anciens, à révolutionner l'esthétique de son instrument, mais il appartenait à Léon d'amplifier cet héritage; et il n'est pas exagéré de dire que, dans ce domaine précis, le fils, après avoir tout reçu, ne fut pas sans influence sur le père.

Nous reviendrons sur le parcours singulier de Léon et sur sa passion conjointe de l'architecture et de la musique dans le cadre presque exclusif du classicisme français. Pendant longtemps il avait hésité, à la croisée des chemins, sans parvenir à dégager les voies d'une quelconque vocation. Ainsi à la sortie de la guerre il passa une année au séminaire d'Issy-les-Moulineaux, avant de prendre acte de son erreur. L'orgue, l'instrument-roi de l'Église, devait trouver naturellement sa place dans les rêves de ce jeune homme «anti-moderne», où se trouvaient réunis, comme dans l'Harmonie Universelle du grand Mersenne, le musicien, le facteur d'instrument et le célébrant de l'Ordre Naturel!

J'ai pu retrouver un texte de Léon, dans lequel il donne quelques clés pour comprendre l'enseignement d'Édouard, ou plus précisément, pour appréhender les points qui avaient retenu son attention (il rejoint là le témoignage d'Isoir, p. 217) : «Mon père était passionné par le toucher, qu'il faisait découler, comme les anciens maîtres, de la science de la prononciation, c'est à dire de l'art d'interrompre, comme dans le langage, le son de la voyelle instrumentale, par un silence d'articulation plus ou moins bref et par conséquent de nature rythmique. Cela me conduisit à parler de son admiration pour le *Nombre Musical* de Dom Mocquereau. Comme Roland-Manuel, qui me faisait un jour la même confidence, il avait compris à Solesmes que la musique est, dans l'ordre de la mélodie et de l'exécution, *mouvement ordonné*».

Concerts des années 1950

Une Messe «restituée»

Quelques programmes de concerts des années 1950 :

Un récital à Lyon, en 1955, placé sous les auspices de l'Institut Saint-Grégoire. Une participation, le 30 mai 1957 à Paris, à un hommage solennel à Louis Vierne, pour le 20^{ème} anniversaire de sa mort. Édouard partageait alors l'affiche avec André Fleury et Maurice Duruflé. J'ai retrouvé aussi des dépliants des saisons musicales du TNP, au Palais de Chaillot : on voit apparaître un récital

Bach et Buxtehude, ou encore un programme Corrette, Franck et Duruflé (*prélude et fugue sur le nom de Jehan Alain*), précédant et suivant une exécution du *Requiem* de Campra dirigée par Louis Frémaux. Cette soirée était présentée par Norbert Dufourcq, et Clarendon, dans le *Figaro*, en fit un compte-rendu très élogieux. À ce sujet, je dois remarquer que ce critique bien connu pour sa causticité, son parisianisme et la cruauté de ses traits, a toujours manifesté le plus grand respect pour mon grand-père. À la cathédrale Saint-André de Bordeaux, le 14 novembre 1954, fut donné un programme Couperin, Corrette, Bach, Franck et Messiaen, et les mêmes compositeurs furent à l'affiche d'un premier récital à Lisbonne, en 1955, placé sous la patronage du Centro de Estudos Gregorianos. Ce concert, à ma connaissance, est le tout premier acte de la relation privilégiée que mon grand-père entretenait avec le Portugal jusqu'à la fin de sa vie. Dernier document retrouvé : un programme entièrement consacré à Bach (quatre *Toccatas et fugues*), dans la saison 1958 de Saint-Merry. Il partageait la série des «Heures Liturgiques et Musicales» avec Marie-Claire Alain, Marie-Louise Girod et Rolande Falcinelli. Un mot de Norbert Dufourcq, en date du 23 mai 1958, est attaché au feuillet : «Cher ami, Vous étiez en pleine forme hier soir et tout le monde a été enchanté de ce qu'il faut bien appeler votre prouesse : donner les quatre *toccatas et fugues* au cours d'une soirée! Quel tour de force, quelle flamme, quel élan! Je vous félicite et vous remercie du fond du cœur, au nom de ce vieil orgue, que vous contribuez ainsi à maintenir en son éclat comme en son mystère... Comme vos élèves ont été, et doivent être fiers d'un tel maître! Croyez que je ne suis pas près d'oublier votre geste et trouvez ici, cher ami, l'expression de mes sentiments cordialement reconnaissants».

Enfin il me faut mentionner, en janvier 1955, un concert d'orchestre à Gaveau, organisé par l'Association des Concerts César-Franck. On donnait ce soir là une *Messe* en sol de Marc-Antoine Charpentier «restituée» (selon la terminologie de l'époque) par Édouard Souberbielle. Cette version pour soli, chœurs et orchestre fut particulièrement remarquée. Yves Hucher, dans le Guide du Concert écrivait : «Le *Gloria* contient de grandes beautés et l'*Agnus* est un pur chef-d'œuvre. De dimensions importantes, cette *Messe* ne contient ni longueurs ni redites, et



Premier plan :

Geneviève de la Salle, Édouard Souberbielle, Auguste Le Guennant, Philippe de Brémont d'Ars.





La classe à César-Franck.



" La Renaissance de l'Orgue "

RÉCITAL

DONNÉ PAR



Edouard SOUBERBIELLE
Professeur à l'Ecole César-Franck
Organiste de Saint-Joseph des Cordons



SAISON 1959-1960

ORGUE

"Le Concert Spirituel de Chaillot"

UN CYCLE DE CINQ PROGRAMMES

organisé par le
THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE
AU PALAIS DE CHAILLOT

14 Novembre • 5 Décembre • 9 Janvier • 6 Février • 5 Mars

QUATRIÈME CONCERT
Samedi 6 Février 1960 en matinée, à 18 heures

Edouard SOUBERBIELLE
Organiste de l'Église de Cordons

Caspar GORRETTI - Maurice DURVILLE

Un grand récital exceptionnel
la "Renaissance de l'Orgue"
avec **Edouard SOUBERBIELLE**

L'ASSOCIATION **François-Henri CLICQUOT**
présente

Edouard SOUBERBIELLE
Organiste de l'Église des Cordons à Paris
Professeur à l'École César-Franck

Jeudi 15 Novembre 1956
en l'ÉGLISE SAINTE-RADEGONDE

...entendu par **Rouol PARISOT**

Marie-Claire ALAIN
Contra-Alt de la mort d'A.-P.E. BOULY

Rolande FAUCINELLI
Organiste de l'Église de Saint-Germain-l'Auxerrois

Edouard SOUBERBIELLE
Organiste de Saint-Joseph des Cordons



nous en attendons avec impatience l'enregistrement promis». Je doute que cet enregistrement ait jamais été réalisé, mais une transcription pour orgue et chœur a été publiée aux *Éditions de la Schola*.⁽⁴¹⁾

Cellule monacale

L'école César-Franck survivait mieux que prévu, après le «schisme» de 1934, comme en témoigne le succès de ses saisons de concerts. L'institution n'en fut pas moins trop longtemps «nomade», c'est-à-dire sans siège social définitif. Cependant, pour les Souberbielle, qui avaient emménagé à Montparnasse, la proximité géographique restait assurée, puisque l'école s'installa d'abord rue Chaplain, tout près du carrefour Vavin, puis rue Boissonade, un peu plus haut en remontant le boulevard, et enfin rue Gît-le-Cœur, à deux pas des jardins du Luxembourg. Rappelons qu'au tout début de l'histoire de l'école, les professeurs avaient même enseigné à domicile. Michel Chapuis m'a parlé des cours rue Chaplain. La salle d'orgue était si exigüe que Souberbielle s'excusait avec ces mots : «l'instrument est presque à la dimension de la nef!» Francis Chapelet (voir p. 229), lui, se souvient du moment où les cours avaient provisoirement émigré à la chapelle Stanislas, rue de Vaugirard. En entendant ce genre d'anecdote, je suis saisi, une fois de plus, par le contraste entre la grandeur de l'aventure musicale initiée à cette époque et l'austérité «monacale» des lieux et des personnes qui l'ont rendue possible.⁽⁴²⁾

41) M-A Charpentier. *Messe en sol mineur*, 4 voix mixtes et orgue. Restitution, révision et transcription pour orgue par E. Souberbielle. Copyright 1952 by Editions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, 76 bis Rue des Saints-Pères-Paris VII^{ème}. «Cette édition a été faite pour l'usage liturgique. Elle ne contient pas le Credo que nous croyons inutilisable en raison de sa longueur. Elle comporte de plus quelques coupures, nécessaires pour l'exécution à l'office. Les passages retranchés, qui sont presque tous des redites ou des interludes, sont cités en appendice. Nous pensons que leur suppression resserre l'œuvre sans en altérer le sens. La nécessité liturgique nous a amenés aussi à rétablir sous le texte les mots «*Dominus Deus Sabaoth*» du Sanctus et «*Dona nobis pacem*» de l'Agnus. Leur introduction entraîne, pour l'Agnus, une reprise que n'indique pas l'auteur. Nous la croyons très heureuse et nous n'hésitons pas à la conseiller, même du point de vue musical. Cette messe, comme toutes les œuvres vocales françaises de cette époque, postule l'emploi des voix masculines de «*haute-contre*» qui devraient être réintégrées dans nos chœurs. Il y aurait lieu dans ce cas de baisser l'œuvre d'un ton pour tenir compte de la variation du diapason. Nous avons dû nous résigner à admettre l'usage général de les remplacer par des contralti et nous avons, pour cette raison, maintenu le ton écrit, plus favorable aux voix de femmes ou d'enfants. Cette partition est une réduction pour chant et orgue. Ceux qui disposent d'un effectif instrumental sont invités à se procurer la partition et le matériel d'orchestre». Édouard Souberbielle.

42) Michel Chapuis-Claude Duchesneau, entretiens, éditions le Centurion. «Je n'avais aucune bourse. Mais l'école César-Franck n'était pas une école très chère. Il est vrai que les professeurs venaient presque bénévolement. Souberbielle, Malherbe et tant d'autres ont fait preuve d'un dévouement admirable pour leurs élèves. Ils enseignaient pour un tarif dérisoire, et les leçons se prolongeaient... il y avait un enthousiasme, c'était vraiment magnifique».

XVI TRAGÉDIES ET MARIAGES

Le Rideau de fer et les conjurés de Saint-Ambroise

L'après-guerre, c'est aussi la tombée du rideau de fer et, pour les miens, la terrible déchirure de la famille Tichy. En 1949 Véronique Bloy-Tichy dut quitter la Tchécoslovaquie. Sa fille aînée Thérèse vécut aux côtés de son père, à Prague, quand Rosette et Marie restèrent en France. Après la mort de trois jeunes fils, la guerre, puis l'extension du stalinisme à tout l'est de l'Europe, on aurait pu croire que le démon du tragique, chez les Tichy, se serait trouvé quelque peu rassasié. Il n'en fut rien : Rosette, gravement malade, fut internée à Paris. Marie, après la mort de sa mère en 1956, se trouva placée sous l'aile protectrice de quelques personnes qui ont marqué en profondeur l'histoire de la famille et dont je ne saurais passer l'action sous silence. J'ai déjà mentionné les noms d'Isabelle Rouault, de Marie Vergne et d'Alice Goosse. Si Isabelle est liée à notre destinée par le réseau des relations bloyennes, l'amitié de Marie et d'Alice remonte, elle, aux années 1930, quand Édouard officiait dans leur paroisse de Saint-Ambroise. Il est juste de dire qu'il fut directement à l'origine des mille bienfaits que ces femmes allaient faire pleuvoir sur nous. Il est indéniable, en effet, que la stature morale du personnage a initié, comme Bloy en son temps, un large sillage de bienveillance qui a, plus d'une fois, enveloppé dans ses plis la famille entière. Dans le cas présent, qu'on ne s'y trompe pas : nous sommes à mille lieues du schéma d'un groupe de bigottes vaguement amoureuses d'un maître de chapelle à la réputation de saint homme. De part et d'autre nous sommes en présence d'une qualité d'êtres très rares portés par une vie spirituelle d'une singulière élévation, et j'ai pu mesurer, directement ou indirectement, l'effet de leurs actions. Il convient d'intégrer dans le groupe des conjurés de Saint-Ambroise, le pianiste Paul Silva-Hérard, déjà cité, le père Jacques Dillenschneider, jeune vicaire dans les années 1930, devenu aumônier des armées, que j'ai connu âgé dans les dernières années de la vie de mon grand-père, ainsi que Simone Vidal et Madeleine Delaruelle. Les talents de ces gens aussi discrets qu'efficaces allaient s'exercer pleinement à l'heure où, après la guerre, il s'agissait de reconstruire moralement et physiquement le pays, et de cicatriser des plaies béantes. Marie Tichy fut véritablement adoptée par Marie Vergne et Alice Goosse; quant à mon père et ses deux jeunes frères, anciens enfants cachés, meurtris par les années de clandestinité, ils ne furent pas les derniers à éprouver les effets immédiats d'une générosité sans limite.

«La Tour»

Au sortir de la guerre, en 1946 très exactement, mon père, Charles Galpérine, avait été amené à Montparnasse par René Desplat, un camarade d'hypokhâgne qui suivait également les cours d'Édouard Souberbielle à César-Franck. Desplat avait assuré que la visite méritait le déplacement et, assurément, je ne suis pas le mieux placé pour lui donner tort! Ma mère se souvient de l'arrivée d'un tout jeune homme, vêtu impeccablement, étincelant causeur, qui fit brusquement entrer la modernité philosophique dans les lieux, avec Sartre, Husserl et Heidegger, ce qui ne manqua pas de fasciner et d'enthousiasmer Édouard. J'essaye d'imaginer ce qu'a pu ressentir un jeune Juif, rescapé des rafles, au contact d'un milieu issu du catholicisme traditionnel, pour ne pas dire traditionaliste. Ma sœur a recueilli ce témoignage de mon père : «Il régnait une atmosphère étrange que je n'avais jamais connue auparavant. L'appartement de Montparnasse était comme coupé du monde extérieur. C'était un endroit dominé par la culture classique, grecque notamment, par la philosophie (qui passionnait Édouard et Marie-Claire) et surtout par la musique; Bach naturellement, mais aussi Schumann, Debussy, Stravinsky et Messiaen. Pour moi, c'était à la fois une ouverture sur un univers fascinant et un refuge après tant de tribulations qui semblaient avoir totalement épargné cette famille. Le refuge était chaleureux mais aussi austère, car l'argent manquait. Édouard s'épuisait en leçons, mais Madeleine, suivant en cela l'exemple de ses parents, tenait table ouverte, et m'invitait à venir autant que je le souhaitais. C'est ainsi que je côtoyai le premier cercle des fidèles : les Rouault, les Levaux, les musiciens Borrel et Raugel, et Joseph Bollery, le premier biographe de Léon Bloy». Ce lieu retiré et comme préservé du mal, mon père l'appela alors, mi-tendrement, mi-ironiquement, «La Tour». L'image fut-elle inspirée par la position élevée de l'appartement, au sixième étage sans ascenseur, par le grand balcon découvrant, à gauche, le dôme des Invalides et, à droite, la montée du boulevard en direction de l'Observatoire, de Port-Royal ou de la Schola? Ou faut-il retenir la dimension métaphorique d'une appellation qui attribuait aux lieux des vertus d'isolement moyenâgeux, propres à attirer je ne sais quels pères du désert? Il est certainement vain de privilégier une interprétation et, en tout état de cause, la poésie avait fait son œuvre. Un lieu-dit était né : «Montparnasse», pour tout le monde et pour toujours, était devenu «La Tour», et il ne fut dans le pouvoir de personne de détourner le cours des choses.

«Tima»

La colline de Chaillot

L'histoire de mes parents commence là, entre «La Tour» et la Sorbonne, avec la préparation de l'agrégation de philosophie en ligne de mire. Les bonnes fées de Saint-Ambroise protégèrent leurs premiers pas, allant jusqu'à fournir les premiers logements. Marie Vergne fut baptisée «Petite mère», un nom qui se transforme en «Tima» dans la bouche du premier enfant : mon frère Cyrille, né en 1953. Les mêmes fées étendirent naturellement leurs bienfaits aux deux jeunes frères de mon père, deux enfants

traumatisés par l'occupation. Aujourd'hui Igor, devenu un éminent médecin-pédiatre, et Alexandre, peintre célèbre qui a enluminé les manuscrits de René Char, savent évoquer ces chrétiennes des temps des catacombes. L'un et l'autre sont restés éblouis par l'ascendant que possédait naturellement mon grand-père, et ils n'ont rien oublié de l'autorité de son geste musical, qui, à l'époque, leur semblait l'émanation d'une autorité morale rayonnant sur un petit groupe de «Justes».

Pendant la guerre, mon père avait connu plusieurs «Justes» qui avaient fait très simplement ce qu'ils considéraient comme leur devoir. Les images ici se brouillent et les coïncidences s'emmêlent, quand on pense que Charles Galpérine, à l'automne 1942, fut pris en charge par des frères des Écoles chrétiennes, à l'école de La Rochefoucault, celle-là même qui, située au bout de la rue Cler, avait accueilli les enfants Souberbielle. Le frère Noé (Joseph Reboul), directeur de l'établissement, «qui avait une figure d'ange», et l'Abbé Saint-Martin, autre «ange gardien», détournaient quotidiennement les peurs et parlaient inlassablement à leurs protégés sans jamais chercher à les convertir. Charles reçut le baptême pour respecter une dernière volonté de son père. Ce dernier avait dit : «Si je disparaissais, il faudra faire baptiser tes frères et toi pour vous sauver». La cérémonie eut lieu à Saint-Pierre de Chaillot, une église que Jeanne Bloy aimait à fréquenter à la fin de sa vie et où, bientôt, allait être nommé un nouveau maître de chapelle, un certain Édouard Souberbielle. Dix ans plus tard, dans cette même église, était célébré le mariage de mes parents.

Sur les hauteurs de Sèvres

Roseraie et pavillon de chasse

Dessins d'architecture

Un autre mariage se préparait, celui de Léon avec Lola Bluhm. Ils s'étaient rencontrés à l'église de Sèvres, où un tout premier poste d'organiste avait été proposé au fils d'Édouard Souberbielle. La famille Bluhm possédait une vaste propriété sur les hauteurs de la ville, où j'ai passé nombre de dimanches de mon enfance en compagnie de mon cousin Jean-Christophe, le fils de Léon et Lola. Je n'étais certainement pas le premier à succomber au charme de l'endroit, mais j'ignorais tout, alors, des personnages souvent illustres qui m'avaient précédé dans ce domaine des environs de Paris marqué à tout jamais par la lumière de l'Impressionnisme.

Ma tante Lola avait gardé l'empreinte des milieux «bohèmes» et «artistes» des «Années folles», et les lieux renfermaient encore un parfum d'avant-guerre, «quand», disait Lola, «les biches allaient se désaltérer au bord de la Seine, du côté de l'île Seguin». Comment oublier ce parc hors du monde? Le visiteur devait se frayer un passage dans une roseraie en forme de labyrinthe, passer sous des arches chargées de fleurs et de vignes, avant d'accéder à une maison à demi cachée sous les frondaisons : un ravissant pavillon de chasse du XVIII^{ème} siècle. Le bâtiment était plus ou moins toujours en travaux car mon oncle, après son mariage, donnait libre cours à sa passion de l'architecture en restituant à chaque pièce son cachet d'origine. Il agissait, en face d'une cheminée, par exemple, comme il aurait fait devant un buffet d'orgue : chaque

ajout du XIX^{ème} siècle était traqué sans merci et promis à une destruction imminente! Sur une immense table, dressée devant une baie vitrée ouvrant sur la roseraie, on pouvait toujours apercevoir quelques somptueux dessins d'architecture, quelques plans tracés de sa main des futurs chantiers intérieurs et extérieurs. Pour un hôte superficiel le spectacle de ces transformations permanentes était le signe d'une dangereuse excentricité, mais les connaisseurs y trouvaient de nombreux sujets d'admiration, car les croquis qui en résultaient étaient le plus souvent des œuvres d'art à part entière.

À la fin de sa vie, quand Léon écrivit, avec l'aide de son père, son livre majeur, *Le Plein-jeu de l'orgue français à l'époque classique*, il put s'adonner sans vergogne à la virtuosité du crayon, en offrant un ensemble de planches entièrement calligraphiées et parcourues de dizaines de figures d'ornements, frontispices et autres culs-de-lampe. Nul doute qu'une longue pratique du dessin d'architecture, en face d'un buffet d'orgue ou d'un lambris de la maison de Sèvres, n'ait concouru à préparer, en amont, un semblable travail.

Destins croisés

Baptême

Qu'on me pardonne d'entrer dans ces détails et de me perdre ainsi dans les allées du souvenir. En vérité, l'histoire de la belle-famille de Léon s'inscrit dans celle du monde musical en général et celui de l'orgue en particulier. Norah et Sacha Bluhm, la mère et la tante de Lola, étaient d'excellentes violonistes, peintres à leurs heures, et on ne compte plus les artistes qui étaient passés par le jardin de Sèvres, depuis Saint-Saëns, au tout début du siècle, jusqu'à Paul Tortelier, en passant par Jacques Thibaud et Stéphane Grapelli, sans oublier le peintre Raoul Dufy, et sans oublier surtout Jehan Alain. Ce dernier fut un ami intime de ma tante Lola qui avait donné en première audition à la radio quelques unes de ses pièces pour piano. On le sait, Édouard et Léon, entrés dans la vie de Lola après le Libération, étaient très proches des idées et de l'esthétique d'Alain, et l'on ne peut qu'être frappé par ce croisement des destins dans le petit cercle des organistes de ce temps.

J'avais vu, à Sèvres, quelques lettres et surtout un paquet de manuscrits musicaux d'Alain, et j'ai appris avec un certain soulagement que ces précieux documents avaient été préservés et même, pour certains d'entre eux, publiés. Qu'en était-il exactement des relations de Lola et de Jehan Alain? La biographe de ce dernier, Aurélie Decourt (la fille de Marie-Claire Alain), livre des informations capitales sur les amitiés féminines de son oncle. Sur les liens avec Lola Bluhm, elle écrit : «L'affection [...] est très grande et le ton des lettres est parfois très intimes ("Lola chérie"). Mais pas d'équivoque : Jehan réservait toute sa sensualité pour sa femme, exclusivement. Jehan et Lola eurent ensemble une exceptionnelle affinité de sensibilité ("nous comprenons", "les silences")». Plus loin, elle ajoute : «La grande maison de Sèvres était décorée un peu comme dans la *Chronique des Pasquier* de Georges Duhamel (la comparaison est d'Alain lui-même); elle envoûta Jehan [...]. Il se lia d'amitié avec la mère de Lola, Norah [...]. Tous les membres (de la famille) jouaient d'un instrument; Jehan a écrit

pour eux des quatuors et quintettes à cordes. [...]. Les lettres adressées à Lola sont [...] les plus fougueuses, les plus folles parfois, les plus crûment sincères de Jehan [...] On sent la camaraderie, les choses vécues ensemble au Conservatoire, la musique jouée et commentée, ressentie à deux, et une réciprocité dans la fantaisie, dans l'excès».⁽⁴³⁾ Nul doute que Lola a profondément aimé Jehan Alain. Après sa mort, elle se fit baptiser sous le nom de Jehanne Raphaëlle.

L'appel du large

Traversée

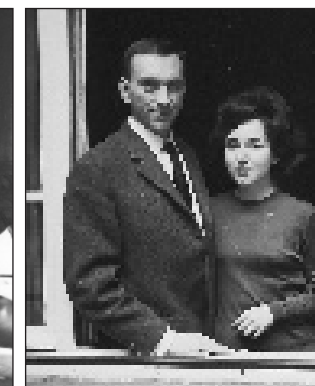
Loin du jardin de Sèvres, loin des tribunes d'orgue et des hauteurs protectrices de «La Tour», Jean Souberbielle prit la mer et gagna le grand large. Dans mon enfance, le prestige de cet oncle navigateur était immense. À nos yeux, il concurrençait les héros de Jules Vernes et renouait avec les origines danoises de Jeanne Bloy, avec l'épopée Viking (!) et le premier nom figurant en haut de l'arbre généalogique familial : un certain seigneur Hans, qui vécut aux alentours du XV^{ème} siècle! Plus sérieusement, Jean, capitaine de la marine marchande, sillonna effectivement les mers du monde, envoyant régulièrement des cartes de quelque port dont le nom enflammait aussitôt l'imagination. Le goût du voyage, chez lui, ne touchait pas seulement la géographie. Il se passionna pour les langues et, après avoir maîtrisé l'anglais à la perfection, il s'attaqua au russe, au suédois, et même au danois. Après des années de navigation, il se fixa à Paris et épousa Françoise Bottat, elle aussi brillante angliciste, et fort éloignée, en vérité, des antiques certitudes qui avaient cours à «La Tour». Dans les années 1970, Jean et Françoise iront jusqu'à vivre un temps au Japon (en apprenant la langue au passage!) et leur fille Fabienne est aujourd'hui parfaitement bilingue.

J'ai fait une allusion humoristique à l'héritage «viking», mais la boutade contient un part de vérité puisque Jeanne Bloy avait un frère, Oluf Molbech, qui parcourut le monde, et notamment l'Amérique du nord, à la fin du XIX^{ème} siècle. Jean a traduit quelques uns de ses remarquables récits, et, plus généralement, il collabora avec ma

43) *Jehan Alain*, par Aurélie Decourt Comp'Act Editions.



Jean Souberbielle.



Jean et Françoise Souberbielle.



Thérèse Souberbielle.



Georges et Isabelle Rouault.



Alice Goosse.



Paul Silva-Hérard.



Marie Vergne dite «Tima».



Léon
et
Édouard Souberbielle.



Thérèse Souberbielle.

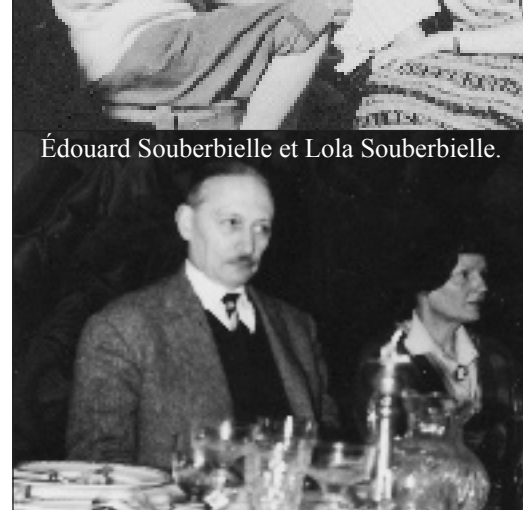


Jardin de Sèvres.

Édouard Souberbielle et Lola Souberbielle.



Marie-Claire Galpérine
et ses enfants.



Charles Galpérine.

sœur pour approfondir la connaissance de la branche danoise de la famille. Par ailleurs, je n'hésiterai pas à heurter la modestie de mon oncle, en déclarant qu'il a lui-même écrit, outre de nombreux articles, quelques beaux poèmes de mer et de voyages.

Une autre histoire de mer : quelques photos d'albums des années 1950 permettent de retrouver le charme suranné des grandes croisières transatlantiques. Des élèves de mon grand-père, les trois sœurs Beslais, avaient proposé à ma tante Thérèse de se rendre avec elles à New-York, à bord du luxueux *Queen Mary*! Quand j'étais enfant, entre deux leçons de violon et quelques histoires du soir lues par ma tante et marraine, j'ai beaucoup rêvé de cette traversée fabuleuse!

Deux mélodies. Une promesse faite à d'Indy

L'évocation de l'après-guerre serait incomplète si j'omettais de mentionner, de la part de Madeleine, un coup d'essai dans le domaine de la composition, qui se transforma en coup de maître. En une période où Édouard, accaparé par sa vie d'organiste, avait plus ou moins renoncé à écrire, sa femme lui réserva une jolie surprise.

Dans l'été 1948 se produisit un événement improbable dans sa vie de mère de famille : elle se trouva seule à Paris pendant une dizaine de jours. Est-il besoin de préciser qu'une telle situation ne s'était jamais présentée depuis plus de vingt ans? Ma grand'mère se souvint alors d'une promesse faite autrefois à Vincent d'Indy. Ce dernier, apprenant le prochain mariage de sa protégée, lui avait demandé de garder au fond d'elle-même cette idée : un jour, au moment propice, elle écrirait quelques mélodies en souvenir de son passage à la classe. Elle promit. En cet été 1948, le moment semblait être venu et, de fait, plusieurs mélodies virent le jour. Elle en retint deux, jugées dignes d'être montrées : le célèbre poème de Hugo *Demain dès l'aube*, et *La Babillarde* d'après Antoine de Baïf, l'un des sept poètes de la Pléiade. Le diptyque —une page tragique, une page comique— fit l'admiration de mon grand-père et lui procura une joie profonde. Édouard fut aussitôt mis à contribution par apporter, par petites touches, quelques modifications harmoniques qui ajoutent à la belle finition de l'objet.

Vingt ans plus tard il enregistra ces mélodies, avec le concours du chanteur Régis Oudot : un cadeau d'anniversaire pour sa femme. Je tournais les pages, ce soir là, heureux d'apporter ma part à l'événement. Par la suite, je me sentis même autorisé à réaliser une transcription pour violon et piano, qui ne fut pas rejetée par l'auteur. Longtemps réservées à l'espace privé, ces pages furent données pour la première fois en public tout récemment dans la grande salle de la Schola Cantorum⁽⁴⁴⁾. Plusieurs compositeurs présents marquèrent d'abord leur surprise puis leur estime. Quant à moi, je regardai avec émotion l'estrade, couronnée par le buffet d'orgue, où, un siècle auparavant, ma grand'mère avait joué pour la première fois les concertos brandebourgeois sous la direction de d'Indy, et où mon grand-père avait eu ses premières leçons avec Vierne.

44) 29 mars 2009. Sophie Lacombe (soprano) et Ito Fumie (piano).

XVII LE CONCILE ET LE SERVICE DE L'ÉGLISE

Le chant liturgique

Nous l'avons assez dit : l'art et la foi, chez Édouard Souberbielle, étaient indissociables, mais, par delà les lieux communs qui ont trait à l'union de l'éthique et de l'esthétique, ou à leur désunion, je répèterai à l'envi que ses admirations, dans le domaine de la musique profane, ne se situaient pas le moins du monde dans l'étroit champ de vision d'une culture catholique. Ne jugeait-il pas totalement ridicule l'attitude des zélotes scholistes? pour qui une simple modulation était une affaire de morale, exigeant, du point de vue de l'inspiration, rien moins que l'«Imprimatur» de l'Esprit-Saint! D'une toute autre nature était sa réflexion sur le plain-chant, sur sa valeur fondatrice, sur son enracinement dans l'Histoire et sur sa possible vocation universelle, enfin sur ce qui fonde sa parfaite conformité avec l'essence même du christianisme. J'ai pu retrouver un écrit sur le chant liturgique, datant de 1945 et publié —ce qui est bien dans sa manière— dans le très humble bulletin paroissial de Saint-Pierre de Chaillot. Ce texte donne une idée de l'étage où se situe la pensée d'un homme n'ayant donné rien moins qu'une bonne moitié de son existence au service de l'Église, et qui s'interroge sur ce qui est invariable ou perpétuellement évolutif dans l'art sacré, anticipant ainsi sur les grandes polémiques que lancera, quelque vingt ans plus tard, le Concile Vatican II. Il commence par situer son étude dans le temps, et plus précisément dans son temps, c'est à dire à l'orée du XX^{ème} siècle.

«Il y a aujourd'hui quarante-deux ans, le 22 novembre 1903, Pie X publiait son "motu proprio" sur la musique sacrée, suivi de près de l'édition vaticane du plain-chant grégorien qu'une commission de savants réunis par lui venait de restituer dans sa forme authentique, après quatre siècles d'altérations progressives qui avaient faussé son texte et défiguré son interprétation. Cette réforme du chant sacré, répondant, à quinze siècles de distance, à celle de Saint-Grégoire, est, dans l'histoire de l'Église, un événement capital, dont on peut craindre que les catholiques ne connaissent pas toute la portée». Suivent alors des considérations sur la liturgie elle-même, que je livre ici intégralement, et qui expriment le point de vue du catholique : «On ne peut parler du chant liturgique sans parler de la

liturgie elle-même dont il est inséparable. Or l'excellence de la liturgie ne peut se comprendre si on ne rappelle d'abord la doctrine de l'Église sur la prière et nos rapports avec Dieu. L'Église enseigne, à ce sujet, que tout consiste dans le Christ et que les créatures ne sont rien que par leur participation à Sa grâce. C'est dire qu'il n'y a devant Dieu qu'une seule prière essentielle, celle du Christ et qu'aucune prière humaine, fut-ce celle des plus grands saints, ne tient sa valeur d'elle-même, mais la reçoit toute entière de son union à celle de Jésus-Christ. La liturgie, représentée par la Messe et l'Office Divin, est précisément cette prière du Christ lui-même, exprimée par ses propres paroles ou par celles des Livres Saints qu'il a inspirés. Elle est la Prière par excellence, le Cantique perpétuel du Verbe à son Père, confié par Lui à son Église pour que les créatures pussent s'y associer par son entremise. Elle est l'alpha et l'oméga de la vie de l'Église et il ne peut y avoir, pour nous, d'acte plus essentiel que l'acte liturgique, par lequel, antérieurement à toute prière personnelle, nous participons à la prière éternelle du Christ répercutée par la voix de l'Église dans tous les lieux et dans tous les temps.

On peut mesurer de là l'importance du chant sacré, vêtement officiel de la prière liturgique, et comprendre pourquoi les Papes et les Évêques ont formulé à son sujet de si graves avertissements. Il ne s'agissait de rien moins que de ramener les fidèles par la pratique du chant à la source même des grâces, au trésor liturgique que le Christ a légué pour eux à son Église et de les exhorter à s'unir le plus possible autour de l'office divin, particulièrement sous sa forme solennelle et intégrale qui nous occupe ici.

La liturgie, en effet, n'est parfaite que dans l'office chanté. Car elle n'est pas seulement un acte personnel et privé; elle est aussi, et davantage encore, un geste public et collectif. Le nom même de l'Église, Ecclesia, ne nous rappelle-t-il pas, à tout instant, la notion de communauté? Assurément, il ne peut suffire de louer Dieu dans le secret; il faut encore le bénir dans les assemblées. La louange collective est absolument nécessaire et la liturgie reste incomplète sans le chant commun de l'assemblée des fidèles, image de la communion des saints. C'est pour satisfaire à cette nécessité que les religieux de tous les ordres, après avoir célébré la messe isolément, se réunissent pour la chanter. C'est au même besoin que répond, dans chaque paroisse, l'institution permanente de la grande messe et des Vêpres dominicales, où l'union des fidèles est manifestée par l'unisson des voix. La paroisse, qui est, après l'Église, la première des communautés, comme le clergé est, selon Saint Augustin, le premier des ordres, se doit comme telle de faire entendre sa voix dans le concert permanent de la liturgie universelle. En y manquant, elle pêcherait contre l'Église. Peut-être aussi pêcherait-elle contre elle-même.

Sur le plain-chant, le chant propre de l'Église romaine, le «seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères, qu'elle présente directement comme sien aux fidèles» («motu proprio» de 1903), il explique ce qui, à ses yeux, le revêt d'une splendeur particulière et suréminente : «Le plain chant s'est formé peu à

peu, en même temps que la liturgie elle-même, des usages que l'Église a adoptés et consacrés. Saint Grégoire l'a fixé et universalisé au VI^{ème} siècle. Il a continué depuis de s'enrichir, grâce aux apports des siècles nouveaux. Mais les seuls usages qui se soient perpétués, qu'on le remarque bien, sont ceux qui ont été sanctionnés par l'Église. Le texte Saint s'est ainsi revêtu peu à peu d'un ornement musical d'une beauté si conforme à la sainteté de l'office qu'on peut pour ainsi dire le confondre avec lui. La beauté du plain chant n'est pas une beauté quelconque mais une beauté spécifique chrétienne. Sans doute il a drainé bien des traditions, et recueilli l'héritage de toute la musique antique, mais son rythme subtil et souple, son charme pénétrant, sa vertu pacifiante, ne se retrouvent nulle part et n'appartiennent en propre qu'au sanctuaire du Christ. Semblable à la Parole dont il est le vêtement, il n'agit pas avec violence sur la sensibilité, et c'est pourquoi il n'est pas toujours compris dès l'abord. Mais si on ne lui résiste pas, il pénètre l'âme avec douceur et l'atteint souvent dans ses profondeurs».

Parlant d'une mystérieuse conformité de nature entre la musique et le verbe, il ajoute :

«Il est en effet si parfaitement configuré à l'Église qu'il semble en partager tous les attributs. Outre sa beauté, que seuls peuvent nier ceux qui ne l'ont jamais entendu bien chanter, il est universel comme elle et permet au chrétien, en quelque lieu du monde qu'il se trouve, à quelques exceptions près, de reconnaître dans la prière chantée, et jusque dans sa mélodie même, la voix identique de la Mère des fidèles, témoignage de l'omniprésence de Dieu.

Mais ce qui étonne le plus les croyants et les incroyants, c'est sa pérennité. Nous ne voudrions pas ici étendre proprement à la musique l'infailibilité doctrinale de l'Église, ni faire du plain chant une matière de foi! Pourtant, n'est-il pas étonnant qu'elle n'ait jamais eu à se repentir de ses décisions en matière de musique liturgique, que son chant officiel soit demeuré le même pendant tant de siècles malgré le goût changeant des générations, et qu'elle ait toujours accru son patrimoine musical sans jamais avoir à le renier? Je ne sais si l'on peut oser comparer l'inspiration de certaines mélodies grégoriennes à celle de leur texte lui-même, mais il fallait certainement qu'elles fussent bien intimement pénétrées de l'esprit de l'Église et bien profondément consubstantielles au Christianisme pour participer à ce point au privilège de sa durée.

Les œuvres musicales que nous admirons le plus aujourd'hui sont-elles assurées d'une pareille longévité? On peut le penser. Mais la plupart n'ont guère plus de deux cent ans : le graduel de Pâques en a près de deux mille et l'humble mélodie sur laquelle nous chantons le psaume «in exitu» aux dimanches de l'année en a probablement bien davantage. Une telle continuité, quand on la considère avec attention, donne la plus saisissante idée de l'Église et en particulier des richesses d'art qui lui ont été départies. Nous possédons un patrimoine liturgique et musical incomparable qui s'impose à l'admiration, et si à certains moments nous en faisons si

peu de cas, il faut accuser la malheureuse disposition de notre esprit, plus attentif par instinct à ce qui change qu'à ce qui dure, et qui, trop souvent séduit par l'accessoire et l'éphémère, comprend mal la valeur des biens profonds et permanents».

Ces propos n'ont rien de surprenant, venant d'un homme à l'affût de la modernité musicale, et l'on peut penser que le compositeur de la *Symphonie des Psaumes* —un russe orthodoxe passionnément épris du latin de la Vulgate— n'aurait sans doute rien trouvé à y redire. Plus généralement, ils renvoient à la redécouverte du chant grégorien par toute l'avant-garde musicale du tournant du siècle. En commençant sa réflexion en 1903, Édouard Souberbielle, déroule sa propre histoire et celle de ses pairs. Il parle précisément de la vocation première de la Schola Cantorum et de ses fondateurs, fustigeant au passage la sirupeuse sentimentalité de l'art sulphicien du XIX^{ème} siècle :

«Heureusement la parole de l'Église est efficace et la restauration liturgique qu'ont voulue les Papes s'opère avec continuité. Il suffit de se souvenir de ce qu'était le plain-chant en 1903 pour en apprécier les progrès. L'enfance des hommes de cette génération a été saturée par ces longs enchaînement d'accords parfaits dans lesquels les organistes charriaient les voix beuglantes des chœurs, ces harmonisations à quatre voix, massives et syllabiques, où il était à peu près impossible de trouver la trace d'une mélodie. Tout cela a heureusement disparu et le plain-chant retrouve petit à petit sa vie. Dès les premières années du règne de Pie X, on voyait déjà poindre les signes d'une prochaine renaissance du chant liturgique. Une célèbre école de musique, la Schola Cantorum, où l'étude du plain-chant tenait une large place, était fondée. Charles Bordes faisait exécuter un jour, sans accompagnement au milieu d'un concert symphonique du dimanche, une pièce de plain-chant qui était applaudie et bissée, curieuse expérience qui démontrait l'éternelle jeunesse de la musique grégorienne. Plus tard le Cardinal Dubois en prenant possession du siège de Paris, imposait à toute ses paroisses les livres du plain-chant restauré, et recommandait aux fidèles l'exemple et la méthode de chant de l'Abbaye de Solesmes; il fondait l'Institut Grégorien, école de plain-chant, aujourd'hui annexée à l'Institut Catholique, qui faisait passer sur le plan pratique et diocésain l'apostolat liturgique que la Schola Cantorum avait commencé sur le plan de l'enseignement musical. Enfin, et c'est à cela qu'il faut en venir, on commence à faire passer la réforme liturgique sur le plan paroissial. Des associations de fidèles prenant le nom de Scholae se fondent un peu partout».

En conclusion, le professeur reprend la parole :

«Qu'on n'hésite donc pas à se mettre à l'œuvre. L'expérience des paroisses a démontré qu'un petit nombre de personnes, instruites de l'importance du chant de l'office et résolues à se réunir régulièrement sous la conduite d'un maître de chœur qualifié, réussit à créer le courant liturgique et à entraîner le chant de la nef entière. Que le succès des premières Scholae encourage les fidèles à en fonder de nouvelles,

de plus en plus nombreuses. Qu'on ne soit pas rebuté par une vaine crainte de la difficulté. Il n'est pas plus difficile, on le verra, d'apprendre un Kyrie qu'un cantique. Surtout qu'on ne se laisse pas décourager par l'humilité des premiers résultats paroissiaux. Rien de grand ne se fait vite. [...] Concourons de tout notre pouvoir à la restauration de notre liturgie. Sa renaissance est inséparable d'un renouveau chrétien dont elle est certainement le signe et peut-être la condition».

Vingt ans après...

Splendeur nécessaire

Querelles

Quelque vingt ans plus tard, lors d'une conférence donnée pour l'association *Una Voce* (Caen, le 25 mai 1968), le ton a changé. Alors que les réformes du concile Vatican II sont déjà entrées en vigueur, Édouard Souberbielle commence par ces mots : *«Personne de vous, j'en suis certain, ne se sera trompé sur le sens de l'exposé que nous allons faire. Parler de la musique religieuse dans les temps actuels, c'est faire l'histoire de sa disparition».*

L'affaire du concile, sous tous ses aspects, est tellement centrale dans l'histoire du catholicisme moderne, et dans la vie des musiciens d'église, qu'elle mérite sans nul doute qu'on la développe.

En 1986, peu après la mort de mon grand-père, Jacques Berthier signait un bel article dans *La Revue de l'Orgue*. Il écrivait : *«Les réformes hâtives amenées par une mauvaise interprétation de Vatican II, en marginalisant le chant grégorien, ont été l'un des grands chagrins de sa vie».* On ne saurait mieux dire, même si l'auteur s'en tient prudemment à la thèse de la «mauvaise interprétation» des actes conciliaires. En vérité, dans l'esprit d'Édouard, les destructions du patrimoine de la musique sacrée étaient délibérées et constituaient un danger mortel. Il n'est que de relire la conclusion du texte cité précédemment pour s'en convaincre, où la beauté des offices était présentée comme la condition d'un renouveau chrétien. À ce sujet, on pense à la formule de Bloy selon laquelle la splendeur du style n'est pas un ornement de la pensée mais la condition de son surgissement.

Il est peu de dire que j'ai perçu, au cœur de ma famille, les échos des grandes querelles post-conciliaires. Si l'on se souvient que Jacques Maritain était alors un des inspirateurs du concile, on imagine que les choses n'étaient pas simples... Par ailleurs, mon père, alors secrétaire général de la Société Claudel, était lui-même lié à un groupe d'hommes dont l'influence sur les travaux des pères conciliaires n'était pas mince. Il s'agit, en effet, du Père Journet, du théologien Urs von Balthazar et du grand critique littéraire Albert Béguin, auteur, entre autres ouvrages, de deux livres majeurs sur...Léon Bloy. Je n'ai pas été témoin de brouilles mais plutôt d'éloignements progressifs, silencieux et douloureux, plus éloquents, certainement, que bien des disputes violentes.

Les axes d'opposition

La position d'Édouard Souberbielle, qui fut celle des plus grands parmi les musiciens d'église, ne peut être assimilée à un conservatisme frileux, et encore moins à un réflexe corporatiste. S'il est vrai que ces hommes pouvaient souffrir légitimement de voir mettre à bas une œuvre collective d'un demi-siècle, au moment même où elle prenait de l'ampleur, l'opposition, en vérité, dépassait largement les bords d'une coupe d'amertume personnelle. Elle était infiniment plus radicale et suivait deux grands axes distincts. Elle confessait d'abord une angoisse devant la montée en puissance d'une forme inédite de niaiserie musicale, que l'analyse clinique la plus charitable ne peut manquer d'identifier comme de la pure régression infantile, et qui, orchestrée et propagée à l'échelle du globe par les lois d'airain de l'offre et de la demande, investissait, avec l'aide de collaborateurs de l'intérieur, les sanctuaires les mieux protégés. Le second point relève de l'interrogation sur la modernité musicale, sur l'extrême difficulté de l'accorder aux exigences de la liturgie, et, plus généralement, sur l'inconcevable naïveté d'une époque qui voulait croire à une possible génération spontanée d'un langage immémorial.

La honte m'a saisi...

Je me souviens parfaitement de mes sentiments, à la fin des années 1960. J'étais déjà un mécréant assez avancé pour mon âge, et, pourtant, je comprenais parfaitement le point de vue de mon grand-père. Je me garderai de jouer ici les esprits forts, dans une vision rétrospective des événements, et j'affirme qu'il n'était pas indispensable de posséder un don de prophète pour voir poindre la «bêtise au front de taureau», pas plus qu'il n'était nécessaire d'être musicien pour s'étonner de voir soudain jeter aux orties les œuvres les plus précieuses du patrimoine de la chrétienté. Il n'était que de contempler la mine effarée d'un non chrétien entrant dans une église à l'heure de la grand-messe, pour mesurer l'étendue du chemin parcouru en peu de temps, dont on pouvait certes douter qu'il l'ait été en direction du Progrès et de la Lumière! Plus sérieusement, je me souviens de la honte qui m'avait saisi en voyant des hommes comme Olivier Messiaen ou Édouard Souberbielle condamnés à une double peine, en tant que musiciens et en tant que chrétiens, d'avoir à accompagner, en se bouchant le nez et les oreilles, des rengaines d'une ineptie qui dépasse l'entendement ordinaire. Comment douter qu'ils n'aient transposé instantanément sur un plan musical ce que Bloy appelait la «profanation de la parole», ou médité sur ce que le même Bloy avait dit, en son temps, sur «la haine du beau chez les catholiques actuels».

Une affaire de style...

En cette période pour le moins troublée, Maurice Duruflé, figure unanimement respectée, était devenu le porte-parole des musiciens d'église. Il prétendait s'en tenir strictement aux directives vaticanes et mettait en avant l'article 116 de la Constitution conciliaire qui déclare : «L'Église reconnaît dans

le chant grégorien le chant propre à la liturgie romaine. C'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, doit occuper la première place». Pour Duruflé, il s'agissait de sauver ce qui pouvait encore l'être. Il affirmait «les musiciens ne sont ni des conservateurs obstinés, ni des réformateurs à outrance», et assurait qu'il était possible de trouver une voie médiane. Un certain R.P. Picard, secrétaire de «L'Union fédérale française de musique sacrée», répondit à cette offre de négociation en donnant des directives aux compositeurs. N'hésitant pas à faire part de ses vues sur la «musique nouvelle», il écrivit dans *La vie catholique* : «Il existe aujourd'hui un style musical (sic) d'un éventail très large puisqu'il va du «yé-yé» à la musique concrète. La tâche des compositeurs consiste à trouver à l'intérieur de ce style (resic) la place qui convient au genre (!) de musique sacrée». Il crut nécessaire d'ajouter à ce trait inénarrable un zeste de son goût personnel : «Si son inspiration était religieuse, il n'y aurait pour composer la musique d'une préface que Georges Brassens». Gageons que le cher gaulois moustachu, ainsi enrôlé chez les «calotins», a dû lever très haut son verre à la santé d'un ecclésiastique aussi inspiré.

Désobéissance

On a vite fait de ranger Souberbielle dans le clan des adversaires du Concile. Il s'en défendait facilement en rappelant que l'abandon du chant grégorien, mais aussi de la polyphonie classique et moderne, était «contraire aux dispositions conciliaires» (notamment le fameux article 116 qui stipule que «le trésor de la musique sacrée sera conservé et cultivé avec le plus grand soin»). Il affirmait que ce texte avait été corroboré par les paroles mêmes du pape, telles qu'il les avait entendues au cours d'une audience au Vatican. La «désobéissance», concept ô combien important chez les catholiques, était pour lui clairement du côté du clergé. Il évoquait volontiers le souvenir d'un succès remporté à Rome par les choristes de Le Guennant, et la confiance ouverte placée par Paul VI dans l'œuvre de l'Institut Grégorien de Paris. L'événement en question se déroulait le lundi de Pâques 1964 dans la basilique Saint-Pierre. À la suite de la cérémonie, Le Guennant avait appris cette nouvelle : désormais, le jour de la Pentecôte, à Saint-Pierre, contrairement à l'usage établi de confier le chant des fêtes à la maîtrise polyphonique de la Chapelle Sixtine, la Grand-messe serait entièrement chantée en grégorien pur, avec participation des fidèles, «sur la demande expresse» du Souverain Pontife.

Chant savant-chant populaire

Chasser les musiciens

En ces années là, la question de la participation des fidèles justifiait toutes les expérimentations. Aussi des hommes comme Souberbielle dérangent-ils lorsqu'ils rendaient compte du travail des scholae de fidèles et de la mission de l'Institut Grégorien, dont l'une des tâches était de fédérer les scholae des paroisses parisiennes, et même de les réunir une fois par an. Souberbielle avait pris part, au grand orgue, à plusieurs de ces grandioses manifestations annuelles et avait pris acte de la fermeté

et de l'homogénéité du résultat obtenu. Ayant lui-même suivi et dirigé quelques unes de ces scholae, et entendu les grand-messes qu'elles animaient, il attestait la chaleur et l'ampleur de la voix de toute l'assemblée. Et de poser cette question : «Jusqu'à quand le clergé continuera-t-il de nous présenter le chant des fidèles comme une nouveauté?» Pour lui, il n'était que trop facile de démontrer, jusqu'à l'évidence, la vertu du chant grégorien comme *chant populaire*, répondant ainsi à toutes les objections de ceux qui l'avaient déclaré impropre à l'expression de la foule.

S'interrogeant sur la volonté d'innovation des ecclésiastiques, il trouvait remarquable que, dans leur recherche d'une musique nouvelle, ils se soient séparés de plus en plus des musiciens. Dans un premier temps on avait négligé l'avis des maîtres de chapelle, et puis on avait purement et simplement supprimé leur fonction. Pour donner des gages au Concile on avait bien convoqué un comité de musiciens-«experts» pour juger des «nouvelles mélodies». Souberbielle en faisait partie et il confia : «Je puis dire seulement que les convocations ont été très rares et que, après quelques années de mise en sommeil, elles n'ont plus eu lieu». Sur un mode tantôt ironique, tantôt douloureux, selon les jours, il rapportait mille échantillons des aberrations musicales, ou même linguistiques, entendues régulièrement à la messe et qui, dans le meilleur des cas, relevaient du spectacle de patronage.

La faute

Profit exclusif

Au cours de la conférence de Caen il prononça ces mots : «L'œuvre du chant paroissial aurait dû être d'abord celle des pasteurs. Les musiciens qui s'en sont occupée auraient voulu n'être que leurs mandataires. Sans doute ils ont trouvé, à l'époque, chez certains curés, bienveillance et encouragement, mais combien ont-ils souffert dans leur action, et dans leur âme, de n'être qu'encouragés quand ils aspiraient à être commandés. [...] Dans la première partie du siècle, un prélat romain m'avait confié : «La grande faute de l'Église c'est de ne s'être pas occupé de son chant». [...] «Pendant longtemps le clergé n'a pas compris l'importance du chant. Après Vatican II il entreprend de s'en occuper. Sera-ce pour le détruire?»

En France les destructions prirent une ampleur considérable, et Souberbielle de se demander «si ce n'est pas chez nous que la semence a levé d'abord, avant de porter sur d'autres sols ces fruits de fausse mysticité et de piété sacrilège». On connaît la suite de l'histoire : la sécession lefèbvrisme et l'abandon de l'art, chez les catholiques, au profit exclusif de l'extrême-droite politique.

Impossibilité de nature

Chimère

L'œuvre du temps

Par delà les questions liées à la politique de l'Église, ce sont les éléments proprement musicaux du discours, qui retiennent l'attention. Souberbielle prend soin de toujours préciser les concepts : «Nous appelons “musique religieuse”,

en général, celle qui procède d'une inspiration religieuse. Nous appelons plus spécialement “musique d'église” celle qui est destinée à être jouée ou chantée dans l'église; mais la “musique liturgique” est celle qui est marquée du signe rituel, “c'est le chant propre de la liturgie romaine”. Il lui est propre, en effet, au sens absolu du terme, c'est à dire qu'il lui appartient et qu'il n'appartient qu'à elle, qu'il n'a jamais pu être conçu hors du sanctuaire chrétien, qu'il ne peut être assimilé à aucune autre forme de chant». Suit une interrogation sur la composition contemporaine et son rapport, non pas au sacré, mais au rituel. Il remarque que les meilleurs compositeurs de sa génération hésitent à s'engager sur ce point précis. Sans nul doute il pense à la tentative de Messiaen et aux confidences qui lui avaient été faites et qui avaient trait à l'impossibilité de créer de toutes pièces un langage moderne et simple, propre à servir la liturgie. La question est alors brutalement posée : «N'est-ce pas, tout simplement que l'on se heurte à une impossibilité de nature?»

Plus loin, le questionnement se poursuit : «connaissant la production des compositeurs d'hier et d'aujourd'hui, nous ne voyons pas qu'elle soit compatible avec l'idée liturgique. Nous attendons d'eux de belles œuvres instrumentales, vocales, chorales, orchestrales, nous n'attendons d'aucun d'entre eux un introït ou un graduel; je veux dire un graduel liturgique, selon la précision donnée tout à l'heure, c'est à dire susceptible de devenir un chant rituel de l'Église. Sans doute dans l'ordre de la musique religieuse, ils peuvent toujours composer des œuvres sur les textes liturgiques. Les musiciens de la post-Renaissance ont écrit des *propres* en polyphonie. Mozart a écrit des antiennes, des psaumes, des offertoires pour orchestre et chœurs, et les frères Haydn ont écrit des graduels, toujours pour chant et orchestre.

On sait que l'Église a toujours admis ces participations occasionnelles de la musique du siècle à ses cérémonies. Mais rien de tout cela n'est devenu le chant propre de la liturgie Romaine».

Et toujours la même question revient : «La création d'une liturgie nouvelle n'est-elle pas une chimère?» La musique n'évolue-t-elle pas depuis longtemps à

Henri Sauguet.



Maurice Duruflé.

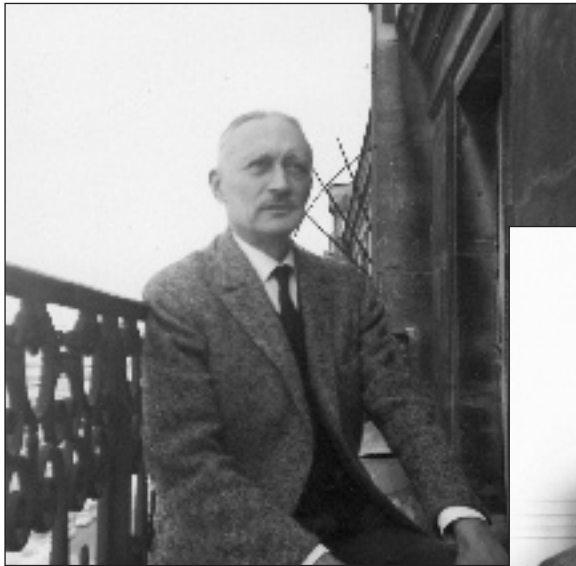




Édouard Souberbielle.



Léon Souberbielle.



des distances incalculables de la notion même de liturgie? Le chant liturgique ne s'est-il pas créé et développé à des époques où la musique s'y prêtait (la musique, et la langue aussi, car la langue française s'y prête aussi mal que possible)? Enfin, dans les notes manuscrites, éparses, de cette conférence de *Una Voce*, je trouve ces mots : «L'Église a recueilli son chant liturgique; recueilli, non créé par décret, ou par les soins de musiciens experts. Elle possède un chant liturgique. Nous croyons qu'Elle n'en aura jamais deux».

«Les pères du Concile, au fond, l'on senti plus ou moins confusément quand ils ont rédigé l'article 116. Ils ont compris qu'il est dangereux pour l'Église d'abandonner ce qu'elle a pour ce qu'elle n'a pas encore, et ils ont été contraints de répéter la règle immuable de leurs devanciers : Le chant grégorien doit toujours occuper la première place».

Pour mon grand-père, il est clair qu'en terme de création musicale l'Église n'est pas sûre de l'avenir. Il s'interroge aussi sur l'œuvre du temps, en opposant «des innovations faites dans la hâte aux transformations durables, qui se font ordinairement dans la prudence et la lenteur». [...] «Par ailleurs, si la substitution, même partielle, d'une nouvelle liturgie à l'ancienne, devait se faire dans les conditions que nous voyons, elle serait contraire à toutes les lois de la nature et de l'histoire. Chaque fois qu'une forme de vie en supprime une autre, c'est après avoir donné depuis longtemps des signes de sa valeur, de sa force et de sa croissance, alors que la forme qui disparaît a donné, dans le même temps, des signes de décrépitude et d'affaiblissement progressif. La restauration grégorienne entreprise au tournant du siècle était en plein essor quand on a voulu l'arrêter, et les formes liturgiques qu'on voudrait lui substituer restent encore à concevoir et à créer».

La fin de quelque chose Saint Paul et le quartier latin

Ce serait faire beaucoup d'honneur à ceux qui ont voulu écarter du débat les plus grands musiciens de l'époque, que d'en faire les protagonistes de ces grandes querelles esthétiques dont l'Histoire des Arts a le secret. Je peux témoigner de ce fait : mon grand-père n'a jamais cru en une crise d'ordre musical, ou même en une crise liturgique. Pour lui, il s'agissait bien d'une crise religieuse, une crise du christianisme lui-même. Il a certainement eu le sentiment de vivre la fin de quelque chose, mais j'arrêterai là mon propos, car il ne m'appartient pas de m'avancer plus avant dans les régions de l'âme où se mêlent, de la manière la plus intime qui soit, les catégories de l'Art et de la Foi.

Pour finir ce chapitre sur une note plus légère, je dirai que je garde une pensée attendrie pour ce conclave d'*Una Voce*, cette assemblée «byzantine» réunie à Caen pour sauver le plain-chant quand les pavés volaient au dessus des barricades du quartier latin. Et je ne peux m'empêcher d'associer ce souvenir à Bloy, lorsqu'il prétendait ouvrir les écrits de Saint Paul pour avoir les dernières nouvelles du monde!

XVIII DU PORTUGAL ET DE L'ALLEMAGNE. DES MUSICIENS, DES PEINTRES ET DES POÈTES.

Terre d'accueil Évasion

Dans les années 1960, l'orgue et le chant grégorien, les deux piliers de la vie d'Édouard Souberbielle, allaient trouver au Portugal une nouvelle terre d'accueil. En effet, depuis un premier récital, donné en 1955 en l'église S.Luis dos Franceses de Lisbonne, où il avait été reçu au titre de représentant de l'Institut Grégorien de Paris par le Nonce Apostolique en personne, ce fut une suite ininterrompue de séjours d'été qui allait durer jusqu'aux années 1980. Lisbonne, Coimbra et Fatima furent les trois lieux principaux où il donna concerts, conférences, cours d'été, enregistrements pour la radio et la télévision, stages de chant grégorien... Il fut même officiellement chargé d'une étude en vue de la rénovation de l'orgue, à la chapelle royale de l'Université de Coimbra (on trouvera en fin d'ouvrage l'intégralité du beau texte technique qui lança cet important chantier). Invité par le «Centro dos estudos gregorianos», par la prestigieuse université de Coimbra ou la non moins fameuse Fondation Gulbenkian, il exerça une influence considérable dans une large partie du monde musical portugais. Il convient, à ce sujet, de souligner l'action de Julia d'Almendra, personnalité rayonnante et extrêmement active, auteur d'une thèse sur Debussy et excellente animatrice du centre des études grégoriennes, qui contribua à faire connaître et propager les principes d'enseignement de mon grand-père. Remarquons aussi qu'Antoine Silbertin-Blanc, un de ses meilleurs élèves, fut l'organiste de la cathédrale de Lisbonne.

En un temps où les voyages étaient loin d'être ce qu'ils sont devenus aujourd'hui, les séjours lusitaniens gardaient encore un goût de lointain et un parfum d'évasion. Édouard prenait toujours le train, et ce n'est qu'à l'occasion du dernier voyage qu'il se décida à prendre l'avion pour la toute première fois; une impression forte que je le soupçonne d'avoir vécue comme une expérience quasi religieuse! Il avait appris très sérieusement la langue portugaise et ne cessait de l'entretenir et de la perfectionner. Il ne voulait pas enseigner à travers le filtre d'un interprète, et il voulait aussi et surtout être capable de lire les poètes dans le texte, et même, pour certains d'entre eux, de les traduire.

J'entendis les évocations de ses promenades dans les ruelles de Lisbonne, de ses rêveries devant l'estuaire du Tage et son appel du grand large. Il aimait Camoës et *Les Lusitades*, ce vaste poème épique à la gloire et à la dimension des Grandes Découvertes, si populaire au Portugal et si méconnu des Français. Il me disait qu'un seul coup d'œil sur le fleuve se jetant dans la mer suffisait à expliquer le désir d'embarquer aux côtés de Vasco de Gama et Magellan. Il m'avait lu un jour sa traduction de plusieurs sonnets de Camoës, et j'avais eu le sentiment que ces vers exquis et nobles à la Ronsard reflétaient idéalement sa personnalité. Sans doute se sentait-il plus proche des *sonnets* que des *Lusitades* qui, pourtant, réveillaient en lui les échos de *l'Enéide*. Le monde latin et Virgile —le poète qu'il a le plus aimé et qu'il était en train de traduire quand la mort l'a saisi— et puis Camoës embarquant dans le sillage du *Révélateur du globe*, jusqu'à l'autre côté du monde... il n'était pas trop difficile de comprendre, chez Édouard, l'attrait du Portugal.

Il convient d'ajouter sa découverte d'une splendide musique baroque portugaise et surtout les résonances qu'un lieu comme Fatima pouvaient avoir sur un homme de sa génération, familier des méditations de Bloy, de Tardif de Moidrey ou de Claudel sur le *Symbolisme de l'apparition*, chez qui la piété mariale faisait partie intégrante de la pratique religieuse quotidienne.

Weingarten et les poètes

J'ai mentionné un beau texte intitulé *Visite à l'orgue de la chapelle royale de l'Université de Coimbra*, commande de la Fondation Calouste Gulbenkian. Les considérations techniques et organologiques, agrémentées de planches et de schémas, se fondent, au fil des pages, dans une réflexion plus globale sur la nature de l'instrument, sur les traditions nationales de facture, de modes de jeu et de style, qui témoignent de la science approfondie de l'auteur. La comparaison entre les traditions latine et germanique sont du plus haut intérêt, où il est fait mention du splendide instrument de Weingarten, celui certainement qu'il avait le plus apprécié, à égalité avec le grand Clicquot de Poitiers. Édouard avait conservé comme un souvenir très précieux les images et les impressions d'un voyage à Weingarten, qui sonnait le moment de ses retrouvailles avec l'Allemagne. Outre l'émerveillement ressenti au clavier d'un orgue légendaire, il retrouvait son ancienne culture germanique et la compagnie des poètes qui lui étaient le plus chers : Goethe, Hölderlin et Rilke. Certes sa connaissance de l'allemand était excellente, mais le lien avec l'Allemagne, à l'évidence, était aussi celui que tout musicien authentique entretient avec ce pays. Les guerres n'y ont rien changé, et Bach et Buxtehude — pour rester dans le monde de l'orgue— guidaient les pas du visiteur. Certainement il eût aimé longer le Rhin, de Bâle à Bonn, sur les traces de Schumann et de la Lorelei, jusqu'à la maison natale de Beethoven; certainement il eût voulu aller à Weimar et à Leipzig, plus encore qu'à Bayreuth, qui restait, à ses yeux, entachée d'une légitime

suspicion. Un autre voyage, quelques années plus tard, sur la route du Danemark, le conduira chez Haendel, à Hanovre, jusqu'aux grandes plaines du nord, jusqu'aux rivages de la Baltique.

Le chant intérieur

Théâtre

La présence quasi quotidienne des poètes dans la vie de mon grand-père était une sorte de respiration naturelle de l'existence, peut-être une autre forme de prière, un besoin ou une nécessité fort éloignée, assurément, de ce qu'on appellerait de nos jours la culture des loisirs. Je crois que la compagnie des textes répondait moins à une soif de développer l'imaginaire qu'à un désir gourmand de jouir de la musicalité de la langue. L'exercice régulier de la traduction était pour lui, sans doute, une autre manière d'être musicien, une autre manière d'être interprète-musicien, puisque, à ma connaissance, il n'a jamais abordé le domaine de la création poétique personnelle. J'ai déjà dit à quel point il avait été frappé par la métrique de la langue grecque, et l'on peut penser que la prosodie caractéristique de chacune des langues qu'il pratiquait, portait en germe les promesses d'une musique intérieure connue de lui seul.

Il traduisait exclusivement pour lui-même et je ne crois pas qu'il pensât jamais à une quelconque publication. Ses versions, pourtant, d'une rare qualité littéraire, eussent certainement mérité les honneurs de l'édition, et, à ce sujet, une anecdote mérite d'être rapportée. Elle s'inscrit dans le cadre des heures les plus glorieuses du Théâtre National Populaire, la fameuse compagnie de Jean Vilar et de Gérard Philippe. Nous avons déjà vu apparaître un programme des concerts que le TNP organisait au Palais de Chaillot, en marge de la saison théâtrale. Édouard Souberbielle était un invité régulier de cette série, et c'est à l'occasion d'un récital que Jean Vilar et Alain Cuny eurent à connaître sa traduction d'*Œdipe à Colone*. C'est certainement mon père, alors à la tête de la Société Claudel et grand ami de Cuny, qui fut à l'origine de la rencontre. L'enthousiasme fut tel que les deux monstres sacrés de la scène de l'époque décidèrent sur le champ de monter la pièce. La traduction ne fut jamais complétée et le projet resta lettre morte. Plusieurs fois Cuny revint à la charge, sans jamais réussir à vaincre le démon de l'inachèvement.

Lion d'or

Aussi étrange que cela puisse paraître, il est une rencontre qui ne fut pas un échec, celle de Souberbielle avec le...cinéma; un monde, pourtant, assez éloigné —on en conviendra— des méditations sur la musique liturgique, sur le *Livre d'orgue* de Nicolas de Grigny, ou encore sur la théorie pythagoricienne des proportions appliquée à l'étude du plein-jeu classique! Il est vrai que le film dont nous allons parler n'est pas une intrigue policière ou un western, puisqu'il s'agit d'un long-métrage en forme de rétrospective de l'œuvre de Georges Rouault. La famille du peintre avait demandé à mon grand-père de prendre en charge l'illustration sonore

du défilé des toiles apparaissant sur l'écran. Comme de bien entendu, l'affaire commença par un refus, puis, après une acceptation plus ou moins forcée, par une demande de ne pas apparaître au générique. Ce n'est qu'après que ma grand'mère eut fait valoir qu'il était hors de question de peiner leur amie Isabelle, que les derniers obstacles furent levés. Édouard se mit à l'œuvre avec l'aide d'un gros «tourne-disque» et de la collection réduite d'épais microsillons 33 tours qui s'empilaient au fond d'un meuble de l'appartement de Montparnasse. Simple illustration sonore, et non création musicale proprement dite, le travail n'en exigeait pas moins le plus grand soin dans le choix des extraits d'œuvres, et aussi dans la manière de créer des enchaînements et de renforcer la puissance de l'image. Darius Milhaud donna très volontiers son accord pour l'utilisation de plusieurs passages de sa *Création du monde*, et la production put obtenir les droits sur des pages de Bartók et de Chostakovitch. Il est remarquable que les conditions artisanales des opérations de choix musicaux aient donné, en fin de chaîne, un résultat aussi séduisant et cohérent. De fait, la bande-son fut très remarquée et contribua grandement au succès d'un film qui obtint rien moins qu'un *Lion d'or* à la Biennale de Venise. Je ne crois pas que mon grand-père ait jamais su ce qu'était un *Lion d'or* et nul ne fit mention, chez nous, d'un prestigieux trophée cinématographique dont je n'appris moi-même l'existence que dix ans plus tard.

Au service d'une nouvelle génération

Le monde de la jeunesse de mes grands-parents était encore très présent dans les années 1960, au temps de mon enfance à Montparnasse. Mille événements, petits ou grands, nous y ramenaient en permanence. Nous venons de voir réapparaître les Rouault, toujours fidèles, et je me souviens bien, par exemple, du jour où Geneviève Rouault nous amena deux petites filles originaires du Cameroun, qu'elle venait d'adopter, et dont les études musicales furent immédiatement confiées à Édouard. Elles sont aujourd'hui bonnes musiciennes et brillants médecins. Raugel venait aussi très régulièrement et il suivit les premiers pas dans la musique des petit-enfants de Madeleine et Édouard, de la même manière qu'il avait accompagné ceux de la génération précédente. Auric, appelé à multiplier les fonctions officielles (directeur de la SACEM, directeur de l'Opéra etc...) venait plus rarement, mais se montrait toujours aussi attentionné et affectueux à l'endroit de la génération montante. Je ne suis pas certain qu'Édouard ait toujours su s'y prendre avec les petits. Ma sœur, mon cousin Jean-Christophe et moi, gardons un souvenir du musicien plus que du pédagogue, et ma grand'mère n'était pas de trop pour veiller au suivi des leçons de solfège ou à l'utilisation du métronome dans les «traits» et autres exercices. En vérité, chez notre grand-père, c'est l'autorité du «grand style» qui nous a marqués, cette manière immédiate de trouver musicalement le ton juste. «C'est ça», «c'est tout à fait ça» étaient les seuls compliments que l'on pouvait espérer, et qui disaient tout. À l'inverse, le «ce n'est pas ça du tout» asséné sans aucune méchanceté sur le mode du constat accablant, était sans appel...

Au service de l'œuvre de Bloy

Au service des grandes amitiés

Au service de la musique des autres

Je me souviens aussi du défilé régulier des universitaires et autres exégètes bloyens : Stanislas Fumet, par exemple ou encore Joseph Bollery dont la biographie en trois volumes, était parue chez Albin Michel en 1949. Il fut bientôt suivi par Jacques Petit, qui commença à ses côtés, et termina seul, la grande édition intégrale du *Mercure de France*. À ce sujet il est intéressant de savoir qu'Édouard Souberbielle avait lui-même supervisé, dans les années 1950, aux côtés de A.L. Laquerrière, la réédition de plusieurs livres de Bloy pour la maison François Bernouard.

Je me souviens aussi de la poétesse Jeanne Termier-Boussac, dont Bloy avait préfacé le premier recueil (Grasset 1910), et d'Anne-Marie van der Meer, la dernière survivante d'un clan dont j'ai dit, sans risque d'exagération, qu'il comptait en son sein quelques unes des figures les plus sublimes du christianisme moderne. Dans le passé, Édouard et Madeleine avaient fait plusieurs séjours au couvent d'Oosterhout pour retrouver les van der Meer. Je me souviens aussi de Marie-Marthe Levaux, l'aînée du clan Levaux, qui fut l'une des filleules de Léon Bloy. Marie-Marthe Levaux, Isabelle et Geneviève Rouault... des femmes dont j'ai été proche, qui ont disparu récemment et qui se souvenaient encore de leurs visites de petites filles chez les Bloy dans les débuts du XX^{ème} siècle!

Mes grands-parents étaient restés également très liés avec le compositeur et chef d'orchestre belge Armand Merck, qui compte aussi parmi les anciens visiteurs de Bourg la Reine, et qui, après avoir succédé à Saint-Saëns à la tête du casino de Dieppe, était tombé dans une relative misère. Édouard s'était beaucoup dépensé, dès la fin de la guerre, pour aider Armand, et ce fait est d'autant plus méritoire que son opposition radicale à l'esthétique des derniers tenants du franckisme était connue. Par pure affection pour cet ami, élève de d'Indy, qui vivait dans un grand isolement, il s'employa à le faire connaître et à le faire jouer. Il obtint, entre autres, des soutiens d'Yves Nat, de Charles Münch, d'Yvonne Loriod et de Messiaen. Deux exécutions sont restées dans les mémoires : l'opéra *Tarass-Boulba*, donné en version de concert à la RTF, et le quintette pour piano et cordes, donné par Yvonne Loriod et l'Ensemble Marie-Thérèse Ibos. Malgré une écriture datée, l'œuvre emporta les suffrages des interprètes, mais aussi d'Auric, de Schmitt, de Messiaen, et même de Poulenc.

Un pavillon et un enfant silencieux

Je n'ai pas oublié les visites à Meudon, chez Armand et Denise Merck. J'avais six ou sept ans et j'étais un violoniste débutant. Armand savait que ma grand'mère me faisait travailler quotidiennement, et il avait la bonté de s'intéresser à la chose.⁽⁴⁵⁾ Pouvait-il soupçonner que viendrait un jour où je jouerais et ferais

45) Merck a dédié à ma grand'mère, ma tante Thérèse et moi-même (il voyait loin!) plusieurs œuvres pour violon.

XVII SEMANA GREGORIANA DE FÁTIMA

21 a 28 DE SETEMBRO DE 1962

Sob o alto patrocínio de S. Excelência Rev.^m o Senhor Bispo de Leiria
D. João Pereira Vaz
Com aprovação e Bênção do Venerando Episcopado e em cooperação
com a Liga dos Amigos do Canto Gregoriano



PROF. EDOUARD SOUBERBIELLE
Da Escola Cesar Franck e
Do Instituto Gregoriano de Paris



Julia d'Almendra et Édouard Souberbielle.

Portugal.



jouer sa musique? On ne se méfie jamais assez des petits garçons silencieux, qui ont l'air de s'ennuyer mais qui, en réalité, ne perdent pas une miette des conversations environnantes... Et pouvais-je imaginer moi-même que le pavillon des Merck, sombre et meublé pauvrement, serait un jour notre maison de famille, celle de mes grands-parents d'abord, puis celle de ma mère?

Été 1963. Nous étions en vacances en Auvergne, et je revois le jour où mon grand-père dut rentrer précipitamment à Paris pour veiller son ami dans ses dernières heures. La majeure partie de l'œuvre d'Armand Merck reste à découvrir.

Dernière page du livre des regrets

En 1962, une autre silhouette de musicien fut entrevue brièvement, avec les yeux de l'enfance, dans le salon de Montparnasse. C'était celle du compagnon des promesses de l'aube, des bords de la Marne et des coulisses du Vieux-Colombier.

Francis Poulenc revit Édouard peu avant sa mort, et je crois qu'il ne parvint jamais à chasser définitivement ses ultimes regrets; car, à ses yeux, l'ami de 1918 était et restait un compositeur, et peu lui importait le talent de l'organiste! Ce ne fut probablement pas la dernière des incompréhensions subsistant entre les amis de jadis, qui, jusqu'au bout, restèrent si proches et si éloignés... Ma mère revit Poulenc une dernière fois chez Ploix, un marchand de musique de la rue Saint-Placide. Il flânait au milieu des piles de partitions d'occasion qui sentaient bon le papier



Francis Poulenc.



Armand Merck.

Madeleine et ses petits-enfants.



Armand et Denise Merck.

jauni et la poussière des introuvables. Il la reconnut et prit des nouvelles de chacun avec une singulière douceur. Il mourut quelques jours plus tard, le 30 janvier 1963. J'ai retrouvé à Meudon un programme de concert en date du mardi 21 juin 1966. Dans le grand auditorium de la Radiodiffusion-Télévision belge, à Bruxelles, l'orchestre de la RTB, placé sous la direction de Daniel Sternefeld, invitait Édouard Souberbielle. Ce soir là, aux côtés d'œuvres de Hindemith et de Britten, furent donnés les concertos en ré mineur de Haendel et en sol mineur de Poulenc.

XIX JE ME SOUVIENS

Retour

Était-ce en 1963 ou en 1964? Un jour arriva où ma sœur et moi en vînmes à franchir pour la première fois le seuil de la Schola Cantorum, accompagnés par nos grands-parents. Lily Bach officiait salle «Roussel» quand Nadia Tagrine recevait salle «Satie». Au préalable nous avons été accueillis par le directeur, Jacques Chailley, dans le salon «Vincent d'Indy» dont les larges portes-fenêtres, ouvrant sur le jardin, laissaient entrer en grand des senteurs de chèvre-feuille. Nous étions pétrifiés de respect et plus qu'intimidés par l'endroit, notamment par le grand escalier qui conduit au «saint des saints» : la salle d'orgue ou salle «César-Franck». Nous étions admirablement conditionnés, préparés à la plus totale dévotion, et la noblesse de l'architecture elle-même concourrait à la solennité du moment. Cependant, c'est la déférence particulière avec laquelle notre grand-père fut accueilli qui nous impressionna le plus. À l'évidence, nul n'ignorait l'importance du personnage et surtout son lien avec l'école. Nadia Tagrine, remarquable pianiste et collaboratrice de Roland-Manuel à la radio, n'était pas la moins chaleureuse dans les rapports qui s'établirent alors entre nos grands-parents et les nouveaux professeurs de la Schola. Dans les années qui suivirent, ce furent des centaines d'heures de cours et des dizaines d'exams ou auditions, portés par l'esprit de cette école semblable à aucune autre. Je ne crois pas que ma grand-mère ait manqué une seule de mes leçons de violon et il n'était pas rare que mon grand-père m'accompagnât au piano à l'occasion d'une manifestation publique. Totalement ignorant de l'honneur qui m'était fait, je trouvais cela tout naturel. Édouard aimait aussi assister à la classe de musique de chambre d'Alfred Loewenguth : de belles leçons de musique au cours desquelles cet éminent quartettiste donnait libre-cours à sa verve enjouée et intarissable pour la plus grande joie des élèves et de l'assistance. La scène se reproduisait chaque semaine : Alfred oubliait l'heure et nous étions alors gentiment chassés de la salle d'orgue par Jean Langlais et ses disciples. Cependant, la longue conversation que ce dernier engageait alors avec mon grand-père nous donnait largement le temps de fermer les boîtes à violon et de plier bagage.

Les études furent, pour ma sœur et moi, quelques années de bonheur absolu, éprouvé à un âge où l'on est naturellement enclin à habiller la réalité d'un halo

quelque peu magique. Je ne reviendrai pas sur la singularité d'un bâtiment et d'un quartier où soufflent des vents chargés d'histoire et de légende, et j'en resterai à cette image, si précieuse à mes yeux, du retour d'Édouard et Madeleine à la Schola, un demi-siècle après leur propre entrée dans les lieux.

Un gamin de Montparnasse

Une vie en musique

Bureaux et pupitres

Je suis devenu un gamin de Montparnasse, capable de visualiser chaque porte cochère ou chaque devanture de magasin tout au long du boulevard, entre l'angle de l'avenue du Maine et le carrefour de l'Observatoire. De «La Tour» à la *Closerie des Lilas*, de Vavin à Cochin, du dôme des Invalides à celui du Val de Grâce, la ligne de l'autobus 91 traçait à peu près le périmètre de mon territoire, qui se confond, dans ma mémoire, avec celui de mes grands-parents. Cette période de bonheur exceptionnel n'est-elle pas entièrement leur œuvre? car les leçons de musique quotidiennes firent beaucoup plus que développer une pratique instrumentale précoce. Elles étaient — ce fut là mon privilège — un constant sujet d'éveil de l'imaginaire qui se prolongeait naturellement par la richesse des conversations et, plus généralement, par ce qu'il faut bien appeler le génie des lieux : ce «je ne sais quoi» qui fait tout le cachet d'un appartement parisien ou d'une maison provinciale, qui transforme chaque objet en piège à souvenir, en réceptacle de la mémoire d'un temps.

Les émotions musicales surgissaient quand on ne les attendait pas, à toute heure du jour, d'un extrait à peine esquissé au piano ou d'une fulgurante improvisation à l'orgue, quand mon grand-père m'emmenait, parfois en pleine semaine, assister à l'office dans la chapelle des Carmes. Combien de fois, au cours d'une messe ou d'un concert, me suis-je tapi dans un recoin de la tribune, dans des odeurs de bois vernis et de pierre humide, à l'écoute des forces déclenchées par un instrument capable, sans nul doute, d'abattre les murs de Jéricho! Combien de fois aussi ai-je entendu de très intimes confidences faites au clavier du grand Erard du salon, et qui, si souvent, ont accompagné le glissement dans le sommeil de l'enfance.

Le jeune violoniste que j'étais devait mériter l'honneur de jouer au salon, accompagné par son grand-père. Il fallait que le morceau fût «su» parfaitement! Auparavant c'est ma seule grand-mère qui était à la manœuvre, dans une chambre du fond, où un pupitre double, à l'ombre du bureau massif de Léon Bloy, était toujours chargé de lourds cahiers de gammes et d'études. Je m'aventurais peu dans le très sévère cabinet de mon grand-père, où régnait une pénombre de chapelle, à peine troublée par des petites lampes posées sur le piano-pédalier et sur une large table de travail ayant appartenu à Adrien, jonchée d'indices des travaux en cours.

Les objets du souvenir

Le repas dominical

À l'exception du bureau de Bloy, de son autoportrait à «l'huile de requin», intitulé *Promesse d'un beau visage*, et d'un remarquable buffet cylindrique danois, la plupart des meubles et objets venaient de Tarbes, du côté Souberbielle. C'était vrai du grand Erard, qui fut celui de la mère d'Édouard, et au dessus duquel j'ai toujours vu une gravure du XVII^{ème} siècle : un Saint Martin aux allures de mousquetaire à cheval, fendant en deux, d'un coup d'épée, son large manteau. Un bel ensemble Louis XVI, composé de quatre fauteuils, d'une bergère, et d'un lit à colonnes, complétait le mobilier du salon. Ma grand-mère retapissait régulièrement chacun de ces meubles, de même qu'elle ne cessait de restaurer les très anciennes «toiles de Jouy» de la salle à manger (en réalité des toiles de Gênes : volières orientalisantes, avec palanquins chinois et éléphants indiens chamarrés). Ces fragiles tentures ont constitué le décor unique des grandes tablées familiales que présidait mon grand-père avec un naturel confondant, sans jouer, et encore moins surjouer, son rôle de patriarche.

C'est principalement au cours des déjeuners dominicaux que j'ai pu collecter la matière du présent ouvrage, que j'ai entendu les paroles les plus marquantes sur l'orgue, la musique, et beaucoup d'autres choses encore. Un grand repas à «La Tour» baignait dans une lumière festive, de caractère biblique, qu'il est bien difficile d'imaginer de nos jours. Seul un dîner de Shabbat, chez des Juifs très pieux, permettrait de retrouver un peu le sens sacré et clanique, solennel mais aussi débonnaire et joyeux, de ces agapes. Il y avait, malgré tout, une différence de taille, car le jour du repos, chez les Souberbielle, était en réalité un moment d'intense activité professionnelle. À l'heure du déjeuner, il s'agissait, en effet, d'accueillir des organistes, Édouard et Léon, de retour de la grand-messe, qui, vers le milieu de l'après-midi, après une courte sieste, retourneraient vers leur banc d'orgue pour accompagner l'office des vêpres. Ma tante Thérèse, au volant d'une pimpante Trois-chevaux blanche, voiturait ces travailleurs du dimanche et suivait un trajet bien balisé, entre la tribune de Saint-Germain-l'Auxerrois (chez Léon) et celles des Carmes (chez Édouard). Quand Léon, par la suite, fut nommé aux orgues de chœur de la Trinité et de Notre-Dame, le détour n'apporta pas de réelle modification dans un rituel devenu immuable.

Apparences trompeuses

Tentative ratée

L'évocation de l'appartement de Montparnasse et de son cérémonial ne doit pas nous tromper. Si l'on excepte le mobilier, seule part de quelque valeur dans l'héritage Souberbielle, il me faut rappeler que la situation financière ne fut jamais aisée et que le génie de Madeleine était sans limite quand il s'agissait de donner le sentiment de l'opulence, voire de la créer de toute pièce à partir de très peu. Dans un même ordre d'idée, je mesure la difficulté de rendre compte des visites

d'amis, de connaissances ou de simples relations, sans donner l'impression que l'on menait chez les Souberbielle une vie furieusement mondaine. En effet, introduire sans précautions, dans le décor de Montparnasse, des peintres, des compositeurs et autres gens de lettres, s'apparente à la présentation d'un défilé de célébrités, en total décalage avec le style de vie extrêmement modeste de mes grands parents.

Dire qu'ils n'étaient pas des mondains est un euphémisme, à effet comique garanti chez ceux qui les ont connus. Si Édouard avait gardé l'allure patricienne de son milieu, Madeleine conserva toujours une part d'elle-même relativement timide et farouche. Elle ne détestait pas rappeler que sa mère était issue de la plus haute aristocratie danoise, mais elle me donnait l'impression de vouloir par là rétablir un équilibre, car elle était restée, en réalité, une vraie fille de Léon Bloy, prompte à l'indignation, à la révolte radicale, et surtout familière de la pauvreté. Ce que j'ai dit sur son talent d'«accommoder les restes», à l'évidence, venait de là, d'une jeunesse qui avait encore connu la misère du XIX^{ème} siècle et qui aurait volontiers érigé des barricades sur les boulevards parisiens si la Religion ne s'était employée à réduire ce genre de tentation. Madeleine faisait de louables efforts pour s'embourgeoiser et tenir le discours de l'ordre, tentative aussi vaine qu'inutile, qui avait le don d'amuser et d'attendrir son mari. Elle restait mal à l'aise quand il fallait recevoir des «gens du monde» et ne se sentait bien, en réalité, que dans la compagnie des artistes. Intimidée par une grande bourgeoise insignifiante, elle ne l'était plus du tout en présence de Rouault, de Duruflé ou d'Auric...

Le cercle de Chaillot

À la tribune de Chaillot, elle s'était sentie en famille, et rien ne lui plaisait plus que de jouer du violon et de papoter avec ses camarades, dans l'orchestre de chambre que dirigeait Édouard. J'ai dit la qualité des instrumentistes qui venaient jouer à Chaillot et je veux citer la grande harpiste Lily Laskine, la femme de Roland Charmy, premier violon-solo chez Lamoureux et mon futur maître au Conservatoire. Je veux citer aussi et surtout la famille Ibos. Georges Ibos, organiste à Saint-Honoré d'Eylau et professeur à la Schola, avait un frère violoncelliste à l'Opéra qui venait souvent jouer à Chaillot avec sa fille, la très brillante violoniste Marie-Thérèse Ibos. Mes grands-parents avaient la plus grande estime pour son talent et elle devint, peu à peu, une amie irremplaçable. Madeleine et Thérèse commencèrent à prendre des leçons avec elle, et puis ce fut mon tour. Ma dette à son endroit est immense et n'a d'égal que l'affection que je lui porte, dont je n'oublie jamais qu'elle se situe dans le prolongement de celle de mes grands-parents. Je ne saurais évoquer les ensembles de Chaillot sans mentionner l'existence de nombreuses partitions de circonstance (transcriptions instrumentations, arrangements divers) réalisées dans le cadre des activités du maître de chapelle. Outre quelques belles orchestrations (notamment de musique élizabéthaine) j'ai retrouvé des compositions originales (un *Agnus Dei* et un *Adeste Fideles*) ainsi qu'une harmonisation de jeunesse d'un *Noël bourguignon*, faite en collaboration avec Maurice Emmanuel (version voix et piano ou voix et petit ensemble).

Bons et mauvais larrons

Chez Édouard et Madeleine, le rapport au monde extérieur excluait d'emblée le filtre des classes sociales, et les personnes les plus humbles, pouvaient croiser les organistes Jean Fellot, Joseph Morpain, Jean-Jacques Grünenwald et André Fleury, ou Henri Sauguet, ou Julien Green et le poète Pierre Emmanuel ou encore l'essayiste Georges Cattai. De la légende bloyenne apparaissaient encore quelques figures étonnantes, souvent délicieuses. Je pense, par exemple, à Madeleine Fuget, fille de l'architecte Gilbert, qui avait été une camarade de jeu de Madeleine sur la butte Montparnasse, du côté du *Lapin agile* et de la rue Cortot. Elle avait une manière à elle de raconter, avec une irrésistible gouaille parigote et des accents à la Arletty, ses journées chez les Bloy, quand elle avait à peine sept ou huit ans. Les Bisson, une famille qui avait transmis le flambeau de l'art pictural de génération en génération, sont venus souvent à «La Tour», et ce fut également le cas d'Élisabeth de Groux qui avait largement hérité des dons de son père. D'autres personnages de ce passé n'ont pas laissé des traces aussi sympathiques. Ainsi la fille du sculpteur Frédéric Brou, l'auteur du monument à la gloire de Villiers de l'Isle-Adam, qui retrouva mes grands-parents après des années de silence, et qui s'installa un temps chez eux, disparut un beau matin en emportant quelques uns des livres les plus précieux de la bibliothèque de Bloy, annotés de sa main. Un certain «Monsieur Rousseau», pauvre homme hébergé dans la chambre de bonne de Montparnasse, fit de même, et probablement, tira une petite somme d'argent, auprès des bouquinistes des quais, des belles éditions de Tite-Live ou des chroniques de l'Empire ayant servi à la documentation de *L'Âme de Napoléon*. Pourquoi rappeler ces misérables historiettes? Parce qu'elles ont un parfum de parabole et qu'elles illustrent la dimension naïve du christianisme «médiéval» de mes grands-parents, tel qu'il transparait dans leur façon d'accueillir-recueillir ceux qui frappent à la porte. Il est remarquable de constater, chez eux, la coexistence d'une vision du monde diabolisant volontiers l'homme moderne avec une attitude spontanée, non réfléchie, consistant à faire immédiatement crédit au premier venu. Ce dernier entrait assez facilement dans la catégorie des «âme délicieuses» ou des «êtres exquis», jusqu'à preuve accablante du contraire; et même dans ce cas, il lui était bien difficile d'épuiser totalement des capacités d'indulgence apparemment sans limites. Sans doute Édouard et Madeleine n'aimaient-ils pas voir que les pauvres sont impitoyables aux pauvres. À leurs yeux le péché restait toujours dans le camp des riches et des puissants, et jamais je n'ai vu cette ligne évangélique varier d'un iota au gré des circonstances.

Noëls scandinaves

Les vagues du passé amenaient aussi régulièrement à Montparnasse les «cousins danois». Helga Krabbe, ou Henning Krabbe, avec leurs allures de protestants britanniques (mais parlant un français excessivement raffiné), étaient suffisamment décalés à «La Tour» pour offrir à mes yeux, un spectacle du plus haut

intérêt. D'autres lointains parents de Jeanne Molbech-Bloy débarquaient dans leur sillage, en provenance de Copenhague ou de l'île perdu de Samsø, et Madeleine s'efforçait alors de produire laborieusement quelques phrases en danois. Elle s'attirait des formules d'émerveillement convenu et l'on passait à autre chose... En réalité, les seuls parfums scandinaves restés intacts dans la mythologie familiale s'étaient réfugiés dans les rites de Noël : une manière caractéristique de décorer un grand sapin, de tresser des guirlandes et de confectionner des gâteaux traditionnels, que Madeleine tenait de sa mère et qui enchantait Édouard et les enfants.

L'organiste et le diplomate

«*En souvenir du printemps 1966*»

Une fois par an, environ, l'exotisme scandinave laissait la place aux charmes tout aussi prenants du monde slave, quand l'oncle Otto nous rendait visite en



Jacques Maritain et André Baron avec Paul VI.



L'abbé Raymond Bloy.



Marie Tichy, Otto Tichy et Thérèse Sumova.



Montparnasse.



compagnie de sa fille Thérèse. Dans les années 1960, malgré la relative libéralisation du camarade Dubcek, les déplacements à l'étranger restaient sévèrement encadrés. Ainsi le mari de Thérèse, Antoine Sum, et leur petite Johanka, restaient «retenus» à Prague pendant toute la durée du séjour parisien de leurs proches. Reconnaissons toutefois qu'Antoine n'avait rien fait pour s'attirer les bonnes grâces des autorités. N'avait-il pas été, jusqu'en 1946, un proche collaborateur de Jan Mazarik? Entraîné dans la chute de ce dernier, cet homme cultivé, polyglotte et fin diplomate (il avait été en poste à Paris avant la guerre) se vit retirer toute possibilité de reconversion à hauteur de ses titres universitaires, se voyant même offrir, après la prison, un emploi de...ramoneur de cheminée. Je revis une dernière fois Antoine à la fin des années 1980. Il était tout heureux d'être à Paris, une ville qu'il n'avait pas revue depuis 1937! Nulle trace d'amertume dans ses propos, mais une soif de rattraper le temps perdu, de connaître ce qu'il ne connaissait pas encore, de découvrir ce qui avait été dérobé si longtemps à sa vue. Il me fit cadeau de son livre de mémoires, témoignage important, dit-on, sur la courte vie de la République Tchécoslovaque, et dont j'attends avec impatience une traduction française ou anglaise.

Otto semblait toujours très ému quand il venait chez nous. On le serait à moins, car il n'était pas trop difficile d'imaginer le poids des images du passé qui lui sautaient à la gorge dès qu'il foulait le sol de France. Pour ma part, je garde en mémoire le moment où, dans le salon de Montparnasse, je jouai pour lui, avec mon grand-père au piano, deux petites pièces écrites à mon intention. J'avais onze ans. À la suite du dernier point d'orgue, il avait écrit «En souvenir du printemps 1966», et j'ai tout lieu de croire que sa visite, cette année là, fut pour lui un moment heureux.

Un prêtre

Des voleurs et des saints... Si certains Tchèques doivent être rangés sans hésitation dans la deuxième case, nous pouvons certainement leur trouver de la compagnie chez d'autres visiteurs. Croirait-on déceler dans mon propos une nuance d'ironie ou d'humour? On aurait tort, car je crois le plus sérieusement du monde avoir côtoyé à ce moment de ma vie des êtres dont l'envergure morale échappe aux catégories ordinaires. Ce fut certainement le cas d'André Baron, un prince de l'Église qui avait connu Bloy dans sa jeunesse. Monseigneur Baron —il fut recteur de Saint-Louis des Français, à Rome, de 1949 à 1962— descendait chez nous quand il passait à Paris et je le revois, âgé et malade, dressant une petite table au salon pour dire sa messe. Le mélange introuvable de candeur et de profondeur que révélait son regard, me rappelait mon oncle Otto. J'avais une vague conscience d'être en face d'un personnage singulier, aussi ne fus-je pas réellement surpris quand, le 20 mars 1981, neuf jours après sa mort, je lus, sous la plume du correspondant romain du Figaro : «Bien des historiens de l'Église de France se pencheront plus tard sur la vie d'André Baron». Converti par Bloy, ordonné prêtre au séminaire des Carmes, il fut Supérieur des Vocations Tardives à l'abbaye de Fontgombault et engagé volontaire comme aumônier des armées en 1939. Appelé à Rome après la guerre,

il se lia d'amitié avec le Cardinal Montini, futur Paul VI. À partir de 1962, il voyagea beaucoup, aida des religieuses de rite byzantin au Maroc, puis à Nazareth, et participa à l'installation de ces religieuses à Aubazine (Corrèze), où, en 1966, il célébra la première liturgie de rite oriental. En 1979, il effectua un dernier séjour en Israël, au Monastère de l'Annonciation de Nazareth. Il laisse des écrits et des lettres d'une haute valeur spirituelle. Dans un ouvrage paru en 1982, ma grand'mère livre un long témoignage dont j'ai extrait ce passage : «Nous eûmes, mon mari et moi, à la fois la joie et la peine de lui offrir l'hospitalité quelques mois avant sa mort. Nous nous souviendrons toujours de la paix qui émanait de sa physionomie, surtout lorsqu'il disait la messe chez nous, pour nous seuls. Nous ne pourrions jamais oublier non plus ce qu'il aimait à nous rappeler, que les trois phrases énoncées par mon père dans *La Femme Pauvre* étaient devenues le fondement de sa vie spirituelle :

«La première, nous dit-il, qui nous plonge dans la paix de la foi» :

Tout ce qui arrive est adorable.

«La seconde qui donne son élan à toute vie chrétienne» :

Il n'y a qu'une tristesse c'est de n'être pas des saints.

«La troisième qui enserme toute la vie dans la béatitude» :

On n'entre pas dans le Paradis demain, ni après-demain, ni dans dix ans.

On y entre aujourd'hui quand on est pauvre et crucifié.

«Dieu veuille que je ne l'oublie jamais».

Pour nous, nous n'oublierons jamais le cher et vénéré ami que fut Mgr André Baron, dont l'effacement cachait sans doute une réelle sainteté».⁽⁴⁶⁾

Le dernier des Bloy

Il est une autre figure de prêtre que je veux honorer, c'est celle de notre cousin Raymond Bloy, le tout dernier porteur du nom. Ses charges pastorales l'avaient attaché à Bordeaux et au sud-ouest, et il avait gardé l'accent rocailleux et chantant d'un homme ayant passé son existence quelque part entre la Dordogne et la Gironde. J'ai bien connu l'Abbé Bloy, à Montparnasse, à Périgueux, et puis à Meudon à la fin de sa vie. Je l'ai connu assez pour beaucoup l'aimer. Mes grands-parents n'avaient pas manqué d'être frappés par ce dernier cousin ayant choisi le sacerdoce, mais ils ne savaient pas tout. Ce n'est qu'au moment de sa mort, dans l'année 1995, que me fut dévoilée une part essentielle de son passé : le père Raymond Bloy avait appartenu à un réseau de résistance dont la plupart des actions clandestines s'étaient révélées remarquablement efficaces. L'église Saint-Jean de Bordeaux, à l'heure où commençaient ses obsèques, fut investie par un grand nombre de familles juives venues témoigner en faveur de celui qui, entre 1940 et 1944, avait arraché à la mort un ou plusieurs de leurs proches. Ce jour là, le dernier des Bloy, après avoir gardé le silence pendant cinquante ans sur cet épisode de sa vie, gagnait silencieusement le carré des derniers «Justes» de France.

46) *André Baron, prêtre*, H. Labat, Éditeur.

XX
JE ME SOUVIENS (BIS)

Patience et Impatience

À Montparnasse, les rites de la vie quotidienne étaient immuables et l'emploi du temps de la semaine ou de la journée, sauf événement exceptionnel, ne souffrait pas le moindre modification. Le respect scrupuleux des heures des repas, ainsi que des tranches horaires dévolues au travail «à la maison», imposait un rythme régulier qui, lui-même, engendrait une atmosphère de paix et de recueillement. Loin des clichés et des lieux communs associant les artistes à la vie de bohème, les jours ordinaires à «La Tour» se déroulaient dans une bulle isolée et ordonnée, propice à la visée d'un projet de longue haleine. Les tâches étaient distribuées comme dans une abbaye et chacun s'employait à favoriser et encourager le travail de l'autre. Détentrice naturelle du «pouvoir des clefs», ma grand'mère était la principale responsable de cette organisation, et puisque nous en sommes à faire mentir les idées reçues, il me faut souligner ce fait : le partage des influences n'était pas celui qu'on pourrait croire. Édouard était rêveur et distrait, plus à l'affût de l'inspiration du moment que soumis à la discipline des sportifs et des virtuoses. Madeleine, elle, avait foi en la régularité et la répétitivité du travail. Si mon «heure de violon» était fixée à 17 heures, il était impensable qu'elle commençât à 17h05, ou qu'elle se terminât avant le feu vert délivré par l'horloge. Dans le contenu de l'heure, il s'agissait de repérer les difficultés d'un morceau, d'analyser leur nature, de «faire ses traits» selon une méthode pré-établie (rythmes variés, progressions métronomiques etc...), et de ne pas réduire ou allonger la part dévolue, au préalable, aux gammes, arpèges et autres études. Tout en s'affairant dans l'appartement, Madeleine avait toujours une «oreille qui traîne» et il n'était pas conseillé de trop s'éloigner du parcours tracé. Elle avait trop de respect pour l'art d'Édouard pour oser vérifier s'il avait «fait ses traits», mais il m'est arrivé de l'entendre lui reprocher, à l'approche d'échéances importantes, de ne pas se soumettre suffisamment aux dures lois de la routine journalière. Étonnant retournement des choses : Madeleine, femme de feu et de passion, prônait la longue patience, quand Édouard, avec ses allures de sage, cédait souvent au démon de l'impatience. Une telle fêrule était-elle excessivement contraignante? J'ai feint de m'en plaindre parfois, avec une bonne dose de mauvaise foi. Je retournais alors respirer l'air de la rue du Laos, chez mes parents, où les principes étaient nettement plus libéraux. Je prenais la rue Falguière,

et les boulevards Pasteur et Garibaldi, en respirant à pleins poumons l'air de la liberté. Et puis, très vite, sans que personne ne m'ait influencé de quelque manière que ce soit, j'éprouvais le besoin de retrouver Montparnasse, son ascèse paisible, et son cortège de moments musicaux porteurs de tous les rêves d'avenir.

Petites annonces

Auvergne

Réveries des promeneurs

La contribution des grands-parents

Chaque année, à l'orée du printemps, Madeleine étalait sur la table à rallonges de la salle à manger les rubriques des petites annonces de *L'Aurore* ou du *Figaro*. Il s'agissait de trouver un gîte d'été assez vaste pour accueillir sa tribu au grand complet, et dont le confort intérieur serait suffisamment simple, voire rudimentaire, pour maintenir le loyer dans des limites raisonnables. Toutes les étapes de l'opération étaient planifiées, depuis le coin du journal cerclé de rouge (et les négociations qui en résultaient) jusqu'au bouclage des malles et au départ vers la gare. Il n'y avait aucun partage du pouvoir et, une fois les décisions prises, il n'y avait pas à y revenir. Nous n'avons jamais eu à nous en plaindre.

Il est un lieu, en Auvergne, où nous sommes revenus plusieurs années de suite : deux maisons séparées dans un même jardin, dites les «Maisons Duhamel», à la sortie du village Le Vernet-la-Varenne, quelque vingt kilomètres environ au sud de la petite ville d'Issoire. Dans l'ombre d'une sapinière et en bordure d'un immense



Périgueux : cérémonie du cinquantenaire de la mort de Léon Bloy.
De gauche à droite : Raymond Bloy, Madeleine Souberbielle, Alexis Galpérine, Édouard Souberbielle.
De droite à gauche : le professeur Grassé et Yves Guéna.

champ de blé, nous établissions nos quartiers d'été pour une durée minimum de deux mois et demi. Commençaient alors les lentes et chaudes journées, avec le bruissement des insectes en fond sonore, qui déroulaient à nouveau, à trente ans de distance, le film des grandes vacances que la génération de nos parents avait bien connues. La France rurale avait peu changé entre les années 1930 et 1960, et sur bien des aspects, elle imposait même un rythme et des modes de vie qui plongeaient très loin dans l'histoire du pays. Édouard ne restait pas avec nous toute la durée du séjour, mais suffisamment longtemps tout de même pour nous faire goûter des moments d'intimité que n'autorisait pas le tourbillon de la vie parisienne.

Mon frère Cyrille avait été le premier à connaître les charmes des séjours au Vernet et des promenades en tête à tête avec notre grand-père. Ce dernier chantait à ses côtés, non comme un gai vacancier ou un flâneur insouciant, mais comme un vrai musicien, c'est-à-dire quelqu'un qui fredonne comme on cherche ses idées, et dont la mélodie, tout en hachures et intermittences, est exclusivement tournée vers l'intérieur de l'être. À la fois présent et absent, tel apparaissait à l'enfant le marcheur au pas nerveux, qui se montrait volontiers contemplatif devant les beautés de la nature mais qui ignorait tout des haltes indolentes ou des pauses paresseuses.

Mon frère, comme notre mère, pris à plusieurs reprises en flagrant délit d'amour immodéré des livres, avait échappé à l'enrôlement dans une famille instrumentale, et il fut rangé, sans plus amples vérifications, dans le quartier des intellectuels mélomanes. Si ma sœur et moi pouvons témoigner, chez Édouard, des modes de transmission du savoir musical, Cyrille, lui, reste irremplaçable pour évoquer ses goûts littéraires et rappeler les confidences qu'il avait recueillies dans ce domaine.

Alexis Galpérine et Édouard Souberbielle.





Le Vernet-la-Varenne. Maison Duhamel. Peinture de Madeleine Souberbielle.



Le château de la Chudeau.



Édouard et
Madeleine Souberbielle.



Madeleine, Marie-Claire,
Édouard, Léon et Lola.
Les enfants : Natacha, Alexis et
Cyrille Galpérine,
et Jean Christophe Souberbielle.



L'été était le temps des lectures, mais c'était aussi le moment où Édouard tentait, difficilement, de renouer avec la composition. Je ne crois pas qu'il ait jamais trouvé en Auvergne le confort et la tranquillité nécessaires à cette activité, car la maison ne désemplissait pas et ne connaissait que l'état d'effervescence. Entre les grandes tablées et la logistique qui l'accompagne, les expéditions pédestres avec pique-nique obligé, les leçons de musique ou de français, que sais-je encore... les grands-parents étaient mis à contribution d'une manière dont je réalise aujourd'hui qu'elle était tout à fait disproportionnée.

Pèlerinage

Des journées chargées

Un drame

Le sentiment d'une France immobile et éternelle, associé au souvenir de la vie de villégiature, tient aussi au fait que nous n'avions pas de voiture, que personne, chez nous, ne savait conduire! Nous étions bel et bien enterrés durablement dans un endroit isolé, loin des autres peuples sublunaires. Léon et Lola militaient en faveur de la bicyclette. La pipe au bec et ne ménageant pas leurs efforts, ils rivalisaient sans le savoir avec Monsieur Hulot et, ce faisant, gardaient à la marche à pied tout son prestige. Fleurant bon les pèlerinages de jadis, ce dernier mode de déplacement, en effet, était jugé le plus noble. Je me souviens d'une marche rituelle, avec sandwiches au pâté et bouteilles de limonade chaude sur le dos, et un gros bâton à la main pour avertir les vipères de notre arrivée (les serpents étant la phobie de Madeleine); il s'agissait chaque fois d'atteindre la petite bourgade de Sainte-Catherine, distante de six kilomètres! D'aucuns ont vu ce lieu mythique et inaccessible pour des jambes d'enfant, mais j'ai dû me contenter du tableau brossé à mon intention, dont je soupçonne qu'on avait enjolivé certains détails.

Entre les séances musicales, les diverses leçons, les courses à la ferme avoisinante avec des bidons de lait à remplir, les parties de croquet sur une pelouse pelée et bosselée, les récoltes d'abricots ou de prunes, les virées au bureau de tabac du village pour acheter le journal *Tintin* et connaître ainsi, chaque jeudi, la suite des *Bijoux de la Castafiore*... les enfants ne chômaient pas. Le point d'orgue de l'été restait la «fête du pays», l'arrivée des forains sur la grand'place, et, pour mes pauvres grands-parents, l'angoisse devant des dépenses inévitables et non maîtrisées.

La vision terrifiante des «moissonneuses-lieuses-batteuses» dans les champs annonçait la fin prochaine du mois de juillet et, chaque année sans exception, Madeleine mobilisait les hommes de la famille en catastrophe pour retrouver le chat *Tilleul* sûrement égaré dans les blés derrière la maison, et donc promis à une mort affreuse. Édouard, censé avoir développé une relation privilégiée avec l'animal, était tenu de prendre la tête de la battue. Il le faisait sans grande conviction, non par insensibilité, mais bien parce qu'il ne doutait pas de trouver la brave bête blottie sous un meuble quelconque, les paupières mi-closes, étrangère à l'agitation qui se développait soudain autour d'elle.

Je ne sais si la fin des vacances était pour mon grand-père un soulagement, mais si tel était le cas, je n'en serais pas véritablement surpris...

Un château dans les Vosges

Il est pourtant une résidence d'été où il connut un bonheur sans tache. En 1967, ma grand'mère avait jeté son dévolu sur un ... château! Le château de la Chaudeau, aux environs de la cité vosgienne d'Aillevillers, dont le style faussement ancien et les grandes pièces fraîches tranchaient avec les habituelles maisonnettes de location. Le loyer, pour peu qu'on en partageât la charge équitablement entre les diverses branches de la famille, était des plus accessibles, et les apparences étaient superbes. Il est peu de dire que les enfants étaient impressionnés par la longue table qui semblait attendre une assemblée de chevaliers, le salon en rotonde aux portes-fenêtres ouvrant sur le parc, le cabinet de musique avec son grand Pleyel, exclusivement réservé à mon grand-père, et le large escalier tournant, menant vers une kyrielle de chambres où trônaient quelques lits à baldaquins... Nous avions soudain des sentiments d'appartenance à une grande famille à la française, ou l'impression de jouer dans un film qui n'était pas le nôtre. Bien que parfaitement étranger à tout complexe social de supériorité ou d'infériorité, je crois qu'Édouard a joui, malgré tout, de retrouver les parfums de ses vacances d'enfant, dans les riches maisonnettes de la côte basque, quand des calèches proustiennes déposaient les familles Souberbielle et Delmas à Combo ou à Ascain.

Des images de la vie de château :

Le solennel *benedicite* en tête de chaque repas, la *Vida Breve* de Falla jouée au violon dans la salle de billard, les escapades avec Natacha et mon cousin Jean-Christophe dans le lit de la rivière (la Semouse à demi asséchée), Cyrille dévorant *Les Misérables* sous les combles, dans la pièce dite «chambre dévote», ou traduisant Salluste sous le contrôle d'Édouard, Léon nous emmenant en vélo admirer les orgues de Luxeuil, le chat *Tilleul* (encore lui!) ne sachant plus comment descendre de la cime d'un arbre et dont la pénible situation poussa Madeleine à solliciter une intervention des pompiers...

Enfin, trois saynètes qui se détachent du film :

La marche dominicale vers une petite église de campagne, distante de quelques kilomètres, où une assemblée paysanne chantait à pleine voix une messe grégorienne. Édouard, très touché, y vit rien moins que la confirmation de sa thèse sur la possible résolution de l'équation musique savante-musique populaire.

Un matin, le facteur apporta un télégramme que ma mère ouvrit en tremblant et qui annonçait la réussite de mon père à l'agrégation de philosophie.

Enfin, le dernier jour, Édouard fit le bilan d'un séjour particulièrement heureux. Il avait pu enfin se remettre à la composition dans des conditions, à ses yeux, idéales. Je crois que c'est en cette occasion qu'il acheva, essentiellement pour lui-même, un chantier vieux de trente ans : les deux premiers mouvements de son concerto pour orgue.

La tribune de Saint-Front
Discours et inauguration
Le retour au Fenestrau

L'année 1967 est marquée par un autre souvenir fort de ma vie avec mes grands-parents : les cérémonies du cinquantième anniversaire de la mort de Léon Bloy, dans sa ville natale de Périgueux. Après la grande exposition parisienne de la Bibliothèque Nationale, la cité périgourdine ne voulait pas être en reste, et Madeleine et Édouard furent reçus comme des hôtes de marque. C'est en cette occasion que je me produisis en public avec mon grand-père pour la première fois, à la tribune du grand orgue de la cathédrale Saint-Front. Nous donnâmes l'*adagio* initial de notre sonate de Haendel. À la sortie de l'office, ma grand-mère, horrifiée, me vit, du haut de mes douze ans, secouer cordialement la main de l'évêque. Elle tira la conclusion immédiate qu'elle avait certainement négligé mon éducation, aux côtés des leçons de violon, dans le domaine des manières ainsi que dans celui des choses de la Religion. L'Éminence, elle, semblait beaucoup se divertir et Édouard avait du mal à dissimuler son sourire.

Décidément, la pauvre Madeleine eut droit à bien des émotions durant ce voyage, et nous n'étions pas trop de deux, Édouard et moi, pour la soutenir dans les nombreuses situations où sa timidité était mise à l'épreuve. Elle devait prononcer plusieurs allocutions, dévoiler des plaques, inaugurer une exposition et un fonds Léon Bloy à la Bibliothèque... Les discours avaient été répétés cent fois dans la cuisine, puis dans le salon de Montparnasse, subissant mille retouches, et je ne crois pas que de Gaulle s'adressant à la nation en pleine insurrection algérienne ait été plus soigneux dans la façon de peser et soupeser chaque mot de son intervention! Le cher Abbé Raymond Bloy ne nous quittait pas et ce fut le début de ma complicité avec lui. Je me souviens des communications d'Yves Guéna, ministre et député-maire, du professeur Grassé, biologiste et bloyen fervent, de la plaque de la rue Séguier dans la vieille ville, de celle du Fenestrau (maison natale) dans la commune de Sainte-Marie de Sanilhac, de la rencontre avec l'historien Lacroix à l'Henry qui, peu de temps après, me fit le don somptueux d'un beau violon de Guersan. À mon âge je passais sans transition de l'écoute des textes bloyens à la lecture, à peine moins apocalyptique! d'une aventure de Blake et Mortimer intitulée *SOS Météores!*

Des années plus tard, bien après que mes grands-parents avaient quitté ce monde, je suis retourné à Périgueux. Au cours d'un récital je jouai pour la première fois ma transcription pour violon des mélodies de Madeleine, et le lendemain, très tôt, alors que des nappes de brouillard se traînaient encore au ras du sol dans les pâturages, je suis revenu au Fenestrau. J'ai revu les grands arbres qui entourent et protègent la maison, et puis, en empruntant la rue Léon Bloy, je me suis laissé reconduire à la gare où m'attendait le train de Paris.

XXI GRANDS CONCERTS ET FAUSSE RÉVOLUTION

Agenda

Dans les années 1960, l'agenda des concerts d'Édouard est singulièrement rempli. Peut-être peut-on même parler, de ce point de vue, de l'apogée d'une carrière d'interprète. Je vais, à nouveau, présenter ici ce que j'ai pu glaner au fond des tiroirs, faire état des documents que j'ai été en mesure de réunir, en m'attardant sur quelques dates majeures.

Au tout début de la décennie, je trouve trace d'un concert à Blois, dans le cadre d'un hommage à Gaston d'Orléans organisé par Annie Souberbielle, conservatrice du château et cousine germaine d'Édouard. Fille de Henri Souberbielle, un frère d'Adrien, elle venait souvent en visite à «La Tour» et sa fille Sylvie fut une figure familière de mon enfance. Au programme du concert de Blois : les organistes français du Grand Siècle (Du Caurroy, Titelouze, Louis Couperin...). En 1963, un récital à la cathédrale de Poitiers, sous les auspices de l'association François-Henri Clicquot, avait valeur d'événement. Outre le fait de jouer un instrument correspondant au plus haut point à son idéal esthétique, Édouard était reçu par son titulaire, Jean-Albert Villard, un des plus brillants élèves de sa classe. Auparavant il s'était produit en la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon : un récital qui semble avoir rencontré un succès considérable. La presse, très élogieuse, rendit compte d'une affluence particulière : «un des publics les plus nombreux qu'ait jamais réunis un concert d'orgue à la cathédrale». Souvent appelé pour des concerts d'inauguration d'un instrument nouveau ou récemment refait, Édouard était invité en tant que virtuose, bien sûr, mais aussi au titre d'acteur et grand témoin de l'évolution des idées dans le domaine de la facture et de la restauration. Mentionnons un concert inaugural à Saint-Joseph de Cluny (au programme : Frescobaldi, Du Mage, Lotti, Bach, Hindemith et Langlais), un autre à Châteauroux en présence du cardinal-archevêque de Bourges (mon épouse devait m'apprendre plus tard que ce dernier était son grand-oncle).

Enfin il convient de signaler qu'Édouard avait prêté son concours, le 7 mai 1961 à Paris, à l'inauguration-bénédiction des orgues restaurées de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, avec un programme Bach, Gaspard Corrette, Boyvin, François Couperin, Duruflé (*Prélude et fugue sur le nom de Jehan Alain*) et la deuxième

symphonie de son ami André Fleury. L'événement était placé sous la présidence de l'archevêque de Paris, le cardinal Feltin. Fleury, quelques jours plus tard, avait envoyé un mot affectueux :

«Cher ami,

Je te retourne l'article de D. en te redisant encore le plaisir que nous avons eu à te voir et à constater le succès qu'a eu ton concert. Je te remercie encore d'avoir fait figurer deux de mes œuvres au programme. J'ai trouvé l'orgue très bien. Quel beau plein-jeu! Et puis on n'a pas l'impression que cet orgue est le résultat d'une vue de l'esprit, comme certains, mais un instrument de musique, chaque jeu dégageant lui-même un charme particulier. Compliments à tous et particulièrement à ton fils» [...]

Raugel à son tour écrit une carte : «Bravo! Bravo! Quel beau concert! L'orgue sonnait magnifiquement. Duruflé était ravi. À tous très affectueusement Félix R».

Léon avait été un consultant majeur du chantier de restauration, avec Édouard à ses côtés. Je livre ici intégralement le beau texte technique figurant sur la brochure programme du concert. Il témoigne de l'engagement des Souberbielle dans la cause du renouveau de l'orgue classique.

*Notes de Léon Souberbielle pour le programme du concert.
Et Locum Habitationis Gloriam Tuam (Ps. 25.)*

L'élégant buffet d'orgue qui orne le fond de la nef de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet provient de l'ancienne paroisse, supprimée en 1787, des Saints-Innocents. Voici, empruntée à Félix Raugel (*Les Grandes Orgues des Églises de Paris*), la description de ce meuble «Régence» exécuté de 1723 à 1725 par le maître-menuisier H. Oger dans les proportions requises conjointement par l'architecture de l'église des Innocents et l'importance de l'instrument composé par le facteur François Thierry :

«Le grand corps, de forme légèrement concave, comprend cinq tourelles, dont les plus grandes, accotées d'ailerons et portées par de robustes atlantes, s'avancent aux deux extrémités et se relient à la partie centrale par deux «plates-faces» élégamment cintrées; les «clairevoies» sculptées avec énergie et délicatesse étaient dignes de servir de modèle pour le grand orgue de Notre-Dame de Paris dont Thierry devait bientôt entreprendre la construction. Chaque tourelle est dominée par une grande figure de femme ayant à la main un instrument de musique et se tenant debout dans une attitude à la fois fière et gracieuse. Le positif, plus simple, est à trois tourelles... »

D'un «huit pieds» avec bourdon de seize, proportion de l'instrument primitif de Thierry, François-Henri Clicquot devait faire, de 1787 à 1790, année de sa mort, un double «seize pieds», dont le Plein-Jeu, plus grave en même temps que plus fourni, et «les tailles», plus larges, de la tuyauterie lui paraissaient convenir mieux à l'ampleur du vaisseau de Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

La Révolution épargna le dernier œuvre de l'illustre facteur du Roy; le facteur Merklin, «médaille de première classe à Paris, 1855» le saccagea en 1897.

Aussi bien ne pouvait-on plus guère parler, au seuil de la reconstruction actuelle, de «jeu d'orgues» historique, mis à part toutefois quelques précieux débris qui serviraient à guider le facteur dans le choix des tailles.

À Monsieur le Chanoine Regnault, Curé de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, revient l'honneur d'avoir pris l'initiative de cette magnifique reconstruction et de l'avoir menée à son terme avec le zèle le plus religieux et le plus éclairé. Nous n'avons garde d'oublier la contribution apportée par la Ville de Paris grâce à l'administration diligente de Monsieur Gladu. Œuvre, dans sa partie matérielle, des Établissements Rœthinger, de Strasbourg, dont la probité technique est bien connue, le nouvel instrument de Saint-Nicolas-du-Chardonnet doit sa forme sonore (détermination des tailles, «diapasonnage» des jeux et harmonisation) au talent et à la science de Monsieur Robert Boisseau, de Poitiers.

Consulté nous-même par Monsieur Boisseau, nous avons cherché, dans le choix du devis, à nous rapprocher le plus possible de la proportion idéale jadis adoptée par Clicquot. Ne pouvant, malheureusement, envisager à son exemple l'édification d'un double seize pieds, —en raison de son coût trop élevé,— notre choix s'est porté sur le cinquième devis de Dom Bédos en son *Art du Facteur d'Orgues* (1766-1778), devis «pour un grand huit pieds», lequel, déclare-t-il, «peut être presque autant fourni qu'un seize pieds». Ce cinquième devis de sa classification décroissante implique en effet, sur le bourdon de 16, un plein-jeu maximum de huit rangs au grand-orgue et six au positif, contre sept et cinq dans le cas du huit pieds ordinaire, et neuf et sept dans celui du moindre seize pieds.

Le Plein-Jeu —dont l'illustre bénédictin écrivait «qu'il est tout ce qu'il y a de plus harmonieux dans l'orgue, au jugement des connaisseurs et de ceux qui ont du goût pour la vraie harmonie, lorsqu'il est mélangé avec tous les fonds qui le nourrissent dans une juste proportion— a donc été réglé suivant les normes de son traité. Nous tenons spécialement à rappeler celle qui compte les rangs de la fourniture du grand-orgue, de la doublette (traditionnellement maintenue comme «plafond» dans la dernière reprise de la cymbale) au premier harmonique du son fondamental, soit la douzième d'un tuyau bouché ou l'octave d'un tuyau ouvert, principe que l'on peut appeler «acoustique» ou «harmonique». La facture du XVII^{ème} siècle se fondait sur un autre principe que nous pourrions appeler, principe «organal», en vertu duquel on ne se faisait pas faute de faire descendre le dernier rang de la fourniture au-dessous du premier harmonique du son fondamental : octave sur un tuyau bouché (Saint-Michel-en-Thiérache, 1714; Marmoutier, 1710), quinte sur un tuyau ouvert (Auch, 1688). Il semble que les travaux de Sauveur et de Rameau soient à l'origine de cette modification de la doctrine classique. Nous nous promettons de revenir sur cette importante division de l'histoire du Plein-Jeu de l'Orgue français dans une étude actuellement en préparation.

Disons pour finir que l'intensité des divers timbres du grand-orgue et du positif a été réglée de façon à permettre les mélanges dits «réguliers» en usage aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Ce n'est donc plus l'esprit mais la lettre même de ces mélanges que permet désormais l'orgue de Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

*Léon Souberbielle
Organiste du grand-orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois.*

COMPOSITION
DES GRANDES ORGUES RESTAURÉES
(1961)
3 CLAVIERS MANUELS – 56 NOTES
GRAND-ORGUE

Montre8	Grosse tierce.....3 1/5
Bourdon16	Nazard.....2 2/3
Bourdon8	Quarte de Nazard.....2
Flûte8	Tierce.....1 3/5
Prestant4	Grand Cornet.....5 rangs
Doublette2	Trompette.....8
Fourniture4 rangs	Clairon.....4
Cymbale4 rangs	

POSITIF

Montre8	Flûte4
Bourdon8	Nazard2 2/3
Prestant4	Tierce1 3/5
Doublette2	Larigot1 1/3
Fourniture3 rangs	Cromorne8
Cymbale3 rangs	

RECIT-ECHO

Bourdon8	Dessus de Cornet3 rangs	Dulciane
Flûte4	Trompette8	Voix céleste
Doublette2	Clairon4	
Cymbale3 rangs	Hautbois8	
	Voix humaine8	

PEDALE

Soubasse16	Bombarde
Flûte8	Trompette
Flûte4	Clairon

D'autres concerts

Nous l'avons vu : Édouard fut souvent l'invité d'anciens élèves devenus organistes titulaires d'une tribune. Ainsi Jacques Dussouil sollicita son maître pour un récital à Notre-Dame de Royan. J'ai eu connaissance aussi d'un concert parisien à Saint-Gervais au cours duquel Souberbielle joua et dirigea les chœurs de l'École César-Franck (Bach et Mozart). Difficile d'imaginer qu'il n'ait pas eu alors une pensée pour Bordes, pour ses «Petits chanteurs de Saint-Gervais» qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, avaient lancé un mouvement de redécouverte du patrimoine conduisant directement à la création de la Schola Cantorum.

J'ai encore vu des traces de récitals de l'époque, à Tours, Nevers, Pau, Orléans, au Luxembourg... avec des œuvres de Marchand, Roberday, Jullien, Grigny, Buxtehude, Bach, Du Mage, Clérambault, Frescobaldi, Corrette, Couperin, Schumann, Alain, Messiaen, Janacek, Franck, Hindemith, Langlais, Duruflé...

J'ai également eu connaissance d'un concert Dupré à Gaveau (Souberbielle partageait l'affiche avec Marcel Dupré lui-même) qui relativise quelque peu la trop fameuse opposition entre les deux hommes.

Prestige de l'orgue

Il m'importe de mettre l'accent sur quelques concerts parisiens qui occupent une place à part dans ma mémoire : des récitals très attendus, qui attirèrent la fine fleur des organistes et qui connurent un retentissement important.

C'est particulièrement vrai d'une soirée à Saint-Séverin, le 24 février 1966, dans le cadre de la série *Prestige de l'orgue*. Elle formait le troisième volet d'un triptyque comprenant également des concerts de Marie-Claire Alain et du maître viennois Anton Heiller. C'est la première fois que je fus le témoin d'un succès bruyant, éclatant, qui touchait un de mes proches, un proche dont je partageais le quotidien et auprès duquel j'avais vécu, dans les derniers jours, la tension croissante de la préparation et du compte à rebours. Mon grand-père, pourtant, restait égal à lui-même, impassible et disponible, toujours attentif à ne pas faire peser sur son entourage le poids des inquiétudes et des doutes. Probablement ma grand-mère jouait-elle le jeu pour deux car, à l'approche des concerts, son appréhension était palpable, et chacun ralentissait le pas tout naturellement, pour ne pas faire de bruit, quand il passait devant la chambre de mon grand-père. Ainsi j'ai connu très jeune l'extrême solennisation, presque une sacralisation, du concert et des rites préparatoires qui l'accompagnent. J'ai éprouvé très tôt la réalité du métier de la scène, qui allait devenir le mien, où toutes les forces du corps et de l'esprit se ramassent à l'approche d'une échéance. Au jour dit et à l'heure dite, j'ai vu mon grand-père partir seul, très en avance, et j'ai vibré à l'unisson de sa concentration. J'ai connu l'accélération des battements du cœur quand les premières notes se font entendre... et puis j'ai connu l'«après», au milieu d'une cohue enthousiaste qui envahissait l'espace d'une sacristie. Je l'ai surtout vu le lendemain, heureux et reposé, me demandant sur un ton tout à la fois léger et grave si le concert «m'avait plu».


Pouvais-je, à onze ans, avoir un jugement musical? Certainement pas; mais je garde une impression générale d'autorité et de lumière. Incapable de rendre compte des choix de réregistrement —j'avais plusieurs fois tiré les jeux sans apercevoir la cohérence du projet lié à cet acte— je peux seulement décrire un sentiment de chatoyement d'éléments dansants, et un discours vif baignant dans un halo de clarté. Je me souviens aussi d'un sentiment de vérité attaché à la pulsation organique des œuvres : jamais rien de lourd, de pâteux, mais une virtuosité tout en vivacité d'esprit; jamais de touches ombrées et brumeuses chargées de tous les miasmes du faux mystère, mais l'affirmation d'un mystère en pleine lumière, se confondant avec la gloire de l'art musical lui-même. C'est un fait que le cadre des églises et des cathédrales aurait dû envelopper mon souvenir dans la pénombre. Je ne peux que constater qu'il n'en est rien et je crois qu'il est juste d'attribuer à l'interprète, et à lui seul, cet éclairage ensoleillé de la mémoire.

«La brillante restauration des grandes orgues de Saint-Séverin par la maison Kern autorise la venue des plus grands virtuoses de l'instrument. [...] Édouard Souberbielle donnait, l'autre soir, un récital voué à Bach et aux Français classiques et modernes. Alliant allant et finesse dans les pièces de Du Mage, le professeur d'orgue de l'École César-Franck a montré dans Bach un style profond, pénétrant, et un sens formel magistral. La *Fantaisie et fugue en sol mineur* s'éleva comme une grandiose construction dramatique soutenue par un jeu irrésistible de forces concertantes» (Le Figaro, 1^{er} mars 1966). Suit un hommage au grand professeur, dont deux élèves, Michel Chapuis et Francis Chapelet, sont titulaires de l'orgue de... Saint-Séverin.

Créations françaises

Le 3 mai 1968, quand l'air ne demande qu'à s'embraser dans l'attente de la première étincelle, un récital en l'église Saint-Marcel propose, aux côtés de Clérambault, Buxtehude, Bach, Franck et Janacek, deux créations françaises d'œuvres tchèques : la *Toccata* de Sokola et *Due Essercizi* de Hurnik. Doit-on voir l'influence d'Otto Tichy derrière cette programmation? C'est plus que probable. Je crois me souvenir de pages extrêmement brillantes. Parfaitement inconnus en France, les deux compositeurs ont vivement intéressé, au point qu'Édouard décida de les programmer à nouveau six mois plus tard. Retour à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, le 11 décembre 1968 : récital sous le patronage des «Amis de l'orgue». Un programme splendide et, pour moi, toujours un même souvenir lumineux :

SAISON 1959-60
THÉÂTRE NATIONAL DU PALAIS DE
CHAILLLOT
PLACE DU PRINCIPAL - PARIS XVI



TNP
DIRECTION : JEAN VILAR

“Le Concert Spirituel de Chaillot”
5 PROGRAMMES D'
ORGUE

présenté et commenté par
NORBERT DUBOURCQ
en Matinée à 16 h.
les Samedis 14 Novembre | 6 Février
5 Décembre | 5 Mars
9 Janvier

Au cours de ce Cycle seront présentés
des Récitals d'Orgues, des Ensembles Vieux et Instrumentaux.
Démonstration technique de l'orgue avec illustrations musicales.

PRIX DES PLACES :
150, 300 et 450 f. (télécomptes)
FACILITÉS HABITUELLES DE LOCATION :
aux Caisnes par Téléphone | par Correspondance

LES AMIS DE L'ORGUE
SAISON 1968-1970
5^e CONCERT
NOTRE-DAME-DE-PARIS
MARDI 7 AVRIL 1970



L. VIERNE au grand orgue de Notre-Dame

HOMMAGE à Louis VIERNE

avec la participation de ses anciens disciples
Chanoine Henri DOYEN - Meurine DURVILLE - Bernard GAVOTY
Geneviève de LA SALLE - Jeanne MARGUILLARD
Noëlle PIERRONT - Édouard SOUBERBIELLE
et de Pierre COCHEREAU

les heures musicales
EGLISE SAINT-SÉVERIN
CENTRE CULTUREL SAINT-SÉVERIN
1, Rue des Prêtres St-Séverin (M^o St-Michel)

PRESTIGE DE L'ORGUE

Mercredi 9 Février à 21 heures MARIE-CLAIRE ALAIN N. de GRIGNY - J. S. BACH Johan ALAIN DISQUES	Samedi 19 Février à 21 heures ANTON HEILLER PACHELBEL	Jedi 24 Février à 21 heures ÉDOUARD SOUBERBIELLE P. DU MAGE - D. BUXTEHUDE J. S. BACH - O. MESSIAEN J. LANGLAIS
--	--	--

RADIODIFFUSION-TELEVISION BELGE
PREMIER PROGRAMME
Mardi 11 Juin 1966, à 19 h. 50
CONCERT
LE GRAND ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA R.T.B.
organisé par Édouard SOUBERBIELLE
sous la direction de DANIEL STERNFELD
Programme: Mégaophrases symphoniques de timbres de Weber,
F. Hindemith: Concerto en ce mineur pour orgue et
orchestre, Hummel: Concerto en sol mineur, pour
orgue, orchestre à cordes et timbales, F. Poulenc
Matinées musicales, B. Britten, Toccata de Vivaldi,
Pie Jesu 21 & 25
Toutes les places
Les places d'orchestre au milieu de la nef, à 19 h. 50

SAINT-NICOLAS-DU-CHARDONNET - PARIS
DIMANCHE / MAI 1968, A 16 HEURES
BÉNÉDICTION
ET INAUGURATION
DES GRANDES ORGUES
SOUS LA PRÉSIDENCE
DE SON EXCELLENCE LE CARDINAL LULLIEN
Archevêque de Paris

ÉGLISE SAINT-MARCEL
MARDI 11 MAI 1968
à 21 heures
RÉCITAL D'ORGUE
ÉDOUARD SOUBERBIELLE
PROGRAMME: MESSIAEN: MESSIAEN: MESSIAEN: MESSIAEN: MESSIAEN:
PIERRE: PIERRE: PIERRE: PIERRE: PIERRE:
GOSWAMI: GOSWAMI: GOSWAMI: GOSWAMI: GOSWAMI:
L'Église de Saint-Marcel
Invitation

St-Henri
Po.
1 B8
1 P4
1 D2
1 P2
1 W3
1 T13
1 L13
1 F11
1 G11
1 O1.
2 Travail

1 B16
1 M5
1 B5
1 P1
1 C1
1 R1
1 T1
1 G1
1 O1

1 B16
1 M5
1 B5
1 P1
1 C1
1 R1
1 T1
1 G1
1 O1

1 B16
1 M5
1 B5
1 P1
1 C1
1 R1
1 T1
1 G1
1 O1

**ASSOCIATION
FRANÇOIS-HENRI CLICQUOT**

Programme

MUSICA

IX Mayo Musical H
Edouard Souberbielle r
toda brillantez el ciclo de
dedicado a Bach

La clausura del ciclo de órgano dedica
do a la obra de Juan Sebastián Bach, or
ganizado dentro del IX Mayo Musical His
palense, ha constituido un rotundo triun
fo del gran intérprete francés Edouard
Souberbielle, magnífico continuador de la
gloriosa tradición que este instrumento
conserva en la sombra de los grandes maes
trados como Widor, Vierne y Dupré, esta
Formado a la sombra de los grandes maes
trados, como Widor, Vierne y Dupré, esta
Formado a la sombra de los grandes maes
trados, como Widor, Vierne y Dupré, esta

ÉGLISE SAINT-THOMAS D'AQUIN
1, place Saint-Thomas d'Aquin, Paris 7^e (opéra)

INAUGURATION DU GRAND ORGUE
(Restauration Schwenkedel 1969-1971)

par
EDOUARD SOUBERBIELLE
présentation Noëbert Dufortet

DIMANCHE 5 DÉCEMBRE 1971
A 17 HEURES

œuvres de L. Marchand, E. Justehude,
J.-S. Bach, Z. Altwegg, O. Messiaen

prix : 10 F, réduction activités musicales, 7 F
cartes exigées à l'entrée

Vente des billets : à l'entrée du concert,
et à la librairie le samedi 4 décembre de 11 h à 19 h 30,
et le dimanche 5 décembre de 9 h à 12 h 30

généralistes et enfants assurés pendant ces concerts

1^{er} CONCERT DE LA SAISON 1971-72

Recital d'orgue
par
ANDRÉ ISOIR

DIMANCHE 12 DÉCEMBRE 1971
A 17 HEURES

œuvres de Gabrieli, Steinhilber, Philipps,
Kellner, Reinken, L. Casperin, Cabanilles,
Boyce, Telemann, J.-S. Bach

prix : 15 F et 10 F, réduction activités musicales, 7 F
cartes exigées à l'entrée

Vente des billets : à l'entrée du
concert, et à la Maison Boies, 179, boulevard
de la Chapelle, de 8 h à 11 h



Jehan Alain.



André Fleury.

Frescobaldi, Carlos de Seixas (maître portugais du XVIII^{ème} siècle).
Bach, Franck, Janacek, Sokola, Hurnik, Langlais (*Trois Poèmes Évangéliques*).

La critique revient sur le choix de faire connaître les œuvres tchèques : «un tel choix témoigne, de la part de l'organiste, d'une curiosité esthétique et d'une capacité de renouvellement également précieuses à un interprète et un pédagogue. Souberbielle est l'un et l'autre. La pureté de son jeu, et ce qu'on pourrait appeler une exceptionnelle clarté d'élocution musicale, qui n'exclut pas le sens du coloris instrumental, telles me paraissent, sans parler de sa solidité technique, les qualités qui illustrent chacune de ses manifestations publiques».

Ces lignes en forme d'hommage autant que d'analyse sont signées Olivier Alain (*Le Figaro*, déc. 1968).

Le 28 août 1969, dans le cadre du Festival Estival de Paris (Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux), je me souviens d'un programme G. Böhm, Buxtehude et Bach.

Enfin, le 7 avril 1970, à Notre-Dame de Paris, un hommage collectif réunissait quelques uns des grands organistes du moment autour de l'œuvre de Vierne. Souberbielle, Duruflé, Cochereau, Gavoty, Geneviève de La Salle, Jeanne Marguillard, Noëlle Pierront et le chanoine Doyen prêtaient leur concours à l'événement, et il régnait ce jour là, à la tribune, une belle atmosphère de confraternité. Souberbielle, dans le vaste programme proposé, se vit confier l'exécution du final de la 5^{ème} symphonie.

* * *

Vice-présidence et convention collective

La chose peut surprendre : Édouard Souberbielle, tout au long des années 1960, trouva le temps de mener une importante activité syndicale. Certes il était loin d'arpenter les boulevards parisiens sous des banderoles au son des porte-voix, mais on ne saurait pour autant sous-estimer l'efficacité de ses interventions au sein de la discrète mais pugnace Confédération Française des Travailleurs Chrétiens. Le président du syndicat des Musiciens d'Église, Albert Faverais, était un habitué des après-dîners à Montparnasse, et la dernière assiette débarrassée laissait la place, sur la table de la salle à manger, aux dossiers volumineux d'une réunion de travail. Ma grand'mère protestait mollement. Elle déplorait ces soirées entières données à la profession, mais devait convenir que la défense des «artistes pauvres», face à un patronat redoutable —en l'occurrence l'archevêché— flattait sa propre mythologie. Durant mon enfance, j'entendis, parfois plusieurs fois dans le mois, les éclats de voix de ces séances en provenance de la pièce à côté. Je m'endormais, en effet, dans le lit à colonne du salon en regardant le rougeoiement de la vitre d'un gros poêle Bodin et en entendant des bribes de phrases étranges : il était question de «minimum syndical», de «convention collective» et autres termes pour moi incompréhensibles. Faverais avait beaucoup insisté pour convaincre Édouard d'être son vice-président, reconnaissant volontiers que le prestige du maître et l'ascendant naturel qu'il exerçait, ainsi que ses capacités d'éloquence à l'oral et

à l'écrit en faisaient un allié redoutable à l'heure où s'engageaient les premières vraies négociations avec les autorités ecclésiastiques. La plus grande victoire fut la signature par le cardinal Feltin de la convention collective qui fixait pour la première fois le statut des musiciens d'église, et il est juste de dire que mon grand-père prit une part déterminante dans ce combat.

Par la suite, il siégea dans d'innombrables commissions chargées de délivrer des cartes professionnelles aux jeunes organistes, et Faverais a témoigné de la bienveillance dont il faisait preuve au cours des auditions. J'ai retrouvé à ce sujet des dizaines de lettres de candidats exprimant des sentiments de respect et de gratitude. C'est ainsi que, peu à peu, Souberbielle devint une sorte de parrain officieux, de référence paternelle ou de figure protectrice des jeunes organistes de ce pays, sans qu'on puisse jamais le prendre en défaut de favoritisme, de complaisance, et surtout de jouissance du pouvoir. Il accomplissait sa tâche non comme une corvée mais comme un devoir, et se voulait dans la ligne de justice et de partage qui régissait les lois et coutumes des anciennes corporations.

Au balcon

Mai 1968. Je ne sais si nous restons dans le domaine des avancées sociales, mais il est certain que le balcon de Montparnasse offrait une vue imprenable sur l'Histoire en marche. La vue plongeante sur le boulevard laissait apercevoir, en effet, dans sa quasi totalité, la marée immense des drapeaux rouges et noirs qui défiaient le général de Gaulle. L'Histoire en marche? Pour beaucoup de gens, et surtout beaucoup d'enfants, l'impression dominante était plutôt celle de vacances avant l'heure, avec, en prime, un petit goût d'école buissonnière et de joyeuse pagaille propice à toutes les folies. Temps radieux, frisson d'effroi délicieux devant un type d'anarchie dont on pouvait croire qu'il ne craignait rien d'autre que ses propres audaces. Ma grand-mère, pourtant, se préparait au Grand Soir en contemplant les milliers de poings levés, et attendait les «bolcheviks» de pied ferme, sans négliger de préparer le prochain repas et de surveiller mon travail musical; car il n'était pas question, à la veille d'un martyr sanglant, de relâcher les études. Ainsi, en évitant habilement les défilés des «rouges», nous nous rendions à pied, de Montparnasse à Picpus, au rendez-vous hebdomadaire de la leçon de violon chez Lily Bach. Comment confesser, en se méfiant des déformations rétrospectives, que je n'ai jamais, ne fut-ce qu'une demi-seconde, éprouvé le sentiment de côtoyer le Tragique? Et puis-je ajouter que j'ai probablement partagé cette impression avec mon grand-père? Car je doute fort qu'il ait cru à un retour de la Révolution, thème essentiel pour les hommes de sa génération, pour tous ceux dont la culture historique et religieuse plongeait ses racines dans l'immense et sombre XIX^{ème} siècle. Ainsi, entre un concert et une conférence sur la musique liturgique, au moment où la V^{ème} République a bien failli vaciller, la vie à «La Tour» a suivi un cours relativement paisible, à peine perturbé par l'absence totale de transports en commun.

XXII MEUDON

Les deux rives

Une femme d'action

Les années 1970 sont marquées par une rupture géographique majeure. Pour moi, c'est la vraie fin de l'enfance : la traversée de la Seine, le passage de la rive gauche à la rive droite, du quartier latin au ghetto musical du XVII^{ème} arrondissement, de la Schola Cantorum au Conservatoire. Ce passage de frontière, mon grand-père l'avait connu jadis, dans les deux sens, et cela participa certainement de son émotion quand lui et Madeleine, à l'automne 1969, m'emmenèrent passer les épreuves de l'entrée rue de Madrid. La joie de mon admission ne fut pas de trop pour aider à supporter le traumatisme que représenta la fin de Montparnasse. Une simple lettre des propriétaires désirant reprendre la jouissance de leur bien, nous avait plongés dans le chagrin et la détresse, car, outre l'adieu à un lieu hanté par près de quatre décennies de mémoire familiale, l'argent manquait pour trouver une position de repli. L'appartement bénéficiait, en effet, d'un loyer encadré par la fameuse loi de 1948, et le temps n'était plus où les parisiens pouvaient se sentir à l'abri de la spéculation immobilière.

C'est bien connu, quand le nid est en péril, l'audace, l'imagination, et parfois le salut, viennent des femmes; et Madeleine, après avoir accusé le coup, prit son bâton de pèlerin pour mieux passer à l'action. Elle commença par appliquer quelques principes simples qui formaient l'ossature de sa philosophie à usage privé; par exemple la mise en avant de la théorie du «mal pour un bien», traduite énergiquement ainsi : «si une chose ne se fait pas, c'est qu'elle ne doit pas se faire». Cette certitude qu'un fait négatif pouvait avoir, à terme, des conséquences heureuses, alimentait le moteur de l'action. Elle croyait à la possibilité d'un bienfait caché qui nous serait révélé le moment voulu, pour peu qu'on s'en fût montré digne. On peut sourire de ce providentialisme, même habillé des plus beaux atours de la pensée de son père, mais en l'occurrence, il nous faut prendre acte de la manière dont cette foi fut récompensée.

Denise M.

Parabole bloyenne

Génie des lieux

Un deuxième principe fondé sur l'amitié et la confiance dans les mécanismes de l'entraide avait gardé un statut incomparable et, de fait, c'est au cours d'une visite

à Meudon chez la veuve d'Armand Merck que Madeleine entendit ces paroles, dites avec la plus désarmante simplicité : «Pourquoi ne venez-vous pas vous installer ici?» Denise vivait seule dans un pavillon qui, vu de la rue, paraît très étroit mais dont les pièces en enfilade s'avancent assez loin dans un jardin fleuri toute l'année. La chose était réglée : Denise était ravie de trouver compagnie et protection, et de secourir à son tour ceux qui avaient tant aidé son mari. Cependant une vraie parabole ne saurait se contenter d'une intrigue aussi mince. Il fallait des obstacles et des rebondissements pour mieux illustrer, *in fine*, l'action de la Providence. Aussi je ne résiste pas à la tentation de livrer ici le détail de toute l'histoire.

Elle commence par un legs des anciens propriétaires de la maison aux Orphelins d'Auteuil et sa mise en vente immédiate. Tous les plans s'écroulaient : non seulement les Souberbielle ne pouvaient plus louer, mais Denise était elle-même à la rue. C'est alors que l'architecte Jacques Puijalon, chargé des modalités de la vente, prit une initiative singulière : il persuada les autorités de la Fondation d'Auteuil de vendre à prix bas à un musicien ayant consacré une grande partie de sa vie au service de l'Église. Et il fut entendu! C'est dire ce que nous devons à cet homme, et aussi à sa femme Colette, excellente pianiste et admiratrice de longue date du talent d'Édouard. Les choses ne s'arrêtent pas là. Acheter à bas prix est une chose, mais un moindre problème n'en reste pas moins un problème. Un emprunt était-il envisageable au vu des revenus en dents de scie d'Édouard? À l'évidence il nous fallait rencontrer un banquier... compréhensif. Le premier, recommandé, il est vrai, par Isabelle Rouault, reçut très courtoisement Édouard et Madeleine, et engagea la conversation. Ces derniers furent alors littéralement ahuris de l'entendre confesser une passion exclusive pour l'œuvre de... Léon Bloy. On en conviendra : un banquier lecteur du *Sang du Pauvre* est certainement une espèce assez rare, et il fallait que son chemin croisât le nôtre... En vérité, mes grands-parents n'auraient pas été plus étonnés s'ils avaient vu un ours polaire attendant l'autobus à l'angle du boulevard Montparnasse et de l'avenue du Maine, mais leur plus grande surprise, découlant de la première, fut de voir leur «petite affaire» se régler d'un trait de plume, assortie de remerciements pour le plaisir causé par leur visite!

Nous l'avons assez dit, les Souberbielle savaient créer autour d'eux un univers singulier, un «génie des lieux» qui change l'objet le plus humble en une chose précieuse et comme hantée par une présence, gorgée d'une sève qui semble capable de l'animer. À l'inverse, combien de fois avons-nous vu des intérieurs morts, désespérément vides, que les plus belles toiles de maîtres, accrochées aux murs, sont impuissantes à nourrir des vibrations de l'esprit? Dans le premier cas — le phénomène a été cent fois observé — un déménagement affecte peu le «génie des lieux», capable de se recréer presque instantanément sous d'autres latitudes. Une bulle de poésie pure se déplace, voilà tout, intacte malgré sa fragilité apparente, et comme insensible aux changements climatiques. Ainsi le salon de Montparnasse fut reconstitué, non pas à l'identique mais en parfaite conformité avec son cachet

d'origine. Ainsi, très vite, chaque meuble, chaque tissu, jusqu'aux grandes toiles de Jouy, trouva son coin, comme si l'emplacement désigné l'avait été de toute éternité. Ainsi la théorie dite du «mal pour un bien» s'était vérifiée : alors que les six étages sans ascenseur de «La Tour» imposaient un effort un peu plus grand chaque année, le pavillon de Meudon, ouvrant de plain-pied sur une véranda ombragée, offrait une retraite idéale pour des gens ayant passé le cap des soixante-dix ans. La maison et les conditions de son acquisition furent reçues comme une bénédiction et de nouveaux chapitres pouvaient s'ouvrir.

Saluons au passage une ville ayant su accueillir Alexandre Guilmant, Marcel Dupré et Édouard Souberbielle!

Dans les années 1970, le rythme des concerts reste soutenu et, par ailleurs, Souberbielle ne cesse d'être demandé pour des missions de représentation ou d'expertise, dans un rôle de sage ou de témoin. Ce sont de nombreux jurys de concours, des colloques et des symposiums. Ainsi on le trouve à nouveau au Vatican, en 1975, au titre de délégué français du Congrès International de Musique Sacrée.

Parmi les récitals les plus importants donnés à cette époque, citons l'inauguration, à Paris le 5 décembre 1971, des grandes orgues de Saint-Thomas d'Aquin (restauration Schwenkedel), un concert suivi, le 12 décembre, d'un récital d'André Isoir. Si l'on se souvient que l'organiste-titulaire de Saint-Thomas était alors Arsène Bedois, un autre brillant élève de Souberbielle, on voit se réunir à nouveau, plus que jamais, les fruits d'une exceptionnelle filiation pédagogique. En 1975, le même cas de figure se reproduit à l'étranger. Invité au 9^{ème} *Mayo Musical Hispalense*, Édouard a le plaisir d'être accueilli en la cathédrale de Séville, par le père Jose-Enrique Ayarra Jarne, encore un élève, devenu prêtre et organiste-titulaire du grand orgue. La presse espagnole salue avec enthousiasme un programme entièrement consacré à Bach (il avait renouvelé la performance d'une exécution intégrale des Toccatas et fugues, entrecoupées des plus beaux chorals). Le même concert Bach sera donné le 5 août 1977 en la basilique de Fatima, suivi, le 9 du même mois, d'un programme Franck, Langlais, Messiaen. Dans ces années là, Édouard retrouva, par deux fois, avec le bonheur qu'on imagine, sa chère cathédrale de Poitiers (en 1973 *Premier Livre d'Orgue du Premier ton* de L. Marchand, plus Bach et Alain, et en 1977 Dandrieu, Boyvin, Jullien, G. Corrette, Balbastre, F. Couperin, Grigny...) Enfin, en juillet 1977, il se produisit aux orgues de Saint-Pierre à Genève : un relatif échec qui l'affecta et l'incita à songer à un retrait de la scène. Le récital, très attendu, le laissa insatisfait et la presse se montra d'un avis mitigé. Si *La Suisse* relevait encore le panache et le dynamisme du jeu, l'esthétique des œuvres de Langlais et même de Messiaen fut jugée vieillie et dépassée, emportant leur interprète dans une même déception. Le critique du *Courrier de Genève* était beaucoup plus positif : il fit état d'un «style concertant —jusque dans l'expression religieuse— où l'instrument est traité d'une manière orchestrale». Relevant la beauté du *Choral* en si mineur de Franck, il jugea l'interprétation de Bach moins

convaincante, meilleure dans la *Toccata et Fugue en fa* que dans les chorals. Enfin il ne fut qu'éloge pour Messiaen, dont les œuvres terminaient le programme; une musique qui «a sa place toute indiquée dans une conception organistique faisant appel aux ressources de couleurs sonores accusées et aux effets de timbres somptueux».

Cousin et ambassadeur

Le voyage en Suisse fut également marqué par des retrouvailles familiales. En effet, une cousine germaine d'Édouard, Mary Delmas, avait épousé un diplomate suisse, Paul Würth, et s'était installée à Genève dans l'après-guerre. Mary et Paul accueillirent Édouard, et les deux hommes, certainement, se connurent mieux en cette occasion. Plus tard, notamment dans le cadre du Festival des Arcs, je devais, à mon tour, faire plus ample connaissance avec Paul Würth : un grand ambassadeur, auprès de la Communauté Européenne et des Nations Unis, dont certains épisodes de la vie furent étonnamment romanesques. C'est Édouard qui m'apprit, par exemple, que Paul, alors jeune diplomate d'un pays neutre, s'était vu confier la direction de l'ambassade des États-Unis à Tokyo pendant la guerre! Par la suite, je recueillis des détails de la bouche du principal intéressé, sur un périple à travers l'Afrique noire et un embarquement clandestin à bord d'un sous-marin japonais. Traversée de l'océan indien et remontée vers l'archipel nippon, sous la menace des avions anglais, puis quatre ans de vie au jour le jour à Tokyo, jusqu'aux terribles bombardements américains de 1945, et la remise solennelle des clefs de l'ambassade au général Mac-Arthur. Dieu sait si nous avons poussé Paul à écrire ses souvenirs, mais cet homme en tous points exceptionnel, marqué par les atrocités dont il avait été témoin, préféra consacrer sa retraite à la découverte de musiques nouvelles pour lui ou à la lecture de livres négligés jusqu'ici. Je n'ai pas renoncé, pour ma part, à l'idée de coucher sur le papier, un jour, quelques uns de ses récits.

Grand jury

Cette parenthèse familiale, romanesque, et même exotique, mise à part, je reviens aux activités professionnelles d'Édouard en mentionnant une participation au jury du Concours International d'Orgue de Chartres, en 1974. Après les épreuves éliminatoires se déroulant à la Maison de l'O.R.T.F, ce fut, le 22 septembre, l'épreuve finale dans la cathédrale, qui clôturait un huis-clos de deux semaines. L'atmosphère, au sein du jury, fut apparemment excellente puisqu'Édouard garda de ce moment une impression de vacances (ce qui ne fut certainement pas le cas pour les candidats!). Il n'est pas inintéressant de donner ici la liste complète des jurés : Antoine Bouchard (Canada), Pierre Cochereau, Jean Costa, Marie-Madeleine Duruflé, Per Kynne Frandsen (Danemark), Piet Kee (Pays-Bas), André Luy (Suisse), Marilyn Mason (U.S.A), Almut Rossler (Allemagne-Fédérale), Gillian Weir (Grande Bretagne).

La Sorbonne et le néoplatonisme

Le dîner du Prix

Les chapitres de la vie à Meudon furent marqués par plusieurs événements heureux. Je citerai d'abord la nomination de ma mère à une chaire de philosophie de la Sorbonne, et l'achèvement par elle d'un travail de vingt années : la traduction et l'établissement d'un texte capital de Damascius, dernier philosophe néo-platonicien, que les éditions Verdier, sous l'impulsion décisive de Benny Levy, publièrent dans son intégralité. Pour comprendre la joie très profonde qu'un tel parcours a pu procurer à Édouard, il convient de se souvenir de son amour pour la langue grecque, et surtout du fait qu'il fut directement responsable de la vocation de sa fille. En effet, toute la jeunesse de Marie-Claire fut marquée par cette influence hellénistique, qui se prolongea à l'âge adulte à travers une rare complicité intellectuelle et des échanges n'évitant pas les questions philosophiques les plus «techniques».

Qu'on me pardonne de m'inviter à nouveau dans le paysage, et surtout de m'attribuer le mérite d'avoir été la cause d'une joie. Je dois pourtant mentionner mon premier Prix du Conservatoire, obtenu en 1972. Ce jour là —désormais le rite était rodé— c'est mon grand-père qui m'emmena salle Gaveau, après trois semaines de travail intense sur le concerto de Beethoven et le *Tzigane* de Ravel. Et puis, après la lecture du palmarès, le dîner du Prix a réuni sous la véranda de Meudon, Roland Charmy et Lily Laskine, Line Talluel, Lily Bach et Françoise Doreau (la pianiste de la classe). Madeleine et Édouard, qui avaient mis un petit violon dans mes mains huit ans plus tôt, pouvaient se réjouir sans fausse modestie de cette étape décisive que représente la sortie du Conservatoire. Deux ans plus tard, je m'envolais pour New York et la Juilliard School : un long séjour rendu possible par la grâce d'une bourse d'étude obtenue sur intervention de Georges Auric. Est-il besoin de le dire? Je n'ai jamais perdu la ligne directe avec Meudon, même si, à l'évidence, j'ai cessé d'avoir des nouvelles au jour le jour. Un détail savoureux : quand ma grand-mère m'appelait en Amérique, elle se croyait tenue de hurler dans le téléphone! sans doute pour couvrir la rumeur de l'océan qui nous séparait.

Plein-jeu

Avant et après mon séjour new-yorkais, j'ai vu régulièrement mon grand-père et mon oncle Léon se retirer à l'issue du repas dominical pour échanger des propos chargés d'un vocabulaire technique, ou corriger des feuillets agrémentés d'une forêt de signes «kballistiques». J'avais bien compris qu'il s'agissait d'orgue, et aussi d'échelles harmoniques, de théorie pythagoricienne des proportions, de savants raisonnements selon des modes de calcul antérieurs à l'introduction du système métrique... que sais-je encore? C'est dire que je n'y comprenais rien, tout en trouvant parfaitement normal de voir des personnages comme Dom Bédos, Briseux ou Sauveur, dont j'avais tant entendu parler, s'inviter chez nous comme de vieilles connaissances. Ainsi, pendant des années, j'ai suivi avec un étrange mélange de distance et de proximité la genèse puis la réalisation détaillée du «Grand Œuvre» de Léon : *Le Plein-jeu de l'orgue*

français à l'époque classique. Ce livre étonnant et entièrement «fait main», c'est à dire calligraphié et orné de somptueuses planches dépliantes, est l'enfant, nous l'avons dit, de la double passion de mon oncle pour l'orgue et l'architecture. La science (un commentaire du traité de Joseph Sauveur) est portée par l'art du dessin technique ou d'ornementation, rendant parfaitement indissociables le propos et son support. Ce livre-objet, unique par la forme et par le fond, édité à compte d'auteur, a connu un succès considérable dans le cénacle des spécialistes. Salué comme un événement par Norbert Dufourcq ou Pierre Hardouin, mais devenu vite introuvable, il a acquis la réputation souterraine d'un «samizdat» dont la rareté soulignait en creux la valeur. Le *Plein-jeu* est, à l'évidence, le fruit des recherches et des lectures de toute une vie. La Grèce et le classicisme français revivent à chaque page, et Platon rejoint Mersenne ou Rameau dans la célébration de l'Harmonie Universelle. Par ailleurs, l'art de l'enluminure renoue avec le talent de Bloy dans ce domaine, et peu à peu se dévoile le filigrane d'un héritage familial. En effet, si la forme est éminemment représentative du monde de Léon, le fond des idées est nourri des innombrables séances de travail avec Édouard. Il doit beaucoup à la belle relation père-fils dont j'ai parlé, et la satisfaction que le père a ressentie en tenant dans les mains le livre de son fils tient aussi à sa valeur d'aboutissement d'une histoire commune. L'ouvrage doit faire prochainement l'objet d'un nouveau tirage aux éditions Delatour. Il est quelqu'un qui suivit de près l'avancée du travail, c'est Olivier Messiaen, dont les offices de l'église de la Trinité, partagés avec l'orgue de chœur de Léon, étaient prétextes à d'interminables conversations. Admirateur inconditionnel de Grigny, et des classiques français en général, Messiaen envoya un jour le livret de son opéra *Saint-François d'Assise* avec ces mots : «Pour Léon Souberbielle, le merveilleux auteur d'un grand livre».

Un troisième organiste

Encore des élèves

Influences d'Orient

La «douce France» et les bords de la Loire

Mon cousin Jean-Christophe, tout jeune organiste dont les études musicales étaient supervisées par Édouard, aimait, quant à lui, faire donner la lourde artillerie de la *Symphonie-Passion* de Dupré, et ne boudait pas le plaisir de déclencher les foudres des 32 pieds d'un Cavaillé-Coll. Ce n'était pas son unique façon de se démarquer de ses aînés, et il connut, dans les années 1970, quelques épisodes aventureux. Le plus pittoresque se déroula dans une petite communauté du sud-ouest, qu'on peut à bon droit juger des plus farfelues et qui compta un temps parmi ses membres un certain...Olivier Messiaen. L'aventure ne dura pas, mais le lien avec ce dernier resta intact. Messiaen se montra très généreux avec Jean-Christophe allant jusqu'à lui faire don d'un orgue positif. Toujours encourageant, il écrivit aussi un mot de recommandation qui fut un sésame précieux pour faciliter son insertion professionnelle.

Jean-Christophe étudiait principalement avec Michel Jollivet, un des derniers élèves d'Édouard. Parmi les nouveaux arrivants, dans les deux classes, je

veux citer Claude Dorgeuille, Nicolas Gorenstein (aujourd'hui titulaire de l'orgue de Saint-Jacques du-haut-pas), ou encore des organistes japonais comme Mayumi Tozawa. Une fois encore je dois m'excuser auprès des absents, du caractère très incomplet de cette courte liste.

En cette période d'éclatement de la bulle Montparnasse, les bouleversements géographiques se suivent. Le Japon est apparu et je veux le retenir encore un peu dans ce récit, puisque Jean et Françoise Souberbielle, avec leur petite Fabienne, s'y sont installés quelques années. Le Japon s'ouvrait de plus en plus au monde de l'orgue, et j'ai rencontré, un peu plus tard, au cours d'une tournée, une organiste d'Hiroshima vantant les mérites, à ses yeux incomparables, de l'enseignement reçu chez Souberbielle.

Un déménagement beaucoup moins lointain n'en eut pas moins chez nous un certain retentissement : l'installation définitive de Léon et Lola en bord de Loire, à la sortie de la petite ville de Montoire. La vente du domaine enchanté de Sèvres, probablement inévitable, signait, elle aussi, la fin d'une époque, même si le rite des dimanches devait se maintenir jusqu'à la disparition de mes grands-parents. Léon avait renoncé à la tribune de Saint-Germain-l'Auxerrois, mais avait gardé ses activités hebdomadaires à la Trinité et à Notre-Dame, et il était devenu un familier de la petite gare de Vendôme. Pour le reste, je crois qu'il apprécia une retraite dans la lumière et le climat de la Touraine, un morceau de «douce France», qui, disait-il, avait favorisé grandement l'écriture de son livre.

Visites

Fuite du temps : pour mes grands-parents —quoi de plus normal?— des figures disparaissaient quand d'autres apparaissaient. Le monde de Bloy continuait son approvisionnement régulier de nouveaux lecteurs et de nouveaux exégètes. Ainsi, après Joseph Bollery et Jacques Petit, Michel Malicet se vit confier la poursuite des études bloyennes. Il fut un des maîtres d'œuvre du *Cahier de l'Herne* et surtout de la publication du *Journal intime* aux éditions de l'Âge d'Homme, avant de passer lui-même le flambeau à Pierre Glaudes. Michel gagna la confiance totale de la famille, et lui et son épouse Eliane devinrent de véritables amis. C'est son mérite d'avoir convaincu Madeleine et Édouard de laisser publier l'intégralité du *Journal*, comme c'est son mérite de s'être senti un peu coupable d'avoir ainsi brusqué les choses. En réalité il agit avec la plus grande délicatesse et je crois que nous ne pouvons que louer son initiative, car les volumes forment un ensemble grandiose. Parmi les admirateurs et amis, je me souviens de la famille Ibazizen, de Pierre et Marie-Madeleine Castex, des Rolland (un des fils est devenu un brillant archetier), ou encore du général Ingold et de son épouse Jacqueline, héros de l'armée d'Afrique et de l'épopée de Leclerc. Je n'ai jamais oublié les comédiens Robert Marcy et Denise Bosc et leurs admirables représentations du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy, au studio des Champs-Élysées. Je me souviens aussi des correspondants étrangers et pour Édouard du pensum des traductions du courrier (Les Blanck, en Allemagne, les Calderon, au Guatemala...).

Enfin je me souviens d'un spectacle insolite : l'invasion de notre petite maison par une équipe de la télévision allemande préparant une longue émission sur Bloy. Le témoignage de Madeleine, et aussi celui d'Édouard, se mêlaient à la voix d'un récent prix Nobel de Littérature : l'illustre Heinrich Böll. Je doute que mes grands-parents aient jamais visionné une seule image de ce film, et il est certain je donnerais cher, aujourd'hui, à quelque trente ans de distance, pour en acquérir une copie.

Au jardin

La lyre et la palette

À Meudon, Édouard éprouvait une certaine fierté devant l'apparence «bourgeoise» des lieux, non pas une fierté de possédant, mais plutôt le sentiment reconfortant d'être arrivé à un ultime port d'attache, en un endroit où il sera possible d'entreposer les signes tangibles de la mémoire, qu'on aura à cœur de transmettre aux générations montantes. Jamais mon grand-père n'a revêtu son habit de patriarche avec autant de naturel que dans cette maison où la musique envahissait toutes les pièces, où les meubles de Tarbes faisaient chanter les espaces, où un grenier aux odeurs de planches fraîchement coupées accueillait un siècle d'archives vénérables.

Il avait dessiné lui-même «l'allée des peupliers» qui formait comme le bas-côté de la nef du jardin, et à l'extrémité de laquelle une tonnelle noyée sous des guirlandes de vigne vierge avait des allures de chapelle oubliée au fond d'un parc. Il avait tenu aussi à aménager un «coin russe», en l'occurrence trois jeunes bouleaux, dont deux seulement survécurent, et il ne se lassait pas de se tenir sous la véranda, frangée dès l'arrivée des beaux jours des retombées en grappes d'une généreuse passiflore. Madeleine était le maître-jardinier auto-proclamé, chargé de l'entretien d'un long mur de rosiers et des massifs de rhododendrons et d'hortensias, dont les pétales fanés arrosaient régulièrement une pelouse sauvage et mal peignée, couverte de boutons d'or. Elle ne parvint jamais —et sans doute ne le voulait-elle pas— à venir à bout d'un reste de Bohème, qui donnait à la maison de Meudon un cachet à la Sisley; et il arrivait qu'elle ressortît, au printemps, chevalet et pinceaux pour peindre une mouture de son motif de prédilection : la montée inégale des marches de la véranda vers la masse mauve d'un lilas en fleur.

Elle avait hésité jadis entre peinture et musique. Si, à titre personnel, je ne peux que me féliciter que la seconde option l'ait emporté, je crois qu'elle-même ne fut jamais sûre d'avoir fait le bon choix. Elle peignait des choses ravissantes il est vrai, mais que n'avons-nous dit sur ses mélodies? Comment trancher une question qu'elle ne trancha pas elle-même? Et à quoi bon? À Meudon elle avait repris quelques élèves de violon, et il faut répéter que ses dons de pédagogue allaient très au delà du simple rôle de «répétitrice» qu'elle s'était assigné.

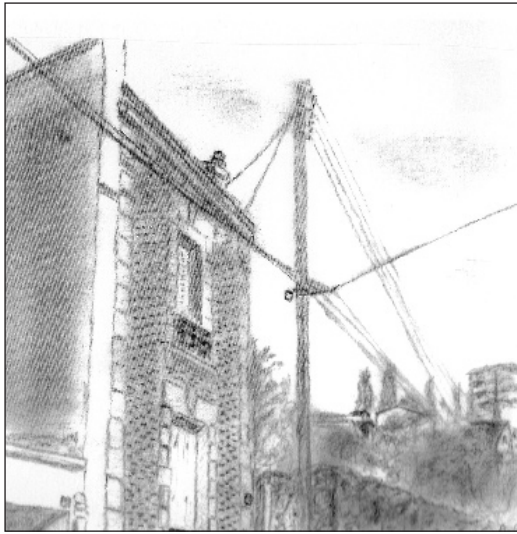
Les Delmas et les Limousin

Les derniers Souberbielle

La décennie apportait son lot de deuils, et certaines visites se faisaient naturellement moins insouciantes que dans le passé. Sans avoir nécessairement valeur de tournée d'adieu, comme ce fut le cas pour notre cousine Suzanne Delmas, religieuse aux Philippines, elles témoignaient, le plus souvent, du besoin, pour une génération, de se retrouver et d'entendre les échos mêlés d'une jeunesse de plus en plus lointaine. Ainsi je me souviens d'un déjeuner avec «Mita» Delmas (sœur de Mary et Suzanne Delmas), ou des derniers séjours de Ginette Limousin, une forte femme dont la haute silhouette et la voix de grenadier de l'Empire effrayait les enfants. Farouche gaulliste et résistante de la première heure, elle avait tout de la bonne-sœur laïque, de l'infirmière de choc, taillée tout exprès, semblait-il, pour les champs de bataille de Waterloo ou de Dien Bien Phu; et, quelque cinquante ans après les combats de la Somme, elle portait encore le deuil de son frère Jean. Elle adorait Édouard : une affection réciproque qui était la démonstration vivante de l'attraction des contraires. Cependant, il ne serait pas venu à l'esprit de ce dernier de la contredire sur quelque point que ce fût, et rares étaient les téméraires qui s'étaient risqués à un tel exercice, car ils se condamnaient à essuyer un tir nourri de «r» roulés : accompagnement obligé, façon tambour-major, d'une salve de sentences définitives. Ce roulement caractéristique reste un souvenir marquant de cette vaillante cousine. Des années plus tard, en m'aventurant dans les contreforts des Pyrénées, j'ai rencontré d'autres Ginette, d'autres êtres, hommes ou femmes, dont la parole chantante et puissante comme un violoncelle, semblait raconter l'histoire des Souberbielle, et le mystère reste entier, pour moi, sur la vraie nature d'un pays qui a, par ailleurs, donné naissance à des musiciens fuyant l'affirmation, et aimant murmurer l'indicible à l'oreille de ceux qui savent écouter.

Après la mort de Ginette, il ne resta plus grand monde à Tarbes pour rappeler à Édouard l'univers de sa jeunesse. Des enfants Dévé, Jean-Charles et Nicole, venaient parfois réveiller cette mémoire (la dernière, bonne musicienne, laissa un jour sur un coin du piano, deux petites pièces pour violon de sa composition), et j'étais présent, par ailleurs, quand des cousins inconnus de moi (la famille d'un certain Pierre Souberbielle, neveu d'Adrien), firent pour la première et la dernière fois le voyage de Meudon.

Ces lointains parents étaient des personnes âgées sans descendance, et, à ce jour, la survie du patronyme n'est pas assurée. Aura-t-il un avenir dans le Nouveau Monde, du côté du Mexique?



18^{bis} rue du général Gouraud.
Dessin d'Alexis Galpérine.

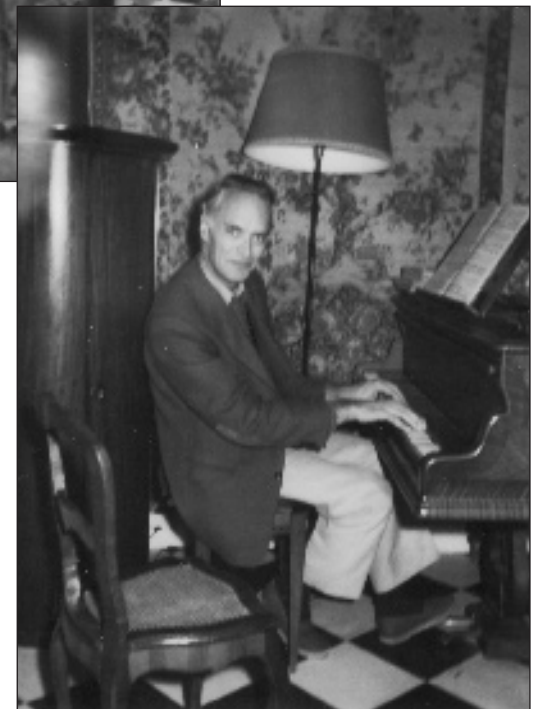


Véranda. Peinture de Madeleine Souberbielle.

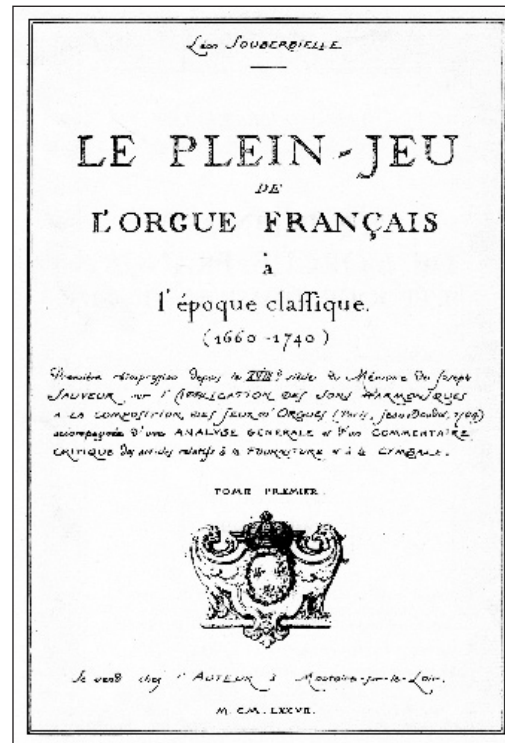


Édouard, Madeleine et Léon Souberbielle.

Léon Souberbielle.



Salon.



Jean-Christophe Souberbielle.

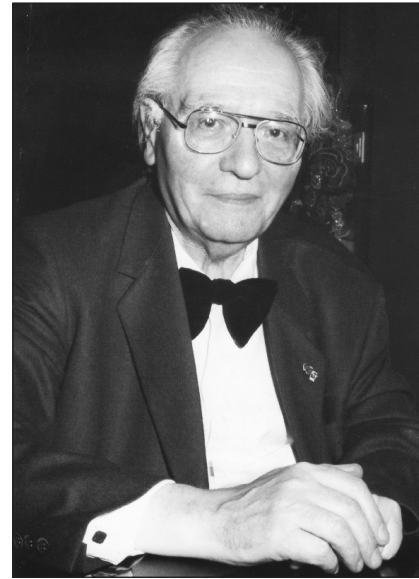




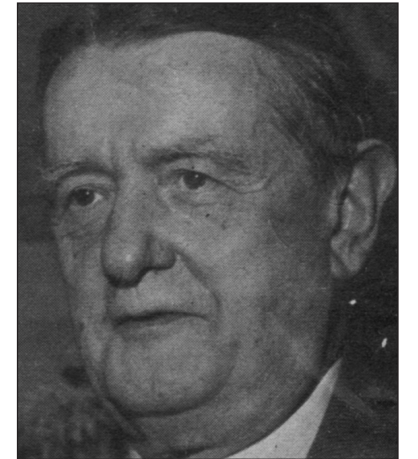
Cyrille, Jean et Léon.



Édouard et Marie-Claire.



Olivier Messiaen.



Georges Auric.



Alexis et Édouard.



Françoise, Fabienne, Madeleine et Édouard.

Léon Souberbielle.



Madeleine et Natacha.



Léon Souberbielle.

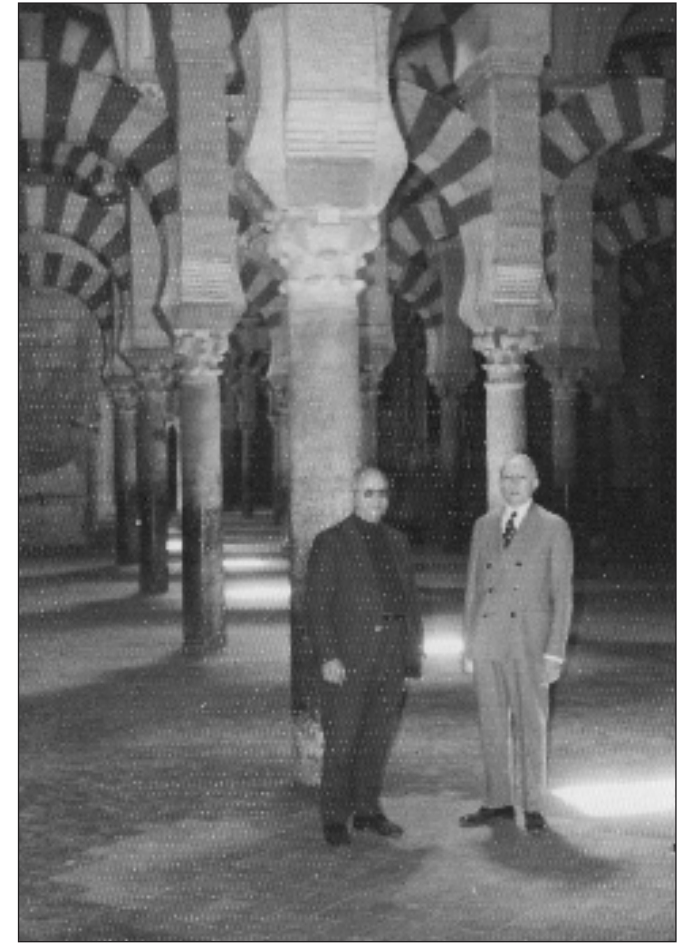


Le dîner du Prix.
Lily Bach, Line Talluel, Marie-Claire Galpérine,
Françoise Doreau et Roland Charmy.



Jury du Concours de Chartres.

Congrès International de Musique Sacrée du Vatican.



Espagne.



Édouard Souberbielle
et le père Jarne-Ayarra.

XXIII
JANVIER 1986

Point d'ancrage

Concours

Depuis mon retour des États-Unis, j'étais un nomade. Les concerts et les concours avaient fait de moi un grand voyageur, mais mon point d'attache, sentimentalement et aussi matériellement, restait Meudon. C'est là, en effet, que je gardais le fonds de mes livres et de mes partitions, et c'est là, surtout, que je venais me recueillir avant les rendez-vous importants. Le besoin de jouer mes programmes à mes grands-parents et de les consulter régulièrement sur mes choix musicaux, ne signifie pas que je me réfugiais dans les repères rassurants de l'enfance. En réalité, j'étais loin d'avoir épuisé la totalité de ce que j'avais à apprendre auprès d'eux, et j'avais même le sentiment, pour ce qui concerne l'art et la science d'Édouard, de commencer seulement à en mesurer la vraie dimension. Ainsi, jusqu'au bout, un lien d'ordre musical s'est maintenu, à la hauteur du lien affectif.

Septembre 1981 : départ pour le concours international de violon de Belgrade. J'étais encore venu à Meudon la veille, pour jouer la *fugue en sol mineur* de Bach. Quand, quelque huit jours plus tard, Édouard entendit au téléphone : «Ambassade de France en Yougoslavie, veuillez ne pas quitter, S.V.P., votre petit-fils va vous parler», il comprit tout de suite qu'il s'agissait d'une bonne nouvelle. L'ambassadeur Pagniez m'avait demandé quel numéro je souhaitais joindre en priorité, et je n'avais pas hésité bien longtemps.

Édouard siégeait de plus en plus fréquemment dans les jurys des grands concours au moment où j'entrais dans cette arène. Ainsi il allait m'entendre faire mes débuts à Gaveau quand j'allais l'entendre donner ses derniers récitals. Nous commençons à croiser nos trajectoires de musiciens professionnels, et Madeleine avait trouvé là une nouvelle occasion de se faire du souci.

Trois chorals et l'adieu à Notre-Dame

Deux concerts d'orgue à Notre-Dame baignent, au cœur du souvenir, dans une lumière de crépuscule. Comment en serait-il autrement puisqu'il s'agit des derniers récitals parisiens de Léon et Édouard : un programme entièrement Bach pour le premier et les *Trois Chorals* de Franck pour le second. Aucun héraut n'avait

annoncé un quelconque concert d'adieu et je ne suis même pas sûr qu'ait jamais existé une décision délibérée de se retirer définitivement de la scène française. La chose d'elle-même arriva comme s'il était entendu que tout ne pouvait être sacrifié à l'action et qu'il convenait de garder une part de méditation aux derniers chapitres de l'existence. Il est significatif que le concert d'Édouard ait été consacré aux *Trois Chorals*, l'œuvre la plus représentative de son art selon Chapuis, et, de fait, on ne saurait imaginer plus belle conclusion de sa carrière d'organiste. Chapuis avait insisté pour qu'il répondît favorablement à une offre d'enregistrement chez Harmonia Mundi, et on ne manquera pas de se demander pourquoi un tel projet n'a jamais abouti. À l'évidence, Édouard, ennemi de toute vérité fixée ou figée dans le domaine de l'interprétation, fut complice des événements. Pour lui le concert célébrait la gloire de l'éphémère et la tentative restait entachée de suspicion, qui prétendait emprisonner des visions fugitives ou préméditer la capture du génie de l'instant.

L'abbaye dans la vallée et le cap des 80 ans

Quelques plaisirs simples furent au rendez-vous des dernières années, comme des week-end escapades chez l'ami et collègue de «César-Franck», Philippe de Brémond d'Ars. Je me souviens également des visites à Meudon du pianiste et organiste Paul Bédouin, un autre ami et collègue de l'école, un autre témoin des riches heures de l'après-guerre.

Une journée chez les Isoir, dans la vallée de Chevreuse, avait aussi laissé des traces. On avait évoqué l'abbaye de Limon, distante de deux kilomètres à peine, où les bénédictines de la rue Monsieur s'étaient installées quelques années auparavant. Elles avaient alors chargé Édouard et Léon des plans d'un projet d'orgue moderne : un travail mené à bien dans le strict respect des principes de Dom Bedos.

Le ton des rencontres, avec les collègues, amis et élèves, n'était pas celui de la nostalgie d'un bon vieux temps et, d'une manière générale, je n'ai jamais surpris Édouard le regard fixé sur le rétroviseur. Quand il passa le cap des 80 ans, il me fit part de son incrédulité. Il prenait acte des faits, acceptait la vérité du calendrier, mais n'en témoignait pas moins du caractère parfaitement inchangé de sa vie intérieure, depuis ses vingt ans, depuis l'âge où tout semblait possible. À 80 ans, l'essentiel restait-il donc à faire ou à dire? On peut à bon droit s'étonner d'une telle question, sauf à considérer —et cela ne prête pas à sourire— qu'elle naissait directement d'un sentiment poignant d'inachèvement. Quand les hommages les plus impressionnants arrivaient de toute part, jamais il ne fut question un seul instant de se satisfaire, même à moitié, des résultats obtenus dans le passé. L'heure ne fut jamais au bilan, positif ou négatif, d'une vie et d'une carrière, et jusqu'au bout Édouard resta un animal de projets, aiguillonné, parfois de façon cruelle, par un sentiment d'urgence.

Le veilleur et Saint François

Il n'avait pas renoncé à son tête-à-tête obsédant avec le questionnement de

la création musicale mais, d'une manière générale, je crois qu'il se gardait de plus en plus des jugements définitifs sur la marche du monde. Ni blasé, ni désenchanté, mais douloureusement inquiet et pessimiste, il restait en état de veille, attentif et curieux. Il devait bien se douter que ses petits-enfants ne se situaient plus dans des perspectives qui avaient été les siennes —et pas seulement dans leurs analyses politiques— mais je crois avoir senti que, dans le fond, cela n'était pas pour lui déplaire. Dans le domaine musical, s'il entourait d'une vive suspicion nombre de courants contemporains, le plus souvent assimilés, selon le mot de Ravel, à de la «musique de laboratoire», il comprenait et approuvait mon désir d'aller à la rencontre des compositeurs. Ainsi il m'avait longuement interrogé sur une rencontre avec Pierre Boulez et Iannis Xenakis, qui s'était déroulée dans le cadre d'un dîner d'après concert. C'était la fin des années 1970 et j'étais violon solo de la Philharmonie de Lorraine. L'orchestre avait donné un programme Mahler au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de Michel Tabachnick, avec le concours d'Elly Ameling. Boulez, notamment —après m'avoir interrogé minutieusement sur les problèmes spécifiques du jeu «scordatura» dans le solo de la quatrième symphonie!— se mit à dire de fort belles choses sur sa propre conception de l'œuvre et sur la filiation avec l'École de Vienne. C'était le moments des débuts de l'*Ensemble Intercontemporain*, vingt ans après les concerts du *Domaine Musical* qu'Édouard avait suivis jadis avec un vif intérêt, et la nouvelle aventure, manifestement, semblait raviver quelques braises mal éteintes.

Le 28 novembre 1983, il fut invité à la création, à l'Opéra de Paris, du *Saint François d'Assise* de Messiaen. Le lendemain il lui écrivit une longue lettre dont j'ai pu retrouver des feuillets de brouillon, et qui ne laissa pas insensible son destinataire :

«Cher ami,

Vous nous avez fait passer lundi une soirée merveilleuse. Je vous en remercie de tout cœur. J'aime votre musique et cette dernière venue ne m'a pas déçu. Je pense même que c'est ce que vous avez écrit de plus beau.

Vous faites de la dissonance le comble de la consonance. Je me souviens avoir pensé la même chose, à un moindre degré, au début du siècle, de Debussy, mais ce n'était qu'une voie ouverte et vous êtes aujourd'hui, à beaucoup d'égards, son lointain continuateur. Je suis sûr que vous ne trouverez rien de restrictif dans cette remarque. Bien au contraire vous penserez comme moi que ceux qui croient que l'innovation est une rupture sont des imbéciles.

Je suis ravi de vos oiseaux. On aurait pu craindre que le parti pris de synchroniser tous ces chants ne donnât un résultat artificiel. Rien n'est plus naturel et c'est ravissant pour l'oreille, bien que ce soit, je pense, une pénitence pour le chef d'orchestre. Merci très spécialement pour l'acte de la mort, et pour la péroration, où la musique est très belle et le sentiment très élevé.

Je sais que votre livret n'a pas plu à tous. Bien-sûr! Comment pourrait-il en être autrement? L'esprit d'aujourd'hui aurait voulu un Saint-François temporel

et humanitaire, sans excepter celui de notre clergé, dont la plus grande partie est nécessairement allergique aux *Fioretti* et parle si peu de la vie éternelle. J'ai aimé votre texte et vous me feriez plaisir en le signant. La réaction de certains prouve que vous avez donné là une bonne leçon. Et ce coup porté aux modernistes par le plus moderne de nos musiciens, ça fait vraiment plaisir! Ce sont les paroles que me disait dans la loge Frère L. et que je signe avec empressement.

Ne m'oubliez pas je vous prie auprès d'Yvonne Loriod et veuillez lui présenter mes hommages respectueux. Elle mérite assez de partager avec vous l'hommage admiratif et sympathique que je vous adresse».

Édouard Souberbielle.
Paris, le 18 déc. 1983.

Prier debout

En cette même année 1983, il réalisa, pour nous, une version à trois pianos de son concerto pour orgue, et puis il cessa définitivement de noircir du papier à musique, fût-ce pour un travail de transcription ou de copie. Plus que jamais la compagnie des poètes joua son rôle d'agent actif des voyages de l'imaginaire et de refuge ultime des rêves enfuis. Pour autant, les improvisations à l'orgue, le dimanche, à la chapelle des Carmes, n'avaient rien perdu de leur éloquence. À qui s'adressaient-elles en priorité, si l'on considère, sans mépris mais aussi sans illusion, que l'assistance était, pour la plus grande part, totalement ignorante de son privilège? Qui peut répondre à une telle question? Jean Bihan, directeur de l'Institut de Musique Liturgique, a évoqué avec une réelle justesse de ton la silhouette de Souberbielle se rendant à l'office et rejoignant sa tribune : «Il avait abandonné l'enseignement chez nous depuis trois ans. Presque jusqu'au bout il aura assuré son service liturgique à l'orgue des Carmes. Il arrivait, la démarche très régulière, tout droit, recueilli, pas du tout vieillard, apparemment indifférent au tumulte de la rue de Rennes depuis Montparnasse. S'il avait de l'avance —le train alors lui avait été favorable— il priait son chapelet, puis montait à la tribune». Ce texte rend compte d'une réalité déjà mentionnée : Édouard ne se sentit pas vieillir, et son allure, qui trahissait sa nature profonde, resta celle d'un homme se tenant droit et *priant debout*. Il m'est arrivé à mon tour, en effet, par la grâce de ses fameuses distractions, de le surprendre en prière, au pied de son orgue ou dans une pièce de la maison dont la porte avait été mal refermée, et je n'avais pas pu ne pas être frappé, fût-ce le temps d'un éclair, par la noblesse de l'attitude, en équilibre sur une ligne de crête, entre majesté et humilité. Rien n'est comparable, de nos jours, aux hommes de ce temps là, altiers et humbles, inflexibles face aux puissants et doux avec les faibles, dont les traits avaient gardé quelques traces des antiques marqueurs de l'esprit chevaleresque.

En cette période, je l'ai su, il échangea une importante correspondance avec Marie-France de K., une très jeune élève frappée d'une maladie incurable, et dont

la vie spirituelle lui était apparue comme une chose infiniment précieuse.

Le dernier été

Décoration et courrier

En juillet 1985, il s'envola pour le Portugal sans avoir conscience d'effectuer son dernier voyage. Il me décrit ce que fut son émotion quand l'avion, perçant la couche des nuages, se stabilisa au dessus du manteau neigeux, dans une aveuglante clarté : il avait été ravi, disait-il dans un sourire, de monter au ciel avant l'heure!

Avant ce départ, il avait été fait Officier des Arts et Lettres par Jack Lang, un honneur demandé par ses élèves et ses pairs, qu'il n'avait pas pu refuser, et qui prenait une dimension presque burlesque au regard d'une tradition familiale ne reconnaissant que les seules médailles, posthumes de préférence! obtenues à titre militaire; et la personnalité du ministre, à quelques années-lumière de l'univers des Souberbielle, ne pouvait que renforcer l'ironie de la situation.

Visites et courriers continuaient à un rythme soutenu, et il convient, à ce sujet, de souligner une qualité rare : jamais une amitié ou une connaissance de jadis, humble ou glorieuse, n'a été oubliée ou négligée par mes grands-parents. Il existe, dans le grenier de Meudon, une caisse pleine de lettres reçues qui témoigne de cette attitude et qui fait remonter à la surface des noms familiers : les Boussus, Merveilleux du Vignaux, Bouquet, Jullien, Prada, Castiglia, Dary, Barbot, Mougins, Sainte-Marie, Arveiller (spécialiste de Bloy), Soulé, Durand-Dastès...

Le dernier Noël

Janvier 1986

Je n'ai pas gardé un souvenir précis du Noël 1985, puisque nous n'avions pas soupçonné une seule seconde qu'Édouard nous quitterait très exactement un mois plus tard. Sans doute le sapin décoré à la danoise et la table des repas, dans le coin des vitraux aveuglés par le lierre, fournissaient-ils le décor rituel. Sans doute Édouard jetait-il un regard heureux sur les siens réunis dans le vaste salon-salle à manger ouvrant sur la véranda. De sa place il voyait, dans le prolongement de la table, son cher grand Erard dont l'acajou patiné et satiné faisait chanter les couleurs de la pièce, le beau buste de sa mère, et puis celui de Léon enfant réalisé par la sculptrice Henriette Bos, et puis, plus loin, la volée de marches inégales montant vers le jardin.

Sans doute, autour de lui, Édouard regardait-il avec une bienveillance particulière une jeune fille blonde qui ne me quittait pas et dont il n'était pas trop difficile de soupçonner qu'elle ne serait pas «de passage». Mon grand-père n'a pas vu mon mariage, mais il a connu mes fiançailles et s'en est réjoui.

Combien étions-nous le 29 janvier autour de la même table? Je ne saurais le dire. Pourtant j'étais présent et j'ai assisté à ce qui sembla n'être qu'un malaise causé par un problème récurrent d'arythmie cardiaque. Cela détermina tout de même un départ aux urgences de Béclère. Dans un blafard couloir d'hôpital, une image des miens est restée gravée : les hommes figés et les femmes affairées,

et ma grand'mère au chevet de son mari, incroyablement digne et courageuse. Édouard semblait respirer normalement et l'expression des traits était paisible comme celle des gisants des cathédrales. Je ne comprenais pas la douce insistance des infirmières à nous ôter tout espoir de réveil, et j'ai su le lendemain que les branchements et appareils cernant le lit blanc n'avaient d'autre fonction, cette nuit là, que d'accompagner l'évolution des esprits vers un deuil inévitable. Nous étions repartis à Meudon, puis revenus quelques heures plus tard, dans l'aube glacée de janvier. Quand tout fut consommé, je n'osai pas regarder ceux qui me paraissaient les plus fragiles ou les plus atteints. Il m'a bien fallu constater que leur attitude était magnifique, en contraste apparent avec la dévastation totale de mon propre champ intérieur. Je me souviens avoir eu cette pensée interrogative, digne de l'Ingénu : est-ce ainsi que l'on meurt chez les chrétiens? Dans la sérénité des grandes *certitudes*?

Une autre pensée m'est venue plus tard, teintée de remords : Édouard est mort comme un pauvre. Non pas tué par la misère et la solitude, mais par la banale négligence d'un brave généraliste à grosses moustaches gauloises qui, présent la veille du drame, n'avait pas jugé utile de consulter un spécialiste. Sans doute son patient ne fut-il ni bien ni mal suivi. Il eut droit simplement au traitement ordinaire des gens ordinaires. Par la suite, plusieurs avis autorisés ont confirmé mes soupçons : avec un entourage médical un tant soit peu plus vigilant, Édouard aurait sans doute pu vivre quelques années supplémentaires.

La froidure hivernale était encore au rendez-vous des obsèques en l'abbaye de Limon : une messe de Requiem entièrement grégorienne chantée par les bénédictines qui, toutes, avaient été formées par Édouard Souberbielle. Je ne crois pas avoir jamais entendu quelque chose d'aussi beau, ni avoir jamais ressenti une telle osmose entre la mort et son support musical, la seule musique, aurait dit Édouard, capable d'être à l'unisson du Mystère.

Après l'austérité «janséniste» de la cérémonie de Limon, dans une pénombre à peine troublée par les flammèches fragiles et lointaines des cierges, ce fut la lumière éblouissante d'un hommage solennel à Notre-Dame : un chœur d'une dizaine de prêtres concélébrant autour de l'Abbé Bloy, et le grand orgue éclatant dans toute sa gloire. Après Pascal, Bossuet : deux hommes qu'on a souvent opposés mais qui sont sans doute les deux faces d'une même planète et dont, assurément, Édouard Souberbielle eut recherché la compagnie. Henri Sauguet a rendu compte de l'événement dans un texte paru dans la revue *Una Voce* :

«Pour nous tous à *Una Voce*, le savoir membre de notre Conseil d'administration, où il siégeait depuis 1973 (il avait succédé à Auguste Le Guennant), pouvoir bénéficier de ses avis judicieux, de ses conseils vigilants, de sa présence discrète, de son appui de fin musicien, étayé par la connaissance intime qu'il avait du chant grégorien, nous apportait un réconfort et une certitude dans le combat que nous menons pour le maintien de la langue latine et du chant sacré de la liturgie catholique. C'est qu'il appartenait à cette magnifique cohorte d'organistes

français issue de la Schola Cantorum et de l'École César-Franck dont il était un des plus brillants représentants (il fut longtemps titulaire du grand orgue de l'église Saint-Joseph-des-Carmes à Paris). Sa grande modestie cachait la valeur de son grand talent; mais ses nombreux élèves de l'Institut Catholique, où il professait, éclairés par ses conseils lumineux, stimulés par son exemple magistral, lui vouaient une admiration et une vénération que partageaient tous les assistants recueillis de cette cérémonie à Notre-Dame de Paris célébrée à sa mémoire. En hommage à celui qui fut son maître, le grand organiste Michel Chapuis était au grand orgue de la cathédrale, cependant que la chorale dirigée par le chanoine Revert, faisait entendre des chants sacrés, en écho à toute la musique qu'avait, durant sa droite et noble vie, pratiquée ce pur artiste qui avait placé son talent au service de Dieu».

Henri Sauguet
de l'Institut

Hommages et listes

Dans les semaines suivantes, un tombereau de mots de condoléances s'est abattu sur le petit pavillon de Meudon : des lettres souvent fort belles et, pour la plupart, extrêmement touchantes, témoignant de la sorte de vénération dont mon grand-père avait fait l'objet. Madeleine avait dressé une liste des élèves qui, pour certains, n'avaient pu être présents aux obsèques, mais qui s'étaient manifestés et auxquels elle s'était promis de répondre. Ce document retrouvé me permet aujourd'hui de citer des noms, sans prétendre —je le répète une dernière fois— réunir tout le monde : Monique Rabaud, Antoine Silbertin-Blanc, Claude Bouglon, Pierre Jorre de Saint-Jorre, Antoinette Fouquet-Lapar, l'Abbé Froger, l'Abbé Duzan, Geneviève Prignot, Eliane Eugène-Bonnier. Colette Ponchel, Philippe Lepoint, Marie-France de Kergariou, Martine Franck, Claude Gay (moine à Solesmes), Claude Dorgeuille, Odile Bailleux, Marcel Lecoq, Marie-Christine Fernique, Jean Pesneau (je me souviens d'un attachement particulier à la famille Pesneaud), Jean-Marie Meignien, Germaine Chagnol, René le Roy, Thérèse Thillou et Jean-Albert Villard.

D'autres musiciens avaient fait savoir aussi leur regret d'avoir manqué les cérémonies de Limon ou de Notre-Dame : des organistes bien sûr, comme Pierre Cochereau, Gaston Litaize, Suzanne Chaisemartin, Xavier Darasse, Pierre Moreau, Claude Terrasse... et nombre d'instrumentistes et compositeurs comme Dominique Merlet, Charles Brown, Marie-Thérèse Ibos, Geneviève Joy et Henri Dutilleux, Roland Charmy et Lily Laskine...

J'ai trouvé quatre lettres, certainement mises de côté par Madeleine :

«Marie-Claire Alain,

Empêchée de se rendre à la messe du 7 mars, prie madame Souberbielle ainsi que tous les membres de sa famille d'accepter l'assurance de ses condoléances attristées, dans la mémoire du grand musicien qui nous a quittés, et dont le souvenir

restera longtemps parmi nous».

«Chère Madame,

Votre lettre m'arrive en Provence, où mon mari a été inhumé selon sa volonté formelle. Après des années d'infirmités et de souffrances, le voilà dans ce beau Paradis qu'il a si bien chanté. Vous avez raison, chère Madame, vivons notre Foi et laissons parler notre Espérance, notre Joie chrétienne de sentir les êtres chers qui nous ont précédés dans le Sein de Dieu, dans cette Béatitude inconcevable dont parle Saint-Paul [...] Édouard Souberbielle et mon mari ont eu à accomplir sur terre une mission exceptionnelle. Ils l'ont magnifiquement remplie et, après eux, leur œuvre continuera à porter ses fruits. Ne devons-nous pas dire : *Deo gratias*? Je vous souhaite bon courage dans votre deuil, et vous prie de recevoir, chère Madame, l'expression de ma profonde sympathie».

Marie-Madeleine Duruflé

«Chère Madame,

Je viens d'apprendre par un coup de téléphone d'Alexis la triste nouvelle du deuil qui vous frappe, et à laquelle rien ne nous avait préparés. Vous savez quelle était ma respectueuse amitié à la fois pour l'homme et pour l'artiste qui vient de nous quitter, modèle à tous les égards, et qui restera l'une des grandes figures de l'orgue présent. À vous-même, à ses enfants et au cher Alexis, que je chéris un peu comme un fils spirituel, ma femme et moi nous unissons pour adresser avec nos condoléances émues, l'expression de notre sincère affliction».

Jacques Chailley

Paris, le 26 février 1986

«Madame,

C'est en songeant à la longue vie chrétienne de Monsieur Édouard Souberbielle pénétré de l'esprit de Léon Bloy, et à son action au service de la musique sacrée et de l'orgue que je m'associe à votre prière et à votre espérance.

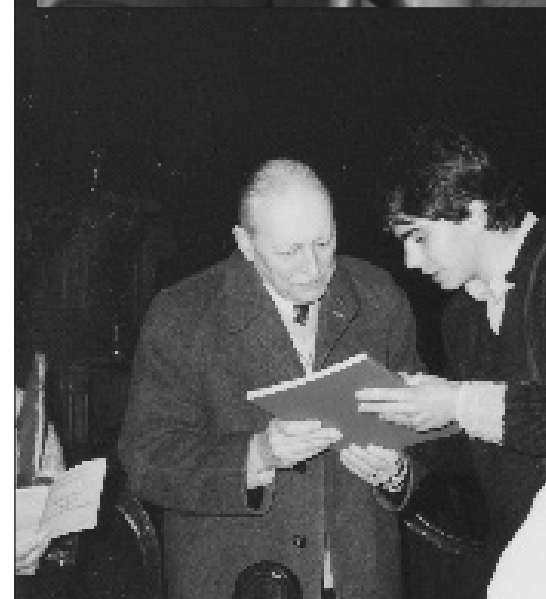
Puissiez-vous trouver dans ces mots l'assurance de ma compassion. Que le Seigneur accueille Monsieur Souberbielle dans sa paix et montre sa miséricorde à vous-même, vos enfants et petits-enfants.

Recevez, Madame, l'expression de mon religieux dévouement».

Jean-Marie cardinal Lustiger



Dernier voyage
Lisbonne.



Salon. Pastel de Madeleine Bloy-Souberbielle.



Salon de musique.
Dessin d'Alexis Galpérine.

XXIV

MADELEINE ET L'HISTOIRE D'UN LENDEMAIN

Après...

Arrière petits-enfants

Madeleine survécut quatre ans à Édouard. La paix de l'âme qui l'avait envahie dès les premiers jours de son deuil, et qui m'avait tant frappé, se fit de plus en plus prégnante et contagieuse, jusqu'à modifier son tempérament en profondeur. Celle qui avait toujours eu un caractère bien trempé, romantique à l'excès et prompt à brandir l'étendard des plus nobles croisades, s'adoucit considérablement, comme si le sillage de son deuil n'avait fait qu'élargir et approfondir une tendance déjà présente en elle, d'une nature explicitement religieuse, et qui ne demandait qu'à se développer. Tous les aspects de sa personnalité étaient restés intacts mais comme lissés, polis par la patine du temps autant que par l'influence posthume et bienfaisante de ceux qu'elle avait aimés : Léon Bloy et Édouard Souberbielle. Elle se remit à écrire ses souvenirs, principalement les portraits des grandes amitiés de ses parents, donna des leçons de violon à une petite Véronique ainsi que des séances de catéchisme aux enfants du quartier, et se soumit de bonne grâce à l'épreuve de quelques entretiens évoquant son père ou son mari.

En septembre 1986, une petite foule se pressait dans le salon de Meudon à l'occasion de mon mariage, et les photos donnent à voir une grand'mère parfaitement heureuse. L'arrivée de Vladimir, le premier de ses arrière-petits-enfants, comme le veut la loi naturelle, la poussa à détourner son regard du seul passé et à prendre sa part dans les chapitres de l'avenir. Elle ne se déplaçait plus pour aller m'écouter mais je crois qu'elle eut plaisir à tenir dans les mains un de mes premiers disques : les *Sonates* de Vincent d'Indy et de Louis Vierne; des œuvres dont elle m'avait donné les partitions jadis, chargées de précieuses indications crayonnées en provenance directe d'Ysaÿe et d'Armand Parent. Ce disque avait été réalisé avec le concours du pianiste François Kerdoncuff, un brillant lauréat du concours Thibaud-Long, rencontré à la Schola à l'âge des culottes courtes. Madeleine aimait suivre la carrière de mes anciens condisciples : les pianistes Gisèle Magnan et Jean-Louis Haguenuer, complices de la classe de Loewenguth, ou le violoniste Marc Duprez, qu'elle avait fait travailler intensivement autrefois à Montparnasse, et qui fut,

pendant un moment, membre du quatuor Viotti. Elle appréciait aussi la compagnie de la jeune organiste américaine Carolyn Shuster, de mon ami new-yorkais l'altiste Miles Hoffman, ou de disciples de ma mère : Philippe Hoffmann, devenu un de nos plus éminents philologues, ou encore Jean-Pierre Batut, qui avait écrit sur Pierre van der Meer et Jacques Maritain, et qui est aujourd'hui évêque auxiliaire de Lyon.

En juin 1990, elle eut la force de se laisser emmener à la maternité Notre-Dame-du-Bon-Secours, pour tenir dans ses bras Nicolas, mon second fils. Au début d'août, dans les grandes chaleurs de l'été, elle s'éteignit tout doucement comme une chandelle arrivée à son terme. J'étais rentré précipitamment d'un festival en Bourgogne, et les derniers mots qu'elle m'adressa avaient trait à nos leçons de violon d'autrefois.

Un cimetière en Île-de-France

La petite église Saint-Martin de Meudon, l'ancienne paroisse d'Armande Béjart, typique des jolies églises de campagne du XVII^{ème} siècle, offrit le cadre d'une cérémonie très simple. Après la disparition de sa mère, mon oncle Léon, retiré à Montoire, espaça de plus en plus ses visites. Un cancer, soigné avec succès quelques années auparavant, se réveilla, et l'emporta le 24 octobre 1991. Lola le suivit dans la mort quelques mois plus tard.

Léon et Lola reposent au cimetière de Trivaux à Meudon, aux côtés d'Édouard et de Madeleine. Loin des vastes nécropoles parisiennes, propres à enflammer l'imaginaire romantique, le paisible champ funéraire de Meudon, bordé de grands arbres se détachant clairement sur les ciels d'Île-de-France, a des allures de parc à la Fragonard ou à la Watteau, et je crois que ce décor sied admirablement à la mémoire de ceux qu'il a recueillis.

Doutes et certitudes

Remplir les vides des lignes en pointillé... Quand j'ai commencé cette plongée dans ma mémoire et dans les archives incomplètes et dispersées de ma famille, je croyais manquer terriblement de matière... et puis des documents ont réapparu, des témoins perdus de vue se sont manifestés, et surtout j'ai senti remonter à la surface de la conscience nombre de souvenirs à demi effacés dont je ne savais pas qu'ils étaient encore déchiffrables. Je puis l'admettre aujourd'hui : je crois avoir été en mesure de remplir la plupart des blancs et ainsi de reconstituer une trame à peu près continue. Comment confesser alors, au terme de ce travail, qu'un sentiment persistant d'insatisfaction ne cesse de me poursuivre? Il s'agit moins de la crainte d'avoir oublié un détail, même important, que d'une appréhension plus globale touchant le cœur même du sujet traité. Celui-ci a-t-il été présenté sous tous ses aspects? et la tentative de coucher sur le papier le résumé d'une vie n'est-elle pas, par définition, affreusement réductrice? Au bout du compte une existence

entière nous file entre les doigts. Ce n'était donc que cela?

Il n'a pas manqué de personnes autour de moi pour penser, sans trop le dire, qu'il eut peut-être mieux valu laisser Édouard dans le halo flou de sa légende, sans chercher à en percer les mystères, et j'ai moi-même longtemps nourri un semblable sentiment.

J'imagine qu'il n'est aucun biographe qui n'ait ressenti les limites du genre, c'est-à-dire l'impossibilité objective d'atteindre le cœur de la cible. À tout le moins nous aurons livré des faits, dont on peut croire qu'ils ne sont pas sans valeur purement historique. Pour le reste, nous aurons peut-être réussi, en progressant par mouvements concentriques, à nous approcher de quelques vérités parcellaires, et nous ne pouvons certainement pas espérer mieux. Bloy disait qu'en matière d'histoire on ne connaît vraiment que ce qu'on devine, et l'on peut certainement appliquer cette singulière méthode à l'exploration des limbes de la mémoire privée. Sur beaucoup de points je n'ai pas agi autrement.

Je crois avoir agi en conscience, c'est-à-dire n'avoir jamais déformé ou enjolivé les faits. Certes j'ai été maître des éclairages, mais à aucun moment je n'ai éprouvé le sentiment coupable d'avoir été quelque peu manipulateur dans mes choix d'angles de vue. En d'autres termes, je n'ai pas menti. Pourquoi l'aurais-je fait? La matière, me semble-t-il, ne manquait ni de noblesse, ni d'intérêt, et la nature du lien affectif qui m'attachait à mon grand-père —dont j'ai d'emblée souligné l'importance— était porteuse, à l'évidence, d'une exigence particulière dans l'éthique du témoignage.

Les choses, pourtant, ne sont pas si simples. S'il est vrai que je n'ai pas déformé les faits, il est juste d'ajouter aussi que je n'ai pas tout dit, et que je ne suis pas à l'abri d'une accusation de mensonge par omission. Le risque existe donc d'une perspective faussée par la rétention volontaire de certaines informations, et le livre —je m'en rends compte— peut donner une impression générale erronée : la vie d'un grand maître, honoré assez tôt dans son parcours, donnant à un rythme régulier des concerts prestigieux, comblé par la réussite exceptionnelle de certains élèves, ainsi que par une vie de famille heureuse. Si l'on ajoute des amitiés fidèles et une richesse d'échanges intellectuels et artistiques hors du commun, on arrive à un tableau perpétuellement ensoleillé, sans ombres ou clairs-obscurs, en décalage total avec ce que fut la réalité de cette existence. Pourtant, on m'accordera ce crédit : je n'ai pas minimisé les souffrances liées aux obstacles intérieurs, qui rejoignaient probablement, dans l'analyse psychique, un certain blocage de l'écriture éprouvé en son temps par Adrien. Je n'ai pas non plus dissimulé les problèmes matériels liés à une situation professionnelle toujours fragile. En revanche —nul ne s'en étonnera— j'ai occulté volontairement certains drames privés qui touchent directement les enfants et petits-enfants d'Édouard et Madeleine, ne livrant à leur sujet que des vérités partielles. En effet, ils ne furent pas épargnés par des difficultés et des déchirements qui ont provoqué des blessures jamais totalement cicatrisées.

Si l'on peut dire aujourd'hui que nombre de problèmes ont trouvé leur solution, aucune issue heureuse, à l'époque, ne se laissait apercevoir. La vérité m'oblige à dire que le spectre de l'échec a plané en permanence sur la destinée collective des miens, non pas un échec au sens où l'entend le Bourgeois, c'est-à-dire lié aux seuls signes extérieurs de la réussite sociale —et Édouard, on le sait, était à mille lieues de ce genre de préoccupation— mais un échec radical, affectant le cœur même des existences, déterminé par ces réseaux inextricables de névroses entremêlées qui entravent les aspirations essentielles et brisent durablement les ailes du désir; et je n'ai pas fini de méditer sur la coexistence, chez certains individus de ma famille, d'une puissance de talent hors du commun et d'une extrême vulnérabilité.

La renommée d'Édouard Souberbielle, vue d'aujourd'hui, est trompeuse. En réalité elle fut tardive, se détachant sur un fond d'angoisse, et Adrien, par exemple, mort en 1955, n'en a connu aucun signe avant-coureur. Édouard —cent témoignages en font foi— a constamment fui le doigt du projecteur qui l'aurait propulsé plus tôt dans la lumière, pour des raisons dont l'analyse, au sens freudien, nous échappe. À ce titre, on peut dire qu'une certaine forme de célébrité l'a rattrapé malgré lui. Qui sait? N'est-ce précisément cela qui a le plus frappé les esprits et entretenu la légende?

Meudon. Saint-Martin.



Cimetière de Trivaux.



POST-SCRIPTUM

Dans la dernière partie de sa vie, Édouard Souberbielle fut un témoin lucide de la déchristianisation du monde et de la montée irrésistible d'une sorte de vulgarité particulièrement agressive, propagée à l'échelle du globe par les lois du Marché. Il voyait les digues se rompre peu à peu, jusqu'à laisser la vague envahir l'enceinte de son église, et il n'est pas inintéressant de constater que le domaine de la musique sacrée, loin d'être un espace préservé, a constitué au contraire un observatoire privilégié pour contempler l'ampleur du double phénomène. En attaquant la base des deux piliers de son existence que furent l'art et la foi, la vague précipitait l'adieu au monde qui fut le sien. Cependant, je crois qu'il redoutait moins de se reporter au temps de son cher Saint Augustin dans l'attente des Vandales, que de se faire le complice d'une invasion plus pernicieuse parce que parée des repoussants atours de la religiosité sentimentale, et promise, de ce fait, à un bel avenir. La sottise blasphématoire, qu'elle touche aux domaines du sacré ou du profane, fut certainement un sujet de perpétuelle et douloureuse méditation, qui rejoignait une thématique présente tout au long du XIX^{ème} siècle, et particulièrement dans la pensée de Bloy. Quand les limites du tolérable étaient franchies, j'ai vu Édouard se montrer terriblement cinglant, et la lueur incendiaire qui apparaissait alors dans son regard conférait, par comparaison, des mines de charmant vieillard au Grand Inquisiteur d'Espagne peint par Greco! Ces traits de feu, qui surprenaient chez un homme aux manières si douces, je les connaissais bien. Ils éclataient de loin en loin dans la geste du musicien-interprète, comme des points d'éruption d'une matière en fusion. Pour les familiers de cet art, c'est l'ensemble de la leçon de musique qui se trouvait ainsi comme irradié de l'intérieur par le feu souterrain, porteur d'une exigence d'absolu, une exigence artistique —je crois l'avoir assez montré ou suggéré— qui ne pouvait se concevoir en dehors d'une exigence plus haute encore. Face à une déferlante proprement profanatrice de la parole en général et du verbe musical en particulier, il est peu de dire qu'il doutait des capacités de l'art contemporain d'endiguer une poussée aussi forte. Entre ce qu'il appelait la «niaiserie» et les tentations d'un art enclin, selon ses craintes, à ne plus célébrer que son propre langage, l'espace laissant filtrer un peu de lumière lui paraissait singulièrement réduit. Il n'a jamais cédé au plaisir de cultiver l'amertume des grands réactionnaires. Il préféra nourrir son enseignement de son questionnement, et il l'accompagna d'une foi restée intacte malgré les épreuves auxquelles elle fut constamment soumise.

À l'heure où l'on me demande mon témoignage sur mon grand-père, et où —contre toute attente de sa part— je vérifie chaque jour l'extension de son prestige posthume, je veux rappeler quelques mots qu'il avait prononcés jadis en conclusion d'une conférence, et qui confondent, dans mon souvenir, sa propre destinée avec celle de son espérance religieuse : «Les causes justes ne commencent pas par la victoire, mais par la difficulté, l'épreuve et toutes les apparences de l'échec. C'est ainsi qu'elles préparent l'avenir. L'histoire du christianisme est l'histoire d'un lendemain».

Témoignages



Édouard Souberbielle à l'organe de l'église de Saint-Dizier (1930). (C. L. L.)



Édouard Souberbielle
Fusain de Madeleine
Souberbielle.



Entretien avec André Isoir

Palaiseau, le 3 mars 2009.

Alexis Galpérine : Pouvez-vous nous rappeler à quel moment vous avez connu Édouard Souberbielle, et en quelles circonstances?

André Isoir : C'était en 1954, à l'École César-Franck. Je venais de Saint-Dizier où j'avais reçu une première formation au piano, et c'est l'organiste Noëlle Pierront, de passage dans la région, qui m'a dirigé vers César-Franck : une institution qu'elle appréciait à sa juste valeur. Les professeurs d'orgue étaient Philippe de Brémont d'Ars, Geneviève de La Salle et, pour le cours supérieur, Édouard Souberbielle. Ce dernier, successeur d'Abel Decaux et Joseph Bonnet, jouissait déjà d'un réel prestige et il fallait mériter l'admission à son cours. Geneviève de La Salle qui, en général, ne donnait pas des preuves d'indulgence excessive, avait pour lui un grand respect, et l'entente entre les trois enseignants était excellente.

A.G. : Nous parlons ici du fameux creuset d'où sont issus également Michel Chapuis, Francis Chapelet, Jean-Albert Villard, Emmanuel de Villèle, beaucoup d'autres encore...

A.I. : Exactement. Un élément pittoresque à retenir : pas moins de trois ménages se sont formés à la classe de César-Franck. Il s'agit des Chapuis, des Villard et des... Isoir!

A.G. : Le cours supérieur maintenait l'équilibre entre deux volets distincts : l'interprétation et l'improvisation...

A.I. : Oui, et je serais bien en peine de dire quelle partie de l'enseignement l'emportait sur l'autre. En réalité, chez Souberbielle —le fait est assez rare pour être souligné— les deux disciplines évoluaient au même niveau, portées par une même autorité de la pensée et une même foi dans la vertu de l'exemple.

A.G. : Pouvons-nous essayer d'entrer un peu plus au cœur du sujet et de préciser, si faire se peut, quelles étaient les grandes lignes de cet enseignement?

A.I. : La tâche n'est pas facile car le compte-rendu d'une leçon de musique, c'est bien connu, ne peut que se heurter aux insuffisances du langage. Si l'au-delà des mots est précisément le propre de l'idée musicale, cela est particulièrement vrai dans le cas qui nous occupe, car l'infinie subtilité du discours de Souberbielle s'accompagnait de la saisie dans l'instant d'un geste musical, corollaire obligé du verbe. Le *glissement sur le banc d'orgue*, qui consistait à pousser gentiment l'élève pour prendre sa place dans l'axe du clavier, était un rituel immuable, admirablement rodé et qui fonctionnait à merveille. L'éloquence de l'exemple était contagieuse et les dons de Souberbielle, dans l'exécution ou l'improvisation, étaient hors du commun.

A.G. : Parlons de l'improvisation.

A.I. : Le cours d'improvisation s'était plié aux règles édictées par le Conservatoire, c'est à dire qu'il exigeait la maîtrise de trois genres bien connus : la fugue, le thème libre et les commentaires sur des motifs grégoriens. À l'École César-Franck, ce parcours constituait le menu obligatoire du diplôme de sortie.

Dans cette discipline, Souberbielle pouvait donner la pleine mesure de sa culture et de son imagination musicale. Sa manière de dominer la variété des styles et d'offrir systématiquement plusieurs solutions aux problèmes de forme, de contrepoint ou d'harmonisation, était d'une singulière richesse d'enseignement. Les trouvailles harmoniques ou la finesse des choix de régistration m'ont particulièrement impressionné.

A.G. : Peut-on dire, malgré le système de références et le voyage dans les diverses formes musicales, qu'il avait son style propre?

A.I. : Absolument, et c'est sans doute ce qui faisait tout le prix de ses conseils. Une science incontestable était portée, chez lui, par une vision personnelle, une manière bien à lui de marquer de son sceau tel ou tel aspect de la rhétorique musicale.

A.G. : Comment caractériser, sans être trahi par les mots, le style de ses improvisations?

A.I. : Ma femme emploie volontiers le qualificatif de «ravélien» pour essayer de cerner au mieux les caractéristiques d'un art aussi raffiné. Je pense qu'un rapprochement avec la manière d'un Maurice Duruflé, par exemple, n'est pas hors de propos, car nous parlons, à l'évidence, d'un art très français, marqué par les traditions propres au monde de l'orgue, bien sûr, mais aussi par celles qui ont forgé l'identité globale de la musique française dans le siècle écoulé. En ce sens, le mot «ravélien» contient sans doute une part de vérité.

Je vais vous faire un aveu : si je déplore, comme tant d'autres, que le disque n'ait pas fixé quelques interprétations mémorables d'Édouard Souberbielle, c'est surtout dans le domaine de l'improvisation que l'absence d'enregistrements me désole le plus.

C'est au cours des offices à la chapelle des Carmes, à l'Institut Catholique, que l'on pouvait entendre les plus belles choses, jouées devant un auditoire largement ignorant du caractère précieux de ces moments volés à la liturgie. Par discrétion ou scrupule, jamais un magnétophone ne fut introduit dans l'enceinte de l'église et ces interludes de pure musique, à jamais perdus, continuent d'occuper une place privilégiée dans la mémoire de ceux qui les ont entendus.

A.G. : La vaste culture de Souberbielle à l'évidence, nourrissait également l'art de l'interprète...

A.I. : Dans ce domaine, elle se doublait d'une obsession du geste fondé sur le respect des lois relatives aux différents modes de *diction*. Sur ce point capital on ne peut séparer une vision à large spectre — ce qu'on appellera sa culture (musicale et littéraire) — et la manière dont cet infiniment grand rejoint l'infiniment petit d'un geste technique parfois infime, millimétré, chargé de traduire instantanément toutes les nuances et les inflexions d'un langage. «Tout un monde au bout des doigts»... une image qui vaut ce qu'elle vaut, mais qui définit assez bien la virtuosité, et qui offre aussi une bonne illustration de la visée ultime de cet enseignement.

A.G. : Pouvez-vous préciser les contours de cette pédagogie fondée sur l'art de la diction? En quoi cette approche était-elle novatrice?

A.I. : Il faut bien comprendre que cette question marque une rupture avec le sempiternel legato, empesé et empâté, qui sévissait encore trop souvent à cette époque. Pour aller vite, je dirais que cette dernière tendance mettait en œuvre un toucher «oui-non» du clavier, qui doit beaucoup à la fréquentation de certaines lourdes machineries léguées par le XIX^{ème} siècle. Chez Souberbielle, le «oui-non» devenait un «oui-mais» et le principe de levée du doigt l'emportait sur celui d'enfoncement. Loin de toute approche binaire du phénomène du toucher, une gamme étendue d'éléments de ponctuation se mettait en place, qui alimentait en permanence les structures du phrasé et qui enrichissait considérablement la puissance de la rhétorique musicale. Je serais même tenté de dire que, dans bien des cas, elle créait de toute pièce la rhétorique musicale!

A.G. : Je me souviens que mon oncle, Léon Souberbielle, parlant du toucher de son père, et plus généralement de son expression rythmique, mettait en avant la relation voyelles-consonnes; ce toucher découlant de l'art d'interrompre le son de la voyelle instrumentale par un *silence d'articulation* modulable à volonté. Léon insistait sur ce point : chez son père la musique était non seulement harmonie mais *mouvement ordonné*.

A.I. : On ne saurait mieux dire, et c'est précisément cette manière de sculpter les pleins et les déliés revivifiant au passage la science de l'ornementation, qui a conduit Édouard Souberbielle, avant l'heure, à une redécouverte des Anciens, principalement des anciens maîtres français.

A.G. : Je croyais que la dilection pour les maîtres français venait plutôt de Léon...

A.I. : Léon a amplifié un mouvement amorcé plut tôt. En effet, dès les années 1930, Édouard Souberbielle donnait des concerts, dans le cadre de la Schola Cantorum ou des *Amis de l'Orgue*, consacrés à des maîtres oubliés ou négligés.

A.G. : J'ai retrouvé des programmes où figurent les noms de Pachelbel, Poglietti, Froberger, Scheidt, Gaspard Corrette... j'en oublie... On est loin d'être enfermé dans le parc de la musique française...

A.I. : Dans le mouvement de relecture des Anciens, il convient de rappeler certaines amitiés au sein du cercle des «scholistes» célèbres : Jean et Lionel de la Laurencie, Félix Raugel ou Eugène Borrel —sans oublier, bien sûr, Vincent d'Indy lui-même. Il est plus que probable que cet environnement n'a pas peu fait pour aiguïser son appétit de découverte. Cependant, par delà une curiosité d'ordre strictement musicologique, il est indéniable que la plongée dans l'univers des Anciens rejoignait, sur un plan profond, des traits marquants de sa personnalité en général et de sa sensibilité musicale en particulier.

A.G. : Vous avez mentionné Raugel et Borrel, et je ne peux oublier que ces deux noms rejoignent également l'univers de Léon Bloy.

A.I. : Oui, dans cette histoire, tout se tient, et la manière dont les fils s'enchevêtrent ne doit rien au hasard.

Eugène Borrel a écrit un beau livre sur la musique française, qui a eu sur moi une grande influence. Je n'ai pas manqué de m'y référer dans mon propre travail et il reste un constant sujet d'inspiration.

A.G. : Nous avons évoqué les traditions restées dans l'orbite de l'orgue romantique, et il convient désormais de dire quelques mots sur les questions de facture instrumentale et d'évolution organologique, des questions consubstantielles à celles qui ont trait aux différents modes de jeu.

A.I. : Édouard Souberbielle disait souvent —et la boutade est à prendre au sérieux— qu'il jouait un instrument qui n'existait pas! En vérité il voulait dire : qui n'existait plus; et il est certain que l'instrument dont il rêvait pour interpréter le patrimoine ancien n'était pas facile à trouver à son époque. Vous avez raison de rappeler que le mouvement de redécouverte des âges baroque et classique concernait aussi bien le répertoire que les orgues elles-mêmes, dont un grand nombre avaient subi les «outrages» du «Progrès». Parmi les rescapés des grands «massacres» de l'Histoire, je me souviens de la vénération dont faisaient l'objet, chez les Souberbielle, le grand Clicquot de Poitiers et surtout les orgues splendides de Weingarten. Aujourd'hui Édouard et Léon n'auraient plus du tout les mêmes motifs d'insatisfaction, puisque la cause qu'ils défendaient a largement triomphé en France et à l'étranger, mais il est juste de dire qu'ils n'ont pas peu fait pour initier ou précipiter l'évolution du goût et des mentalités.

À deux pas d'ici, au cœur de la vallée de Chevreuse, se trouve l'abbaye de Limon, dont l'orgue fut partiellement refait selon les directives d'Édouard et Léon, dans la stricte observance des principes édictés dans *l'Art du facteur d'orgue* de Dom Bedos. Restent quelques concessions à la modernité : une commande électrique, par exemple, dont on se passerait volontiers...

Annie et André Isoir proposent de me conduire en voiture, à l'issue de l'entretien, à l'abbaye de Limon, sur les lieux où, en 1986, un bel office grégorien, chanté par les bénédictines, avait accompagné mon grand-père au tombeau.

Par la fenêtre du pavillon de Palaiseau, j'aperçois, au loin, les toits de l'abbaye, tandis que mes hôtes déposent sous mes yeux une édition originale de l'ouvrage de Dom Bedos, ainsi que le livre de Léon Souberbielle *Le Plein-jeu de l'orgue français à l'époque classique*. L'annonce d'une réédition prochaine de ce texte aux Editions Delatour est accueillie avec enthousiasme.

A.G. : Il n'est pas toujours facile d'y voir clair dans les lignes de partage, ou lignes de fracture, qui dessinent le paysage de l'orgue français au siècle dernier.

A.I. : On peut résumer les choses en divisant grossièrement ce paysage en trois zones d'influence. Ces trois «chapelles» sont :

- l'École César-Franck et l'Institut Catholique (où Édouard Souberbielle, à partir de 1943, était également chargé d'un cours supérieur).

- La grande lignée des «aveugles», les organistes formés à l'Institut du boulevard des Invalides : André Marchal, Gaston Litaize, Jean Langlais...

- Le Conservatoire, représenté par la figure dominante de Dupré, puis par Rolande Falcinelli, Jeanne Demessieux...

Il convient de préciser que ces mondes n'étaient pas séparés par des cloisons aussi étanches qu'on a bien voulu le dire, et que les guerres de tranchées étaient toutes relatives dès qu'on entrait dans la sphère des rapports personnels. Ainsi Souberbielle entretenait d'excellentes relations, fondées sur une estime réciproque, avec Litaize, Langlais, ou encore les Alain : Jehan, Olivier et Marie-Claire (passés par la classe Dupré). Il était particulièrement proche de l'esthétique de Jehan Alain dont il exécutait superbement les *Litanies*. Par ailleurs, on sait qu'il développa une amitié avec Messiaen, dont il devint un des plus fidèles interprètes. Au paragraphe des amitiés, il faut citer René Malherbe et André Fleury, rencontrés chez Vierne. Enfin, il faut le dire, les élèves de Souberbielle prenaient souvent le chemin du Conservatoire (ce fut mon cas, par exemple, et celui de Chapuis), même si certains d'entre eux (dont je fais partie) poursuivaient leur formation «dans la clandestinité» : Souberbielle restant, dans l'ombre des études «officielles», une boussole et une référence.

On le voit, les cartes se brouillent quelque peu, mais sans annuler ce qui a été dit précédemment et sans inviter à minimiser les différences; car les «chapelles» —terme parfaitement adapté aux musiciens d’église!— existaient bel et bien, dont on ne peut nier la puissance d’influence.

On retrouvait les divisions à la revue *Les amis de l’orgue*, publication née dans les années 1930, qui fut longtemps placée sous l’autorité de Norbert Dufourcq. Sur les questions d’organologie, un fossé très net séparait deux camps. D’un côté les partisans de l’orgue «tout terrain», de l’autre notre clan, composé pour beaucoup d’anciens élèves de Souberbielle, qui militait en faveur de l’orgue classique. L’historien de l’orgue Pierre Hardouin s’était rangé à nos côtés.

A.G. : Là encore il convient de nuancer les choses, car je me souviens de Dufourcq, appartenant clairement au premier camp, et saluant avec beaucoup d’élégance la sortie du livre de Léon (*Le plein-jeu de l’orgue français...*).

Notre entretien touche à sa fin, Nous n’avons pas développé le chapitre de l’Institut catholique puisqu’il ne vous concerne pas au premier chef.

A.I. : Je n’en ai pas moins connu de nombreux témoins de l’action menée dans cette institution, qui ont également participé de la vitalité de l’orgue français dans l’après-guerre. Les élèves de Souberbielle, à César-Franck ou aux Carmes, se connaissent tous plus ou moins, reliés par certaines affinités électives aisément repérables. Mentionnons Jacques Berthier, Antoine Silbertin-Blanc, Odile Bailleux, Claude Dorgeuille, Arsène Bedois, Michel Jollivet, Nicolas Gorenstein... Je ne peux citer tous les membres de la confrérie, et les absents me pardonneront. Par delà la nostalgie qui s’attache au temps des études, c’est bien la haute stature morale et intellectuelle de Souberbielle qui continue de vivre dans les mémoires.

On se souvient de son désintéressement (combien de leçons offertes...) et de l’extrême modestie de son mode de vie. On se souvient aussi —pour finir sur une note légère— de ses célèbres distractions, dignes du savant Cosinus! Par exemple : trois organistes convoqués à un mariage, se partageant l’office, et —fatale erreur de communication— jouant trois fois, chacun dans son créneau horaire, le même choral de Bach! On se souvient, enfin et surtout, d’un héritage artistique qui ne s’est pas épuisé, d’une dette dont nous n’avons pas fini de nous acquitter, et d’un homme que nous avons beaucoup aimé.



Chez Michel et Denise Chapuis

Jouhe, le 6 mars 2009.

Il était presque 17 heures quand mon train entra en gare de Dôle. J’avais changé à Dijon, en provenance de Nancy, et fait l’expérience, une nouvelle fois, de l’extrême complication des voyages province-province dans un pays où tous les chemins mènent à Paris. Denise Chapuis, que je n’avais jamais rencontrée, m’attendait près de sa voiture, un disque de son mari à la main en signe de reconnaissance! Nous nous sommes trouvés sans le secours de cet objet emblématique.

La lumière hivernale était déjà bien tombée quand la voiture fit son entrée dans le village de Jouhe, puis franchit le seuil de la cour d’une ancienne ferme fortifiée, dont le mur d’enceinte supportait une échauguette percée de quelques aimables meurtrières. Nous étions arrivés. La porte d’entrée s’ouvrit sur une vaste pièce éclairée par la lueur d’un feu de bois. À droite : une bibliothèque aux planches épaisses montant jusqu’au plafond, et dressant une muraille de reliures vénérables; à gauche : la cheminée, aux dimensions de ma cuisine parisienne (!), où un demi-tronc d’arbre se consumait lentement.

Michel Chapuis quittait les bords de l’âtre pour m’accueillir. Je l’avais croisé au Conservatoire, dans les années 80, et puis je l’avais revu quand il avait joué aux obsèques de mon oncle Léon Souberbielle. Invité à le rejoindre au coin du feu, je précisai à nouveau la raison de mon intrusion, trop maladroitement exposée par téléphone : je venais recueillir son témoignage sur Édouard Souberbielle et son enseignement. Sans doute, quelques minutes auparavant, était-il vaguement perplexe, ou même contrarié, se posant des questions légitimes sur cet étrange visiteur du soir, venu tout exprès pour réveiller la mémoire; mais il est juste de dire que la glace fut rompue d’entrée du jeu. La confiance, en effet, s’installa dès que démarra le train du souvenir, qui nous ramenait quelques décennies en arrière, vers un homme ayant occupé une place considérable dans nos vies.

Très vite mon grand-père fut réellement présent dans la pièce, et nous laissâmes la conversation dériver sans le contrôle d'une boussole et sans suivre un plan pré-établi. J'abandonnai mon rôle artificiel d'enquêteur-questionneur et, porté par la chaleureuse atmosphère des lieux, j'acceptai de me perdre dans les allées du passé. Je laissai tomber mon petit carnet de notes, renonçant ainsi au projet de future réécriture des questions et des réponses. Dans quelques jours, ou dans un mois, je ferais le récit de ma visite. Voilà tout.

Aujourd'hui, j'essaie de me tenir au plus près de l'esprit et de la lettre de ce que fut cet échange, éprouvant avec force que l'attachement au sujet évoqué, loin d'encourager les fioritures de la légende, ne souffre pas, au contraire, la moindre entorse à la vérité.

Si l'expression de la vérité réserve souvent des surprises, ce fut assurément le cas tout au long de la soirée. À dire vrai, je fus dérouté dès les premiers propos sur l'orgue, dès que je m'aventurai sur un terrain si éloigné (en apparence) du monde du violon. Tout avait commencé lorsque mon hôte, héraut incontestable de la cause des Anciens, dont les enregistrements de Bach et des maîtres français font autorité, se mit à me parler avec une empathie contagieuse de... l'orgue romantique et symphonique. Certes, je pouvais comprendre que l'on s'attardât avec tendresse sur les sonates de Mendelssohn ou sur les derniers chorals de Brahms, mais l'intérêt pour les pièces de Saint-Saëns fut plus inattendu. Quand Widor, Vierne, Fleury, et surtout Dupré, furent «réhabilités» dans la foulée, mon étonnement fut à son comble. Je ne m'en cachai pas. Étais-je bien devant l'homme qui avait tant contribué à faire éclater au grand jour la gloire incomparable de l'orgue classique? Le musicien sur lequel mon oncle Léon —grand pourfendeur de la modernité devant l'Éternel!— ne tarissait pas d'éloges? Avais-je bien frappé à la bonne porte? J'ai cru saisir une lueur amusée dans l'œil de mon interlocuteur. Pourtant il n'y avait nul jeu ou provocation dans cette affaire, et la suite de la conversation, remettant les choses en perspectives, me permit, en réalité, de réviser plusieurs idées reçues propagées par quelques récits de famille.

André Isoir avait mis l'accent, chez Édouard Souberbielle, sur la passion du défricheur du patrimoine, et sur un art de toucher faisant idéalement émerger les figures de rhétorique de la musique ancienne. Michel Chapuis ne remit nullement en cause ce point de vue, mais refusa d'enfermer son témoignage dans un espace délimité. En vérité, le Souberbielle qu'il avait connu, au sortir de la guerre —soit presque dix ans plus tôt— était un jeune concertiste ancré dans la ligne franckiste, certes déjà intéressé vivement par le passé de l'instrument, mais également épris de virtuosité moderne, et qui ne dédaignait pas d'enflammer l'imaginaire en faisant donner la puissante artillerie d'un orgue du XIX^{ème} siècle. À la classe on travaillait Bach et Franck, bien-sûr, mais aussi Duruflé et Tournemire. L'enseignant ne découpait pas l'Histoire en compartiments étanches, et, s'il mettait bien en avant certaines affinités, il refusait de se définir comme spécialiste d'une période.

Chapuis, à ses côtés, devint organiste à part entière, c'est-à-dire qu'il acquit, dans les années passées à l'école César-Frank, les bases solides d'un métier aux facettes multiples; et le contrat moral passé entre le maître et son jeune élève, fut pleinement honoré de part et d'autre. Le deuxième ne manque jamais, en effet, de rappeler une phrase que lui lança un jour le premier, avec l'autorité que l'on réserve aux vérités démontrables : «Mon petit, on doit se présenter à l'entrée au Conservatoire avec un niveau de sortie». Doit-on percevoir comme l'écho d'une discrète ironie dans un tel propos? Comme si l'illustre institution était plus un lieu de passage que d'acquisition du savoir? Doit-on aussi entendre comme de la défiance à l'endroit d'un Marcel Dupré? Mon interlocuteur, toujours respectueux des personnes, assurait que non, sans toutefois réussir à me convaincre entièrement sur ce point... Les clauses remplies d'un contrat? En tout état de cause, Michel Chapuis, vingt-cinq ans après Édouard Souberbielle, réédita l'exploit d'obtenir son premier prix du Conservatoire, six mois à peine après avoir été admis dans l'établissement.⁽¹⁾

Je suis revenu sur la question de la musique ancienne. Chapuis l'admettait volontiers : Oui, il avait été mis sur la voie; oui, les fameux silences d'articulation et la science du toucher étaient déjà au cœur de la pédagogie de Souberbielle. Cependant, ce dernier restait surtout inoubliable par sa manière de jouer et d'analyser la musique de Franck : une tradition qu'il tenait directement, via les leçons de Joseph Bonnet, d'Alexandre Guilmant. Et Chapuis de demander : existe-t-il quelque part, à l'INA ou, par exemple, dans le fonds des archives sonores de Notre-Dame, un enregistrement des *Trois Chorals*? Déposer cette mémoire sur un support CD serait alors une tâche impérative et urgente.

Je voyais se dessiner d'autres lignes de partage dans la vie de mon grand-père et, plus généralement, dans le paysage de l'orgue français du siècle dernier. À l'opposition orgue classique-orgue romantique, se substituait, au sein des écoles modernes, une autre division : la lignée Franck-Guilman d'un côté, et, de l'autre, celle de Widor et Dupré; la première étant sans doute plus apte à intégrer harmonieusement l'héritage des siècles précédents. Le terme d'évolution semblait s'imposer comme le maître-mot de notre conversation. De même que Chapuis appréciait à sa juste valeur l'évolution personnelle de Souberbielle, de même il privilégiait ce concept dans le regard porté sur cinq siècles de vie musicale occidentale. Passionné, à

1) Dans son livre d'entretien avec Claude Duchesneau (*Le Centurion*) Chapuis est très explicite sur ce qu'il doit à ses maîtres. Page 59 : «Je ne suis allé au Conservatoire de Paris que pour chercher une récompense. Je savais que je n'avais pas grand-chose d'autre à attendre de la grande maison de la rue de Madrid. Mon séjour dans la classe de Marcel Dupré a été marqué par l'improvisation, beaucoup plus que par l'exécution. Du point de vue exécution, tout ce que j'ai appris je le dois à Souberbielle, très peu à Dupré qui exigeait de Bach, par exemple, seulement le mouvement métronomique indiqué au début de ses œuvres, et les doigtés. On ne rentrait pas dans les détails de l'exécution d'une pièce ou dans son esprit». Plus loin il rétablit l'équilibre en affirmant : «J'avais une grande admiration pour Dupré improvisateur».

l'évidence par l'évolution des styles et des langages, et par celle des techniques de facture instrumentale qui en découlent, il manifestait également le plus vif intérêt pour la manière que chaque époque avait eue de relire le passé à la lumière de ses connaissances et avec les lunettes déformantes de la science du moment. Ainsi furent convoqués à la barre des témoins : Boëly, Lefébure-Wély, et même Gounod, pour dire ce que fut, dans la première partie du XIX^{ème} siècle, leur approche de la musique de Bach!

Par delà les révolutions et les violents soubresauts de l'histoire sociale et politique, il s'attachait à retrouver le fil ténu, enfoui mais jamais arraché, d'une évolution graduelle et linéaire, comme si l'histoire de la musique était moins une affaire de ruptures successives que la lente maturation, jamais achevée, d'une matière précieuse et insaisissable; quelques œuvres témoignant périodiquement de cette activité souterraine, et s'offrant de bonne grâce aux interprètes et exégètes des temps futures.

Comme pour mieux illustrer son propre voyage dans cette histoire, et remonter le cours du fleuve de son art, il me mit entre les mains quelques livres très anciens qui furent pour lui des compagnons d'étude et de chevet. Cette fois, nous étions bien revenus à la musique ancienne, et c'est ainsi que je découvris un traité de 1750 : *L'Art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle et intelligible*, par Monsieur V. Michel Chapuis affirmait que dans l'édition de 1743, l'auteur —un certain Vague— signait encore de son patronyme complet. L'anonymat de la seconde édition s'expliquerait par le fait que l'ouvrage reprenait sans vergogne les écrits théoriques de Montéclair, sans trop chercher à maquiller l'effort de compilation... Je retrouvais là un Michel Chapuis plus attendu, si ce n'est plus familier, dont la curiosité et l'érudition n'ont jamais connu de limites; et, puisque nous faisons halte dans l'Ancien Régime, nous en vîmes tout naturellement à parler du livre de mon oncle Léon Souberbielle *Le plein jeu de l'orgue français à l'époque classique*, commentaire enluminé du traité de Joseph Sauveur. Je ne fus pas surpris de l'entendre déclarer qu'il s'agissait d'un ouvrage important, pas plus que je ne le fus lorsqu'il rappela, en termes touchants, son amitié ancienne avec l'auteur. Nous avons évoqué, non sans sourire, le côté furieusement anti-moderne de ce dernier, et son enfermement volontaire dans un chapitre de l'Histoire limité aux seuls XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. La musique moderne commençant chez lui avec Haydn (!), et Cavaillé-Coll, Viollet-le-Duc ou le baron Haussmann étant condamnés sans appel à l'indignité nationale à perpétuité... Nous étions loin du paisible «évolutionnisme» de Chapuis et des débuts de notre conversation! Cependant, par delà les aspects burlesques d'une telle attitude, nous devons bien convenir que cette passion exclusive avait engendré un très haut niveau d'expertise, et une irrésistible poésie du propos dès qu'on abordait des questions d'architecture ou de musique chez les Anciens.

Léon, brillant organiste, avait été formé par Édouard, et puis il inversa peu à peu les modes de fonctionnement dans l'ordre de la transmission du savoir, en exerçant à son tour une influence. Pour Michel Chapuis, il ne fait pas de doute, en effet, que le fils a considérablement développé l'intérêt du père, de plus en plus marqué au fil du temps, pour l'orgue classique, sans jamais parvenir, toutefois, à déterminer un total retournement. De fait, il est significatif que le tout dernier concert d'Édouard Souberbielle, à Notre-Dame, ait été consacré aux *Chorals* de Franck.

En vérité, alors que Léon mettait en avant les idées d'«âge d'or» et de «décadence», Édouard Souberbielle, comme Michel Chapuis, n'a jamais adhéré à cette idéologie de la rupture, à cette dramaturgie au sein de l'histoire de l'art. Au cœur même du classicisme français, par exemple, Chapuis reprochait à Eugène Borrel, très estimé professeur d'histoire de la musique à l'école César-Franck, de n'avoir pas assez souligné *l'évolution* entre le temps de Lully et celui de Rameau. Hostile à tout ce qui est figé, à tout ce qui prétend fixer l'esprit d'un temps, comme sur un instantané photographique, il ne fuyait jamais les contradictions, et, par moments, il m'est arrivé de penser qu'il les recherchait.

Notre conversation s'étirait délicieusement et ma soif de renseignements était provisoirement étanchée. Des contours flous s'étaient précisés et les diverses composantes de la personnalité musicale de mon grand-père m'apparaissaient sous un autre éclairage.

Nous laissions de plus en plus les propos dériver, sans fil conducteur. Des personnages plus ou moins importants ou pittoresques faisaient irruption : le père Gélineau, par exemple, qui fut un temps élève de mon grand-père, avant d'être chargé par sa hiérarchie de mettre en musique, après les réformes de Vatican II, la version française des psaumes. Quand on sait à quel point Édouard Souberbielle a souffert, musicalement mais aussi spirituellement, de l'abaissement irréparable de la liturgie, on peut considérer qu'une telle information n'est pas dénuée d'intérêt. Plus sérieusement, Chapuis fit état également des travaux de Messiaen et d'une tentative, commandée par le pape, de créer un langage musical moderne pour le culte, suffisamment simple pour être psalmodié par la foule des fidèles. Messiaen, se confiant à mon grand-père, avait confessé son impuissance à résoudre une telle équation, et l'expérience se solda par un échec.

Deux figures de la jeunesse de Michel Chapuis me furent présentées : Emile Poillot, ami d'Édouard Souberbielle, organiste de la cathédrale de Dijon, et mademoiselle Marguillard, organiste à Besançon, l'une des dernières élève de Vierne : deux personnalités qui dirigèrent le jeune Chapuis vers l'école César-Franck. Nous parlâmes de la collégiale de Dôle, des années de guerre, et de la défection de l'organiste à l'époque. Elle eut pour conséquence de jeter un enfant de douze ans dans l'arène de l'accompagnement des offices... et Chapuis de raconter

comment il passa progressivement de la monodie à la polyphonie, de l'harmonium à l'orgue. Ce ne fut pas la partie la moins émouvante de la soirée que de remonter ainsi aux sources d'une vocation. Tout avait commencé là, à la collégiale, par un coup de foudre d'enfant pour un instrument, un orgue dont la facture, superposant trois époques différentes, avait su conserver une certaine unité. En effet, la partie datant du XIX^{ème} siècle n'est pas dans la ligne de Cavaillé-Coll, et on ne sent aucune rupture dans les transitions. L'instrument se prête ainsi de bonne grâce à l'exécution de répertoires très différents. Je retrouvais là, peut-être, le secret du regard porté par Chapuis sur l'histoire de son instrument. À sa manière de parler de la collégiale, il n'était pas trop difficile de comprendre que, si tout avait commencé là, tout finirait là, au pied d'une tribune qui avait accueilli les rêves de toute une vie.

J'essayais d'imaginer les voyages hebdomadaires Dôle-Paris, en 1946, et les riches heures auprès de mon grand-père, qui justifiaient un tel déplacement. Le jeune garçon aimait faire une partie du trajet assis sur le marche-pied des wagons, humant les parfums des champs, le visage caressé par le souffle du vent; c'est dire que la vitesse du convoi n'avait pas grand-chose à voir avec celle du TGV qui, deux heures plus tard, m'emmènerait vers Paris! Nous nous levâmes pour rejoindre une pièce où il semblait qu'on avait entreposé plusieurs siècles de musique écrite, et où je pus tenir dans les mains certains ouvrages dignes des fonds les plus précieux des grandes bibliothèques de monde. J'ouvris presque au hasard une édition reliée du XIX^{ème} siècle : collection de pièces d'anciens maîtres français, réunies et annotées par Guilment : Roberday, Dandrieu, Corette, et d'autres... rassemblés par un élève de Franck... suite de notre échange et, peut-être, sa conclusion.

Quelques questions et des propos affectueux de mes hôtes, au moment du départ, me firent mesurer, une dernière fois, la portée de leur attachement à ma famille.

Il était temps de regagner la gare. Nous n'étions pas en retard, et Denise Chapuis proposa de faire un détour à travers la vieille ville de Dôle. La collégiale était illuminée et les fortifications de Vauban rappelaient le siège de la ville par les armées de Louis XIV; mais pour moi, la vision des splendeurs architecturales du Grand Siècle renvoyait encore et toujours à la conversation qui venait de s'achever, et qui continua d'agiter mes pensées jusqu'à mon arrivée à Paris, un peu avant minuit.



Une lettre de Francis Chapelet

Juillet 2009.

J'avais demandé son témoignage à Francis Chapelet, et très rapidement je reçus plusieurs feuillets, en provenance d'Espagne, accompagnés de ce petit mot :
«Voici le texte promis.

Cela m'a donné l'occasion de rassembler des souvenirs émouvants car j'aimais beaucoup celui qui a été mon meilleur guide».

«Qui entrait à l'école César-Frank pour apprendre l'orgue découvrait qu'il y avait trois sections. La troisième était la section supérieure que dirigeait Édouard Souberbielle.

Je me rappelle très bien des commentaires qui fusaient des bureaux de l'Administration : «travaillez bien pour, un jour, entrer en supérieur chez Souberbielle, car les meilleurs jeunes organistes sortent de sa classe...»

Et un jour, je finis par accéder au supérieur et je découvris un homme calme, pondéré, à la voix douce, dont le visage paraissait souvent concentré, comme détaché du monde, très intérieur.

Les cours se déroulaient souvent sur l'orgue de la chapelle Stanislas, rue de Vaugirard. Édouard Souberbielle était debout, accoudé sur la console séparée, la tête dans les mains, les yeux fermés, pendant qu'on jouait. J'avais souvent l'impression qu'il dormait. Ce n'était qu'une impression : après l'exécution des pièces, les remarques fusaient, calmes et justes.

Il s'installait alors aux claviers et j'aimais le voir jouer : j'admiraits ses grandes mains qui semblaient caresser les touches en bougeant à peine.

Sous sa férule nous avons travaillé le répertoire, de Bach à Messiaen, mais je n'ai pas gardé le souvenir de ses conseils pour l'interprétation du répertoire romantique qui ne m'attirait guère...

Lorsqu'il jugea que j'étais mûr pour entrer au Conservatoire, il prit contact avec Maurice Duruflé pour que je suive sa classe d'harmonie. Plus tard, il me présenta à Rolande Falcinelli pour que j'entre dans sa classe.

On voit par là qu'il était très attentionné envers ses élèves et qu'il ne les abandonnait pas, une fois le cursus accompli.

Édouard Souberbielle avait la réputation d'un excellent pianiste mais je ne l'entendis jamais. J'ai assisté, en revanche, à de trop rares récitals d'orgue. Il ne se produisait pas assez à mon goût et ne faisait rien pour briller en public.

Nous nous revîmes de temps en temps et, bien des années plus tard, il m'invita à dîner au *Procope*. Nous parlâmes assez peu de musique mais bien plutôt de notre pays, le Sud-Ouest, et de l'Espagne qui m'attirait.

Je le retrouvai tel qu'en lui-même, affable, souriant, serein.

Ce fut notre dernière rencontre, et cette ultime image ne m'a jamais quitté».

Francis Chapelet

Jean-Albert Villard : un courrier retrouvé

Juillet 2009.

J'appelle Simone Villard, veuve de Jean-Albert Villard et elle-même ancienne élève d'Édouard Souberbielle. Je lui demande si elle consentirait à écrire quelques mots sur ce dernier, et nous déplorons tous les deux de n'avoir pu recueillir le témoignage de son mari. Quelques jours plus tard je trouve, par le plus grand des hasards, dans le grenier de Meudon, une lettre de Jean-Albert Villard en date du 3 mars 1986, adressée à Madeleine et dépassant largement le cadre des condoléances formelles. Par delà l'évidente sincérité des sentiments exprimés, la lettre est riche de détails sur la vie de la classe de César-Franck et sur plusieurs aspects de l'enseignement de Souberbielle.

«Madame,

Le faire-part du décès d'Édouard Souberbielle m'est parvenu il y a déjà quelques jours. Ma femme et moi, et nos enfants qui l'ont connu, vous prions de recevoir ici l'expression de notre respectueuse et plus sincère sympathie, de notre union de pensée à l'adresse du disparu et de sa famille. Veuillez transmettre nos sentiments à vos enfants et petits-enfants, et en particulier à Léon Souberbielle et les siens. Ma femme et moi, ainsi que nombre d'organistes d'aujourd'hui, et beaucoup sont d'éminents interprètes, avons été élèves de votre mari. Nous lui avons toujours été reconnaissants de la solidité et de l'esprit largement ouvert de son enseignement. Si Jean-Sébastien Bach et César-Franck formaient la matière de base de cet enseignement, il nous a toutefois guidés vers d'autres œuvres. Ce qui était frappant, c'était l'explication —toujours convaincante parce que fondée— de l'interprétation qu'il proposait, ayant puisé à bonnes sources, musicologiques et historiques, les raisons de ses choix... et bien avant des gens qui, longtemps après, feront valoir des raisons qu'il avait lui-même fournies! Je me rappelle l'indication du jeu de doigt de J-S-Bach, précisé dès 1945, c'est -à-dire bien avant la publication de textes aujourd'hui justement fameux (Quantz, Rameau, Couperin...). Ce qui nous étonnait également c'était à la fois la rigueur et la fermeté du style qu'il imposait (en tant qu'interprète et professeur) et le souci d'un perceptible lyrisme, assorti d'aperçus sur les rapports entre le rythme et l'expressivité (cf. les passages lyriques des Chorals de Franck!) Dans J.S.Bach, cette fermeté et cette rigueur donnait à l'interprétation une grande force, tout à fait en harmonie avec l'excellence des textes. Je n'oublierai jamais les examens de fin d'année de l'École César-Franck, où l'on pouvait entendre des élèves «fin-prêts» comme M. Chapuis, A. Isoir, L. Aubeux, J. Gélineau, A. Silbertin-Blanc, G. de Saint-Jorre, E. de Villèle, D. Rouquette (qui devait devenir madame Chapuis), Simone Micheau (qui devait devenir ma femme), F. Chapelet, A. Duzan, A. Rivel, et d'autres encore dont les noms me fuient (il y a 36 ans de cela!) Ce furent des moments extraordinaires : précision, expressivité, tout y était. Nous avons été préparés avec un soin exceptionnel par un vrai maître, dont la pensée était forte et équilibrée à la fois. Pour ma part —et ma femme en est là elle aussi— je me suis efforcé de demeurer fidèle à une telle ligne. J'ai tenu à vous dire cela pour rendre un légitime et sincère hommage à ce qu'a été pour tant d'entre nous Édouard Souberbielle. Mais nous admirions aussi sa culture et sa foi. Il nous a laissé un bel exemple. Nous ne l'oublierons pas. Ma femme et moi vous redisons, Madame, notre union de pensée et vous prions de croire à notre fidèle et très respectueux souvenir.

J-A-Villard

UN TÉMOIGNAGE DE LOUIS-MARIE VIGNE

Ce n'était un secret pour personne que notre professeur d'orgue aimait beaucoup le chant grégorien, «chant propre de l'Église latine», comme le rappelle utilement le dernier Concile. Au cours des leçons nous en parlions facilement, car je m'ouvrais à lui de mes débuts au sein du Chœur Grégorien de Paris.

Il avait souffert comme chaque musicien d'église des modifications brutales imposées en matière de musique liturgique à partir des années 1965, sans égard pour les compétences musicales et en contradiction avec le droit. Son humour le portait à s'amuser avec le nouveau sigle de l'Institut grégorien devenu, de façon non innocente, le Centre de Musique Liturgique. Ce CML signifiait pour lui : «centre médico-légal»!

Sur le chant grégorien, Édouard Souberbielle en restait à la théorie du Nombre Musical de Dom Mocquereau du début du XX^{ème} siècle, avec un système d'appui rythmique sur les deux ou trois «temps». Mais il dépassait les limites de ce système «nécessaire pour chanter ensemble» par une musicalité qui contenait toutes les théories. Ses improvisations en apportaient des preuves chaque dimanche.

Dans ces temps troublés, Édouard Souberbielle manifesta une hauteur de vue, une impression que tout ne se négocie pas : une grande figure dans la tempête! Ce témoignage voudrait avant tout exprimer ma reconnaissance, car son exemple de dignité et de compétence, de foi tout simplement, fut pour beaucoup dans ma vocation grégorienne.

Louis -Marie Vigne
Co-Fondateur du Chœur Grégorien de Paris.
Professeur au Conservatoire de Paris.

Édouard Souberbielle, un Maître par Nicolas Gorenstein

Entre 1930 et la fin des années 1960, le monde de l'Orgue français était largement dominé par Marcel Dupré. Virtuose exceptionnel, il était le professeur incontesté du Conservatoire de Paris et le titulaire de l'orgue célèbre de l'église Saint-Sulpice; son style comme son enseignement étaient devenus emblématiques, marquant la quasi-totalité des autres organistes français tant à Paris qu'en province; il était le symbole vivant de l'École d'orgue française. Autour de lui, et de la même génération, il y avait bien quelques autres organistes de haut niveau, mais face à Dupré ils faisaient plutôt figures d'électrons libres, comme Joseph Bonnet ou André Marchal. Ce dernier, d'un caractère musical radicalement différent et d'une forte personnalité artistique, semblait être le seul à emprunter des voies différentes n'ayant pas grand chose à voir avec celles de Dupré; mais il n'enseignait pas au Conservatoire et (à l'exception notoire de Louis Thiry, cas très particulier) n'eut que très peu d'élèves¹; s'il était écouté et apprécié, il était en fait peu suivi et le courant qu'il aurait pu représenter ne pesait pas bien lourd face à celui de Dupré. D'autres plus jeunes, comme Langlais, Fleury ou Litaize, étaient hautement considérés et avaient également acquis une solide réputation; mais aucun ne pouvait rivaliser avec Dupré en prestige et en notoriété, et aucun n'avait d'ailleurs un style d'exécution franchement différent du sien. On pouvait retrouver ce style quasiment inaltéré dans les générations suivantes avec Cochereau, Grünenwald, Joulain, Chevalier (future épouse de Duruflé) et, bien entendu, Rolande Falcinelli qui prendra la suite de Dupré au Conservatoire. L'École d'orgue française apparaissait solide, cohérente et homogène.

Au début des années 1960 commença à s'amorcer un peu partout un mouvement de remise à l'honneur de la musique baroque (encore fort loin des instruments anciens et des baroqueux), largement promue en France par la maison de disques Erato. Il se manifesta notamment en 1967 par l'achèvement de la publication de la première intégrale enregistrée de l'œuvre d'orgue de Bach par Marie-Claire Alain. Brillante organiste, élève de Dupré, tenante sans état d'âme particulier de l'orthodoxie en vigueur même si tel ou tel point technique avait pu recevoir quelques coups de plumeau, Alain avait choisi des instruments modernes, en général suédois (Marcussen), dont la facture se voulait «orientée baroque»,

¹ Marchal était professeur à l'Institut des Jeunes Aveugles.

et elle apparaissait comme l'organiste française de référence. Elle était la parfaite illustration et l'aboutissement de la grande tradition organistique française, intégrant les valeurs instituées par Dupré et les combinant pour l'occasion avec des sonorités encore exotiques à l'époque. De nombreux anciens élèves de Dupré se regroupaient sous le même drapeau et jouaient selon un style partagé par tout le monde.

Et puis soudain, deux ans après l'intégrale d'Alain, il en parut une autre par Michel Chapuis. La comparaison entre les deux faisait apparaître des différences bien audibles dans les conceptions d'ensemble, le toucher, l'articulation, le phrasé, les registrations, les instruments retenus. Aucun doute, Chapuis, bien que passé par la classe de Dupré, ne sortait pas du même vivier, et le public, les critiques, les producteurs à la Radio s'en rendaient bien compte. Dans le microcosme de l'orgue Chapuis était déjà connu, en particulier depuis la restauration de l'orgue de Saint-Séverin à Paris qui avait rompu avec tous les canons du moment. Tandis que le public découvrait peu à peu l'intégrale Bach de Chapuis, on s'aperçut que d'autres organistes un peu plus jeunes, eux aussi passés par le Conservatoire, mais eux aussi apparemment issus d'un autre courant, pratiquaient un art en nette rupture avec celui de l'école de Dupré et commençaient également à faire parler d'eux, par exemple André Isoir ou Francis Chapelet. Cette remise en question franche et manifeste du dogme officiel provoqua des discussions, des polémiques, des conflits, des prises de position parfois violentes, dont certaines se cristallisèrent autour de la restauration de l'orgue de Saint-Gervais à Paris qui avait été tenu par toute la dynastie des Couperin. Puis les choses se tassèrent, le décès de Dupré et l'importance sans cesse croissante du nouveau mouvement infléchit le courant des idées, et les références de l'École d'orgue française évoluèrent vers d'autres valeurs dont bon nombre sont encore d'actualité.

Il était clair que ce nouveau mouvement, et notamment les trois principaux protagonistes faisant figure de têtes de file (Chapuis, Isoir, Chapelet) défendaient chacun à leur manière des notions identiques : redécouverte approfondie du répertoire ancien (français notamment) des XVII^e et XVIII^e siècles, interprétation de Bach fondée sur les pratiques de son temps, abandon de la norme de Dupré du «legato absolu» en faveur d'un toucher varié et subtil, refus du détaché mécanique «à la moitié» au profit d'articulations intelligentes équivalentes à celles pratiquées sur n'importe quel autre instrument, retour aux instruments d'époque dans leur intégralité ou à des copies soigneusement réalisées, restitution des registrations originales, et d'une façon générale suppression des modernisations arbitrairement plaquées au texte original tant dans le style d'exécution que dans les pratiques instrumentales.

Ce qui à l'époque resta largement ignoré du grand public, c'est que Chapuis, Chapelet, Isoir avaient tous été élèves du même professeur, resté dans l'ombre, et dont l'enseignement contenait déjà toutes les idées directrices du nouveau mouvement : Édouard Souberbielle. Il ne s'agit pas, bien entendu, de minimiser l'immense talent des trois grands organistes de tout premier plan qui ont lancé

publiquement le renouveau par leurs nombreux concerts et leurs magnifiques enregistrements. Mais il faut être clair et rendre à César ce qui est à... Édouard : sans Souberbielle, leurs carrières (et celles de beaucoup d'autres) auraient peut-être été aussi brillantes, mais certainement pas de la même façon. Toutes ces caractéristiques du renouveau organistique français ont, sans exception, pris racine dans la réflexion de Souberbielle, dans les questions qu'il avait commencé à se poser avant la guerre et dans l'enseignement qui en a découlé. Le véritable point d'ancrage, c'est Souberbielle.

Il faut s'y résoudre : il y a des artistes qui, du fait des circonstances, n'occupent pas la place qui devrait être la leur; ils restent ignorés du public durant leur vie et, malheureusement, le demeurent encore après. Seuls quelques rares privilégiés ont la chance, aussi inestimable qu'imprévisible, d'en approcher un; ils peuvent recueillir le fruit de sa réflexion et de son travail, pour en profiter à leur tour en élaborant leur propres démarches. Ceux-là seuls savent ce qu'ils lui doivent. Ils deviennent alors les dépositaires d'un capital artistique qu'ils transmettront à leur tour, mais dont il convient, me semble-t-il, de ne pas escamoter l'origine ou la laisser tomber dans un oubli plus propice à leur propre gloire qu'à la réalité des choses. De nos jours les initiés connaissent le nom d'Édouard Souberbielle; il fut l'un des ces artistes au rôle souterrain et dont l'influence considérable n'apparut soudain au grand jour que lorsque ses élèves la manifestèrent, sans que lui-même y ait une part directe. Si je peux affirmer la véritable paternité de Souberbielle sur les principes fondamentaux du renouveau organistique français rappelés ci-dessus, c'est que je me suis trouvé sans l'avoir ni prévu ni voulu dans une position particulière, celle d'avoir été – sauf erreur de ma part – l'un des deux seuls organistes que Souberbielle ait formé intégralement de A à Z. J'ai recueilli pendant une dizaine d'années son enseignement depuis le b-a-ba jusqu'à ses considérations artistiques les plus élaborées, j'y ai découvert tout ce que, une ou deux générations avant moi, d'autres avaient eux-mêmes appris, digéré puis mis en pratique pour constituer et lancer le renouveau, et que je pouvais retrouver et identifier en les écoutant. Je tâcherai ici de montrer à ceux qui n'ont pas connu Souberbielle et aux générations à venir qui ne le connaîtront jamais, ce qu'il représenta à travers l'enseignement qu'il me prodigua, ce qu'il était comme artiste et comme pédagogue, et quel fut son rôle réel dans l'Histoire de l'Orgue français.

*

* *

Lorsque je le rencontrai en janvier 1969, Souberbielle avait en charge les cours supérieurs d'orgue de l'Institut Catholique et de l'école César-Franck² et ne s'occupait plus de débutants depuis de nombreuses années : tous les étudiants

² Cette école était la véritable succession de la Schola Cantorum, lors du schisme survenu en 1934 après la mort de Vincent d'Indy ; en raison de graves dissensions avec la nouvelle direction la quasi-totalité des professeurs et des élèves avaient démissionné en bloc et reconstitué ce qu'ils considéraient comme la vraie Schola Cantorum sous un nouveau nom.

qui venaient travailler avec lui étaient déjà fort avancés, ayant débuté et continué avec d'autres professeurs bien avant d'arriver à sa classe. Néanmoins, en raison de circonstances particulières et largement dues à un bienheureux hasard, il avait accepté de me prendre comme élève, bien que mon niveau fût celui, non d'un débutant, mais d'un complet ignorant en orgue : j'avais fait un peu de piano et acquis un niveau de solfège convenable, c'est tout. Souberbielle a donc dû commencer par le commencement. Cela se fit chez lui, au piano. Il habitait alors au 42 boulevard Montparnasse, au dernier étage sans ascenseur. J'y venais une fois par semaine, accueilli par une dame pas très grande et très discrète, qui m'introduisait au salon et disparaissait aussitôt; j'ignorais alors qu'elle était la fille de Léon Bloy. Souberbielle m'avait fait acheter le dernier volume de la Méthode d'harmonium et le premier volume de la Méthode d'orgue de Pierront et Bonfils, deux recueils classiques de la pédagogie à l'orgue à cette époque, ainsi que les *Fiori musicali* de Frescobaldi. Je ne le savais pas encore, mais j'allais rapidement m'en rendre compte : la chance que j'avais était rare. Imagine-t-on un complet débutant en violon, n'y connaissant strictement rien et en jouant pour la première fois, se retrouvant avec Oïstrakh en pleine maturité pour faire ses premiers tirés-poussés sur les cordes à vide? Que dirait-on d'un apprenti pianiste débutant avec Edwin Fischer, un néophyte violoncelliste avec Tortellier? On s'en doute, cela n'a pas dû arriver souvent : ceux qui arrivent chez les grands Maîtres sont ceux qui, par hasard ou par une heureuse fortune, n'ont pas été massacrés par des professeurs incompetents ayant gâché toute possibilité de succès ultérieur. Malheureusement, les premiers niveaux d'enseignement en musique sont rarement assurés par les meilleurs professeurs, qui préfèrent évidemment récupérer les étudiants avancés. Eh bien, je suis l'un de ces cas rarissimes : j'ai démarré l'orgue avec un Maître non seulement confirmé, mais exceptionnel.

Sur le plan purement technique, je ne m'en rendais pas compte, bien entendu. Quand un professeur dit à un débutant de faire ceci comme cela, l'élève suit les indications données et ne se pose pas de questions : celles-ci viendront plus tard. Par contre, une différence considérable apparut très vite avec ce que j'avais connu jusque là et qui d'emblée plaçait Souberbielle à un tout autre niveau, c'était sa façon de gérer cet enseignement basique. Il ne se contentait pas de suivre la Méthode et de vérifier la bonne mise en place des exercices proposés : il en expliquait les tenants et les aboutissants, il en montrait les raisons d'être par des exemples musicaux, tirés de «vraies» œuvres. Bien peu de débutants, jouant à leur professeur un exercice techniquement utile mais musicalement idiot, ont entendu comme commentaires : «Ceci se joue de cette façon, vous le trouvez par exemple chez Scheidt [exemple]. Par contre, vous trouverez cela chez Bach [exemple], vous voyez la différence?» Il n'y a rien de plus passionnant et de plus stimulant pour un apprenti musicien que de percevoir dès le départ les usages et les conséquences musicales des mécanismes étranges et des gestes bizarres qu'on lui demande d'assimiler : ils ne sont plus une

fin en eux-mêmes, ils trouvent sans attendre leur véritable nature, celle d'être des outils destinés à faire bientôt de la musique. C'est ce que Souberbielle savait admirablement démontrer et illustrer. Combien d'élèves organistes ont été dégrossis avec cette célèbre Méthode, mais combien peu ont dû l'être de cette façon. On aurait dit les cases d'un calendrier de l'Avent : derrière chaque exercice à l'allure anodine, faussement innocente, on découvrait une merveille ou une surprise cachée.

Une autre caractéristique de la pédagogie de Souberbielle m'apparut également très tôt, c'était son habitude de procéder par comparaisons. Lorsqu'il voulait expliquer quelque chose, il utilisait volontiers une image, souvent non musicale : après l'explication proprement dite il ajoutait : «C'est comme...» suivi d'une illustration inattendue prise dans la nature, la vie quotidienne, les autres arts, etc. J'appréciais la facilité avec laquelle cette façon de faire permettait de fixer les idées : la comparaison reste dans l'esprit de l'élève, qui non seulement comprend clairement mais se rappelle aisément le point évoqué. On en trouvera plus loin quelques exemples.

La méthode Pierront-Bonfils était essentiellement fondée sur le style d'exécution omniprésent (elle datait des années 1950, Pierront et Bonfils avaient obtenu leur Prix chez Dupré). Mais Souberbielle modifiait subtilement son contenu. Les règles «de base», présentées dans la méthode comme fondamentales, conformes à celles imposées par Dupré comme les véritables et authentiques principes de l'interprétation à l'orgue, étaient dès le départ assouplies; elles n'étaient ni «véritables» ni «authentiques», mais à considérer comme des points de départ sur lesquels il y avait beaucoup à dire et beaucoup à nuancer. Il ne s'était pas passé trois mois que Souberbielle avait déjà posé quelques jalons s'éloignant du dogme officiel :

«Le legato à l'orgue n'a rien d'absolu. C'est une plaisanterie – une mauvaise plaisanterie. Le legato est plus sensible qu'au piano, à cause de la continuité des sons que le piano n'a pas; il demande donc plus d'attention – quand on s'en sert. Certes il faut s'en servir... là où c'est nécessaire.»

«Le staccato à la moitié (ou au tiers, ou au quart)³ n'a rien d'absolu non plus, heureusement. Si tous les détachés se faisaient de la même manière, ce serait insupportable. Aucun musicien sur aucun instrument ne joue comme cela, mécaniquement. Au piano on se contente souvent de faire une note «piquée»; mais à l'orgue les choses sont plus précises et il est indispensable de savoir exactement ce qu'on fait. Vous allez donc commencer par apprendre à réaliser un staccato précis, mesuré, la plupart du temps à la moitié. Mais ce n'est qu'une étape intermédiaire : dès que vous saurez contrôler cela parfaitement, vous apprendrez à infléchir en plus ou en moins la durée de ce staccato, comme un horloger règle une montre en plus ou en moins. Et vous devrez le faire non pas pour une phrase ou une pièce entière à laquelle on déciderait d'appliquer un staccato «lourd» ou «léger» tout du long, mais pour chaque note séparément.»

³ D'après Dupré, une noire détachée se joue très exactement une croche plus un demi-soupir, et ainsi de suite. La valeur du silence devient un quart dans les tempos lents, ou un tiers avec les valeurs ternaires.

«On peut lire un peu partout qu'il y a deux touchers possible à l'orgue : le legato et, dans certains cas, le staccato. C'est idiot. Pour tous les instruments il y a une infinité de façons d'articuler, pour l'orgue comme pour les autres. Il y a donc une infinité de touchers. Le staccato à la moitié, le legato total sont les deux butées symétriques du curseur, de zéro à dix. Tout ce qui est entre les deux est praticable. Et vous verrez qu'on peut même, parfois, aller de chaque côté au-delà des butées : on peut monter au-delà du dix⁴ ou descendre en-dessous du zéro⁵».

Pour les non-initiés il faut rappeler que cette histoire de legato et de staccato «à la moitié» était à l'orgue une question fort sensible à l'époque. De même, dans un groupe comme



il était normal, et obligatoire, de remplacer le do lié par un quart de soupir, car la césure qui se produit entre les deux premières doubles-croches était jugée inadmissible à l'orgue. En d'autres termes, la règle exigeait de carrément modifier le texte de l'auteur (Bach par exemple) et de jouer ceci :



Tout cela était censé avoir été transmis par Bach lui-même à la postérité en passant par C.P.E. Bach, Rinck, Mendelssohn, Hesse, Lemmens et Widor, et se trouvait exposé dans toutes les méthodes de l'époque et dans toutes les préfaces de Dupré à son édition des œuvres d'orgue de Bach. Ne pas suivre ces canons eut été considéré comme un pêché capital sans autre rédemption possible que le retour repentant et immédiat à la «vraie» façon de jouer de l'orgue. De nos jours cela peut sembler grotesque, mais ça ne l'était pas du tout alors, et personne ne discutait les sacro-saintes «règles», véritables diktats respectés par tous. Or Souberbielle enseignait autre chose : il suivait les exercices de la Méthode, mais demandait souvent de les réaliser autrement. Les premiers temps je me cantonnai bien entendu à l'application de ce que Souberbielle me prescrivait; mais un peu plus tard, en tâchant de faire attention où je mettais les pieds, j'en vins à lui demander prudemment quelques explications sur le décalage entre ce qu'il m'indiquait et ce qui semblait pourtant bien être les normes universelles et officielles décrites dans la Méthode elle-même. La réaction de Souberbielle fut caractéristique de sa personnalité. Ce qui chez lui pouvait parfois sembler une certaine froideur était en fait de la réserve et de la discrétion, mais en même temps il était d'une honnêteté morale telle qu'il refusa de se dérober à la question par une réponse dilatoire du genre «Vous verrez plus tard». Seulement, nous ne nous connaissions pas depuis longtemps; sans doute jugea-t-il peu opportun, si tôt, de critiquer les

⁴ C'est le surlié.

⁵ C'est ce qu'on peut appeler le staccatissimo.

«règles» de front et il s'en sortit avec une réponse typique, astucieuse, basée sur une comparaison et me forçant à réfléchir :

«Est-ce que vous pourriez supporter un violoniste jouant tout lié d'un bout à l'autre sans le moindre coup d'archet? Est-ce que l'archet, justement, n'est pas une bénédiction pour le violoniste?»

La justesse de la remarque me laissa muet, et en même temps me rassura : entre ces «règles» et Souberbielle, c'était évidemment lui qui était dans le vrai; je n'avais qu'à lui faire confiance.

Sans tarder Souberbielle manifesta ses options personnelles à propos d'une question soigneusement traitée par toutes les méthodes selon les poncifs d'alors, celle du doigté. Il faut savoir qu'en dehors même du problème fondamental du toucher sur laquelle on reviendra plus loin, l'orgue n'est pas un piano à tuyaux; bien que tous deux soient des instruments à clavier, on ne joue pas de l'un comme de l'autre. Au piano le son décroît sitôt émis, tandis qu'à l'orgue il est rectiligne. Les musiques pour chacun des deux instruments n'ont rien à voir entre elles : la conduite exacte et précise de la polyphonie est essentielle, il faut souvent faire marcher plusieurs parties indépendantes avec une seule main sans qu'il y paraisse, et l'organiste ne dispose pas, contrairement au pianiste, de cette fameuse pédale de résonance bien commode qui tient les sons même si la touche n'est plus pressée. Au clavier d'orgue tout se fait exclusivement par les doigts seuls : ce que le doigt tient est tenu, ce que le doigt lâche se tait.⁶ À part les mécanismes élémentaires, la technique de l'orgue a donc assez peu à voir avec celle du piano, et le doigté prend une importance toute particulière.

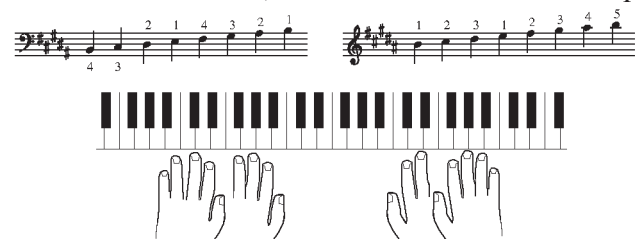
Or Souberbielle me fit rapidement réaliser qu'à l'orgue il y avait, là aussi, plusieurs attitudes possibles. Pour Dupré et ses émules, avoir une technique parfaite impliquait de pouvoir mettre n'importe quel doigt sur n'importe quelle touche à n'importe quel moment. Dans ses éditions Dupré indique fréquemment des doigtés qui forcent la main à se placer dans des positions contractées, déjetées, désagréables au possible, sous prétexte que ces doigtés permettent d'obtenir l'«indispensable» legato absolu et permanent.

Souberbielle, lui, voyait la question du point de vue radicalement inverse. Pour commencer, le principe même de l'édition doigtée était battu en brèche et Souberbielle m'encouragea rapidement à abandonner celles de Dupré, pourtant extrêmement répandues à l'époque : «Le doigté est une question personnelle. Chacun a une main différente, tel a des facilités avec certains doigts ou combinaisons de doigts que tel autre n'a pas, et inversement. Il arrive que l'on n'ait pas le choix, mais en fin de compte il y a souvent plusieurs possibilités.» Ensuite Souberbielle soulignait l'utilité de toujours chercher ses doigtés soi-même : «C'est une excellente façon d'apprendre la pièce, qui se grave ainsi bien plus facilement dans l'esprit.

⁶ De plus les organistes utilisent certains procédés que les pianistes ne pratiquent que très exceptionnellement, voire ignorent complètement.

Quand vous vous êtes donné du mal pour essayer divers doigtés et que finalement vous trouvez le bon, vous êtes satisfait et vous le reprenez. Et s'il est un peu compliqué, comme vous l'avez déjà essayé en le cherchant, vous l'avez déjà dans les doigts».

Il n'imposait donc quasiment jamais un doigté, mais en proposait souvent; par contre, il insistait sur la nécessité de le déterminer correctement, et vérifiait ce que l'élève faisait. Le résultat était généralement fort éloigné des doigtés de Dupré, Falcinelli, Bonfils et autres. «Tous nos doigts ne sont pas identiques; il y en a des forts et des faibles, il y en a des longs et des courts. Or il se trouve qu'au clavier aussi, il y a des touches longues et des touches courtes. Donc, il faut non seulement tenir compte de la morphologie de la main en la contrariant le moins possible, mais en plus, il faut savoir tirer parti de ses inégalités. Chopin – quelqu'un qui s'y connaissait, n'est-ce pas? – considérait la gamme d'ut majeur, celle que tout le monde aborde en premier, comme la plus difficile, et donc celle par laquelle il ne faut surtout pas commencer. Pour lui, la gamme de référence était si majeur. Regardez, les doigts courts se mettent d'eux mêmes sur les touches blanches et les doigts longs sur les touches noires, plus lointaines, et les pouces passent tout naturellement. C'est très confortable, et c'est évidemment de là qu'il faut partir».



Selon Souberbielle cette notion était essentielle; la main doit dans toute la mesure du possible aller d'une position confortable à une autre position confortable. C'est ce qu'il appelait la «logique» du doigté, qui ne devait jamais être n'importe quoi, mais au contraire associer au mieux le besoin du moment avec le meilleur doigt disponible pour cela. Selon la topographie de la portion du clavier qu'on utilise, la main se déplace, même pour quelques notes seulement, et recherche ses aises. C'est pourquoi Souberbielle pratiquait des substitutions sans arrêt, bien plus abondamment encore que ne le font habituellement les organistes, eux dont c'est pourtant l'une des bases ordinaires de la technique courante. Même dans une simple ligne mélodique ordinaire, là où un pianiste passerait un pouce supplémentaire, ou ferait un écart, ou enchaînerait deux doigts éloignés afin de pouvoir jouer les notes suivantes qu'il n'atteint pas directement, Souberbielle n'hésitait pas à insérer plusieurs substitutions qu'on aurait d'abord pu croire superflues ou inutilement encombrantes. Ce qui à première vue pouvait sembler une débauche outrancière d'énergie digitale lui permettait en réalité de replacer sa main le plus souvent possible pour obtenir la meilleure adéquation entre les touches et les doigts. Souberbielle n'hésitait pas non plus à utiliser des croisements de doigts quasiment inusités par les organistes de son temps, sans parler des pianistes (le 4 par-dessus

le 5, par exemple). Pour les ornements, notamment les trilles, il se servait parfois de combinaisons à première vue étranges, mais ô combien efficaces dans certains cas de figure, comme 2-4, que j'ai aussitôt définitivement adoptées. Ça et là il pratiquait des doigtés très particuliers, voire hérétiques, qui lui permettaient d'avoir une main plus détendue et d'obtenir ce qu'il voulait (choral en trio de Bach *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 676, *Troisième Choral* de Franck, etc).

Il faut ajouter que, comme Franck, Souberbielle avait des mains particulièrement grandes : sa main gauche prenait sans effort la onzième et sa main droite couvrait la dixième. Ainsi jouait-il tout le début du *Premier Choral* de Franck comme l'auteur l'a indiqué, manuels seuls, sans heurts malgré les écarts, et ce passage à la fin de la *Fantaisie en la* ne lui posait pas le moindre problème :



Ayant moi-même de grandes mains je pouvais le suivre sur ce terrain, mais dans le cas suivant je dus déclarer forfait : il est le seul organiste que j'aie jamais connu utilisant l'incroyable doigté ci-après pour ce passage du *Prélude en mi bémol* de Bach, en prenant l'alto entièrement avec la main gauche :



Il y a un autre aspect de la musique sur lequel Souberbielle a immédiatement insisté : la rigueur du rythme. On reviendra plus loin sur ses conceptions à ce propos et les moyens qu'il mettait en œuvre, mais dès le départ il exigea un rythme extrêmement précis. Mon niveau de solfège était correct et je ne commettais pas de bourde rythmique, mais Souberbielle en voulait plus. Il fallait que ce soit carré, rigoureux, avec un rapport exact entre les longues et les brèves; le principal problème était la valeur précise des longues par rapport aux brèves (et non l'inverse). Lorsqu'apparaît une valeur longue superposée à des valeurs courtes dans les autres voix, ça va tout seul puisque les courtes permettent de caler l'ensemble du texte correctement. Mais lorsqu'une longue survient seule et produit une interruption dans le flux rythmique, sans agogique de compensation, la tendance universelle est de la faire un peu trop courte et de repartir légèrement trop tôt. L'interprète qui ne se méfie pas se fie à son instinct, «ressent» la durée de la longue, croit avoir joué correctement et n'est pas gêné; mais pour l'auditeur, c'est insupportable. Souberbielle avait tout de suite attiré mon attention là-dessus : «Tout le monde, absolument tout le monde commet cette erreur de temps en temps. Même

les plus grands. Et ainsi les longues perdent tout leur effet.» Aussitôt il me donna un exemple : «Tenez, dans l'*Oiseau Prophète* de Schumann :)»

Schumann : *Vogel's Prophet*



«Vous connaissez cela, n'est-ce pas. Vous voyez, ces silences au milieu de la mesure, ils sont régulièrement un peu écourtés, ce qui est un contresens complet. Et pourtant le pianiste est certain qu'il les a bien joués. Il n'y a qu'un moyen d'éviter cela, c'est de compter pendant les longues. Cela paraît bête, mais si vous ne comptez pas, si vous faites confiance à votre intuition et repartez lorsque vous sentez que c'est juste, ce sera faux. Il faut donc absolument compter pendant les longues. Avec une note pointée, c'est pareil : comptez toujours le point. C'est encore plus sensible dans les syncopes à vide : la suivante vient toujours trop tôt, il faut compter. C'est comme dans les sicilienne, ou les gigue à la française : combien d'exécutants jouent la première trop courte !» Souberbielle ne me laissait jamais passer la moindre longue valeur imparfaite, et c'est devenu chez moi une habitude : dès qu'une longue apparaît le voyant rouge s'allume le temps nécessaire. Malheureusement ceci eut également une conséquence inverse : depuis que Souberbielle m'en fit prendre conscience, lorsque j'écoute d'autres musiciens toute imperfection de ce type me gêne, et ce sera ainsi à tout jamais...

Tout le monde est d'accord pour proclamer que le rythme est essentiel, qu'un bon musicien doit avoir «le sens du rythme», etc; mais combien de professeurs expliquent vraiment à quoi ça tient? «Ce n'est pas en place», disent-ils. Mais personne ne compte tout le temps, bien entendu, car la pulsation naturelle de la pièce se suffit le plus souvent à elle-même, faute de quoi le jeu serait affreusement raide et aucun ralenti, aucune souplesse, aucune expression ne serait possible. Souberbielle, lui, savait l'enseigner : il faut laisser couler là où ça va tout seul, et compter là où c'est nécessaire. Simplement, il faut savoir où est ce nécessaire, car ce n'est pas intuitif : ces endroits ne sont prévisibles que si on a appris à les reconnaître. En les intégrant alors dès le début à l'apprentissage de la pièce au même titre qu'un doigté, le travail du musicien devient bien plus efficace et évite tout de suite de futurs écueils difficiles à corriger après coup. Encore faut-il qu'un Maître avisé et compétent l'enseigne à ses élèves... Je le découvrirais plus tard : cette question du rythme était l'un des fers de lance de l'art de Souberbielle, une caractéristique toute particulière de son jeu; loin d'une simple propreté solfégique, il en faisait un puissant moyen d'expression dont il allait m'enseigner les secrets.

*

* *

242

Quelques mois passèrent pendant lesquels Souberbielle mêla les exercices de la méthode avec des pièces simples de diverses origines, puis il me déclara qu'il était temps de poursuivre les cours à l'orgue. Après une dernière séance boulevard Montparnasse, il me fixa un horaire aux Carmes, dont il était titulaire de l'instrument; comme l'année était entamée, je fus rajouté en tête de peloton, et c'était donc la première tranche horaire qui m'était dévolue. J'en profitais seul, l'élève suivant n'arrivant ensuite qu'à l'heure qui lui avait été attribuée. Comme je m'installais en général avec quelques minutes d'avance, je voyais Souberbielle entrer à la tribune selon un rituel quasi invariable durant dix ans : la porte s'ouvrait puis se refermait avec un grincement caractéristique, Souberbielle apparaissait avec son immuable manteau de laine gris, son chapeau, son écharpe et des souliers noirs impeccablement cirés; il accrochait les deux premiers à une patère mal vissée au mur, puis grimpait les quatre marches menant à l'orgue en tenant son écharpe à la main. Après quoi il s'asseyait aux claviers à ma gauche, mais toujours après avoir au préalable disposé l'écharpe à plat sur le banc. J'étais d'abord un peu étonné de cette incontournable étape du cérémonial. L'expérience venue, j'en compris la raison à mes dépens : les bancs d'orgue sont une source phénoménale d'usure des fonds de pantalon, l'organiste ayant souvent besoin de pivoter ou de glisser sur son banc.

Ces premiers cours à l'orgue avaient quelque chose de surréaliste. On accédait à la tribune depuis la nef par une curieuse petite porte cintrée, trop basse, percée dans la muraille du fond de l'église⁷ et l'instrument que l'on pouvait alors découvrir était à cette époque parfaitement consternant. Il n'était plus entretenu depuis des lustres et il était abominablement faux; du buffet pompeux et lourd s'échappaient en permanence des bruits de fuites d'air (je ne savais pas encore qu'on disait «le vent»), des sifflements lugubres, des gémissements plaintifs d'antique locomotive, des hululements de maison hantée, des couinements subits et variés en tout genre dus à l'état calamiteux de l'ensemble. La tuyauterie était désaccordée et inaccordable, les sommiers fendus, l'harmonie laide, poussive, déséquilibrée, médiocre au possible; les claviers étaient disposés dans une console mal placée au bord de la balustrade, inconfortable, mal commode et peu fiable. Bref, une catastrophe. La réfection de l'instrument était bien prévue par la Ville de Paris mais toujours reportée, pour les raisons budgétaires habituelles. Et c'était pourtant là l'orgue que Souberbielle jouait tous les dimanches depuis des années.

Comme n'importe quel élève d'orgue je commençai à apprendre la technique de base du pédalier et Souberbielle me faisait poursuivre mes premières découvertes du répertoire élémentaire. Ses méthodes pédagogiques restaient toujours aussi différentes de celles d'un enseignement ordinaire. Parfois il attirait mon attention

⁷ Cette église était la chapelle de l'ancien monastère des Carmes qui occupait le terrain de l'actuel Institut Catholique. A l'origine l'accès à la tribune était à l'extérieur (il existe toujours); cette fameuse porte fut percée tardivement, et en raison de la difficulté évidente le travail fut réduit au minimum.

243

sur un petit passage secondaire qui n'était pas l'objet immédiat de l'exercice et que j'avais pu bâcler un peu : «Ne négligez rien : ça aussi, c'est important. C'est comme dans un bon ragoût de mouton : tous les détails comptent!» Selon son habitude, à l'occasion d'un quelconque exercice technique d'apprentissage, musicalement banal et ennuyeux, il faisait une remarque imprévue concernant une œuvre majeure; il avait en tête une vaste bibliothèque musicale dans laquelle il savait puiser, à la demande, les exemples dont il avait besoin, tirés non seulement de la littérature d'orgue mais de la musique en général. Ainsi, dans un contexte purement utilitaire destiné à l'acquisition – évidemment indispensable – de la technique organistique, Souberbielle entrouvrait des portes, et par leur entrebâillement j'apercevais déjà les trésors et les merveilles que la musique en général, et l'orgue en particulier, allaient m'offrir bientôt. Pour un débutant néophyte, cette façon d'aborder la musique est, on s'en doute, particulièrement plaisante. Bien peu de professeurs, hélas, ont le talent, la capacité, le goût, et aussi la patience de s'y prendre ainsi. La richesse et le foisonnement de ces cours me permettaient de mesurer, dès le départ, l'insondable abîme qui existait entre un musicien capable et compétent (comme les deux ou trois professeurs de piano que j'avais pu avoir) et un vrai Maître digne de ce nom, qui avait réfléchi, construit, analysé, remis en cause et sondé son art sans relâche, et chez qui les différents aspects du phénomène musical étaient à ce point connectés entre eux.

En 1970 la restauration de l'orgue des Carmes fut enfin décidée. L'instrument démonté allait devenir inutilisable pendant de longs mois, ce qui faisait dire à Souberbielle qu'il ne voyait guère de différence avec ce qu'il en était jusqu'ici. En attendant, les cours eurent lieu ailleurs. L'un des deux endroits habituels était la chapelle du collège Saint-Nicolas au coin de la rue de Vaugirard et de la rue Saint-Placide. Il s'agissait d'un collège privé de chaudronnerie⁸ dont la chapelle possédait un orgue plus gros que ce à quoi on aurait pu s'attendre, d'une bonne vingtaine de jeux, pas bien beaux mais en relativement bon état et suffisants pour travailler. Souberbielle y avait ses entrées grâce à un arrangement entre le chapelain des Carmes et le directeur de l'établissement; les cours qui s'y déroulaient étaient régulièrement entrecoupés d'accablantes sonnettes de couloirs de collège, de mouvements bruyants d'élèves belliqueux dans la cour voisine et de tintamarres d'apprentissage de chaudronnerie qui, on le devine, n'étaient ni discrets ni mélodieux. Tout cela évoquait irrésistiblement l'ambiance du collège dans le *Petit Chose* de Daudet.

L'autre endroit de dépannage pour les cours était chez Hamm, un vaste magasin de pianos rue de Rennes qui louait des studios de travail à l'heure, certains équipés d'un harmonium-pédalier. On aime ou on n'aime pas l'harmonium, mais il y en existe de respectables; ceux-là ne l'étaient pas. Le son de ces engins était l'une des choses les plus navrantes à entendre, mais aussi l'une des plus soporifiques,

⁸ Il n'existe plus, remplacé par un hôtel.

le bêlement des anches libres étant mélangé au ronronnement permanent du ventilateur électrique mal isolé qui les alimentait. Souberbielle n'eut pas souvent recours à ces studios, heureusement, mais à chaque fois qu'il y était contraint il s'en excusait auprès de ses élèves.

Il y eut aussi des bonnes surprises, comme la possibilité qui lui fut offerte de donner quelques cours à Saint-Nicolas du Chardonnet, grâce à l'obligeance de l'organiste titulaire qui était son ancienne élève et qui avait obtenu que le curé donne son accord «à titre exceptionnel et à condition que cela ne s'éternise pas». La palette sonore de l'instrument était nettement plus intéressante que celle des Carmes et ce fut l'occasion de travailler de plus près diverses questions de timbres et de registrations.

L'orgue des Carmes fut terminé l'année suivante; il avait été entièrement restauré et réharmonisé, toutes les fuites avaient été réparées. Désormais on pouvait jouer sans que l'instrument exhale continuellement ses soupirs et ses chuintements de vieille chaudière fatiguée. Néanmoins aucune modification n'avait été apportée à sa composition⁹. Seul changement notoire, la console des claviers était désormais placée «en fenêtre», c'est à dire encastrée sous la façade des tuyaux de l'instrument et non plus dans un meuble séparé comme avant, et le banc et le pédalier étaient surélevés par une estrade. Du coup Souberbielle adopta un nouveau comportement : plutôt que de s'asseoir dès le début sur le bord du banc, il marchait de long en large sur la tribune pour écouter l'élève, ou s'installait sur une chaise un peu en retrait, souvent en joignant les deux mains par l'extrémité des doigts tendus en vis-à-vis. Puis, la pièce terminée, il revenait auprès des claviers commenter, expliquer et donner des exemples.

Peu après, Souberbielle quitta son appartement du boulevard Montparnasse et emménagea dans une maison avec un jardin à Meudon. Désormais il devait prendre le train pour venir à Paris et rentrer chez lui, ce qui représentait à chaque fois un trajet d'une petite demi-heure. Ceci eut au moins deux conséquences. La première fut qu'à plus de soixante-dix ans il décida d'apprendre le portugais. Il avait eu aux débuts des années 50 un élève franco-portugais, Antoine Sibertin Blanc, qui devint ensuite organiste de la cathédrale de Lisbonne et qui l'invita régulièrement à y donner des concerts; Souberbielle put ainsi visiter en détail l'orgue de l'Université de Coimbra qui l'impressionna considérablement pour diverses raisons (il en sera question un peu plus loin), et se rendre à Fatima où il aimait retourner. Il décida donc de rentabiliser intelligemment les temps vides de ses voyages en train banlieue-Paris, et de même que d'autres s'y adonnent aux mots croisés, lui commença d'y faire avec application des exercices de portugais dans un manuel d'apprentissage qu'il emportait toujours avec lui.

⁹ Souberbielle avait espéré des changements, mais les choses ne se passèrent pas bien entre la Ville de Paris et lui, et, déçu, il abandonna l'affaire. Quand il discutait de facture, ou comparait un type d'orgue à un autre, il désignait son instrument en disant : «Celui-ci, ce n'est pas un orgue, n'est-ce pas!»

L'autre conséquence fut qu'il réorganisa ses horaires d'enseignement afin de réduire ses déplacements. Cela me donna l'occasion d'entendre différents élèves avant ou après moi, de saisir au vol des indications supplémentaires sur d'autres pièces que celles que je travaillais, et de voir comment il enseignait d'une façon plus générale.

Sans jamais se départir de sa réserve habituelle, Souberbielle était d'une gentillesse indéfectible avec ses élèves. Jamais de remarque humiliante, agressive ou moqueuse, comme s'en permettent certains professeurs; jamais de regard de connivence ironique avec les autres étudiants dans le dos du malheureux qui vient de commettre une bévue. Il indiquait clairement ce qui lui avait plu et ce qui n'allait pas, sans faire d'histoires. Jamais il n'usait de formules creuses ou vagues du genre «Ce n'est pas assez musical» ou «Il faut vous exprimer davantage» si prisées par certains professeurs ou membres de jurys de concours quand ils n'ont rien de tangible à dire; ses commentaires étaient nets, précis, étayés, illustrés par des exemples et des contre-exemples. Il commençait toujours par les éléments positifs, même s'il y en avait peu. À un élève apportant une pièce propre mais insipide, jouée sans âme et sans vie, il disait : «Bon ! C'est très bien préparé» avant de lui montrer tout ce qui manquait pour tâcher d'améliorer le résultat. Ceci ne l'empêchait pas, parfois, d'exprimer son avis à qui savait l'entendre. Un jour arriva une religieuse qu'on ne connaissait pas et qui lui joua un vague choral d'une façon tellement piteuse qu'on se demandait comment elle s'était retrouvée là en apportant un pareil travail; sans doute avait-elle été recommandée par le chapelain ou un clerc de l'Institut catholique. Lorsqu'elle parvint, péniblement, cahin-caha, à la fin de la pièce, on se demandait tous ce que Souberbielle allait bien pouvoir lui dire d'autre que «Que voulez-vous que je vous dise là-dessus, ma sœur, allez travailler et revenez ensuite». Mais il ne broncha pas, lui déclara : «C'est très bien. Voulez-vous que nous reprenions tout cela?» et il la fit recommencer en l'arrêtant toutes les deux croches pour lui montrer chaque erreur, chaque faute de rythme, chaque incorrection, chaque mauvais doigté, qui fleurissaient les uns derrière les autres, et ce toujours d'un ton égal, calme et imperturbable – jusqu'à ce que la religieuse, réalisant tout de même le gouffre existant entre la médiocrité de ce qu'elle faisait et la qualité minimum de ce qu'il attendait, finisse par bredouiller «Je crois qu'il est temps que j'aille à la chapelle» et que Souberbielle lui réponde, pince-sans-rire : «Très bien, ma sœur, continuez comme cela», phrase à double sens dont on ne sait celui que la religieuse comprit. On ne la revit plus.

De nombreux élèves de Guilmant, Vierne ou Dupré (pour ne parler que des organistes) ont décrit leurs rapports avec leurs Maîtres respectifs en termes de proximité, d'attachement, d'affection, de simplicité familière, le professeur s'intéressant aux aléas de la vie de ses élèves, les soutenant, les invitant à goûter ou à déjeuner, etc. Souberbielle me racontait que Vierne, par exemple, accueillait couramment un élève à la Schola en lui tapant amicalement dans le dos et en lui disant «Alors mon cher, comment va?» Ce comportement bon enfant de «professeur-gâteau»

m'a toujours semblé hors de propos. Par chance pour moi c'était là un style totalement aux antipodes de celui de Souberbielle. Il était d'une discrétion totale avec ses élèves, disant ce qu'il avait à dire comme professeur et rien au-delà. Ainsi les rapports s'établissaient non sur une base de paternalisme discutable, mais d'estime mutuelle. Car si le respect et l'estime de l'élève pour le Maître vont de soi (sinon comment travailler avec lui?), la réciproque était tout aussi vraie pour Souberbielle, ce qui n'empêchait pas un intérêt plus particulier pour celles ou ceux qu'il sentait plus réceptifs et qui faisaient leur miel des indications qu'il leur donnait. Au bout d'un certain temps cette appréciation mutuelle pouvait devenir plus personnelle; elle se traduisait alors par des conversations plus affinées, des discussions sur des questions artistiques, esthétiques, philosophiques, historiques, quelquefois religieuses (un point sensible chez Souberbielle, et dont l'abord témoignait d'une confiance particulière avec son interlocuteur¹⁰). Parfois alors Souberbielle «se lâchait» et ces parenthèses faites au cours d'orgue pouvaient aller bien au-delà de la pièce censée être l'objet d'étude du moment. Après quoi, apparemment content, il concluait : «Il faudra qu'on en reparle.»

*

* *

Un beau jour, Souberbielle m'informa qu'il était temps de «prendre le large». Cela signifiait commencer à aborder les grandes pièces du répertoire (ce fut d'abord le *Prélude en si mineur* de Bach), mais aussi commencer à approfondir le travail. L'enseignement de Souberbielle, clair, truffé d'exemples, d'illustrations, de références, de commentaires précis, était déjà infiniment supérieur à tout ce que j'avait bien pu connaître auparavant; eh bien, je n'avais encore rien vu, les choses sérieuses commençaient désormais.

Il commença par me déclarer : «Il faut que vous fassiez de l'écriture¹¹». Apprendre un peu d'harmonie? Au fond, pourquoi pas. Mais Souberbielle rectifia immédiatement : «Non non, pas un peu d'harmonie. L'écriture fait partie de la formation de tout musicien, et pas seulement de ceux qui pratiquent un instrument polyphonique. Il faut faire de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue, et il faut en faire à fond.» La composition ne m'attirait pas et je ne voyais pas trop la nécessité de me lancer dans tout cela, mais je me conformai à ses indications et commençai l'harmonie sous sa direction.

Sur le coup je n'ai pas compris ce qu'allait signifier cette directive de Souberbielle. Or ce fut celle qui, véritablement, m'ouvrit les portes de la musique. Car si, au début, je réalisai consciencieusement les basses et chants donnés, après

¹⁰ C'est ainsi qu'un jour il m'expliqua pourquoi il refusait systématiquement d'accompagner l'anamnèse de la messe.

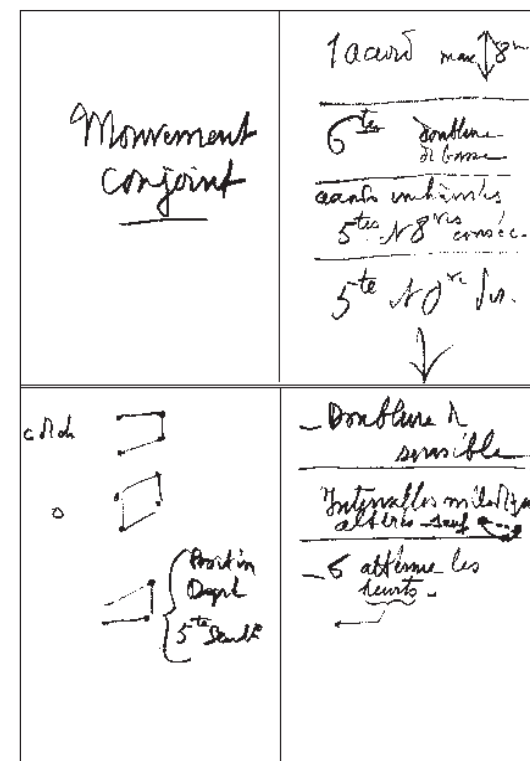
¹¹ Pour les non-musiciens, on rappelle qu'en musique ce terme abrégé n'a rien à voir avec la notation ou la calligraphie, il désigne l'ensemble des disciplines régissant l'écriture musicale au sens de l'écriture littéraire, et comporte trois disciplines principales : l'harmonie, le contrepoint (avec subdivisions) et la fugue.

quelques mois quelque chose d'inattendu se produisit et je me retrouvai tout à coup comme Moïse découvrant la Terre promise. Jusqu'ici j'évoluais dans tel ou tel paysage musical, guidé d'une main ferme et sûre par Souberbielle qui ne cessait de me faire apercevoir de nouveaux débouchés; mais je n'en voyais que quelques bribes parcellaires à ras du sol. Soudain, grâce à l'harmonie (et encore, je devais en être aux quarts-et-sixtes) je m'aperçus que j'étais comme arrivé au sommet d'une montagne, gravie sans bien m'en rendre compte; stupéfait, c'était de tout là-haut que j'appréhendais désormais ce qui m'attendait, s'étalant devant moi comme un immense continent jusqu'ici inconnu, possédant des structures restées invisibles d'en bas et apparaissant enfin. Sans doute la pérégrination serait encore longue pour découvrir en détail et maîtriser tout ce que, pour le moment, je ne pouvais encore voir que de loin; mais désormais, grâce à Souberbielle, ce qu'était la musique prenait pour moi un sens complètement différent. Ceux qui n'ont jamais fait d'écriture ne peuvent comprendre cette sensation, mais les bienheureux qui s'y sont frottés, même sans aller très loin, le savent bien : si le solfège est l'orthographe de la musique, l'écriture est sa grammaire. Savoir l'écriture, c'est savoir par le dedans comment un texte est fait, c'est comprendre à quoi tient le langage d'un compositeur, c'est posséder un outil d'une telle puissance que le travail d'apprentissage et d'analyse, la conception, l'interprétation de n'importe quelle pièce sont radicalement différents. On peut goûter des textes de Molière, de Balzac ou de Maupassant sans rien connaître à la grammaire; mais c'est grâce à elle qu'on pourra saisir avec précision et acuité en quoi leurs manières de faire sont différentes, comment chaque auteur s'y est pris pour obtenir les effets qu'il produit, et la perception du texte en est évidemment changée : avec la grammaire, on comprend «comment ça marche». En musique c'est pareil. Par l'écriture, on ne se contente plus de ressentir : désormais on comprend. De même qu'un comédien dira un texte selon la façon dont il l'a compris, l'interprète dira la musique tout autrement s'il en connaît les secrets de fabrication.

L'analyse, l'orchestration, l'étude des styles, l'interprétation raisonnée, sans parler de la composition, rien de tout cela n'est possible sans l'écriture. C'est grâce à l'écriture que Souberbielle n'était pas seulement un organiste, mais bien un musicien complet; c'est l'écriture qui lui avait donné accès aux autres disciplines d'érudition musicale et à la vraie connaissance de son métier, au lieu d'être un simple exécutant (aussi talentueux fût-il) sur un instrument; c'est l'écriture qui lui avait permis d'assimiler les innombrables partitions qu'il connaissait en détail et dont il me donnait tant d'exemples.

Au cours suivant je fis part à Souberbielle de cette toute nouvelle perception de la musique qui m'avait saisi et dont je lui étais redevable. Il hocha la tête et me répondit en souriant : «Je suis passé par là. Moi aussi, l'écriture m'a donné les clefs. Si je puis vous en faire profiter, eh bien, je vous aurai servi à quelque chose...» On commença donc, selon le cursus classique, par l'harmonie. Souberbielle ne chercha pas bien loin et utilisa le célèbre traité de Dubois, avec lequel il avait lui-

même, comme tant d'autres, fait ses classes. Mais il m'en donna un mode d'emploi inattendu : «Surtout ne le lisez pas. Les exercices proposés sont excellents, à quelques exceptions près que je vous indiquerai. Quant au texte, vous le lirez plus tard, quand vous aurez terminé : ça vous amusera. Le traité, nous le ferons ensemble.» Souberbielle estimait en effet que, dans le traité de Dubois comme dans les autres, le cours proprement dit était bien trop abondant et compliqué; avaler d'abord un paquet de règles avec sous-sections et cas particuliers était le meilleur moyen de se retrouver paralysé sans rien pouvoir écrire. Une fois posés deux ou trois principes simples, il fallait d'abord écrire, et ensuite analyser ce qui allait et ce qui n'allait pas, en écoutant et en comprenant pourquoi. Ainsi les règles trouvaient-elles leurs raisons d'être. L'harmonie, comme toute l'écriture, comme toute la musique, s'apprend avec un Maître, pas dans les manuels d'instruction; l'enseignement de Souberbielle, ici comme pour le reste, tenait de l'esprit des Grecs, basé sur un rapport de Maître à disciple. «Vous savez ce qu'est un accord parfait, n'est-ce pas? Et un renversement? Eh bien, ça suffit pour commencer. Vous allez apporter un petit carnet, comme font les dames qui enseignent le piano, et nous y noterons au fur et à mesure, le plus succinctement possible, les observations utiles.» Ce fameux petit carnet, rédigé de l'écriture si caractéristique de Souberbielle, je l'ai toujours conservé. En tout et pour tout, six pages ont été remplies; et je me plais à penser, lorsque je retombe dessus, que le génie d'un pédagogue d'exception a fait le reste pour me permettre d'obtenir mes trois Premiers Prix d'écriture au Conservatoire...



Lorsque le traité fut terminé, Souberbielle me donna de nombreux textes à réaliser, qui n'étaient autres que ceux sur lesquels lui-même avait planché dans sa jeunesse. Il m'en montrait ensuite une réalisation, écrite de sa main, et qui était soit la version de l'auteur qu'il avait recopiée, soit la sienne. Au temps où il apprenait l'harmonie, dans les années 1920, il n'y avait pas de photocopieuse; c'était donc entièrement à la main qu'il s'était constitué une petite bibliothèque de textes pédagogiques, pour le cas où. Sauf erreur, les élèves d'écriture de Souberbielle sont extrêmement peu nombreux; nous ne sommes donc qu'une toute petite poignée à avoir profité de ce Fonds.

Bien entendu, ces cours d'harmonie étaient sans cesse prétextes à de multiples exemples tirés de toute la Musique, principalement de pièces symphoniques, de musique de chambre et de piano. La culture de Souberbielle se déployait alors dans toute son étendue, et elle me permettait en outre de découvrir des œuvres que je connaissais mal, ou pas du tout. «Mais oui, vous trouvez ceci dans le premier *Trio* de Schumann (ou tel *Quatuor* de Beethoven, ou le *Pelléas* de Fauré, ou la Passacaille de *Didon et Enée*, etc). Comment, vous ne connaissez pas cela? Ah, vous l'avez entendu ! Mais ça ne suffit pas, il faut absolument la jouer vous même au piano. On apprend la musique en mettant le nez dans la partition et les doigts dans les notes.» Souberbielle me racontait que lorsqu'il était étudiant, on pouvait louer chez Ploix¹² par exemple les *Symphonies* de Beethoven réduites pour piano. «Évidemment, on n'est pas très tenté d'avoir ce genre de choses dans sa bibliothèque. Alors la location était une excellente solution : ainsi on avait la pièce dans les doigts, donc dans l'oreille et dans l'esprit, avec bien plus de précision qu'une simple étude à la table. Et quand, ensuite, on pouvait se procurer la vraie partition, la combinaison de la lecture, des sonorités entendues à l'orchestre et des détails qu'on avait découverts chez soi en prenant son temps, donnait une connaissance vraiment approfondie de la Symphonie.»

C'était l'occasion de discuter de tel ou tel compositeur. Souberbielle aimait bien citer la fameuse phrase de François Couperin «J'avouerai de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend»¹³ et il la disait avec délectation, comme en savourant les y; mais il ajoutait «J'aime bien aussi être surpris... à condition que cela ait un sens.» La (bonne) musique contemporaine ne le rebutait pas a priori mais il fallait que le propos du compositeur soit clair : «Je n'aime pas la musique qui nécessite un mode d'emploi. S'il n'y a que le compositeur qui comprenne de quoi il retourne, il fait perdre son temps à tout le monde». Il attachait la plus grande importance à la structure de l'œuvre, c'est à dire non seulement à sa construction mais à l'adéquation entre le matériau et l'architecture. «Qu'est-ce qu'un musicien de génie?» proclamait-il. «C'est celui qui non seulement trouve des idées neuves et intéressantes, mais qui en plus sait comment en tirer parti pour

¹² Magasin de musique rue Saint-Placide, qui n'existe plus.

¹³ Premier Livre de Clavecin.

créer des œuvres à l'équilibre parfait entre le fond et la forme. Bach était un génie. Mozart était un génie. Le premier mouvement de la *Cinquième* de Beethoven est d'un génie – pas le deuxième. De même le Scherzo de la *Neuvième* est écrit par un génie, alors que le final ne l'est pas. Schubert a beaucoup trop écrit, mais il fut souvent un génie. Chopin était un génie. Offenbach, à sa manière, était un génie». Son opinion sur Liszt était extrêmement subtile : «Liszt a frôlé le génie. Ses trouvailles sont innombrables et de tout premier ordre, mais elles restent des trouvailles». Pour Souberbielle, il manquait à Liszt une vraie pensée sur la forme. Sa musique d'orgue, notamment, ne l'intéressait pas le moins du monde. «*Le Prélude et Fugue sur B-A-C-H?* Les deux premières pages sont sensationnelles. Après quoi, il ne se passe plus rien d'intéressant, il n'y a plus qu'à dévider la ficelle.» Même la *Sonate en si mineur?* «C'est vrai, c'est sa meilleure œuvre. Oui, c'est là que Liszt est passé au plus près du sommet».

Il aimait Mendelssohn qu'il trouvait «magnifique», et m'en citait souvent, notamment les *Variations sérieuses*, les trois dernières *Symphonies*, le *Trio* en ré mineur, et bien entendu le *Concerto* pour violon. Du coup il était déçu par ses œuvres d'orgue qu'il trouvait inférieures au reste : «Souvent ce n'est pas mal du tout, mais ça finit en sirop» (allusion aux *Adagio religioso* des Sonates; sans surprise, le *Prélude et Fugue en ut mineur* était ce qu'il préférait). Il aimait énormément Schumann dont il me donnait beaucoup d'exemples tirés de sa musique de chambre et de piano. Des *Etudes symphoniques* il disait «Tout le monde est capable de faire des variations. Mais celles-là sont vraiment exceptionnelles : aucune n'est banale, chacune a une originalité toute particulière, chacune est réalisée à la perfection. C'est un enchantement».

À mon étonnement, il y avait un auteur qu'il rejetait complètement : «Brahms, c'est le type même du compositeur sans génie.» Cette phrase lapidaire semblait davantage pouvoir s'appliquer à un Léo Delibes ou un Ambroise Thomas. Tout de même, lui disais-je, et les quatre *Concertos*, la *Première Symphonie*, les dernières pièces pour piano (*Intermezzi* etc), le *Quintette* en fa mineur, le *Requiem*, les *Variations sur Haydn?* Mais il n'y avait rien à faire, Brahms ne passait pas. Ce blocage ressemblait à une réaction épidermique. Quelle en était la raison? Je n'ai jamais pu me l'expliquer et me suis toujours demandé s'il n'y avait pas là une raison personnelle ou un mauvais souvenir.

Il avait une affection toute particulière pour les dernières œuvres de musique de chambre de Franck écrites durant ses dix dernières années. La *Sonate pour violon et piano* avait une place spéciale dans son cœur, puisqu'on sait (par Léon Bloy lui-même¹⁴) que très jeune il la jouait avec sa future femme. Mais ce qu'il plaçait tout au sommet, c'était le *Quatuor*, plus que le *Quintette* qu'il aimait assez mais trouvait nettement moins profond. Il prisait aussi fort haut le *Prélude, Choral et Fugue* pour piano, et pas du tout le *Prélude, Aria et Finale* dont, pour plaisanter et montrer ce qu'il en pensait, il jouait les deux premières incises qu'il enchaînait à la dernière

¹⁴ Léon Bloy, *La Porte des Humbles*, 1915-17.

de la *Marseillaise*. De la *Symphonie* et des *Variations symphoniques* il aimait les mouvements centraux, nettement moins les premiers et les derniers – ce qui lui faisait dire que dans ces deux œuvres d’orchestre Franck avait réussi le milieu et raté les extrêmes. D’une façon générale il admirait chez Franck le fait que son style était très personnel : «On peut trouver certaines parentés entre Mozart et Haydn, entre Liszt et Chopin, entre Debussy et Ravel. Franck n’en a avec personne : il a son harmonie, sa façon de traiter les phrases, sa logique de construction. Sa pâte est unique, immédiatement identifiable. Fauré lui doit énormément, par exemple les techniques de modulation.» Ses œuvres d’orgue sont un sommet du répertoire de l’instrument, on en parlera plus loin.

Ravel lui semblait prodigieux mais il n’aimait pas trop son côté «fort en thème», et il trouvait qu’il allait parfois trop loin : de la *Forlane* par exemple, dont nous avons disséqué les alchimies harmoniques dosées au millimètre, il disait «c’est admirable, mais c’est de la musique de laboratoire». Dans le *Tombeau de Couperin* il préférait nettement les pièces plus «simples» comme le *Prélude* ou le *Menuet*.

Avec Debussy il était assez sélectif. L’abus des gammes par tons l’agaçait. Tous les *Préludes* ne lui plaisaient pas; selon lui *La Cathédrale engloutie*, par exemple, reposait trop sur des effets de piano : «C’est une pièce, pas une œuvre.» Au contraire, *Des pas sur la neige* faisait son admiration inconditionnelle. Il trouvait *Pelléas* «quand même trop long». À l’orchestre, il aimait bien les deux premiers *Nocturnes*, moins le troisième dont le plan lui semblait «plus vague». Selon lui la pièce d’orchestre la plus réussie de Debussy était de loin le *Prélude à l’après-midi d’un faune*, tandis qu’il n’aimait pas du tout *La Mer* : «Ce n’est pas du tout à la hauteur de la réputation qu’on y a fait : ça mise trop sur la séduction. Vous verrez, on en reviendra.» À une autre occasion il porta sur cette œuvre un jugement assez sévère : «Il y a là une fausse construction. C’est un enchaînement d’ambiances, certes magnifiques, mais sans lien logique. On pourrait mettre les tableaux dans un autre ordre, ça marcherait aussi bien. Si dans une œuvre vous avez A-B-C-D, mais que rien ne s’oppose à avoir A-B-D-C, c’est qu’il manque quelque chose.» Lorsque je lui racontai qu’avec le troisième mouvement Charles Münch disait «revenir sur la terre ferme et voir des feuilles d’automne qui se détachent des branches»¹⁵, Souberbielle éclata de rire : «Au fond c’est vrai, le thème large en do dièse pourrait tout aussi bien être un thème de plaine, ou de montagne. Vous voyez, il n’y a même plus de mer, à la fin...»

Quant aux Russes, il était impressionné par la rutilance de l’orchestre de Tchaïkovsky et un peu méfiant du pathos expansif de son style, «mais il y a des jours où j’aime bien !» Il parlait peu des suivants (Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodine, etc) et pas du tout de Rachmaninov et Scriabine, ces deux musiciens emblématiques à leur manière, amis et pourtant si éloignés musicalement. Mais

¹⁵ Charles Münch, *Je suis chef d’orchestre*, 1954.

deux Russes du XX^e siècle retenaient largement son attention. Le premier était Stravinsky, celui des premières années. Souberbielle trouvait *L’Oiseau de feu* «très bien dans l’ensemble» bien qu’encore «assez classique»; par contre il n’aimait guère la fin qu’il trouvait négligée, plutôt «pompière», et la modulation au demi-ton supérieur qui s’annule aussitôt après était pour lui d’un total mauvais goût. Mais Souberbielle regardait *Le Sacre* comme un entomologiste aurait examiné une araignée à sept pattes et trois antennes défiant toute classification. «C’est tout à fait étonnant : c’est le premier exemple d’une musique qui n’avance pas – et pourtant ça marche. Pas de développement, pas de discours qui se déroule, pas de conduite de la phrase : toute l’œuvre procède par épisodes statiques. On reste sur place un moment, puis on passe au suivant.» Et Souberbielle jouait l’introduction : «Vous voyez, ça tourne, ça se promène, mais en fait ça ne va nulle part» puis enchaînait avec les célèbres accords martelés : «Ce genre d’harmonies ne mènent à rien; alors il les répète, et puis il saute à autre chose». Il citait la partition de mémoire, confirmant qu’il l’avait étudiée non seulement avec les yeux, mais bien, selon ses préceptes, avec les doigts.

Le second était Prokofiev : «Ah, ça c’est un compositeur.» Il admirait à la fois le langage, les constructions solides et sans inutiles complications, la qualité des thèmes, l’orchestration. Le *Premier Concerto* pour violon, le *Troisième Concerto* pour piano, la *Rhapsodie sur des thèmes juifs*, le *Lieutenant Kije*, l’*Amour des Trois Oranges* étaient pour lui de grandes réussites du XX^e siècle, auxquels il ajoutait sans hésiter *Pierre et le Loup* «bien plus qu’un conte pour enfants». Il admirait aussi énormément les *Visions fugitives*, dont il me disait : «Regardez-les de près». (Les *Sonates* pour piano l’attiraient apparemment moins.)

En ce qui concerne les dodécaphonistes de l’école de Vienne, on ne sera pas surpris de son rejet à leur égard : à ses yeux ils s’étaient fourvoyés dans une impasse. «Il y a d’autres moyens de renouveler le langage. Nier tout lien harmonique entre les notes, c’est renoncer à la musique. D’ailleurs, si on y regarde de plus près, les dés sont un peu pipés : Schönberg n’a pas tout à fait abjuré l’harmonie traditionnelle. Car quand on combine des séries de douze sons, il se produit forcément, ici ou là, par hasard, des consonances. Or les dodécaphonistes font tout ce qu’il peuvent pour les éviter et maintenir une harmonie aussi dissonante que possible : leurs intervalles de prédilection sont les fausses octaves¹⁶. Bannir à ce point les consonances, c’est au fond privilégier un type d’harmonie par rapport à un autre. Autrement dit, c’est renoncer à la parfaite égalité des intervalles qu’ils proclament...»

Faire de l’harmonie dans un pareil environnement musical était non seulement un régal, mais donnait tout son sens à cette discipline. En plus, Souberbielle ne se limitait pas au langage tonal standard traditionnellement pratiqué en harmonie. Il avait vite remarqué mon goût pour le chant grégorien et

¹⁶ Souberbielle détournait un peu (exprès, naturellement) le sens de ce terme du XVII^e siècle en désignant ainsi la septième majeure et la neuvième mineure.

ses modes caractéristiques, qui étaient si chers à son cœur depuis toujours; l'écriture modale fut donc incluse au programme. Après l'étude des accords caractéristiques du mode et des cadences correspondantes, il faisait des rapprochements avec Franck, Fauré, Debussy, Ravel, Stravinsky, Hindemith. Le mode de sol, par exemple, fut examiné dans l'un de ses Introïts préférés, *Puer natus est*¹⁷, puis dans la *Danse russe* du premier tableau de *Petrouchka*; son exemple favori de l'usage moderne du mode de fa était *L'Isle Joyeuse*; celui du mode de mi était le deuxième *Mouvement perpétuel* de Poulenc («le meilleur des trois», disait-il). Souberbielle trouvait qu'avec les modes «on peut faire plein de choses», Messiaen en étant une démonstration évidente parmi d'autres, et j'eus l'occasion de voir que Souberbielle lui-même avait écrit une pièce pour piano qui en faisait un usage tout à fait réussi (cf. plus loin).

En même temps, dès la fin du Traité d'harmonie proprement dit, il décida qu'il était temps de se mettre au contrepoint. Mais là aussi, il avait des conceptions personnelles peu orthodoxes. «Vous n'allez pas faire de contrepoint rigoureux¹⁸; ce ne sont que des rébus qui ne servent pas vraiment à grand chose. Vous allez passer tout de suite au choral. Prenez des mélodies de chorals, et faites comme si vous étiez Bach.» Puis il ajoutait en souriant : «Nous comparerons ensuite...» Je me mis donc à «faire comme si j'étais Bach» et lui apportais des réalisations qu'il examinait à la loupe, puis il commentait la ou les versions que Bach en avait laissées, en soulignant toutes les trouvailles et tous les tours de plume. «Regardez, vous voyez comment il s'en est sorti? Retenez cela, n'est-ce pas !» Contrairement aux règles du genre appliquées normalement dans les classes d'écriture, il n'exigeait pas que toutes les croches soient marquées, mais en demandait simplement un maximum. «Bach ne marque pas toutes les croches, et il y a de bonnes raisons pour cela. Il ne faut pas être plus royaliste que le roi. S'obliger à toutes les marquer peut contraindre à modifier l'harmonie, en renonçant à un choix d'accords pourtant meilleur, simplement pour que toutes les croches y soient. Or il ne faut jamais sacrifier l'harmonie; elle a toujours la priorité.»

Puis assez rapidement il me lança aussi dans la fugue, en m'expliquant : «La fugue d'école n'a qu'un intérêt musical assez limité. C'est pourquoi il faut en faire le plus tôt possible. Quand on est un musicien confirmé on ne peut plus trouver beaucoup d'attrait à ces fugues scolaires et académiques; au contraire, quand on en est encore aux premières étapes de l'apprentissage, on trouve ça amusant.» Ce faisant, Souberbielle allait, une fois encore, à l'encontre de tous les académismes pédagogiques, car la fugue est traditionnellement enseignée après le contrepoint puisqu'elle en utilise les procédés. Souberbielle m'enseignait donc tous les secrets de l'exposition, des divertissements et des strettas; là non plus, il n'utilisa aucun traité.

¹⁷ Pour le matin de Noël.

¹⁸ Pour les non-musiciens, on rappelle que le contrepoint dit «rigoureux» consiste à combiner une ligne donnée entièrement en rondes (le «cantus firmus») à d'autres lignes qu'il faut créer selon des règles préétablies extrêmement précises, nombreuses et fort contraignantes, formant différents types d'exercices.

Effectivement ça me paraissait plaisant; la fugue est un matériau sympathique et motivant, et quand on constate qu'on est pour la première fois parvenu à écrire une fugue complète tenant à peu près la route, on en ressent une satisfaction toute particulière : un cap a été franchi. Et bien entendu, on voit désormais les fugues de Bach d'un œil complètement renouvelé.

Après quoi Souberbielle me dit : «Écoutez, tout ça marche très bien. Pourquoi ne rentreriez-vous pas au Conservatoire afin d'obtenir votre Prix d'harmonie?» Il s'ensuivit une petite discussion pendant laquelle il me déclara ce qu'il semble avoir dit à tous ses élèves dans ce cas : «Le Conservatoire, il faut y entrer quand on est capable d'en sortir.»¹⁹ Il n'aimait guère la «Rue de Madrid», dont il jugeait l'enseignement souvent discutable, parfois trop raide et parfois trop relâché, dépendant (trop) largement du professeur sur lequel on tombait et qu'on ne pouvait pas souvent choisir. Lui-même y avait remporté un Premier Prix d'orgue et un autre d'harmonie en 1925, puis il en était aussitôt parti et n'en gardait qu'un souvenir fort mitigé. «Vous savez, les choses semblent avoir changé depuis, mais au fond c'est à peu près pareil. Vous n'y apprendrez que fort peu de chose. Ce n'est pas important car vous l'aurez appris avant; ce qui compte, c'est d'obtenir son Prix. Et tant qu'à faire, de l'obtenir dans les meilleures conditions possibles, c'est à dire en étant largement prêt à l'avance.» De plus il y avait eu des changements une dizaine d'années plus tôt dans l'enseignement de l'harmonie, qui ne lui plaisaient pas beaucoup : «Désormais on ne fait plus que du style²⁰. Au fond ce n'est que du pastiche. En faire un peu, c'est bien et c'est formateur. Mais ne faire que cela, c'est complètement insuffisant. D'ailleurs c'est la raison pour laquelle Duruflé est parti²¹. Proust a fait des pastiches; mais il n'a pas fait que ça, n'est-ce pas !»

Néanmoins, pour avoir son Prix, il fallait s'y plier. Je préparai donc mon dossier d'inscription, et là, une surprise m'attendait : le concours d'entrée était commun aux classes d'harmonie et de contrepoint. Pour ce dernier le candidat passait des épreuves de contrepoint rigoureux. Or, comme on l'a vu, Souberbielle m'avait dispensé de cette discipline. Il fallait donc que je m'y mette dare dare, afin d'être au niveau requis. Souberbielle, ennuyé mais résigné, me donna mes premiers exercices à résoudre. Mais au bout de cinq semaines, il trouvait ça parfaitement assommant, et n'y tenant plus : «Écoutez, euh, nous manquons de temps pour faire le rigoureux. Ce qui serait bien, c'est que vous entriez dans une classe de contrepoint à l'École César-Franck. Nous sommes en cours d'année, mais ça ne fait rien, je pense que je peux arranger cela.»

¹⁹ Michel Chapuis, par exemple, rapporte ce même propos dans son livre de souvenirs (entretiens avec Cl. Duchesneau).

²⁰ C'est à dire réaliser des textes dans le style de compositeurs de référence (c'étaient alors Bach, Mozart, Schumann, Fauré, Debussy et Ravel).

²¹ Duruflé, professeur d'harmonie au Conservatoire pendant plus de vingt-cinq ans, était en complet désaccord avec cette réforme et démissionna de son poste en 1970.

L'école César-Franck, dont Souberbielle était l'un des plus anciens professeurs²², était alors située au 8 rue Gît-le-Cœur, occupant tous les étages d'un petit immeuble en assez mauvais état. La peinture des murs s'écaillait, les planchers grinçaient et s'enfonçaient traîtreusement sous les pieds, l'installation électrique était inquiétante, les fenêtres fermaient mal et laissaient passer les bruits de l'extérieur, voire dans certaines salles la pluie. Dans une pièce au premier étage trônait un dragon bienveillant, vieille demoiselle aussi haute que large et à qui le chignon solennel rajoutait une quinzaine de centimètres supplémentaires : Mademoiselle Duplessis. Elle veillait sur toute l'École avec patience et efficacité, tout en répondant à ses interlocuteurs avec une voix de sergent-major baryton. Souberbielle lui expliqua en quelques mots le problème et deux minutes plus tard je me retrouvai inscrit dans la classe de Claude Terrasse, merveilleux musicien élégant et fin dont je deviendrais ultérieurement le cotitulaire puis le successeur à l'orgue de Saint-Jacques du Haut-Pas. Quant à Souberbielle, ravi de s'être débarrassé de la corvée, il se contentait de me demander de temps à autre : «Tout se passe bien? Oui? Bon !»

Le concours d'entrée au Conservatoire se passa sans problème, j'en profitai donc pour m'inscrire non seulement en harmonie mais aussi en contrepoint, puis en fugue. Les prédictions de Souberbielle se réalisèrent; grâce à son enseignement j'y perdis le moins de temps possible, en réalisant les devoirs rapidement et sans grand effort, et aussi en assimilant comment passer les concours de sortie de la façon que le jury attendait : car les «styles» étaient omniprésents, mais ils étaient stéréotypés. Les six auteurs au programme de la classe d'harmonie (Bach, Mozart, Schumann, Fauré, Debussy, Ravel) subissaient le même sort. Ainsi ce qu'on définissait comme le style de Bach n'était qu'une bien pâle contrefaçon de la vraie manière de Bach, sans aucune des trouvailles, audaces ou fantaisies dont Bach a parsemé ses œuvres et que Souberbielle m'avait désignées avec délices. Par exemple les ambiguïtés et subtilités harmoniques qu'affectionnait Bach, comme celles qu'on peut trouver dans l'*Orgelbüchlein*²³, que Souberbielle m'avait soulignées avec un œil mi-gourmand mi-matois et qui le réjouissaient parce que leur analyse harmonique et leur effet réel sont différents, étaient inadmissibles au Conservatoire. De la même façon, les petits trucages contrapuntiques que Bach se permet parfois, comme par exemple le très malin changement clandestin d'octave qui se produit dans le deuxième canon de la *Tocatta en fa* et que Souberbielle appelait une «ficelle» («Bach est très ficelle, vous savez !»), était impensables au Conservatoire : bien qu'on y revendiquait haut et fort la «priorité donnée à la musique» et qu'on y proclamait que «l'époque des académismes ringards était terminée», le conformisme se portait fort bien et les soi-disant styles étaient d'école. La différence avec l'attitude musicale de Souberbielle était énorme : c'était un autre monde.

²² Il y enseignait depuis 1926, alors qu'elle était encore la Schola Cantorum. Cf. note 2.

²³ Par exemple chorals BWV 610 mes. 4, 16 et 19, BWV 621 mes. 7, BWV 622 mes. 14, BWV 634 mes. 12, etc.

Souberbielle m'interrogeait régulièrement sur ce que je faisais au Conservatoire. De temps en temps, un peu goguenard, il me demandait : «Alors, comment marche le contrepoint?» Je lui montrais les grands mélanges, renversables à quatre et autres doubles-chœurs qu'on nous demandait, et il me citait le mot de Ravel : «Le principal intérêt de ce genre de choses, c'est qu'ensuite on n'en fait plus.» Je lui montrais aussi les variations contrapuntiques sur thème donné à la sauce Bach, Beethoven ou Brahms qui étaient également au menu. L'un des exercices exigés déclenchait à la fois son hilarité et sa consternation, c'était le choral modal. Cette chimère musicale, mi-carpe mi-lapin, consistait à réaliser à quatre parties une mélodie de choral donnée mais avec l'obligation de n'utiliser que les modes du Moyen-Âge sans jamais être tonal. On pouvait mélanger tous les modes entre eux n'importe comment, ça ne dérangeait personne, mais les sensibles et les cadences parfaites étaient absolument prosrites. Souberbielle levait les bras au ciel : «Mais voyons, ça n'a aucun sens !» Il avait raison, évidemment, puisque le choral est par essence tonal et que le mélange des modes revient à faire disparaître les caractéristiques des uns par rapport aux autres. Il fallait pourtant y passer. Un jour j'eus la curiosité d'aller à la Bibliothèque du Conservatoire pour voir l'épreuve du concours d'harmonie qu'avait passé Souberbielle²⁴. Jusqu'à la guerre les épreuves ayant obtenu un Premier Prix en écriture étaient publiées dans un petit fascicule annuel aux frais de la maison. Le texte du chant donné était typique du temps, dans un style romantique finissant avec quelques audaces de début du siècle, et des endroits où il fallait trouver une solution que rien ne suggérait. Les deux ou trois autres lauréats l'avaient traité en introduisant une écriture assez dense, montrant ainsi leur savoir-faire et leur sûreté de plume. Celle de Souberbielle était tout le contraire : il avait produit une réalisation légère, avec peu de notes, nettement plus «blanche» que celle de ses camarades, mais avec une harmonie parfaite, jolie, à sa place, impeccable et élégante – totalement conforme au personnage : le minimum de moyens pour le maximum d'effet. Et le jury ne s'y était pas trompé : contrastant avec toutes les autres, elle avait plu et avait été récompensée.

En fin de compte j'obtins un Premier Prix d'harmonie, un Premier Prix de contrepoint et un Premier Prix de fugue premier nommé. Souberbielle était fort satisfait et me déclara : «Je peux vous le dire : je suis très content que l'un de mes élèves ait obtenu les trois Prix d'écriture. Vous l'êtes certainement tout autant. Mais moi, cela me confirme que ce que je vous ai appris, et qui n'était peut-être pas toujours conforme aux normes conventionnelles, était juste.» Puis à sa manière habituelle il ajouta en souriant : «Notez bien : j'en étais sûr...»

*

* *

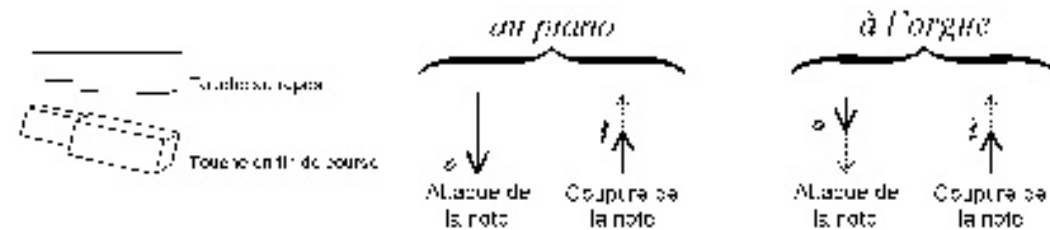
Pendant tout ce temps, bien sûr, Souberbielle continuait à m'enseigner l'orgue, et tandis que je m'attelais aux grandes pièces du répertoire l'une après l'autre,

²⁴ En dépit du déménagement du Conservatoire à la Villette, elle devrait toujours s'y trouver.

Souberbielle m’initiait désormais aux questions fondamentales de l’interprétation. Le toucher était l’une d’entre elles. On a vu plus haut qu’il l’avait abordé dès le départ, mais assez légèrement, tandis que le dogme officiel en la matière tel que le définissait Dupré, à savoir un legato parfait et absolu opposé à des détachés robotisés, était à l’opposé de ses idées. En fait Souberbielle avait remis tout cela en question assez tôt. Il avait travaillé à la Schola avec Vierne, Sergent et Decaux; c’est ce dernier, disait-il, qui lui avait donné le «vrai sens de l’orgue», la grande tenue, la noblesse de ton²⁵. Il ne s’était pas très bien entendu avec Vierne; il n’aimait pas sa musique qu’il avait rapidement cessé de jouer («Toutes ces harmonies altérées, ça donne une musique mièvre», disait-il), il n’aimait pas non plus son style d’exécution (Vierne disait que «l’orgue est le plus mathématique des instruments»²⁶, une opinion que Souberbielle allait bientôt récuser), et il le trouvait bien trop familier avec ses élèves. Quant à Sergent, il n’avait apparemment guère compté. Mais ces trois Maîtres pratiquaient un legato issu de Lemmens et transmis par Widor qui, sans être aussi caricatural que celui de Dupré, n’en restait pas moins bien présent. Pourtant, au cours des années 1930, Souberbielle se dit de plus en plus souvent que, décidément, «ça n’allait pas». Alors qu’il travaillait la *Fugue* en ut majeur BWV 564 de Bach :



il décida de sauter le pas. Ce sempiternel legato donnait à la pièce un caractère pâteux et lourd qu’il trouvait de plus en plus inacceptable, en totale opposition avec ce qu’il souhaitait obtenir; aussi l’abandonna-t-il pour le remplacer par un toucher venu du piano, le perlé. Assez peu utilisé par les pianistes actuels, il était pratiqué par les pianistes français de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e comme Saint-Saëns, Pugno, Diemer, Philipp, Planté; leurs élèves l’utilisaient également, et nous pouvons l’entendre clairement dans les disques que certains enregistrèrent dans les années 50²⁷, alors que le microsillon était apparu, offrant une qualité d’enregistrement bien supérieure au 78 tours et permettant d’entendre sans difficulté les détails du jeu des interprètes. Souberbielle y avait été initié par sa mère, elle-même élève d’Elie Delaborde, et aussi un peu par Ricardo Viñes, l’ami de la famille. L’essai d’une adoption de ce toucher à l’orgue, contraire à toutes les traditions et les doctrines alors en vigueur, fut une révélation pour Souberbielle. Mais le perlé du piano n’était pas directement transposable à l’orgue. Souberbielle décida donc de reconstruire sa technique et travailla le lâcher de la note par le doigt, sur lequel repose l’effet à obtenir. Il l’expliquait par un schéma qu’il me dessina sur le premier bout de papier venu :



Au piano, par le jeu du marteau et de l’étouffoir, la note parle quand la touche est au fond et se tait quand la touche est (en gros) à mi-course (étouffoir); à l’orgue, du fait de la soupape, la note parle et se tait au même niveau, à peu près lorsque la touche est entre la moitié et les deux tiers. La technique du doigt qui doit contrôler la touche est donc différente, et il fallut à Souberbielle un certain temps pour l’acquiescer, d’autant plus qu’il travaillait au piano²⁸. «Le piano sonne curieusement lorsqu’on joue ainsi», disait-il, «mais c’est ce qu’il faut faire, et une fois à l’orgue ça marche très bien.» Il appelait aussi cela «jouer à bout portant». Rapidement il introduisit certaines notes liées au milieu des notes perlées, et du coup il reconstitua l’articulation, celle que font et ont toujours fait la totalité des instrumentistes, les violonistes avec l’archet ou les hautboïstes avec la langue – mais que ne faisaient plus les organistes depuis le milieu du XIX^e siècle. Soudain tout devenait vivant et clair, même sur les jeux épais et gras des orgues de 1930. «J’avais bien compris que je tenais quelque chose», me racontait-il. «Plus tard j’ai fait le rapprochement avec ce qu’explique Carl-Philipp-Emmanuel Bach²⁹, ou avec cette fameuse affaire des silences d’articulation, qui a si souvent mené à des contresens³⁰». Il réalisa qu’en augmentant ou réduisant ce silence («raisonnablement !»), il se retrouvait en possession d’une palette de touchers allant du legato (aucun silence) au staccato (large silence) et, comme il me l’avait expliqué, on pouvait même aller au-delà (surlés, etc). Dans ces conditions, la répétition d’une note à l’orgue n’était plus du tout cette affaire d’état qu’on avait voulu en faire, elle n’avait plus aucune raison d’être figée, pas plus à la moitié qu’à quoi que ce soit d’autre : elle devenait (redevient) celle de l’archet qui permet à l’interprète de faire ce qu’il veut, là où il le veut et comme il le veut : «On peut détacher dans le même coup d’archet, et inversement on peut faire deux coups d’archet quasi indiscernables dans une seule note longue. Toutes les combinaisons sont possibles».

Souberbielle présentait fréquemment le problème d’une autre façon, assez remarquable. «On vante toujours le legato d’un chanteur. Mais c’est une sottise.

²⁵ Decaux fut le premier organiste du Sacré-Cœur de Montmartre, puis après son séjour aux États-Unis fut nommé à Saint-Joseph des Carmes, où Souberbielle se retrouva plus tard.

²⁶ Louis Vierne, *Mes Souvenirs*.

²⁷ Par exemple Jeanne-Marie Darré en donna des exemples éblouissants dans son disque des *Préludes* de Chopin.

²⁸ Souberbielle n’eut jamais d’orgue chez lui; il avait un piano et un piano-pédalier.

²⁹ Cf. C.P.E. Bach, *Essai sur la véritable manière de toucher les instruments à clavier*, par exemple I-3-6.

³⁰ Souberbielle a connu le mouvement baroque à ses débuts puis à la période suivante; il y trouvait «de très bonnes choses» mais condamnait sans appel la façon de «tout détacher à outrance» de nombre d’interprètes sous prétexte de ce silence d’articulation : «Ils n’ont pas compris de quoi il s’agit. Tout détacher ainsi, c’est aussi idiot que tout lier».

Il faudrait parler du soutien, du maintien d'une égalité, du galbe de la phrase, ce qu'on voudra, mais pas du legato. Car le chanteur, à proprement parler, ne fait jamais de legato, en raison des consonnes des mots qu'il prononce. À moins de faire une vocalise sur AAA ou OOO, chaque syllabe qu'il chante commence par une consonne, qui crée une petite attaque sur la note et interrompt le son. Autrement dit, qui fait exactement le contraire d'un legato. Et heureusement! Ce sont les consonnes qui permettent de prononcer. Imaginez un chanteur qui supprimerait toutes les consonnes dans son texte : pour le coup, ce serait lié... et ce serait une bouillie inaudible. Les consonnes sont essentielles aux mots, elles sont tout autant essentielles à la musique. L'articulation, c'est cela : le chanteur, l'orateur doit «articuler» pour qu'on le comprenne : eh bien, le musicien doit faire la même chose. Pour le chanteur, ça se fait tout seul. L'instrumentiste, lui, n'a aucune consonne indiquée dans la partition. S'il joue tout lié, il fait une vocalise. Il lui faut donc reconstituer les consonnes. C'est le coup d'archet ou le coup de langue. De ce fait, une absence de consonne prend tout son sens. Prenez le mot «bicyclette» : on entend une consonne au début de chaque syllabe, et une forte consonne seule à la fin (un détaché). Prenez «paillason» : il y a une consonne à la première et à la troisième syllabe, mais pas à la seconde : les deux premières syllabes sont, précisément, liées; et pourtant elles sont distinctes. Vous voyez? L'articulation, c'est la consonne. On peut l'accentuer, ou la gommer.»

Il faut ici dissiper un possible malentendu. Un autre organiste alors parlait aussi d'articulation à ses élèves, c'est André Marchal. Seulement, il ne s'agissait pas de la même chose. Marchal trouvait stupide (à juste titre) le legato permanent pratiqué alors par ses confrères et imposé par Dupré; il introduisait de petites césures dans les phrases ou dans les voix polyphoniques destinées à scinder les divers éléments et à souligner la structure de ce qu'il jouait. Il ne donnait pas beaucoup d'explications mais il montrait à ses élèves ce qu'il faisait, comme le racontait volontiers Marie-Claire Alain qui travailla quelque temps avec lui. Aussi respectable que cela fût, cela n'avait rien à voir avec la pratique de Souberbielle, et il suffit pour s'en rendre compte d'écouter les disques (remarquables) que Marchal réalisa. Le «toucher de clavecin» qu'il évoquait ne se traduisait pas par une articulation choisie du doigt sur chaque note, et la traction électrique des claviers, qu'il considérait comme la meilleure solution, ne lui permettait pas de le faire. En réalité le clavecin auquel il pensait était plutôt le grand clavecin Pleyel de Wanda Landowska que les instruments de Ruckers, Taskin ou Blanchet. Marchal fut incontestablement l'un des plus grands organistes français de sa génération, un musicien d'une finesse toute particulière et un merveilleux interprète, mais ses préoccupations, ses goûts, sa technique, ses options esthétiques étaient d'un tout autre ordre que celles de Souberbielle. On y reviendra plus loin.

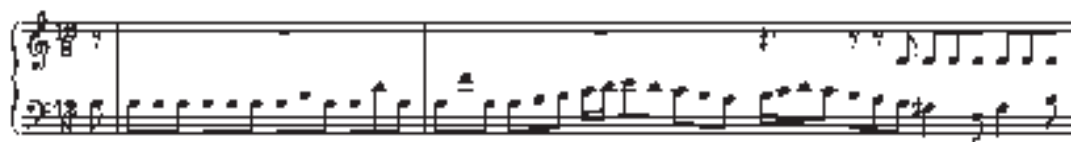
Souberbielle posait clairement son principe fondamental : ce que le violoniste réalise avec son bras droit pour articuler, l'organiste doit pouvoir le faire avec chacun de ses dix doigts. Souberbielle me mit sur les bons rails. «Il faut travailler le perlé

patiemment, d'abord avec deux doigts, puis avec deux autres; puis on profite d'une formule rencontrée dans un texte pour essayer de le mettre en pratique, d'abord maladroitement, puis mieux. Ce n'est que petit à petit, avec patience et ténacité, qu'on arrive à acquérir la maîtrise de ce mécanisme. L'organiste doit parvenir à une conscience aiguë de la position du doigt (tension / détente) et des mouvements (attaque / relevé) qu'il met en pratique à tout instant et qu'il va sans cesse modifier selon le besoin; il doit ensuite synchroniser le mouvement de deux doigts marchant en vis à vis, tout en concevant mentalement avec précision le plan horizontal où les doigts vont se croiser. Ce plan n'est autre que celui où s'ouvre et se ferme la soupape, et que le doigt ressent. C'est la maîtrise du relevé du premier doigt par rapport à l'enfoncement du second qui donne le perlé, et d'une façon générale le toucher. Lorsque l'organiste sait le faire pour chaque doigt de la main, et sait en plus modifier la synchronisation des attaques / relevés afin de varier les silences d'articulation à la demande pour chaque note, alors il sait jouer de l'orgue». (Et Souberbielle ajoutait, à sa façon habituelle : «Après quoi, il n'y a plus qu'à apprendre les pièces...»)

Souberbielle s'était astreint à y parvenir, et l'enseigna ensuite à tous ses élèves. Cela ne s'obtient pas tant par un entraînement des muscles du doigt que par ce que Souberbielle appelait «la tête», c'est à dire le contrôle mental de ce que fait le doigt. Évidemment personne ne m'avait jamais appris cela auparavant; cette manière de jouer n'est ni instinctive ni intuitive, et elle demande des efforts bien plus considérables que l'on pourrait croire. Souberbielle m'avait encouragé à m'y consacrer un peu à chaque séance de travail, comme on fait des gammes et des arpèges : «Vous prenez trois notes et vous essayez. Peu à peu la tête contrôlera ce que vous faites.» D'un doigt badin, il faisait un petit glissando d'une octave sur les touches blanches, ce qui produisait une gamme non-legato d'une parfaite égalité et disait : «Voilà le modèle. Maintenant il faut y arriver avec les cinq doigts. C'est curieux, n'est-ce pas : c'est plus difficile avec cinq doigts qu'avec un seul...» De fait, chacun sait que la parfaite égalité des doigts au clavier dans un trait ou une gamme est l'une des choses les plus longues à acquérir. «La virtuosité, c'est cela», disait Souberbielle. «C'est pour cela qu'Horowitz est un grand virtuose. Mais s'il sait le faire, c'est parce qu'il est parvenu à contrôler exactement avec sa tête ce que font ses doigts. Vous n'y arrivez pas encore, et lui oui, mais la différence entre vous et lui, c'est la tête, pas les doigts. Lorsque votre tête contrôlera vos doigts comme Horowitz, vous serez Horowitz.» Comme malgré tout j'exprimais quelques doutes sur la possibilité pour moi d'arriver aussi haut, il ajouta : «Je vais vous dire : vous *êtes* Horowitz. Simplement, votre tête ne le sait pas encore...» Cette thèse de Souberbielle n'était sans doute pas tout à fait exacte, elle était peut-être un peu utopique, mais elle disait bien ce qu'elle voulait dire. (Quant à ma tête, je crains hélas qu'elle n'ait pas encore rejoint celle d'Horowitz.)

L'avantage pour l'organiste de pouvoir enfin articuler comme tous les autres instrumentistes était tellement évident, tellement conforme aux besoins musicaux, que la comparaison avec la technique desséchée du legato perpétuel et des détachés

calibrés pratiqués par les «mandarins» d'alors ne pouvait que sembler grotesque. Il était inutile d'y procéder; aussi Souberbielle n'en parlait que fort peu. On a du mal à comprendre de nos jours que cette technique ait pu s'imposer et se perpétuer si longtemps sans que personne ne se pose de questions : l'habitude, l'apathie, le respect déférent, inconditionnel et figé porté à Dupré, par ailleurs immense virtuose dans la musique d'orgue symphonique et dans la sienne propre, peuvent sans doute l'expliquer; par ailleurs la suprématie de Dupré tenait à diverses raisons autres qu'artistiques. Souberbielle n'évoquait pour ainsi dire jamais Dupré (sauf occasionnellement comme compositeur). Pourtant, une fois, il en fut question. Pendant les vacances d'été, les cours étaient évidemment suspendus; mais Souberbielle faisait une exception en ma faveur et me recevait à Meudon pour deux ou trois cours. Ils se passaient au piano, et c'était l'occasion pour lui de développer ses idées sur le toucher en me faisant travailler des pièces sans pédale. Un jour je lui apportai le choral *Dies sind die heiligen zehen Gebot* dans sa version en fughette manualiter :



Le sujet se prête tout naturellement à la mise en place d'une articulation soignée, basée sur le toucher approprié, et sur laquelle il me faisait travailler. Soudain il s'interrompt, en me disant : «Que fait Dupré avec ça?» Et la réponse, confirmée par l'édition Dupré des œuvres de Bach, était qu'il faisait consciencieusement, bêtement, tous les détachés à la moitié, supprimant tout repère rythmique et donc rendant impossible pour l'auditeur de percevoir où tombait le temps avant un bon moment :



Cette façon de jouer, musicalement indéfendable, qui n'a même strictement aucun sens, était pourtant considérée par Dupré comme la «façon correcte» respectant les «lois d'exécution à l'orgue». Souberbielle n'insista pas, ce n'était pas la peine; mais il se permit alors la seule remarque qu'il me fit jamais à ce sujet : «Dupré a fait beaucoup de mal à l'orgue.»

Ces questions du toucher à l'orgue étaient fondamentales pour Souberbielle, elles avaient radicalement changé sa façon de concevoir l'instrument, mais en même temps il trouvait une évidente satisfaction à pouvoir appliquer à l'orgue, son instrument, quelque chose qui, bien que pratiqué à l'époque classique, lui venait malgré tout de sa pratique du piano. Le rapprochement entre le toucher classique (à l'orgue et au clavecin) et celui qu'il appelait «moderne» (au piano de la fin du XIX^e et début XX^e) était l'objet de nombreuses réflexions et commentaires de sa part, avec exemples à l'appui. Lors d'un autre cours d'été à Meudon il voulut me citer un trait de la *Fantaisie en fa mineur* de Chopin, puis il voulut me montrer ce qu'il y avait juste avant et juste après, et finalement j'eus le grand plaisir de l'entendre jouer en entier du début à la fin. Une autre fois encore j'eus un privilège rare : j'avais apporté une fugue peu jouée de Bach :



Souberbielle avait attiré mon attention sur cette fugue parce que, bien qu'étant une pièce d'orgue (la pédale est requise pour la toute dernière page), elle présente la particularité d'exploiter de façon particulière les différentes régions du clavier comme le font certaines pièces pour clavecin, et aussi de nécessiter un tempo enlevé imposant un travail sur l'articulation. «On la joue peu», me dit-il, «alors qu'elle est intéressante. D'ailleurs elle m'avait donné une idée...» et sans achever sa phrase il alla chercher un manuscrit qui contenait une étonnante fugue pour piano de lui-même, en mode de si, se terminant par un merveilleux accord arpégé de si mineur pimenté de do naturels, et qu'il me joua. Bien au-delà de la question d'articulation qu'il voulait illustrer, je n'ai jamais oublié le charme magique de cette musique, et je lui en reparlai un ou deux ans plus tard; il était étonné que je m'en souvienne avec autant de précision. Je lui demandai pourquoi il ne la publiait pas. Mais il se contenta de répondre : «Oh ! Peut-être, un jour...», puis après un petit temps de silence : «Il faudrait en écrire deux autres, pour que cela fasse un ensemble...» Sauf erreur de ma part, il ne semble pas que les «deux autres» aient jamais été écrites.³¹

Une des conséquences immédiates que cette transformation dans sa façon de jouer impliqua pour Souberbielle fut dans ce qu'il préconisait désormais comme traction des notes³². Car seule la traction mécanique, celle de la facture classique, permet au doigt de l'organiste de ressentir physiquement l'ouverture et la fermeture de la soupape sous les tuyaux, et donc de la contrôler. Les autres procédés, parce qu'ils introduisent des relais (au départ destinés à alléger les claviers et donc les efforts de l'organiste), suppriment cette sensation et laissent les doigts dans le brouillard tactile le plus complet. Évidemment, pour jouer uniformément legato ou avec un détaché mécanique et standardisé, ça n'a pas d'importance. Vers 1930 et jusque dans les années 1960, seuls les petits instruments avaient des tractions mécaniques et elles étaient généralement fort mauvaises, bâclées par les facteurs qui les considéraient comme décadentes et retardataires. Les «grands» organistes ne jouaient que sur des instruments avec traction «moderne», et recommandaient généralement (Dupré en tête) une traction électrique, la parfaite passivité des

³¹ Pendant que j'étudiais avec lui c'est la seule œuvre de Souberbielle que j'entendis jamais : j'eus également connaissance de l'existence d'un *Sanctus* qu'il écrivit lorsqu'il était maître de chapelle à Saint-Pierre de Chaillot mais qu'à ce jour je n'ai jamais entendu.

³² A l'orgue on appelle «traction» la technique par laquelle le mouvement de la touche est transmis à la soupape. Elle peut être mécanique (un jeu de pilotes et d'axes relie directement la touche à la soupape), avec machine Barker (du nom de son inventeur, la touche ouvre une petite soupape séparée qui gonfle un soufflet; c'est ce dernier qui agit sur la soupape du tuyau), pneumatique (la touche ouvre des conduits d'air qui actionnent les mécanismes d'ouverture de la soupape), électrique (la touche active plus ou moins directement un électro-aimant qui agit sur la soupape). Le premier procédé est le seul utilisé jusqu'au milieu du XIX^e siècle, époque où le développement des techniques industrielles permit aux facteurs d'imaginer successivement les autres.

claviers impersonnels et anonymes ne gênant personne³³. Souberbielle fut le premier à clairement remettre en question ce qui apparaissait alors comme un progrès et une supériorité «évidente» du présent sur le passé.

Le retour à la traction mécanique des classiques n'était pas un renoncement passéiste et retardataire mais bien un point de vue nouveau. En toute logique, Souberbielle poursuivit sa réflexion et en vint, un peu plus tard, à prôner non seulement la restitution de la traction classique, seule capable de traduire ce qu'il cherchait, mais le retour aux instruments anciens en entier. L'orgue moderne dit «néo-classique»³⁴, lancé avec l'appui de Widor puis soutenu par Dufourcq, était alors en pleine gloire, permettant de jouer soi-disant tout le répertoire de l'instrument; Souberbielle contesta cette conception qu'il jugeait complètement fausse. «Il y a autant de différence entre un orgue du XVII^e siècle et un orgue moderne qu'entre un clavecin et un piano. Et il y a autant de différence entre un orgue classique français et un orgue classique allemand qu'entre une *Passacaille* de Louis Couperin et la *Passacaille* de Bach. Ce sont des instruments différents, et vouloir n'en faire qu'un seul ne mène à rien». Dans un petit livre qu'il publia en 1969 intitulé *Visite à l'orgue de la Chapelle royale de l'Université de Coimbra* il écrivit ce qu'il exprimait depuis bien longtemps : «L'orgue à tout jouer n'est pas seulement une chimère, c'est un contresens.» Et il ajoutait volontiers : «Bien sûr, on peut jouer Bach et Rameau au piano. Cela peut même être très beau. On peut aussi jouer Marchand sur un Cavaillé-Coll. Simplement, ce ne sont pas des instruments faits pour cela et il faut être clair là-dessus.»

Cela ne veut pas dire que Souberbielle condamnait le confort de la facture moderne et réclamait des instruments «faits entièrement à l'ancienne», bien au contraire. Il ne transigeait pas sur la partie sonore, demandant par exemple l'usage de l'étain martelé comme au XVIII^e siècle, des tailles et pressions classiques (et surtout pas des pressions systématiquement faibles présentées comme classiques par les facteurs modernes néo-classiques³⁵), des compositions conformes aux anciens usages, une traction mécanique suspendue, etc, afin de retrouver les conditions que connaissaient les musiciens du passé. Mais en même temps, il n'avait rien contre le ventilateur électrique et les alimentations modernes donnant un vent stable (que réclamaient constamment les anciens), la transmission électrique des jeux et les possibilités offertes par un combineur³⁶, etc. Mieux, il avait proposé dès 1970 la

³³ La traction électrique permettait par contre des effets de virtuosité issus du piano, comme des traits fulgurants fortissimo, des staccatos percutants frénétiques, etc, procédés inconnus des classiques et exploités au XX^e siècle.

³⁴ Le terme signifiait que tout en conservant les principaux éléments de la facture symphonique de la fin du XIX^e siècle, il réintroduisait des éléments d'inspiration classique, au moins sur le papier, afin d'obtenir un orgue universel disposant de tout ce qu'il faut pour embrasser la totalité du répertoire.

³⁵ L'exemple des pressions de Clicquot à Poitiers était à ses yeux indiscutable, et scandaleusement ignoré.

³⁶ Dispositif d'abord électrique, maintenant électronique, permettant de mettre en mémoire au préalable les registrations nécessaires et de les appeler par un simple appel sur un bouton numéroté.

mise en place d'un combineur en séquence³⁷, dispositif qui commença à apparaître une décennie plus tard, et du remplacement du bouton d'appel dudit combineur par une barre sous les claviers à actionner par un relevé du genou, procédé simple et astucieux qui à ma connaissance n'a jamais été réalisé. On le voit, Souberbielle n'était en aucune façon fermé à la technologie, à la seule condition que celle-ci ne compromette jamais l'essentiel : la qualité sonore.

En somme Souberbielle, au départ formé comme ses collègues, nourri de legato immuable et d'orgue moderne à tout point de vue, renouait de plus en plus avec le passé. L'introduction du perlé dans son jeu lui avait fait retrouver, sans l'avoir d'abord prévu, la façon de jouer que décrivent les textes anciens, et l'avait amené à l'idée d'une adéquation idéale entre musique d'une époque et d'un lieu, et instrument de la même époque et du même lieu. Alors qu'autour de lui tout le monde cherchait à utiliser au mieux l'instrument moderne pour jouer les anciens auteurs tels que les modernes s'en faisaient une idée, Souberbielle cherchait comment faisaient les anciens pour jouer leur propre musique avec leurs propres instruments, et si les instruments modernes étaient déficients à ce propos, c'étaient eux qui avaient tort. Son intégrité musicale l'avait mené à adopter, avec plus de vingt ans d'avance, l'attitude qui serait celle des baroqueux concernant les instruments et les pratiques «authentiques» (mais pas toujours avec les mêmes résultats ou les mêmes excès). On peut facilement se rendre compte de ce que cette façon de jouer avait, à partir des années 30 et surtout après la guerre, de véritablement révolutionnaire : personne, autour de lui, ne le faisait, le legato régnant toujours en despote dans le monde des organistes français. Mais, parce qu'il donnait fort peu de concerts et qu'il n'enregistra aucun disque, personne ne le savait à l'exception de ses élèves. Et ce furent eux, en fin de compte, qui lancèrent le mouvement au grand jour.³⁸

*

* *

Il n'y avait pas que par le toucher que Souberbielle se distinguait de ses confrères. Lorsqu'il jouait, deux choses frappaient immédiatement l'auditeur. La première était l'impression d'une solidité de roc, de carrure, de parfait aplomb. Et en même temps, la deuxième était l'expression qu'il savait mettre dans ses interprétations, bien au-delà de ce qu'on avait l'habitude d'entendre; tous ceux qui l'écoutaient étaient étonnés de découvrir qu'on pouvait jouer de l'orgue «comme ça». Il faut dire que dans ce domaine aussi, l'influence de Dupré était énorme : il demandait à ses élèves du Conservatoire un jeu rectiligne, dont certains se

³⁷ Extension du système précédent dans lequel les registrations s'appellent par un bouton unique appelant les registrations «à la queue leu leu», évitant à l'organiste de se rappeler quel bouton appelle quelle registration.

³⁸ On a dit que la sortie à peu de temps d'intervalle des intégrales de Bach par Alain et Chapuis avaient illustré aux yeux du public la dichotomie qui s'était produite dans l'école d'orgue française. Alain a ensuite considérablement évolué et ce n'est pas pour rien qu'elle réalisa vingt ans plus tard une deuxième intégrale Bach, suivie d'une troisième...

plaisaient à dire qu'il était d'une «expression toute intérieure», ce qui signifie en clair qu'il n'était pas expressif du tout. Dupré s'en était expliqué on ne peut plus clairement dans son *Cours d'improvisation* et sa *Méthode d'orgue* : «L'organiste qui ne peut jouer deux mesures de suite sans introduire de retard³⁹ donne vite l'impression qu'il n'agit ainsi que par crainte de la fausse note, et par conséquent par insuffisance technique.» Au contraire, le jeu de Souberbielle tranchait avec cette froideur ennuyeuse et apparaissait vivant, souple, inspiré, naturellement expressif; c'était un jeu qui accrochait immédiatement l'auditeur et ne le lâchait pas.⁴⁰ Or, contrairement à ce qu'il semblait être, le caractère apparemment «élégamment naturel» et «spontanément expressif» du jeu de Souberbielle était en réalité le fruit d'un travail et d'une réflexion intense : Souberbielle construisait ses interprétations soigneusement et méticuleusement, utilisant là où il le jugeait nécessaire les quelques moyens que l'orgue laisse à la disposition des organistes.

À l'orgue en effet le son est fixe : le tuyau chante uniformément ou se tait. Pas de sons filés, pas de vibrato introduit et dosé par l'exécutant, pas d'effets sur le timbre ou l'intensité en cours de note, pas de vrais accents. Les sons que choisit l'organiste sont préparés à l'avance et produits par l'instrument seul. Certes l'organiste peut user de registrations variées, certes il peut modeler son jeu par l'articulation, mais contrairement aux cordes ou à la voix il ne dispose que d'un seul moyen totalement modulable en continu, à tout instant et à la demande, ce sont les variations des durées. Du coup elles prennent une importance énorme. Il y a deux procédés qui le permettent, cousins l'un de l'autre : le ralenti et le rubato. Le premier modifie le tempo dans son ensemble, le second modifie la durée de certaines notes dans une battue qui en principe ne bouge pas. Souberbielle l'expliquait parfaitement : «L'organiste, contrairement au violoniste, au pianiste, au chanteur, au flûtiste, ne peut agir sur strictement rien d'autre, il n'a que la gestion du temps pour exprimer et faire ressentir à l'auditeur ce qu'il veut. Il faut donc qu'il l'organise à la perfection.»

Pour Souberbielle cette gestion devait s'appuyer sur des préliminaires. La première chose à laquelle Souberbielle portait toute son attention était le rythme. On a vu que dès le début il demandait une parfaite précision à ce sujet, en appliquant un traitement spécial aux valeurs longues afin qu'elles aient leurs pleines valeurs réelles. Mais là où les choses devenaient intéressantes, c'est qu'une fois ce rythme bien assuré, il le modifiait un tout petit peu, exprès, afin de lui donner le caractère nécessaire. «Attention : précision ne veut pas dire exactitude. Un rythme efficace est rarement un rythme exact». L'exemple le plus simple est le groupe $\underline{\text{c}}\underline{\text{f}}$ qui n'a aucun pouvoir expressif s'il est rendu dans son rapport arithmétique de $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$. Souberbielle enseignait que mis à part certains cas particuliers où le contexte impose

³⁹ Au sens de «ralenti». C'est l'expression de Widor.

⁴⁰ Le seul autre organiste alors qui jouait aussi de façon vivante, c'était André Marchal, dont le jeu extrêmement intéressant était cependant différent.

une exactitude solfégique, il faut le tirer d'un côté ou de l'autre, l'assouplir un tout petit peu vers le triolet ou au contraire le rudoyer légèrement en allongeant un tout petit peu la longue et en raccourcissant d'autant la brève. Bien sûr, tout est dans ce que vaut le «tout petit peu»⁴¹. De même, le groupe $\underline{\text{c}}\underline{\text{f}}$ si souvent utilisé par Bach, paraît mécanique et sans énergie s'il est exact (la croche valant pile deux doubles-croches), mais il devient vivant et dynamique si la croche est un tout petit peu plus longue qu'elle ne devrait, ce qui décale d'autant les deux doubles-croches vers la droite. C'est ce que Souberbielle appelait «tirer sur l'élastique» en expliquant : «Ces modifications rythmiques à peine perceptibles passent totalement inaperçues de l'auditeur, mais lui donne l'impression à la fois que le rythme a du caractère et qu'il est en place, alors qu'en fait, mathématiquement, il ne l'est pas : seul le point d'appui initial l'est.»

Par ailleurs Souberbielle avait une battue à la pulsion immuable, bien carrée, impeccablement calée. Il expliquait comment s'y prendre : «D'abord il faut y penser. Si vous avez conscience de votre battue, vous la ferez parfaitement. Si vous n'y pensez pas, elle finit par dévier et flotter comme un bouchon sur une mare. Il faut avoir un métronome dans le ventre. Ensuite, lorsque la densité rythmique change, par exemple quand on passe d'une section en croches à une autre en doubles-croches, ou de binaire à ternaire⁴², il faut compter à la nouvelle valeur un peu avant qu'elle ne s'installe réellement, pendant qu'on est encore dans la section précédente. Enfin, il faut toujours prendre au départ une battue légèrement inférieure à ce qu'on serait tenté de faire sans réfléchir, car on contrôle parfaitement une battue à laquelle on a volontairement enlevé un ou deux points de métronome, alors qu'on a tendance à laisser filer une battue instinctive dans laquelle on s'est lancé. C'est comme un cheval dont on tient les rennes; pour qu'il aille régulièrement il faut le faire aller un peu moins vite que ce qu'il ferait de lui-même, sinon il n'en fera qu'à sa tête, ralentira et accélérera quand bon lui semble.» (Je ne sais si cette théorie équestre était juste, mais l'image était parlante.)

Une battue parfaitement contrôlée par des moyens simples mais appropriés, associée à une manipulation subtile du rythme qui faussait légèrement certaines durées pour donner l'impression d'une exactitude plus vraie que nature, voilà ce qui donnait au jeu de Souberbielle cette assise de forteresse et ce rythme si bien en place. Du coup, toute variation apportée à l'un ou l'autre des paramètres du rythme prenait toute son importance expressive.⁴³

Les grands ralentis, par exemple, étaient l'objet de toutes ses attentions. «Vous avez remarqué : il y a des ralentis qui fonctionnent et d'autres non. Combien de fois a-t-on entendu un musicien, excellent par ailleurs, terminer une pièce avec

⁴¹ Rien à voir avec le «double-pointé» revendiqué par certains baroqueux (et autres), ni avec les notes inégales.

⁴² Par exemple Bach, *Prélude en ut mineur*, *Prélude en la mineur*, *Prélude en mi bémol*.

⁴³ On le voit, l'art de musiciens comme Cziffra ou Argerich était à l'opposé de ses conceptions.

un ralenti qui nous semble insatisfaisant et dont on se dit : «Ah, dommage, sa fin n'est pas au point !» Souberbielle ne faisait pour ainsi dire jamais de ralenti continu. «Sur les partitions les compositeurs marquent volontiers «*ral - - - len - - - ten - - - do*». Beaucoup croient que c'est ainsi que ça marche et qu'il faut réduire progressivement le tempo jusqu'à la fin. Mais ce n'est pas vrai. Il faut interpréter. Pour que ça fonctionne, il faut faire les ralentis par paliers, la plupart du temps en deux coups, comme aux échecs. D'abord on freine; puis on continue au mouvement acquis, donc un peu plus lent, comme un bateau qui rentre au port plus lentement; enfin on freine à nouveau pour l'arrivée à quai. Avec le premier coup de frein, on sent qu'on va vers la fin, mais on ne s'embourbe pas, on garde de l'élan; et on réserve le dernier coup de frein pour terminer.» L'emplacement des deux «coups de frein» est bien sûr primordial : «Évidemment, on les détermine par l'harmonie», et tant pis si ça ne coïncide pas tout à fait avec ce qu'a mentionné le compositeur : «Il faut rendre l'intention de l'auteur le mieux possible, mais c'est l'interprète qui détermine comment.» Et Souberbielle ajoutait avec un air de Raminagrobis : «Et le public n'y voit que du feu...» Effectivement cette façon de faire ne se devine pas et surprend d'abord l'élève quand on la lui explique, mais quand on l'a essayée on la garde à vie. Souberbielle concluait quasiment toutes les pièces ainsi, et l'auditeur se sentait ainsi conduit à l'arrivée empli d'une satisfaction pleine et entière.

L'autre sorte de perturbation des durées pratiquée par Souberbielle était ce qu'il appelait le rubato ou les «intentions». Le premier terme est utilisé de diverses façons en musique, mais pour Souberbielle les deux expressions étaient synonymes et signifiaient simplement les mini-variations du déroulement du discours pratiqué par l'exécutant : une note allongée, une formule légèrement pressée ou retenue, etc. Tout dessin un peu galbé, toute courbe expressive, toute phrase un peu chantante étaient pour Souberbielle des incitations à raconter quelque chose, à souligner l'élégance du passage, à éclairer pour l'auditeur le lyrisme contenu à cet endroit. À ses yeux c'était là l'une des choses essentielles à mettre en œuvre quand on faisait de la musique : jouer toujours droit, c'était jouer vide. «Lorsque vous jouez, vous racontez une histoire», disait-il. «Une histoire est faite de phrases, avec des mots importants, des points d'intensité, des détentes, des parenthèses, des surprises. Un comédien qui dit son texte le met en valeur par de petites intentions : des inflexions de voix, des petites pauses, des changements de ton. S'il le débitait mécaniquement en suivant simplement la ponctuation, ce serait insupportable. Eh bien, la musique, c'est pareil, il faut user d'intentions pour mettre le discours en valeur.» Mais, bien loin d'être anarchiques ou aléatoires, ces intentions étaient toutes réfléchies, organisées, mesurées, placées à bon escient dans le texte par un travail de précision.

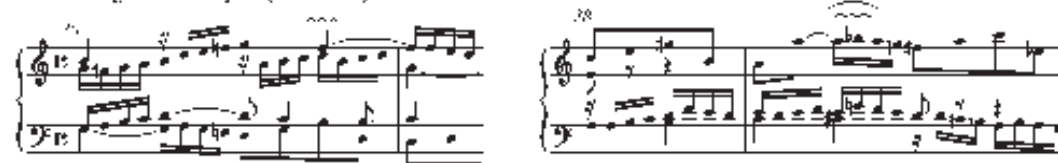
À l'orgue, puisque ni le timbre, ni l'intensité, ni la hauteur ne sont modifiables, ces fameuses intentions ne peuvent consister, comme on l'a dit, qu'en une modification des valeurs temporelles de la note par rapport à ce qu'elle est censée être selon le solfège : son point d'attaque et/ou sa durée. On peut allonger

ou rétrécir une note, la décaler un peu en avant ou en arrière, sans jamais toutefois atteindre la valeur voisine sous peine de contresens. Souberbielle expliquait : «Si vous voulez qu'une croche soit appuyée, vous pouvez l'allonger jusqu'à un peu moins d'une noire, mais sans jamais l'atteindre, sans quoi elle devient effectivement une noire et le texte n'est plus compréhensible.» Tous ceux qui entendaient Souberbielle remarquaient sa manière de faire :

Bach : Minuet en ré mineur (BWV 616)



Bach : Fugue en ut majeur (BWV 517)



Bach : Fugue en ré mineur (BWV 539)



Souberbielle indiquait le procédé de ce dernier exemple sous la forme : «Mettez trois s à si» (autrement dit, jouez la-ssi-do-si...) et cette formule était devenue familière à tous ses élèves.

Souberbielle appliquait sa philosophie à toute œuvre. Mais l'un des champs d'application de choix pour cela était le choral orné, offrant à l'élève l'opportunité de l'aborder particulièrement de près. Pour les non-initiés on rappelle qu'il s'agit là d'une pièce construite sur une mélodie de choral dans laquelle ladite mélodie est farcie de mélismes expressifs qui l'enrobent et l'amplifient au point d'en faire un solo autonome, et qui de plus est souvent étirée bien au-delà de sa longueur originale afin de laisser à l'ornementation toute possibilité de se déployer. Bach, Buxtehude en ont laissé de nombreux exemples; l'un des plus beaux est sans

conteste le choral *Nun komm' der Heiden Heiland*⁴⁴. C'était l'une des œuvres de Bach favorites de Souberbielle qui la jouait volontiers en concert. Elle est en quatre sections plus une coda, le tout sur un accompagnement que Bach, on s'en doute, a raffiné au plus haut point par du contrepoint expressif et des élégances harmoniques recherchées, et qu'il a posé sur une basse de pédale en inexorables croches continues. Avec une construction aussi «pensée», Souberbielle appliquait tout son art d'interprète-architecte. Tous ses élèves ont, à un moment où à un autre, travaillé cela et découvert le fantastique équilibre auquel il parvenait, dosant les subtilités expressives appliquées à la mélodie soliste tout en maintenant l'indispensable souffle qui doit sous-tendre l'ensemble; tous ont gardé l'empreinte de son interprétation, d'un lyrisme coloré arc-bouté sur des fondations de granit. «Vous voyez comment c'est écrit», expliquait Souberbielle. «Vous voyez donc ce qu'il faut en faire. Au-dessus, c'est le chanteur» (il ajoutait aussitôt en levant un doigt malicieux : «Euh, un bon chanteur !...») «qui fait ce qu'il faut là où il faut, en choisissant les emplacements, les procédés et les quantités. Au-dessous, c'est une horloge normande, qui bat immuablement. Il faut combiner tout cela.» Tout le problème, on le comprend, est que les deux entités en présence sont contradictoires. Trop d'intentions et le résultat est insupportablement maniéré; pas assez, et le résultat est désespérément plat.

Pour y parvenir, Souberbielle réalisait une subtile alchimie pesée au trébuchet de la sensibilité, et dont la clé résidait sur la comparaison constante entre le détail et l'ensemble afin que le premier ne nuise jamais au second. L'une des erreurs courantes de l'élève sur laquelle Souberbielle attirait toujours son attention était de vouloir appliquer des intentions à certains détails secondaires, peut-être intéressants en eux-mêmes mais pas assez par rapport au tout. C'était la première règle d'or de Souberbielle à ce propos : «Ayez toujours deux échelles de lecture d'une œuvre : une de loin pour appréhender l'ensemble, et une de près pour ajuster les détails. Et souvenez-vous : l'excès de détails nuit à l'ensemble. C'est comme dans Degas».

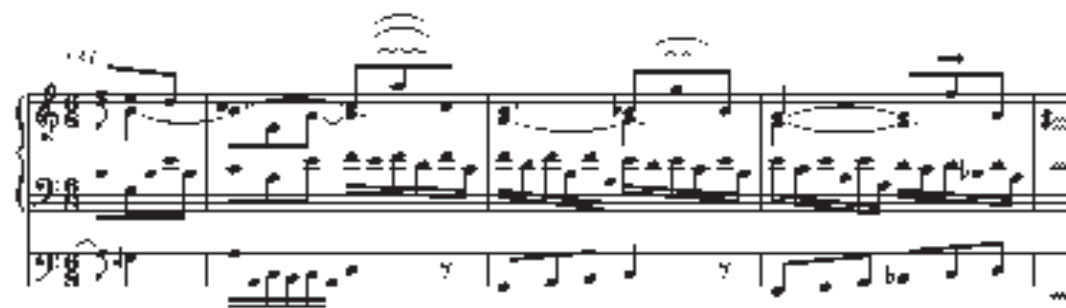
Degas? Il m'expliqua de quoi il s'agissait : alors qu'il visitait une exposition consacrée à Degas, il tomba sur une étude réalisée par le peintre sur le haut d'un bras, de l'épaule jusqu'au coude. «Le travail était extraordinaire : les rapports de couleurs, les coups de pinceau, les détails de carnation, les ombres, c'était absolument renversant de qualité et de raffinement. Et tout ça pour un simple morceau de bras.» Or, un peu plus loin, se trouvait le tableau complet représentant (bien entendu) un groupe de danseuses en répétition, et dans lequel on pouvait clairement, malgré le point de vue nettement plus reculé, repérer le fameux bras dans la même position appartenant à l'une des demoiselles. «Eh bien, voyez-vous, pratiquement quatre-vingt-dix pour cent du travail réalisé dans l'étude avait disparu : le bras était représenté infiniment plus simplement. Degas avait estimé

⁴⁴ Recueil des chorals dits «de Leipzig», BWV 659.

que pour le tableau complet, un tel foisonnement de détails n'avait plus sa place. Il faut retenir la leçon. Un interprète qui en fait trop est aussi néfaste qu'un interprète qui n'en fait pas assez.»

La deuxième règle d'or de Souberbielle à ce sujet était : «Ne perdez pas votre temps avec des intentions trop petites. Les débutants croient faire des prodiges de subtilité avec des effets infinitésimaux, mais vous savez, le public n'entend rien de tout cela. Pour qu'une intention fonctionne, il faut que la variation de durée qu'elle provoque perturbe suffisamment le déroulement du cours des choses. C'est comme une rivière : si elle rencontre quelques petits rochers dans le fond, son cours en sera bien affecté mais personne ne pourra le savoir. Tandis que si tout à coup un gros rocher se présente, alors il se produira à la surface des tourbillons qui se verront. Placez donc des gros rochers là où c'est utile, et pas ailleurs : on les remarquera d'autant mieux.»

Souberbielle avait une troisième règle : «Jamais deux intentions de suite. Car l'une tue l'autre. Il faut choisir celle qu'on juge la plus importante, et sacrifier l'autre sans regret.» De même, si une phrase est faite en incises qui se reproduisent (marche harmonique, etc) et qui contiennent un endroit que l'on veut souligner, on ne soulignera pas toutes les occurrences : «Il faut décider si on appuie la première, moins la deuxième, plus du tout la troisième, ou au contraire si on ne fait rien sur la première mais qu'on insiste sur la deuxième.» Là aussi, tous les élèves de Souberbielle ont encore dans l'oreille sa façon de jouer les sauts de sixtes au-dessus de la dernière apparition du sujet dans la grande *Fugue en la mineur* de Bach, où il faisait une démonstration magnifique de ce qui précède :



Et enfin, la quatrième règle d'or était celle-ci, applicable aussi bien aux ralentis qu'aux rubatos : «Changement de valeur = pas de changement de tempo. C'est un principe absolu. Si vous altérez le mouvement au moment où les valeurs se modifient, l'auditeur ne peut plus comprendre le rapport des anciennes avec les nouvelles, et il perd pied. Il faut alors impérativement déplacer le ralenti ou supprimer l'intention.»

Comme on le voit, Souberbielle savait très exactement ce qu'il faisait. Pour lui toute interprétation digne de ce nom devait être pensée, puis réalisée avec soin, logique, bon sens, et une extrême attention. Sa mise en place était aussi importante, et demandait la même mémorisation qu'un doigté. Un jour Souberbielle s'expliqua

plus longuement là-dessus : «Le public croit à l'artiste qui s'exprime spontanément pendant le concert, inspiré par les muses. Bien sûr cela peut arriver, l'impondérable, la trouvaille, l'inspiration inattendue au cours de l'interprétation. Mais tout est relatif, et l'inspiration n'est pas là où le public le croit. Un effet expressif, une intention ne se fait jamais au hasard; le vrai musicien est un artiste mais aussi un artisan. Il a préparé son interprétation, déterminé où placer chaque effet, lequel utiliser et quel est son ordre de grandeur. Seul le dernier réglage, l'ultime ajustement du dosage fin, la «deuxième décimale», reste ouvert et peut se déterminer dans l'élan du moment, selon l'acoustique, l'équilibre général... et l'inspiration, car c'est là et seulement là qu'elle s'applique. Ainsi, et seulement ainsi, l'effet sera réussi. Le public le trouvera spontané, inspiré, «naturel», autrement dit tel qu'il doit sembler être. On laisse le public croire ce qu'il veut, mais nous savons, nous, à quoi nous en tenir. Vous savez, Rameau avait raison : il faut cacher l'art par l'art.»

«Exceptionnellement», ajoutait Souberbielle, «l'interprète peut être touché par la grâce et soudain sentir un effet imprévu qu'il réalise à la volée avec bonheur. Du moins le croit-il, car ne vous y trompez pas, c'est rare. L'interprète est totalement concentré sur ce qu'il fait (c'est normal qu'il le soit) et ceci ne laisse guère de place à la fantaisie. On ne joue pas avec le nez au vent. Si pourtant cela se produit, à Dieu vat; mais après le concert, l'interprète réfléchit à ce qu'il a fait. Il adoptera la trouvaille, la modifiera... ou l'éliminera s'il juge qu'en fin de compte, malgré ce que furent les apparences, malgré ce qu'il a cru sur le moment, elle n'est pas cohérente avec le reste.»

Ce contrôle du temps et du rythme, seul moyen d'expression à l'orgue, Souberbielle n'hésitait pas à l'appliquer à des œuvres où le «politiquement correct» musical y est totalement opposé, comme les œuvres de Messiaen. Parce que celui-ci a introduit très tôt dans sa musique des rythmes «avec demi-valeur ajoutée» qui rompt la hiérarchie traditionnelle des valeurs multiples les unes des autres, par exemple



et qu'il a ensuite abondamment utilisé de septolets, onzolets et autres sept pour cinq, Messiaen est le type même du musicien pour lequel une exécution solfégique impeccablement exacte est couramment considérée comme la norme. Mais pour Souberbielle, si une telle exécution allait à l'encontre de l'interprétation qui lui paraissait opportune, il n'hésitait pas à chahuter un peu le texte en le jouant avec expression. *Dieu parmi nous* (dernière pièce de *La Nativité*) en contenait d'excellents exemples. Ainsi le deuxième thème exposé dès le début et qui comporte des rythmes avec demi-valeur ajoutée :



Toute cette pièce, que l'on entend si souvent jouée avec la plus régulière orthodoxie rythmique, était au contraire pour Souberbielle l'occasion de nombreux moments d'expression et de lyrisme : «Les œuvres de jeunesse de Messiaen sont très expressives, c'est de la belle musique. Il faut le montrer.» Ainsi encore tout le passage au Positif pages 2 et 3 :



Souberbielle appréciait l'usage de modes chez Messiaen, parce que ces modes, au moins dans leur conception d'origine (c'est à dire avant leur élaboration en systèmes), instituaient des notes tendues par rapport aux autres. Mais il disait aussi : «Vous savez, il ne faut pas être dupe. Messiaen a présenté ses modes comme des constructions, mais il est évident qu'il les a d'abord trouvés au piano, ou en improvisant. Ravel, Alain, Langlais et bien d'autres utilisent le deuxième mode sans le nommer : c'est joli et c'est sous les doigts !» Néanmoins les modes de Messiaen avaient à ses yeux la même vertu que les modes anciens : «Ils créent des dissonances par rapport aux harmonies qui les sous-tendent. Certaines notes sont donc plus chargées que d'autres, elles sont expressives. Il ne faut pas les laisser passer.»



Et il jouait la pièce en soulignant la construction interne de chaque section par de brefs ralentis appropriés, en appuyant les endroits qui lui plaisaient, en racontant constamment quelque chose : «On ne joue pas les *Moments musicaux* comme un rouleau de piano mécanique. Il n'y a aucune raison d'agir autrement ici.» Souberbielle m'a raconté avoir assisté à la création du cycle complet de la *Nativité* en février 1936 à l'église de la Trinité par trois organistes différents⁴⁵; il a conservé *Les Anges*, *Les Mages* et *Dieu parmi nous* à son répertoire jusqu'à la fin de sa carrière.

⁴⁵ Daniel-Lesur, Langlais, Grünenwald.

Une autre caractéristique du nouveau mouvement lancé dans les années 1960 fut la mise à l'honneur de la musique française pour orgue des XVII^e et XVIII^e siècles, joués sur des instruments historiques ou construits dans un style équivalent, et avec les pratiques de l'époque : timbres authentiques, notes inégales, registrations originales, ornements conformes aux indications des textes, etc. Chapuis avait commencé avec un disque resté dans la mémoire de tous les connaisseurs⁴⁶ enregistré en 1961 sur le célèbre orgue de Clicquot à Poitiers, comprenant des pièces de Guilain, Raison et D'Andrieu; quelques années après la plupart des Maîtres français dits «classiques» (1660-1740) furent révélés aux mélomanes par de nombreux autres disques.

Avant eux, cette musique avait fait l'objet de l'attention de trois organistes. Le premier fut Alexandre Guilmant, qui publia au tournant du XX^e siècle les toutes premières rééditions modernes des anciens Maîtres français, avec un soin et une qualité de travail éditorial qui forcent l'admiration⁴⁷. Bien sûr, Guilmant était l'homme de son temps : en remplacement des registrations originales il proposait (mais en bas de page) des mélanges disponibles sur les orgues symphoniques de son temps, et il jouait ces auteurs comme il jouait de l'orgue en général, très lié, très sagement et très «comme il faut». Malgré tout, cela restait quand même extraordinaire pour l'époque.

Les deux autres furent André Marchal et Norbert Dufourcq. Marchal, considéré alors comme l'organiste français spécialiste de ce répertoire, et Dufourcq, premier musicologue à avoir fait des recherches extrêmement approfondies sur les orgues français du passé (les recueils d'innombrables documents qu'il a publiés restent des références), pensaient que l'orgue néo-classique (l'orgue moderne des années 30 et suivantes) représentait un excellent compromis entre le passé et le présent, avec des pressions très basses en réaction aux «excès» de l'orgue symphonique, une traction électrique «confortable» des claviers, une harmonisation plutôt réservée (notamment des jeux d'Anches caractéristiques de ce style), etc. Contrairement à Guilmant, Marchal s'inspirait des mélanges anciens pour réaliser les siens adaptés à l'orgue moderne, et les libertés qu'il prenait avec l'authenticité étaient intentionnelles, justifiées selon lui par les possibilités qu'offraient les instruments du XX^e siècle par rapport à ceux des XVII^e et XVIII^e.⁴⁸ Les enregistrements qu'il a laissés (par exemple à l'orgue du Prytanée de La Flèche) témoignent à la fois de la démarche qu'il adoptait et de la poésie qu'il savait mettre dans ses interprétations de ce répertoire, infiniment mieux que ce qu'on faisait en général. De son côté Dufourcq a publié, comme Guilmant, des rééditions de nombreux volumes des Maîtres classiques, sans grande différence de texte mais avec des registrations actualisées pour les instruments néo-classiques.

⁴⁶ Pour trois raisons : c'était le premier, Chapuis était «touché par la grâce» et joua merveilleusement bien, et la prise de son était due à André Charlin, ingénieur du son exceptionnel aux idées techniques originales et inédites.

⁴⁷ Il le fit d'abord à compte d'auteur, avant qu'un éditeur (allemand) finisse par s'y intéresser.

⁴⁸ Par exemple, dans la *Messe des Paroisses* de Couperin il jouait le dernier *Kyrie* sur le Tutti, et la *Tierce en taille* sur la Tierce du Grand-Orgue accompagnée par le Bourdon 8 du Positif.

On l'a dit plus haut, la restitution sans compromis de la manière et des timbres anciens en ce domaine par le nouveau mouvement causa une secousse assez violente dans le monde de l'orgue français et les acteurs de ce mouvement (Chapuis et Isoir notamment) apparurent comme chefs d'école. Mais on l'a dit aussi, ils avaient tous deux été élèves de Souberbielle, et ici encore, c'est ce dernier qui fut le pionnier en ce domaine. Souberbielle, dans la logique de ses précédentes démarches orientées vers les instruments authentiques du passé, la traction mécanique, etc, la poussa plus loin et ne vit aucune raison, à priori, de ne pas respecter les textes anciens à la lettre en utilisant les registrations, les ornements, les tours de main qu'ils préconisaient. La lecture d'un ouvrage de Couperin, désormais bien connu mais complètement ignoré alors, *L'Art de toucher le clavecin*, lui révéla ce qu'étaient les «notes inégales» que personne ne pratiquait alors, pas même Marchal, et dont il trouva des confirmations dans plusieurs préfaces de l'époque. L'examen des tables d'ornements d'origine lui montrèrent que la manière «moderne» de les faire les avait complètement altérés. La lecture du fameux traité de facture d'orgue du XVIII^e siècle écrit par Dom Bedos le convainquit que les anciens savaient parfaitement ce qu'ils faisaient en matière d'orgue et que le «progrès» en ce domaine était un leurre : lorsque l'instrument évolue, il ne s'améliore pas, il se transforme simplement. Et enfin, le choc définitif se produisit avec la découverte de l'orgue de la cathédrale de Poitiers, que lui fit connaître Jean-Albert Villard. Celui-ci, né à Poitiers en 1920, fréquentait le fameux Clicquot à la cathédrale sans en être encore titulaire, et savait parfaitement ce qu'était cet orgue (un instrument de la fin du XVIII^e siècle dû à l'un des plus grands facteurs de tous les temps et resté par miracle quasiment dans son état d'origine); mais il ne connaissait les auteurs français classiques que sous leur forme néo-classicisés. Il vint à Paris tenir l'orgue de Saint-Leu puis l'orgue de chœur de Notre-Dame des Blancs-Manteaux tout en travaillant avec Souberbielle à l'école César-Franck, et Souberbielle le convainquit de l'intérêt qu'il y avait à jouer la musique de ce temps comme on la jouait vraiment alors, de la nécessité de revenir aux sources et aux pratiques exactes de l'époque, et les lui fit connaître. Villard, devenu titulaire à la cathédrale en 1949, invita Souberbielle à venir voir de plus près son instrument; ce fut la première de plusieurs visites et concerts.⁴⁹ Souberbielle me racontait l'expérience que ce fut pour lui : «J'avais entendu parler de cet orgue, comme tout le monde, et je ne l'avais jamais joué, comme tout le monde ! À cette époque, jouer un instrument pareil, avec traction mécanique, accouplement à tiroir, pas de tirasse, pas de combinateur, pas de tutti possible, pas de boîte expressive, pas de voix céleste, deux claviers sans notes graves⁵⁰... c'était remonter à la préhistoire. Tout le monde vous disait : «Comment peut-on perdre

⁴⁹ A titre de comparaison, Villard racontait volontiers que Dupré lui demanda une fois à voir l'orgue dans les années 50; il y resta vingt minutes, déclara «C'est très bien. Il ne faut pas toucher à cet orgue» puis s'en alla. Il ne revint jamais.

⁵⁰ Dans les instruments classiques français les claviers supérieurs (qui ont un rôle particulier) commencent au sol2 ou à l'ut3.

son temps avec un pareil dinosaure ! On ne peut pas y jouer du Widor». Mais dès que je me suis installé et que j'ai commencé, j'ai compris que ce que j'avais là sous les doigts n'avait rien à voir avec les orgues qu'on connaissait partout. Non seulement c'était absolument magnifique, mais en plus, il n'y avait qu'à tirer les registres comme les anciens le prescrivaient – et non pas comme indiqué par les éditeurs modernes – et ça marchait tout seul. Et voyez-vous, ce qui m'a convaincu que je cherchais dans la bonne direction, c'est que tout ce que j'avais à l'avance prévu de faire, que ce soit les registrations, les articulations, le toucher, la façon de jouer, j'ai pu le réaliser directement, sans adaptation, sans bricolages, sans rien de tous ces petits arrangements que je devais faire sur les orgues modernes pour que ça ressemble à ce que je cherchais.»

À partir de là Souberbielle ne cessa de militer pour le retour à de véritables pratiques classiques en facture d'orgue, et non pas à de pseudos-classicismes modernisés et n'ayant de classique que le nom. C'est à lui qu'on doit le premier Plein-jeu moderne réalisé selon le plan de Dom Bedos : il fut posé en 1959 par le facteur Robert Boisseau (travaillant chez Rœthinger) à l'orgue de l'abbaye de Limon, à mi-chemin entre Bièvres et Vauhalla. L'événement fut jugé suffisamment important pour qu'on procède à l'enregistrement d'un petit disque par Léon Souberbielle (le fils aîné dont on parlera plus loin) et Michel Chapuis.⁵¹ Deux ans plus tard Souberbielle inspira le projet de restauration de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris qui comportait un plan classique français complet aux deux claviers principaux, là aussi construit par Boisseau, et il inaugura l'instrument⁵². Dans les deux cas pourtant, au grand regret de Souberbielle, la traction des notes fut électrique; il était encore trop tôt. La reconstitution intégrale d'un instrument selon Dom Bedos, traction incluse, eut lieu en 1968 à Sarre-Union; elle fut supervisée par Chapuis, qui réalisa ainsi le vieux rêve de son Maître.

Bien sûr, les interprétations de musique classique française par Souberbielle qu'on peut encore entendre par les enregistrements ne sont pas encore aussi convaincantes que celles qui ont suivi; il leur manque quelques éléments, notamment en matière d'ornements. Faute de temps, Souberbielle n'avait pas eu connaissance de certains textes ni pu faire certains rapprochements ayant permis de mieux se rapprocher de l'Histoire. Ce serait là le lot de certains de ses élèves. Ceci n'enlève rien au rôle qui fut celui de Souberbielle, dans ce domaine comme dans bien d'autres : c'est incontestablement lui qui amorça l'élan, qui posa les bonnes questions et apporta les vraies réponses; ses élèves, aussi talentueux et méritoires qu'ils aient été, ont marché dans ses traces.

⁵¹ Léon Souberbielle joua le *Prélude en mi bémol* de Bach et Chapuis improvisa des versets «à la française» sur un thème ayant un vague air d'Avec Maris Stella. C'est à Limon que fut célébrée la messe de Requiem lors du décès de Souberbielle.

⁵² L'organiste titulaire était Monique Rabaud, ancienne élève de Souberbielle.

Certains musiciens sont électrisés par la scène, dopés par l'adrénaline, et produisent leurs meilleures prestations en concert. Ce n'était pas toujours le cas avec Souberbielle. Ses apparitions étaient rares, il avait du mal à se décider sur le programme, et lorsque l'instrument qu'il jouait s'éloignait de son idéal, ce qui était évidemment assez fréquent, ça n'arrangeait pas les choses. En réalité, Souberbielle était souvent au sommet de son art d'interprète pendant ses cours. Parfois, au lieu de donner des exemples ponctuels, et si la pièce lui était particulièrement familière pour l'avoir davantage travaillée et jouée, il se décidait à se mettre aux claviers et à jouer l'œuvre en entier. Délivré de toute contingence du concert, de toute tension nerveuse, détendu comme un capitaine seul maître à bord de son navire et qui en connaît tous les recoins et toutes les subtilités, il se lançait. C'était alors pour l'élève la plus fantastique des leçons, un moment magique, une démonstration d'équilibre, de totale maîtrise du discours musical, de déploiement d'une palette d'expressions et d'émotions que pour ma part je n'ai jamais rencontré ailleurs, même chez les plus grands. J'ai ainsi entendu par exemple l'une des plus grandes œuvres de Bach, le *Prélude en mi mineur* (BWV 548), dans une version hors de ce monde, inoubliable; la pièce commençait telle un transatlantique qui sort du port, gigantesque, majestueux, monumental, et se poursuivait à travers des mers diverses, calmes ou agitées, reposantes ou inquiétantes, sans qu'à aucun moment l'auditeur ne puisse relâcher son attention tant Souberbielle le tenait en son pouvoir. On se sentait à la fois émerveillé et inévitablement timide devant de pareils modèles. Quand il avait terminé, Souberbielle se retournait vers l'élève en disant : «Voilà !» On n'aurait su mieux dire. Mais il ajoutait aussitôt : «À vous. On va voir cela.». Alors, tandis que l'élève s'y mettait à son tour, Souberbielle lui expliquait pourquoi les deux versions ne produisaient pas le même effet, et comment y remédier. Au bout d'un moment la sauce prenait, l'élève maîtrisait davantage la manœuvre du bateau et comprenait mieux comment Souberbielle s'y était pris. Alors celui-ci quittait le banc et commençait à marcher de long en large sur la tribune, signe que l'élève était digne de naviguer seul. De temps en temps il lançait une remarque en levant le doigt : «Un peu plus !», «C'est trop tôt, pas encore !», «Ah, très bien !», «Mettez trois m à mi !»; et quand il était satisfait, surgissait le commentaire positif entre tous : «C'est tout à fait cela !»

Souberbielle aimait le grand répertoire classique de son instrument, mais son intérêt pour les autres époques n'était pas moindre. Il fut l'un des premiers en France à jouer régulièrement Buxtehude. Il avait connu les premières éditions de Spitta et de Seiffert, mais s'intéressa de plus près à Buxtehude dans les années 1950 lorsque le musicologue suédois Hedar en publia une nouvelle édition, et comme il était déjà largement acquis à l'orgue ancien il chercha aussitôt à exploiter toutes les possibilités offertes par l'orgue baroque allemand du nord sans se préoccuper d'une quelconque adaptation à l'instrument moderne néo-classique. Le sens de l'orgue tout particulier que possédait Buxtehude et sa façon spécifique d'écrire trouvait une résonance chez Souberbielle qui plaçait plusieurs de ses pièces fort haut. Les grandes

œuvres de Buxtehude, construites en plusieurs sections, étaient pour Souberbielle l'occasion d'un travail approfondi sur l'interprétation et les registrations, toujours extrêmement réfléchies, et toujours avec ce souci de l'ensemble si important pour lui.

Son répertoire romantique se limitait quasiment à Franck, et cependant il n'en jouait pas toute l'œuvre. Il aimait bien sûr les célèbrissimes *Trois Chorals* avec une préférence pour le deuxième, dont il disait que c'était celui auquel on ne pouvait pas faire le moindre reproche : «C'est le plus construit, non seulement par l'exploitation et la combinaison du thème et des motifs annexes, mais aussi par le dosage de la densité d'écriture, qui est tout à fait remarquable». On sait à quel point cette préoccupation de Franck dans cette œuvre était partagée par Souberbielle. La première fois que je lui en avais apporté la deuxième partie, j'en arrivai à la fugue :



Souberbielle m'avait laissé aller, mais ensuite il me désigna le passage : «Jusqu'à preuve du contraire, ce si est bécarre.» Je réalisai alors que j'avais joué le texte comme j'avais toujours eu l'habitude de l'entendre, comme tout le monde le jouait, Dupré et Marchal en tête, et comme l'indique Duruflé dans son édition, alors qu'en fait Franck a écrit :



Souberbielle ne cita aucun nom, mais il profita de l'occasion pour généraliser la question : «Méfiez-vous comme de la peste des traditions d'interprétation. Tous les instruments ont ce problème. Les pianistes font ceci ou cela parce que Busoni ou Schnabel le faisaient, les violonistes parce que Kreisler ou Joachim le faisaient, les flûtistes parce que Moïse le faisait. L'orgue n'y échappe pas. Combien d'organistes reproduisent tel détaché ou lié parce que «tout le monde» le fait ou parce qu'Untel l'a marqué dans son édition !»⁵³

⁵³ Charles Münch (op. cit.) disait : «Le chef d'orchestre n'a pas le droit de négliger les traditions, mais il a le devoir de diagnostiquer leurs illogismes, car souvent tradition est trahison».

Et puis il prit un peu de recul et me tint alors des propos que bien peu de professeurs ont dû dire à leurs élèves, propos que l'on peut considérer comme la quintessence de sa pédagogie : «Relisez le texte original, et posez-vous les questions en partant de zéro. Pensez par vous-même, et repensez par vous-même. Même ce que je vous dis, adoptez-le comme point de départ; mais quand vous retravaillerez la pièce plus tard, remettez-la à plat. Vous conserverez ce que vous voulez, vous changerez ce que vous voulez. Du moment que c'est pensé et que vous savez comment l'imposer à l'auditeur, ce sera bien».

Les longs solos de Trompette de Récit des premier et troisième *Chorals*, ou encore les grandes phrases des passages centraux dans chacun des *Chorals* où le chant vibrant du dessus est soutenu par des harmonies qui se métamorphosent pas à pas, étaient l'objet d'un travail d'horloger comparable à celui que Souberbielle réalisait pour les chorals ornés de Bach, minutieux dosage entre l'expression intense d'une mélodie et l'assise d'ensemble.

Il jouait également volontiers la *Pastorale* qu'il considérait comme une pièce bien plus raffinée que ce qu'on en dit en général, et il aimait citer ce passage comme un exemple parmi bien d'autres de la qualité de l'écriture de Franck :



Les autres pièces de Franck lui semblaient nettement inférieures : il n'aimait guère la *Prière* ni le populaire *Prélude, fugue et variation*, et la *Pièce héroïque* lui semblait irrémédiablement pompier, sans parler du *Final*. De la *Grande Pièce symphonique* ou du *Cantabile* il n'était même pas question. D'une façon générale, on s'en doute, Franck était pour Souberbielle l'occasion d'interprétations basées sur les principes qu'il aimait mettre en œuvre et qui trouvaient là une musique ne demandant qu'à en bénéficier. Mais pour lui, la musique dite romantique n'était en aucune façon le prétexte à des boursouflures ou des épanchements excessifs; romantisme ne signifiait pas emphase déplacée. Le terme n'était qu'une étiquette commode; que les commentateurs aient décrété que cette musique était censée exprimer les affres de l'âme de l'artiste et les tourments existentiels du génie créateur ne l'intéressait nullement. Pour lui Bach, à sa manière, était tout aussi «romantique» que Franck, la différence de langage n'avait rien à y voir et il n'y avait pas de différence de fond entre jouer l'un et jouer l'autre. Souberbielle joua les *Trois Chorals* à la suite en concert à deux reprises en 1974, une fois à Saint-Merry et une fois à Notre-Dame.

De Widor il ne jouait rien : «C'était un grand virtuose, mais un compositeur de second ordre». Les œuvres de Tournemire le consternaient : «C'est navrant.

Tournemire a été le plus phénoménal improvisateur que j'aie jamais entendu, c'était vraiment extraordinaire. Alors quand on voit ce qu'il a écrit, c'est tout à fait désolant.» Il avait cessé de jouer du Vierge dès les années 60; seul l'*Impromptu* trouvait une grâce relative à ses yeux, et encore : «Le premier thème est amusant, mais le deuxième⁵⁴...» disait-il en haussant les épaules. Une petite histoire illustre parfaitement l'intérêt décroissant que Souberbielle portait à la musique de Vierge. La dernière fois qu'il en joua en concert, il avait choisi le final de la *Première Symphonie*; en ré majeur, la pièce commence selon un procédé éprouvé par un ostinato d'accords alternés fortissimo aux deux mains seules (le «moulin à café») avant que le thème entre en grande pompe à la pédale.



Mais Souberbielle, qui s'ennuyait copieusement à répéter la pièce chez lui, avait fini à titre d'exercice par s'amuser à transposer ce début dans un ton puis dans un autre. Le jour du concert, il attaque... et réalise qu'il joue non pas en ré majeur mais en ré bémol. Avec Vierge on ne peut pas aller très loin comme ça, la pièce devient rapidement injouable. Que fait Souberbielle? Il ne fait pas rentrer la pédale, mais continue à faire tourner l'ostinato introductif en boucle pendant quelques mesures, toujours en ré bémol, histoire de réfléchir à la bonne solution; puis il se décide, module brusquement d'un demi-ton vers le haut comme dans les chansons et repart une dernière fois, cette fois pour de bon...⁵⁵

Les auteurs «modernes» (c'est à dire nés au XX^e siècle) l'intéressaient bien plus, mais son exigence de qualité restait sévère. Notamment, il n'aimait pas les pièces qui pouvaient s'apparenter à des improvisations notées : selon lui, une œuvre digne de ce nom devait être le fruit d'une élaboration poussée, avec une construction réfléchie et une écriture travaillée. Ainsi les premières pièces de Langlais lui plaisaient; il jouait et enseignait le joyeux *Dialogue sur les Mixtures* ainsi que les *Trois Poèmes évangéliques* qu'il jugeait «bourrés de trouvailles, bien construits, bien écrits»⁵⁶ et qu'il interpréta plusieurs fois en concert (à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Saint-Pierre de Genève), toujours avec la fin de la première édition, écrite en mode de fa pur et dur et à propos de laquelle il disait «C'est bien mieux que la modification faite ensuite par Langlais, où il a abâtardi le

⁵⁴ Il est entièrement bâti sur des harmonies altérées ininterrompues, procédé que Souberbielle trouvait creux et factice.

⁵⁵ Cette histoire me fut racontée par Léon Souberbielle devant son père, qui souriait sous cape et ne niait pas.

⁵⁶ A l'exception toutefois, dans le troisième (*les Rameaux*), des mesures 14 à 16 qu'il trouvait (avec raison) d'un style différent du reste, donc «pas à leur place».

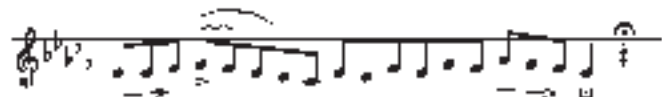
mode, je ne sais pas pourquoi : il devait trouver que ça ferait plus moderne, mais il a eu tort.» Par contre, il avait peu d'estime pour la plupart des pièces ultérieures (*Organ book, Hommage à Frescobaldi, Suite française*, etc), qui selon lui étaient «trop souvent de la musique qui s'improvise». De Duruflé le *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* était de très loin son préféré; il l'avait joué une fois chez l'auteur, place du Panthéon, et celui-ci lui avait donné quelques indications ne figurant pas dans l'édition imprimée, dont Souberbielle faisait bénéficier ses élèves. Les deux premières *Sonates* d'Hindemith étaient pour lui de «vraies» œuvres pour orgue, ayant nécessité un «travail à la table» : dans la première il m'avait fait regarder de très près le deuxième mouvement qu'il aimait particulièrement («le langage est très intéressant, et la pièce suit un déroulement logique impeccable»), et il citait la fugue finale de la deuxième comme un excellent exemple de fugue moderne, avec la réponse non à la quinte, ni même à la quarte, mais à la tierce.

On a parlé plus haut de l'intérêt de Souberbielle pour la *Nativité* de Messiaen (du moins une partie); l'*Ascension* l'intéressait moins, mais la combinaison des deux thèmes dans les *Transports de joie* était à ses yeux une réussite, dont il disait : «Quel dommage que le reste de la pièce ne soit pas à l'avenant! Il y a trop de bariolage, et pas d'un goût très sûr...». Le *Banquet céleste* avait gardé pour lui le charme de la première découverte, mais l'*Apparition de l'Église éternelle* lui semblait très faible : ce n'était, une fois encore, qu'une improvisation notée «que n'importe qui aurait pu faire, et qui pourrait durer encore deux fois plus longtemps». Quant aux œuvres d'après la guerre, il en était extrêmement déçu : Messiaen avait pris une orientation qui s'éloignait complètement de ce qu'aimait Souberbielle chez lui. Il me racontait qu'il était allé écouter la création du *Livre d'orgue* à la Trinité, se réjouissant à l'avance; «et puis, j'ai entendu des notes perdues plantées çà et là; j'ai pensé qu'on accordait l'orgue... jusqu'à ce que je comprenne que c'était le début de la première pièce».

Il jugeait Jehan Alain de la même façon. Les *Litanies* étaient selon lui un chef d'œuvre ainsi que son premier *Prélude*, pièce beaucoup moins connue qu'il avait jouée par exemple à l'inauguration de l'orgue de Saint-Thomas d'Aquin (novembre 1971), alors que des autres pièces il disait qu'elles étaient «peut-être charmantes, avec des trouvailles sans doute, mais inabouties». En ce qui concerne les *Litanies* il en avait une interprétation tout à fait différente de celle de Marie-Claire Alain, généralement considérée comme la dépositaire de la tradition familiale et de la véritable manière de jouer la pièce. Il se basait d'une part sur le souvenir de la création à laquelle il avait assisté en février 1938 à la Trinité, d'autre part sur l'analyse de la pièce qu'il faisait sur la partition. Les différences apparaissaient dès le départ : selon lui, la notation confirmait clairement ce que son oreille lui disait, à savoir que le point d'appui du thème n'est pas sur la première note mais sur la quatrième. De ce fait, alors que Marie-Claire Alain joue le début ainsi :



Souberbielle, lui, voyait le premier groupe comme une anacrouse et jouait :



et il faisait de même tout au long de l'œuvre. Par ailleurs, lorsque que l'ordre des claviers de l'orgue le lui permettait, il modifiait une indication de changement de clavier afin de ne pas briser la ligne du thème⁵⁷. (Je découvris plus tard que Marchal, de son côté, faisait la même chose.) Ou encore, à six mesures de la fin juste avant l'a tempo final, il lâchait la main droite et la pédale pour ne conserver que la tenue de main gauche, produisant un sensationnel effet d'orchestre : «Coupez, et ne tenez que les cors !» expliquait-il :



Les écarts entre la «tradition Alain» (qu'il respectait tout à fait) et ses propres choix étaient selon lui justifiés par une raison fort simple : c'était son droit d'interprète, qu'il décrivait sans aucune ambiguïté : «Je fais ce que je pense être le mieux pour mettre cette œuvre en valeur et lui faire exprimer tout ce que moi, j'y trouve. Chacun est libre d'en faire autant.»

*
* *

L'improvisation, cet art pratiqué de tout temps par les organistes, était maîtrisé par Souberbielle avec le même talent que le reste. Il n'improvisait jamais en concert et c'est bien dommage, car mis à part les fidèles de la messe des Carmes à qui tout cela devait passer bien au-dessus de la tête, seuls quelques élèves ont pu en profiter. Souberbielle me fit aborder l'improvisation lorsque l'enseignement de l'écriture qu'il me prodiguait fut suffisamment entamé. Il y avait parmi ses élèves quelques autres candidats à la discipline, et Souberbielle décida de créer à l'école César-Franck une classe spécialement dévolue à cela où nous serions tous regroupés, car selon lui «en improvisation peut-être plus qu'ailleurs l'émulation et l'écoute des autres est extrêmement utile. L'improvisation se pratique d'abord avec la tête, en réfléchissant à ce qu'on va faire; en comparant avec les autres non seulement ce qu'on improvise, mais aussi ce qu'on prépare, vous apprendrez énormément».

⁵⁷ Page 2, 3e ligne, 2e mesure : le sol dièse indiqué au Positif restait au GO (mais le ré bécarré montait quand même au Positif). Idem la seconde fois un ton plus bas.

Le cours se passait dans la salle d'orgue de l'école, nom bien grandiose pour désigner une pièce sans fenêtre du rez-de-chaussée, fort peu attrayante. Au fond de celle-ci se trouvait un petit orgue de cinq ou six jeux dont seuls les deux Bourdons de base étaient utilisables, tellement le reste était assourdissant et criard; contre le mur adjacent se trouvait un piano droit à l'apparence assez fatiguée.

On s'y retrouvait en général à quatre élèves. Au début l'essentiel du cours consistait en deux parties : l'improvisation de la fugue, et celle du thème libre. Pour la première, Souberbielle était assez libéral : tout en se basant sur la fugue d'école, mais le contre-sujet n'était pas obligatoire, et une fois l'exposition initiale passée, celles dans les autres tons se faisaient par le soprano et la basse; un changement de clavier après le relatif était de rigueur, avec un retour au grand clavier une main après l'autre pour la sous-dominante, et on concluait par la «vraie» strette (celle prévue par l'auteur du sujet); une autre strette était la bienvenue. Souberbielle expliquait : «C'est vrai, je suis moins sévère qu'au Conservatoire, mais il y a une bonne raison à cela : il faut que la fugue coule sans heurt. Cela doit rester une improvisation agréable à entendre, pas un rébus épouvantable qui paralyse».

La seconde partie était l'étude du thème libre, qui n'avait de libre que le nom et dont le plan était imposé : à partir d'un thème donné de quelques mesures noté sur un petit carton que Souberbielle extrayait de la poche de son fameux manteau, il fallait produire une exposition en quatre périodes (thème / commentaire / thème / commentaire concluant), suivie d'un pont, débouchant sur une réexposition dans un ton transposé – en somme une sorte de début d'Allegro de sonate à un thème seulement, plan hybride et académique au possible, assez proche de ce que Dupré faisait au Conservatoire et qu'il avait lui-même récupéré de Guilmant. Il y avait cependant deux différences. D'abord Souberbielle était bien moins raide que Dupré, admettant volontiers des assouplissements sur le nombre de mesures, le choix du ton transposé, etc, à condition que ce soit musicalement défendable : pas question d'un résultat boiteux. Ensuite il convenait ouvertement que c'était «un plan idiot», dont la seule raison d'être (comme d'ailleurs pour la fugue) était de discipliner l'apprenti improvisateur dans un cadre bien prédéterminé : «Personne n'improvise comme ça en public, heureusement». Pour l'élève ce n'était pas si simple : au début il n'est pas aisé d'équilibrer toutes les périodes, d'amener les modulations correctement (pont), d'aller d'un point à un autre sans se perdre dans les sables, et il n'était pas rare, tandis qu'on était sur le banc en train de chercher comment se dépêtrer d'un borbier fangeux où on s'était laissé enliser, d'entendre la voix de Souberbielle derrière soi : «Il faudrait conclure...». En même temps, tandis que le thème libre commençait à se consolider, on abordait les «formes courtes» : les différentes sortes de chorals (orné, figuré, fugué), les «couplets» de suite française classique (Plein-jeu, Tierce en taille, basse de Trompette, etc), les versets grégoriens, etc. Une fois ce stade acquis, le thème libre était abandonné : pas de développement, de transition sur la Gambe, de réexposition etc comme chez Dupré, Souberbielle trouvait que «cela suffisait comme ça», et le cours débouchait sur l'étude des grandes formes : le Prélude et fugue (avec bien d'autres

plans que la fugue d'école, bien entendu), les variations, le rondo, la passacaille, les divers mouvements de sonate (appelée «symphonie» au Conservatoire), etc.

Souberbielle écoutait avec un soin extrêmement attentif, puis épiluchait ce qui avait été accompli : travail sur le thème, qualité de l'harmonie, mise en place instrumentale. La quasi impossibilité de varier les registrations sur l'orgue de l'école (il n'y avait même pas de Soubasse) obligeait à soigner la réalisation et à trouver des effets propres à mettre en valeur l'improvisation, tâche parfois fort fructueuse. Et Souberbielle, à notre grande satisfaction, nous donnait des exemples, soit en citant tel ou tel auteur qui avait utilisé tel ou tel moyen, soit en improvisant lui-même des passages sur mesure, en nous expliquant les secrets de fabrication : «Un bon enchaînement doit être réfléchi. Ne visez pas l'entrée du thème, visez l'harmonie précédente. Et donc, prévoyez la. Par exemple...»

De temps à autre, selon son habitude, il illustrait ses explications en évoquant plus en détail un auteur ou une œuvre. Un jour, à propos d'un arrangement en accords répétés, il voulut nous jouer *Le retour des muletiers* de Déodat de Séverac (qu'il savait en entier de mémoire) et se mit au piano voisin. Malheureusement le contenu se révéla être à l'image du contenant : ce pauvre piano était arrivé en fin de carrière et n'en pouvait plus, il était tristement désaccordé et la pédale avait une nette propension à ne pas remonter d'elle-même. Ses sonorités proches d'un mauvais instrument de saloon du Far-west trahissait complètement la musique et Souberbielle était contraint de remonter sans cesse la pédale récalcitrante de la pointe du pied afin d'éviter que les infortunés muletiers se liquéfient tous ensemble et se noient dans un marais sans fond. Le résultat n'était pas exactement ce qu'on attendait. Lorsque tout acheva de se transformer en un magma informe flottant dans une résonance infernale, Souberbielle s'impatienta, abandonna la partie, referma le couvercle, et les muletiers ne revinrent jamais chez eux.

Avec ce cours Souberbielle me fit atteindre le niveau nécessaire pour entrer au Conservatoire en classe d'improvisation – c'est à dire, selon ses critères, pour en sortir. Et j'en ressortis effectivement l'année suivante avec un autre Premier Prix.

*

* *

On ne peut parler de Souberbielle sans évoquer la question de son métier liturgique. L'orgue se différencie des autres instruments par le fait que son emploi est lié à l'Église. Souberbielle, qui était d'une foi profonde, avait décidé très tôt d'être musicien d'église; un an après sa sortie du Conservatoire il était devenu professeur à la Schola Cantorum, mais parallèlement à ses activités d'organiste, dès 1929 il était maître de chapelle à Saint-Ambroise, qu'il quitta en 1943 pour le même poste à Saint-Pierre de Chaillot. C'est un métier qui lui plaisait, où malgré le manque de qualité des moyens il faisait ce qu'il aimait pour une cause où il se reconnaissait. Aussi, lorsqu'à la suite du concile Vatican II il constata que l'Église, non seulement sabordait la liturgie qu'elle avait pourtant elle-même déclarée

immuable à tout jamais⁵⁸, mais de plus bradait d'un geste des siècles de patrimoine musical original d'une richesse artistique exceptionnelle formant son fonds ancestral, le chant grégorien, pour le remplacer par des chansonnettes, le coup fut pour lui extrêmement dur à supporter. Il se joignit dès 1964 à la «Commission de musiciens experts» qui comprenait également Langlais, Litaize, Bonfils, Chailley, Le Guennant, Dom Claire (de Solesmes) et les Duruflé, mais aussi deux prêtres ayant par la suite largement contribué à transformer le paysage musical de l'Église française, les abbés Gélinau et Deiss. Souberbielle comprit rapidement que les termes de la «Note pastorale sur le chant et la musique dans la célébration de la Messe» rédigée en avril 1965 par la Commission épiscopale française à l'intention des musiciens n'était, selon l'expression de Duruflé, que «des fleurs de style qui enrobent la pilule»⁵⁹ et que la page était en train de tourner. Souberbielle se retrouva partagé entre son respect pour les prêtres et son agacement (pour ne pas dire plus) devant leur manque de culture, voire parfois d'éducation. En 1966 il signa une déclaration publique avec Raugel, Litaize, Grünenwald, Langlais, Demessieux et Dufourcq, rappelant que selon le Concile lui-même le chant grégorien devait toujours occuper la première place, et il contribua au mouvement *Una Voce*, mais il dut se rendre à l'évidence : la messe qu'il aimait, celle pour laquelle il avait choisi son métier, disparaissait corps et biens.

À côté de cela, les conditions de travail des musiciens d'église (organistes, chanteurs, et les quelques derniers chefs de chœur) restaient souvent précaires : pas de contrat de travail, rémunération bien souvent payée de la main à la main (quoi de plus simple pour un curé que de prélever les honoraires des musiciens dans la quête?), pas de contributions sociales, bref un fréquent faux bénévolat assez douteux, pour le casuel notamment. Au moment où les valeurs liturgiques de l'Église française étaient bouleversées, naquit l'idée d'un Syndicat des musiciens d'église, et Souberbielle fut sollicité pour le présider. On peut facilement imaginer à quel point ce genre d'idées pouvait, a priori, être éloigné de Souberbielle. Mais face à ce qu'il considérait comme des abus cumulés à l'excès par l'Église sur tous les tableaux, il finit par accepter d'en être non pas le président, mais le vice-président. Il disait volontiers : «Je ne suis pas président, je n'en ai que le vice...», mais c'est bel et bien lui qui faisait l'essentiel du travail et supervisait les réunions, le président officiel (Albert Faverais) brillant par ses fréquentes absences, retards, «oublis» de récupération des courriers recommandés, etc. La caution morale qu'apporta Souberbielle, les idées qu'il proposa et les arguments qu'il sut opposer à une certaine mauvaise volonté de l'Archevêché aboutirent à la signature en... mai 1968 (!) de la première Convention collective de la profession. Concernant officiellement les «musiciens

⁵⁸ «Huic Missali Nostro nuper edito, nihil umquam addendum, detrahendum, aut immutandum esse decernendo, sub indignationis Nostrae poena, hac Nostra perpetuo valitura constitutione statuimus et ordinamus.» Bulle *Quo primum tempore* du pape Pie V, 1570.

⁵⁹ Duruflé, dans *L'Orgue* n° 115, juillet 1965.

des cultes» (au pluriel), elle ne fut signée en fait (et ne l'est encore à ce jour) que par le chancelier de l'Archevêché de Paris et le Syndicat regroupant uniquement des musiciens catholiques, et fixait des conditions de travail précises, l'obligation d'un contrat et son contenu, l'organisation des nominations et des congés, les obligations du clergé comme des musiciens, la mise en place d'une carte professionnelle comportant une évaluation des capacités, et un barème de rémunération avec indexation que l'Église devait respecter. Même si l'Archevêché s'était réservé quelques échappatoires sur certains points («sauf dans des cas exceptionnels», etc), cette Convention assainissait enfin la situation et réglementait la profession, du moins à Paris. Souberbielle se retira quelques années plus tard, la Convention connut des améliorations sur certains détails, puis l'Archevêché voulut reprendre la main en publiant des «décrets» qui doublent la Convention; néanmoins désormais cette Convention existe, elle cadre enfin la profession par un document légal et juridiquement opposable, et c'est pour une très large part à Souberbielle qu'on le doit.

*

* *

On a parlé de plusieurs élèves de Souberbielle. Il y en a un particulier qu'il faut évoquer avant de terminer, c'est son fils Léon Souberbielle, décédé cinq ans après son père, emporté par la maladie à laquelle il avait échappé miraculeusement une première fois. Il avait été formé par son père et il était en quelque sorte tout ce qu'était celui-ci, amplifié à l'extrême – et parfois à l'excès. Son père lui avait donné le goût du passé. Sa culture était immense, non seulement en musique mais également en Histoire, en architecture, en menuiserie d'art; il avait lu aussi bien Vitruve que Perrault ou Roubo. Ainsi avait-il dressé tous les plans d'architecte de sa maison ancienne de Montoire qu'il restaurait pas à pas, et il traça ceux de l'escalier en style XVII^e siècle qu'il voulait y rétablir, à l'ébahissement du menuisier local à qui il le montra. D'une amabilité princière, il parlait un français élégant d'une irréprochable correction. Il avait voulu devenir chartiste, mais sa vie avait pris un autre chemin et il utilisait les connaissances que son père lui avait transmises, après les avoir sélectionnées, développées et enrichies parfois bien au-delà. Marchant dans les traces paternelles, il avait acquis à l'orgue un toucher extraordinaire, hors du commun, qui dépassait celui de n'importe qui, son père inclus; même Chapuis, dont le toucher est d'une qualité rare, ne pouvait rivaliser avec lui. Je l'ai entendu jouer la cinquième *Sonate en trio* et la *Fugue «alla breve e staccato» en sol majeur* (BWV 550) de Bach à l'orgue de chœur de la Trinité dont il était titulaire, un triste instrument de série de la fin du XIX^e siècle à la mécanique raide et cartonneuse, et ce qu'il parvenait à en tirer en matière d'articulation était proprement hallucinant. Son père était revenu aux sources de l'orgue français classique : lui avait réalisé la première édition moderne (1961) du Livre d'orgue de Gaspard Corrette, l'un des maîtres classiques parmi les plus intéressants et pourtant ignoré aussi bien par Guilmant que par Dufourcq. Au même moment, alors qu'il travaillait sur le Plein-jeu de l'orgue français, il avait introduit pour la première fois un terme

technique⁶⁰ que tout le monde, organistes, musicologues, facteurs, experts, avaient aussitôt adopté et qui est toujours couramment utilisé. Il avait ensuite exhumé un document peu connu et jusque là négligé qui avait été présenté à l'Académie des Sciences au début du XVIII^e siècle, et il en avait fait une analyse fouillée; elle l'avait amené à démontrer qu'il fallait reculer de près d'un demi-siècle les dates ordinairement admises d'une pratique caractéristique en facture d'orgue classique. Il avait écrit un livre à ce propos, et à l'image de son père qui souhaitait revenir aux instruments anciens pour jouer la musique ancienne, il voulait le publier avec une authentique typographie de l'époque; mais comme les imprimeurs n'étaient pas encore informatisés et que ce genre de caractères étaient introuvables, il avait lui-même calligraphié à l'ancienne la totalité du livre, tableaux et schémas compris, et l'avait fait imprimer en fac-simile – un travail de bénédictin du Moyen-Âge. Il était fasciné par ce qu'il appelait la «beauté classique» (qu'il aimait nommer «le vrai beau» selon l'expression de Dom Bedos) et toutes ses pensées, toutes ses réflexions étaient imprégnés d'harmonie et de proportions. Mais à l'inverse il se désintéressait totalement de toute la musique du XIX^e et du XX^e siècle. Nourri par son père de l'amour du grégorien et des liturgies qui vont avec, il était devenu titulaire de l'orgue de chœur de Notre-Dame de Paris où il accompagnait l'office capitulaire du matin, entièrement en grégorien et souvent en latin (selon le nouveau rite romain, comme à Solesmes)⁶¹. Comme son père, il ne fut jamais titulaire d'un instrument digne de lui : outre les deux orgues quelconques cités ci-dessus, il avait d'abord été une vingtaine d'années nommé à celui de Saint-Germain l'Auxerrois qui, presque en ruine, était à peine jouable. Certains a priori l'entraînaient parfois trop loin et il lui arrivait de commettre des erreurs manifestes (dans ses interprétations, dans ses relations sociales, dans ses théories historiques et musicologiques, etc) qu'il avait du mal à remettre en question. (J'avais évoqué un jour avec son père son postulat des «liaisons de structure» notées et à distinguer de soi disantes «vraies liaisons d'articulation» non écrites, ce qui par exemple l'autorisait, selon lui, à décaler d'un demi-temps toutes les liaisons indiquées par Bach dans son *Prélude en mi bémol*, et son père m'avait répondu : «Euh, hum, Léon a des idées assez avancées là-dessus...») Léon Souberbielle vivait hors du monde, perdu dans ses rêves, mais Dieu que ses rêves étaient beaux.

*

* *

L'école César-Franck ferma en 1984. Souberbielle, qui avait eu quelques années plus tôt un incident cardiaque sans conséquence inquiétante, continuait à venir à Paris jouer ses messes aux Carmes, célébrées par un piètre chapelain inculte et mal élevé, à cent lieues de réellement réaliser la chance et l'honneur qu'il avait d'avoir un pareil organiste. Le dernier dimanche de janvier 1986 – l'un de ceux

⁶⁰ Le «plafond», qui désigne la limite supérieure d'un rang de Plein-jeu

⁶¹ J'eus l'immense plaisir de l'y remplacer fréquemment..

que depuis la réforme conciliaire l'Église intitule de façon si appropriée «dimanche ordinaire» – à la fin de la messe le chapelain adressa à Souberbielle, pour une raison futile, une mercuriale dont la cuistrerie n'avait d'égale que l'incorrection. Souberbielle, sur le coup médusé, rentra chez lui ulcéré. Son épouse fit de son mieux pour le rassérer et le reconforter. Deux jours plus tard, dans la matinée, le cœur de Souberbielle s'arrêta. Peut-être était-ce une façon de dire à cette Église que, décidément, là aussi, «cela suffisait comme ça». Il avait quatre-vingt-six ans.⁶²

Quelles traces laisse Souberbielle? Il n'avait appartenu à aucune coterie, il n'était pas lié à l'enseignement officiel sous quelque forme que ce soit, il n'a jamais intrigué ou «poussé ses pions» pour promouvoir sa carrière, il composa peu, ses prestations publiques étaient rares. L'essentiel de son activité fut l'enseignement; on a vu dans quelles conditions difficiles il l'exerça la plupart du temps. L'instrument qu'il pratiquait est un instrument à part : il n'intéresse qu'un public restreint, qui doit être prêt à écouter sans voir l'instrumentiste caché à la tribune et à subir tout un concert dans des conditions inconfortables (mal assis, dans le froid, etc); il est lié à un milieu particulier, celui de l'Église, qui (spécialement en France) s'en désintéresse totalement depuis les années 60 et continuera sans aucun doute à le faire; il exige des compétences particulières au-delà de sa propre pratique (organologie, écriture, Histoire de la musique, accompagnement, esthétique musicale, musicologie, etc) que l'enseignement officiel actuel est bien loin de promouvoir, plaçant l'acquisition technique (évidemment indispensable) en position quasi-exclusive de la culture musicale et artistique. On doit craindre dans ces conditions que la marque laissée par Souberbielle de son vivant ne soit enfouie sous les strates du temps qui passe et recouverte par l'oubli.

Pourtant, tous ceux qui ont reçu son enseignement, fût-ce brièvement, ont été impressionnés à vie et ne l'ont jamais oublié. Dans le milieu de l'orgue son nom reste connu de quelques uns comme celui d'un professeur hors normes; plusieurs fois des confrères qui entendaient dire que j'avais été élève de Souberbielle m'ont demandé, immédiatement intéressés : «Vraiment? Dites, il paraît que c'était extraordinaire?...» Ça l'était bien souvent, en effet, comme l'a toujours été l'enseignement des artistes supérieurs se trouvant par hasard être en même temps des pédagogues de premier ordre.

Bien sûr, certaines de ses façons de faire sont maintenant un peu datées, certains phrasés ou articulations correspondaient encore à une esthétique rattachée au milieu du XX^e siècle plus qu'à celle de la musique à laquelle il les appliquait. La musicologie a fait des progrès, les repères artistiques ont évolué, certaines modes s'en sont mêlées et disparaîtront au profit de nouvelles, tout aussi éphémères et inutiles. Souberbielle lui-même avait changé au cours de sa vie de musicien et les explications qu'il donnait de ces changements, avec exemples et comparaisons à l'appui, faisaient partie de sa pédagogie. Tout cela ne compte pas. Il n'est guère

⁶² Le chapelain téléphona ensuite chez Souberbielle pour s'excuser. Madame Souberbielle lui répondit que son mari était mort la veille.

difficile de remplacer tel phrasé par un autre et de mettre à jour tel rendu d'ornement; ce ne sont là que des détails secondaires qui ne sont ni importants, ni significatifs en regard de la trempe du musicien qui les pratiquait et de la révolution salutaire qu'il provoqua dans le monde de l'orgue en France.

Ce qui reste avant tout de Souberbielle, donc, ce n'est pas tant son propre style que la façon dont il l'a construit et qu'il enseignait, pas tant ses propres interprétations que la manière dont il y était parvenu et qu'il transmettait, pas tant ses choix personnels que les raisons mûrement réfléchies desdits choix et qu'il expliquait. En d'autres termes, ce qui reste, c'est sa façon incomparable de penser la musique. Pour lui, toute démarche musicale devait être réfléchie, toute décision devait avoir une justification et un sens précis. Il l'avait clairement exprimé : «Pensez par vous-même», phrase dont non seulement le complément, mais aussi le verbe étaient lourds de sens.

Souberbielle était certes professeur d'orgue, mais il enseignait avant tout la musique, et il le faisait en apprenant à ses étudiants à réfléchir. Il disait volontiers : «Un professeur n'est pas là pour donner des recettes, mais pour ouvrir des voies. Il n'est pas là pour dicter aux élèves leur façon de jouer, mais pour leur donner des outils et leur apprendre à bien s'en servir. Il n'est pas là pour leur dire quoi faire à quel endroit, mais pour leur apprendre à toujours savoir pourquoi ils le font.» Et il disait aussi, citant le professeur de violon de son petit-fils Alexis Galpérine : «Les professeurs qui s'occupent de leurs élèves ne sont pas comme des médecins qui soignent des malades. Les problèmes des élèves, ils les ont aussi, et ils doivent les résoudre. La différence, c'est qu'ils ont quelques idées sur la façon de s'y prendre, ce sont celles qu'ils s'appliquent à eux-mêmes.»

Ce sont ces rares, très rares talents d'artiste et de pédagogue ainsi combinés qui font d'un musicien un vrai Maître, dans les deux acceptions du terme : celui qui maîtrise et celui qui enseigne. À ce titre, Souberbielle demeurera dans l'Histoire de la musique comme quelqu'un d'exceptionnel et qui occupe dans l'orgue français une place à part.

Paris, septembre 2009



Quelques enregistrements de Souberbielle subsistent, à Radio-France (concerts à Saint-Séverin, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet), à la Radio Suisse romande (concert à Saint-Pierre de Genève), et dans des collections privées.

Édouard Souberbielle

(17 juin 1899 - 29 janvier 1986)

Édouard Souberbielle nous a quittés le 29 janvier 1986. J'ai accepté avec émotion de faire revivre, pour la revue *L'Orgue*, ce grand musicien qui a si fortement marqué l'orgue de notre époque et dont la rare personnalité rayonnait autour de lui. Volontiers, pour évoquer mon maître disparu, j'aurais recours au lyrisme, tant je l'admirais, tant je l'aimais, comme tous ceux qui l'ont connu. Mais sa modestie, sa discrétion, son humour me sont encore présents, et, pour leur obéir, c'est avec simplicité que je relaterai sa vie et son œuvre.

Édouard Souberbielle est né à Tarbes en 1899. Il eut très tôt l'amour de la musique, grâce à sa mère, brillante pianiste, élève de Delaborde au Conservatoire de Paris, amie de Francis Planté et de Ricardo Vinès. C'est ce dernier qui l'emmena avec son fils chez Léon Bloy, et tous les deux devinrent des familiers du grand écrivain. Celui-ci correspondait avec la mère, et il avait une prédilection pour le fils de 18 ans, «jeune homme très doux, très religieux, déjà pianiste surprenant, [...] évidemment supérieur à la plupart des jeunes gens de son âge».⁽¹⁾

Léon Bloy mentionne souvent, dans son journal, les duos violon et piano (notamment la *Sonate* de Franck) de sa fille Madeleine et du jeune Édouard. Il ne verra malheureusement pas le mariage de ces deux musiciens, si faits pour se comprendre et dont l'union devait être exemplaire.

Tout en préparant et obtenant sa licence ès lettres, Édouard Souberbielle rêvait de se consacrer à la musique; l'entourage de Bloy (Vincent d'Indy, Jean de La Laurencie, Félix Raugel, Eugène Borrel) l'aiguille vers la Schola Cantorum, où sa vocation pour l'orgue se dessine. Élève de Decaux, Sergent puis Vierne, diplômé d'«orgue supérieur» en 1923, il obtient, la même année, le premier prix d'harmonie au Conservatoire de Paris (classe Jules Mouquet). Il y remportera, en 1925, le premier prix d'orgue, premier nommé, après seulement six mois de scolarité!

Dès 1928, à 29 ans, il est nommé par Vincent d'Indy professeur d'orgue à la Schola. Plus tard, celle-ci ayant pris le nom d'École César-Franck, il y continuera ses cours. Il succédera en 1943 à Abel Decaux, puis à Joseph Bonnet, à la tête du cours supérieur.

C'est aussi en 1943 qu'il devient maître de chapelle à Saint-Pierre-de-Chaillot. Il sera également nommé, en 1943, professeur d'«orgue supérieur» et d'harmonie à l'Institut Catholique de Paris et titulaire du grand orgue de Saint-Joseph-des-Carmes. Il succédait, à ces deux postes, à son maître vénéré Abel Decaux, décédé cette même année. Il enseignera à l'École César-Franck et tiendra l'orgue des Carmes jusqu'à sa mort en 1986.

1) Léon Bloy, *La porte des Humbles*.

Avant tout, Édouard Souberbielle a été un des maîtres de l'orgue contemporain. Joseph Bonnet, membre du jury lors de son prix au Conservatoire, le tenait pour le premier parmi les jeunes organistes de l'époque. Dans la lignée des Guilmant, Widor, Vierne, il alliait le style, l'autorité, la parfaite expression rythmique. Son toucher du clavier découlait de l'art d'interrompre le son de la voyelle instrumentale par un silence d'articulation. Pour lui, la musique était non seulement harmonie, mais aussi *mouvement ordonné*. Quelle fougue, en effet, quelle ampleur, quelle nouveauté dans chacune de ses exécutions, et jusqu'à la fin de sa vie! Il jouait les vieux maîtres et Bach à la perfection; de Franck à Messiaen, sa technique éblouissait, comme sa compréhension des œuvres. Ami de tous ses pairs, sa modestie parfois excessive ne suscitait ni l'envie, ni l'inimitié.

Toutes les grandes orgues de France l'ont accueilli pour des récitals prestigieux. Il est peu sorti de l'hexagone, sauf pour des échappées à Bruxelles, Luxembourg, Séville et surtout Lisbonne. D'abord musicien d'église — au service de sa paroisse —, il n'a pas voulu d'une carrière à voyages, malgré les sollicitations. Sa passion de l'orgue, il l'a transmise à des générations de jeunes, à qui il enseignait à la fois la technique et l'amour de la beauté. Qui, parmi nous, ne se souvient de cette puissance exigeante, debout derrière l'exécutant, le rappelant vigoureusement au respect du tempo et du rythme, ou l'introduisant à l'intelligence de l'œuvre? Nombreuses sont les tribunes actuelles occupées par ses élèves. Qu'il s'agisse d'interprètes célèbres — Michel Chapuis, Francis Chapelet, André Isoir, Antoine Silbertin-Blanc, Jean-Albert Villard, Emmanuel de Villèle, Arsène Bedois, Nicolas Gorenstein, le père José Enrique Ayarra⁽²⁾, et tant d'autres, parmi lesquels son propre fils Léon — ou de plus modestes, comme moi-même, tous savent ce qu'ils doivent à ses inoubliables leçons; tous, j'en suis sûr, ont ressenti sa mort comme une perte familiale.

Il est permis de regretter qu'Édouard Souberbielle ait peu composé. Il laisse un *Quatuor à cordes*, des Pièces pour piano, un *Concerto pour orgue et orchestre* inachevé, le tout de grande qualité.

L'un des intérêts de sa vie fut de ressusciter des auteurs anciens — on ne disait pas encore “baroques” — peu, ou pas connus à l'époque. Il a ainsi retranscrit et fait éditer la *Messe en sol mineur* de M.-A. Charpentier. Il a fouillé dans les vieux manuscrits, avec son ami Eugène Borrel, et donné dans les années 1930, à la Schola et aux *Amis de l'Orgue*, des concerts consacrés à Pachelbel, Poglietti, Froberger, Scheidt, Gaspard Corrette...

Il aimait, d'un amour de prédilection, Monteverdi, Purcell, Rameau, Bach et le chant grégorien, dont il avait une connaissance approfondie. Il admirait le *Nombre musical* de Dom Mocquereau et fréquentait Solesmes. En tant que maître de chapelle, il dirigeait ses choristes, ou les accompagnait, avec un art incomparable.

2) Organiste de la cathédrale de Séville.

Les réformes hâtives amenées par une mauvaise interprétation de Vatican II, en marginalisant le chant grégorien, ont été l'un des grands chagrins de sa vie.

Ce que l'on sait peu, c'est que ce grand artiste a consacré une part de son existence aux poètes grecs et latins, qu'il lisait couramment dans le texte. Il se passionnait pour la métrique de la poésie antique et affirmait qu'il est encore possible, en la traduisant en français, de retrouver un rythme fondé sur le rapport entre les longues et les brèves. C'est dans cet esprit qu'il a, dans la dernière année de sa vie, entrepris de traduire les *Bucoliques* de Virgile. Il laisse une traduction intégrale d'*Oedipe à Colone* de Sophocle, destinée à la scène. Cette traduction qu'admirait Jean Vilar, sera publiée. Un quart d'heure avant le malaise qui devait l'emporter, il était assis à sa table en train de traduire les *Géorgiques*... Doué pour toutes les langues, il pratiquait particulièrement l'allemand et le portugais. Il laisse des traductions d'Hölderlin, Rilke et Camoës et préparait, en particulier, une anthologie de la poésie portugaise. Diplômé de l'Université de Coimbra, il enseignait, l'été, à l'Institut grégorien de Lisbonne, fondé et dirigé par son élève Julia d'Almendra, et jouait chaque année à Fatima, où il donna son dernier concert quatre mois avant sa mort.

Ce grand humaniste⁽³⁾ régnait par la bonté et le désintéressement. Mais, attention! tolérant pour les êtres, inflexible sur les principes, son naturel doux pouvait exploser en de saintes colères si l'on attaquait ou méprisait le Beau et le Bien!

Amoureux du passé, épris de l'avenir, l'éclosion actuelle des Conservatoires, le renouveau de l'intérêt pour la musique chez les jeunes, comme il les a salués! Il n'est plus, mais il a créé un style, fondé une école d'orgue, montré un idéal. Sa trace ne s'effacera pas.

Jacques BERTHIER

3) Pourquoi ne pas mentionner aussi son amour et sa connaissance de la peinture? Il fut chargé de l'illustration musicale du film sur la vie et l'œuvre de son ami Georges Rouault, film qui obtint à Venise la suprême récompense du "Lion d'Or". Le jury avait remarqué la merveilleuse adaptation à l'œuvre du grand peintre des pièces musicales anciennes et modernes choisies par Édouard Souberbielle.

Le 22 novembre 1963, alors que je présidais à la création de notre Syndicat des Artistes Musiciens des Cultes, une salve d'applaudissements de quelque trois cents personnes saluait l'entrée d'Édouard Souberbielle.

Certes, je connaissais Édouard Souberbielle, mais de notoriété seulement, l'excellent organiste, le fin musicien et le grand érudit, et pour tout cela un accueil si chaleureux ne pouvait me surprendre.

Mais je ne connaissais pas l'homme. Cette lacune fut aisément comblée lors d'un entretien particulier qui me fit découvrir un interlocuteur attentif, modeste et effacé, clairvoyant et profondément bon. Un tel homme ne pouvant qu'être également dévoué, je lui demandai de me seconder en acceptant la vice-présidence du Syndicat. Je dois avouer que j'eus à lutter pour vaincre ses scrupules et sa crainte d'être inférieur à une tâche dont je ne lui avais pas voilé les difficultés. Il accepta donc et m'assura de son total dévouement; je crus même déceler en son expression une teinte d'enthousiasme.

Et, pendant les vingt ans d'une collaboration qui nous lia étroitement, je n'eus qu'à me réjouir de ce choix.

En effet, Édouard Souberbielle, dont la seule présence avait valeur d'argument, me soutint, en même temps que d'autres confrères, dans la rude bataille livrée en vue de la création d'une "convention collective", bataille qui dura quatre ans et demi pendant lesquels le Cardinal Feltin croyait, en ayant maintes fois reçu l'assurance, que c'était chose faite depuis 1963! Nos efforts ne devaient en effet aboutir que le 30 mai 1968 après de nombreux échanges de correspondances suivis enfin de quelque cent trente heures de discussion.

Puis il advint des différends entre employeurs et musiciens. Édouard Souberbielle fut membre de toutes les commissions de conciliation réunies pour apporter des solutions à tous ces litiges. Ses interventions y rencontraient toujours le respect de tous.

Édouard Souberbielle fit aussi partie de toutes les commissions d'examen pour la carte professionnelle; il eut même à en présider en mon absence. Comme membre du Jury, il apportait toujours des observations judicieuses, et les candidats recevaient de lui des mots d'encouragement et d'apaisement. Il avait même plutôt tendance à atténuer la sévérité du jury, ce qui lui était dicté par sa grande bonté. Ceci m'avait même incité à l'appeler "Pater Misericors"; il le savait et s'en amusait en toute simplicité, cette même simplicité avec laquelle, nous en sommes persuadés, il s'est présenté au seuil de la Maison du Père.

Albert FAVERAIS

Fondateur et président pendant vingt ans du S.N.P.A.M.C.
(Syndicat National Professionnel des Artistes Musiciens des Cultes)

ÉCRITS D'ÉDOUARD SOUBERBIELLE

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DANS LES TEMPS ACTUELS

Conférence de M. Édouard Souberbielle

Personne de vous, j'en suis certain, ne se sera trompé sur le sens de l'exposé que nous allons faire.

Parler de la musique religieuse dans les temps actuels, c'est faire l'histoire de sa disparition.

En fait, dans la plupart de nos paroisses, le patrimoine musical et liturgique de l'Église, c'est-à-dire le chant grégorien, et avec lui la polyphonie classique et moderne, a été abandonné.

Est-il nécessaire de rappeler, dans une assemblée d'«UNA VOCE», que cet abandon est formellement contraire aux dispositions conciliaires? Nous savons tous par cœur les textes qui le condamnent. Mais, puisqu'il s'agit de faire ici un résumé de la situation, il faut bien, en quelques mots, les évoquer.

Rappelons donc, une fois de plus, ce que déclare le Concile :

Par l'article 116 : «Que l'Église reconnaisse dans le chant grégorien le chant *propre* de la liturgie romaine, et que, toutes choses égales d'ailleurs, il doit occuper la première place».

Par l'article 36 : «Que l'on *pourra* donner une place plus large à la langue du pays», mais après avoir déclaré d'abord, dans la première phrase, que «l'usage de la langue latine *sera* maintenu dans les rites latins».

Par l'article 54 : «Que l'on *pourra* donner la place qui convient et la langue du pays», mais en ajoutant : «on *veillera* à ce que les fidèles puissent dire et chanter en langue latine aussi les paroles de l'Ordinaire qui leur reviennent».

Le sens de ces textes est indiscutable : l'innovation est *autorisée*; la conservation est imposée. Cela est confirmé par l'article 116 qui domine tout :

«*Le trésor de la musique sacrée sera conservé et cultivé avec le plus grand soin*».

Texte majeur, souvent corroboré par les paroles mêmes du Souverain Pontife, en particulier au cours d'un pèlerinage à Rome où il nous les a rappelées solennellement dans une allocution que nous avons entendue nous-mêmes; corroboré aussi, en plusieurs occasions, par ses commentaires, notamment par les mots qu'il adressa en 1964 à un groupe de nos évêques, et qui sont les suivants :

«N'abandonnons pas le patrimoine de l'Église. *Ce n'est pas d'une Révolution qu'il s'agit*. L'Église est un arbre dont les feuilles se renouvellent. Mais grâce à la vigueur du vieux tronc, *il ne doit pas y avoir d'opposition entre le passé et le présent*»⁽¹⁾.

Depuis ce temps, nous l'avons vu, les sages paroles du Pape ont été démenties tous les jours. Le trésor que l'Église recommande de conserver est de plus en plus attaqué, et aujourd'hui, presque complètement ruiné. Il y a de plus en plus d'opposition entre le *passé et le présent*, et c'est bien, en définitive, *d'une Révolution qu'il s'agit*.

1) Documentation catholique, 1965, col. 207, d'après la Sem. relig. de Rennes du 5-12-64.

Cette révolution s'opère dans l'Église selon un mode qui lui est particulier. Contrairement aux révolution politiques qui brandissent la révolte et clament l'opposition, la révolution liturgique, elle, se recommande de l'obéissance. Elle crée une confusion entre les directives de l'Église et nos directives propres, et détermine dans le clergé un *courant officieux* qui, en contradiction sur bien des points avec *l'ordre officiel*, prétend néanmoins se confondre avec lui.

Les fidèles s'y laissent facilement tromper.

C'est ce courant officieux qui, depuis le Concile, et au mépris des articles 114 et 116, travaille à détruire dans l'Église la musique liturgique.

Précisons ce qu'est la musique liturgique :

Nous appelons *musique religieuse* en général, celle qui procède d'une inspiration religieuse. Nous appelons plus spécialement *musique d'église* celle qui est destinée à être chantée dans l'église. Mais la *musique liturgique* est celle qui est marquée du signe *rituel*; c'est le chant officiel de l'Église latine, le chant grégorien, celui que le Concile définit : «*Le chant PROPRE de la Liturgie romaine*».

Il lui est propre, en effet, au sens absolu du terme, c'est-à-dire qu'il lui appartient et qu'il n'appartient qu'à Elle, qu'il n'a jamais pu être conçu hors du sanctuaire chrétien, qu'il ne peut être assimilé à aucune autre forme de chant, qu'il est universel comme Elle est universelle, du moins dans l'Église latine, c'est-à-dire la moitié du monde.

Après le chant grégorien, la polyphonie, ancienne ou moderne, quoique n'ayant pas comme lui le caractère rituel, est néanmoins une forme très importante de la musique d'église et fait aussi partie du trésor qu'il nous est recommandé de conserver.

La grand-messe est, par excellence, la forme de l'action liturgique ou s'insère ce patrimoine de notre musique sacrée. Elle est à la fois sa raison d'être et comme le vase qui la contient. Si le vase est brisé, le patrimoine est perdu. C'est donc elle que notre monde officieux s'est proposé de détruire.

Une ordonnance officielle ⁽²⁾ de nos évêques la recommandait, en 1964, comme «*la forme la plus parfaite de la prière chantée*». Mais le journal *officieux* du monde catholique la désignait dans le même temps comme «*un mur à abattre*».

Ce «mur» est aujourd'hui abattu dans presque toutes nos paroisses. Comment s'y est-on pris pour obtenir ce résultats?

Encore une fois, par la confusion, On a créé une confusion entre la messe chantée et la messe lue. On a introduit le chant dans toutes les messes et l'on a fait perdre à la messe dite «chantée» sa signification.

La distinction entre la «messe chantée» et la «messe lue» était pourtant claire dans les textes officiels. On définissait la première : celle où l'officiant chante; la seconde : celle où il ne chante pas.

On a donc fait chanter l'officiant dans toutes les messes indistinctement. Il nous arrive à tous, au milieu d'une messe parlée, d'entendre tout à coup l'officiant entonner une préface ou une oraison. De ce fait toute messe étant désormais chantée, même partiellement, par l'officiant, la grand-messe perd son sens aux yeux des fidèles, et la *manœuvre de sa suppression est passée inaperçue*.

Après avoir généralisé le chant par les cantiques dans ces substituts de la messe solennelle que l'on a appelés messes solennisées, on a généralisé en même temps une autre forme de célébration dont la fréquence a contribué aussi à faire disparaître la grand-messe. Nous voulons parler de la messe concélébrée.

Personne de nous ne voudrait méconnaître la valeur et la beauté de la messe concélébrée. Tombée en désuétude au cours des âges, on doit considérer comme un grand bien, en soi, de l'avoir remise en honneur. Mais l'ampleur même et la majesté de la solennité qu'elle nous offre demande, me semble-t-il, qu'elle soit réservée à des cérémonies exceptionnelles, ecclésiales ou nationales. Or, on concélébre aujourd'hui à tout instant. Il nous arrive assez souvent de trouver dans nos paroisses une messe célébrée par une dizaine de prêtres pour des festivités qui ne paraissent pas postuler un tel degré de faste liturgique. Des évêques ont été obligés d'interdire à leurs curés la concélébration dans les jours ordinaires, leur montrant que cet usage privait les fidèles de deux ou trois messes dans la matinée. Il nous arrive même, quelquefois, en allant à la messe dans la semaine, de trouver deux prêtres à l'autel, ce qui est proprement ridicule.

Je ne veux pas poursuivre l'appréciation de ces excès. C'est l'affaire de la hiérarchie. Mais ce qu'il faut montrer ici, c'est que l'abus de la concélébration accredité un genre de solennité qui tend à supplanter dans l'esprit des paroissiens la solennité normale de la grand-messe dominicale, laquelle disparaît, de plus en plus, étouffée entre la messe solennisée et la messe concélébrée.

Le chant grégorien est ainsi éliminé de nos offices, et la musique liturgique remplacée par la musique libre.

La polyphonie, elle aussi, étant écrite de tout temps sur les textes latins, se trouve, par l'usage constant de la langue française, éliminée de la même façon. Cette élimination du chant liturgique ne s'est pas faite franchement. On sait trop combien il est dangereux d'attaquer de front les longues traditions.

On en a maintenu des vestiges, en prenant soin de faire oublier le reste progressivement. C'est ainsi que dans des paroisses où les fidèles chantaient couramment plusieurs ordinaires grégoriens, en particulier l'ordinaire XI, l'ordinaire IX, l'ordinaire II, on a volontairement éliminé ce répertoire comme impropre précisément au chant des fidèles. On l'a fait intentionnellement oublier et l'on a réduit, comme vous savez, le plain-chant à quelques formules embryonnaires comme le Sanctus et l'Agnus XVIII (celles de la Messe des Morts), que l'on répète à satiété tous les dimanches, ce qui revient à supprimer le chant grégorien en feignant de le conserver.

2) 3^e Ordonnance de l'Ep. franc., du 14 oct. 64.

Cette opération de rejet du chant liturgique traditionnel s'est faite au nom du principe de la «participation active des fidèles» au chant de la messe.

Il est étrange que pour instruire les fidèles du chant d'assemblée on commence par leur faire oublier les chants qu'ils savent. C'est pourtant ce que l'on a fait.

Tout ceci demande une explication et un bref rappel du passé. On a voulu nous faire croire que le souci de la «participation active des fidèles» date de Vatican II. Elle date de Pie X. Dans son célèbre Motu Proprio de 1903, saint Pie X parle, ce sont ses propres termes, de la «participation active» des fidèles au chant liturgique et la recommande au clergé et aux laïques. En exécution de son vœu, renouvelé, à Paris notamment, et dans les mêmes termes, par tous nos derniers archevêques, on a constitué dans des paroisses des Scholae de fidèles, c'est-à-dire des groupes de paroissiens zélés qui se réunissaient régulièrement pour cultiver le chant sacré et former ensuite, à la grand-messe du dimanche, un centre pour entraîner le chant de l'assemblée.

J'ai suivi et dirigé moi-même quelques-unes de ces Scholae, et entendu les grand-messes qu'elles animaient. Les fidèles chantaient, et même avec ampleur.

D'ailleurs, même sans Scholae, on chantait dans nos églises! Nous avons tous entendu les foules chanter le Credo. Et c'était ardent et puissant. Nous ne l'entendons plus maintenant.

Jusqu'à quand continuera-t-on de nous présenter le chant des fidèles comme une innovation? !

Mais j'achève l'histoire des Scholae. L'Institut grégorien de Paris, dont la mission est d'enseigner et de répandre le chant grégorien, selon le vœu de Pie X et de tous ses successeurs, prit à tâche, aux environs de 1940, de fédérer les Scholae paroissiales de Paris et de la banlieue, et les invita à chanter en commun une grand-messe solennelle dans une grande cathédrale au moins un fois par an.

Ces cérémonies ont eu lieu régulièrement dans les années qui ont suivi jusqu'à maintenant. Le chant du propre y était assuré par la Schola de l'Institut grégorien, et l'ordinaire alternait entre elle et une assemblée de fidèles comptant entre 12000 et 4000 participants.

J'ai pris part moi-même, au grand orgue, à plusieurs de ces grandioses manifestations, et je dois vous dire, comme musicien autant que comme catholique, que je n'ai jamais rien entendu d'aussi beau ni d'aussi impressionnant. La fermeté et la cohésion du chant de la foule étaient étonnantes. Cela avait été obtenu sans aucune répétition, et avec des éléments qui n'étaient certes pas des musiciens ni des esthètes, mais de simples et humbles paroissiens de nos églises.

J'ajoute que ces grand-messes se terminaient par un choral, chanté à quatre voix par toute l'assemblée, et dont l'effet était extraordinaire. Ce choral était chanté en langue française.

Je me demande ce qu'on cherche!

Ces cérémonies ont eu lieu : en 1941 à Notre-Dame, en 1942 à Notre-Dame, en 1943 à Notre-Dame et à Saint-Sulpice, en 1944 à Notre-Dame et à Saint-Sulpice, en 1945 à Notre-Dame, en 1946 à Saint-Eustache, en 1948 et en 1950 à Notre-

Dame, en 1951 à Chartres, en 1952 à Meaux, en 1953 à Beauvais, en 1954 à Rome et à Assise, en 1955 à Notre-Dame, en 1956 à Reims, en 1957 à Rouen, en 1958 à Sens, en 1960 à Troyes, en 1961 à Amiens, en 1964 à Rome.

Il faut ajouter à cette liste la cérémonie qui eut lieu, toujours sous la direction de l'Institut grégorien, non point avec les Scholae de Paris, mais avec des éléments autochtones au Brésil, à Rio de Janeiro, en 1950.

Cette cérémonie de Rio mérite une mention particulière. Elle terminait une semaine d'études grégoriennes. De nombreux points du Brésil des auditeurs étaient venus suivre les cours. On vit là, avec les fidèles, beaucoup de prêtres, des abbés, même des évêques, venus s'asseoir, pour ainsi dire, sur les bancs de l'école et se mettre en classe avec leurs diocésains pour approfondir le chant grégorien.

La semaine se termina par une grand-messe chantée en plein air, le 15 août, par toute la foule. L'effet en fut tel que le critique musical le plus écouté du Brésil, M. Andrade Murici, en fit dans la presse un compte rendu dans lequel il déclara que de tels moments (ce sont ses paroles) marquaient pour lui «le point culminant de sa vie spirituelle».

Il fallait vous rapporter cela, car il n'est pas fréquent, je crois, qu'un critique musical en vienne à placer ses commentaires sur ce plan-là.

La cérémonie de Rome, le lundi de Pâques 1964, dans la basilique Saint-Pierre, ne fut pas moins impressionnante quant à la beauté du chant. Mais elle acquit une valeur de surcroît par le fait qu'elle eu lieu en présence du Souverain Pontife Paul VI. Son succès fut si grand que, quelques semaines plus tard, M. Auguste Le Guennant, directeur de l'Institut grégorien, recevait de Rome les nouvelles suivantes :

Il avait été décidé, à la suite de la cérémonie du lundi de Pâques, que, le jour de la Pentecôte, St Pierre du Vatican, contrairement à l'usage établi de confier le chant des fêtes à la maîtrise de la Chapelle Sixtine pour chanter entièrement en polyphonie, la grand-messe, ce jour-là, serait chantée en grégorien pur, avec participation des fidèles, sur la demande expresse du Souverain Pontife.

La grand-messe du Lundi de Pâques avait été rapportée par l'Observatoire Romano; qui lui avait consacré une page entière, illustrée de photographies et reproduisant le discours du Pape. La presse française l'a rappelé aussi, quoique d'une manière moins importante. Il est regrettable que ces faits n'aient pas eu toute la diffusion qu'ils méritaient. Cela s'explique, en partie, par le nombre même des participants, qui, remplissant presque entièrement les églises, ne laissaient qu'une place insuffisante à des assistants venus de l'extérieur. Mais l'importance de ces manifestations est attestée, d'abord par les quelques assistants qui ont eu la bonne fortune de les entendre, puis par les participants eux mêmes qui en ont gardé une empreinte profonde, enfin par les évêques qui les ont présidées ou célébrées, qui en ont vu la grandeur, et qui ne nous démentiront certainement pas.

Elles ont démontré, jusqu'à l'évidence, la vertu du chant grégorien comme chant populaire, et répandu par avance à toutes les objections des innovateurs qui le prétendent impropre au chant de la foule.

Il est si peu impropre au chant de la foule qu'aujourd'hui encore, dans les paroisses ou quelques chants liturgiques ont été conservés, en alternance avec les cantiques, ce sont eux qui ont priorité sur les cantiques pour la fermeté et l'ampleur du chant. Je le constate moi-même tous les jours.

Au cours d'une visite pastorale, il y a deux ans, comme le délégué de l'évêque demandait des nouvelles de la fameuse «participation active», le sacristain répondit : «Ici tout le monde chante, quand on chante des chants traditionnels». Tant il est vrai que la vérité parle par la bouche des humbles, qui ont conservé mieux que nous la simplicité et la liberté du jugement.

Oui, on peut facilement, quand on le veut, faire chanter aux fidèles, comme le demande le Concile, «les parties de l'ordinaire qui leur reviennent».

Mais il faut le vouloir.

Si les résultats obtenus par les Scholae, n'ont pas atteint dans chaque paroisse toute leur plénitude, cela est dû, il faut le dire, à la carence du clergé, car l'œuvre du chant paroissial, recommandée par l'Église, devait être d'abord l'œuvre des pasteurs. Les musiciens qui s'en sont occupés auraient dû n'être que leurs mandataires. Dirigés par eux, ils eussent été plus nombreux et leurs succès plus complets. Sans doute, ils ont trouvé, à l'époque, chez leurs curés, beaucoup de bienveillance et d'encouragement. Mais combien ils ont souffert dans leur action, et dans leur âme, de n'être qu'encouragés quand ils aspiraient à être commandés.

Il y a une quarantaine d'années, un prélat romain disait à l'un de mes amis, qui me l'a rapportée, cette parole que je n'ai jamais oubliée : «La grande faute de l'Église, c'est de ne pas s'être occupée de son chant».

Parole profondément vraie, et profondément triste, qui éclaire toute l'histoire de la musique liturgique dans la première moitié de ce siècle. Le clergé n'a pas compris l'importance de son chant. Après Vatican II, il entreprend de s'en occuper.

Sera-ce pour le détruire?

Nous venons de faire l'histoire de cette entreprise de destruction.

Suivons maintenant le mouvement novateur dans la seconde partie de son programme : la création de chants en langue française.

Il est remarquable que, dans cette recherche d'une musique nouvelle, le clergé se soit séparé et se sépare de plus en plus des musiciens. Dès le premier moment il a négligé intentionnellement les avis de ses maîtres de chapelle. Puis, par la suite, il a supprimé leurs fonctions. La fonction de maître de chapelle a aujourd'hui à peu près complètement disparu des églises de nos diocèses. Les exceptions sont rares. Presque partout on se contente d'un organiste pour exécuter les feuilles de chant distribuées par le clergé.

On a pourtant, au début des innovations, donné au Concile un gage d'obéissance en fondant, selon ses prescriptions, des commissions diocésaines de musique sacrée et un comité de musiciens experts pour juger des nouvelles mélodies.

À Paris, la commission de musique sacrée est, très peu de temps après sa création, tombée en sommeil et n'a plus actuellement d'existence réelle.

Quant au comité d'experts, je ne puis, en ayant fait partie moi-même, vous en faire l'histoire. Je suis tenu par le secret. Je puis dire seulement que les convocations ont été très rares, et que, depuis près de deux ans, elles n'ont plus lieu.

Cette mention rapide et négative de la vie de ces deux organismes servira à vous montrer la nature des relations entre le mouvement actuel et les musiciens.

Je ne suis pas assez documenté pour vous dire tout ce qui s'est passé dans les autres pays. Je sais seulement qu'en Allemagne les musiciens experts ont refusé, dès le premier jour, toutes les mélodies nouvelles qui leur ont été soumises. En Hollande, patrie d'élection de la liberté liturgique, les musiciens ne les ont pas mieux accueillies. L'un d'eux, M. Mathieu Geelen, compositeur de talent, scandalisé par un cantique nouveau de caractère par trop profane, a eu, à son sujet, une curieuse initiative. Il l'a harmonisé et inclus dans un pot-pourri de Carnaval. Il s'est trouvé que, sous cette forme, il a eu un immense succès. Chanté désormais dans les rues, les bals et les tavernes, il dut être abandonné dans l'église.

Nous félicitons notre confrère hollandais. Mais nous devons ajouter que son stratagème ne réussirait plus aujourd'hui. Car depuis longtemps déjà, dans certaines églises, le Carnaval et la Liturgie ont cessé d'être distincts. Nous avons tous vu, l'an passé, dans un de nos hebdomadaires, la photographie d'une cérémonie hollandaise, où un religieux célébrait la messe; derrière l'autel un ensemble composé d'un banjo, d'une guitare, d'une contrebasse et d'une batterie; au fond, un groupe de jeunes gens chantant; devant l'autel, et lui tournant le dos, un personnage gesticulant. Formule de messe chantée, conçue, nous disait-on, comme un «éclatement de joie». Telle est la musique religieuse qui se crée en marge de la vie musicale, et contre l'avis des musiciens.

N'accusons pas la seule Hollande. N'avons-nous pas, chez nous, ces sortes de messes dans plusieurs de nos collèges? N'avons-nous pas eu la Messe de l'Art, faite de bruits et de cris, qui a effrayé des enfants ou point de les faire pleurer, et obligé des paroissiens, que je connais, à quitter l'église? N'avons-nous pas eu, à Rome, la Messe Yé-Yé, organisée par les RR.PP. Oratoriens, heureusement condamnée comme une profanation du culte par Mgr Virgili, président de la commission romaine de musique sacrée, et qualifiée comme il convenait par la belle lettre vengeresse des jeunes lycéens de Cassino ⁽¹⁾.

Toutes ces choses ne sont pas nées d'hier. Elles ont des origines lointaines. Quand on se souvient de l'état d'esprit qui régnait déjà dans certains milieux au cours des dernières décennies, en plusieurs pays et en particulier dans le nôtre, on peut se demander si ce n'est pas chez nous que la semence a levé d'abord avant de porter sur d'autres sols ces fruits de fausse mysticité et de piété sacrilège.

1) Voir Capella Sistina, N 10 (Avril-Juin 1966), p. 54.

Mais à côté de ces folies, qui, tout de même, ne sont pas encore généralisées, il faut déplorer, et peut-être davantage, en un certain sens, les médiocrités qui ont envahi la plupart de nos paroisses. Des chants, publiés sur des feuilles numérotées, sont proposés pour remplacer les introïts, graduels, offertoires et communions des «propres» des messes latines. Leurs textes, qui veulent être des traductions, présentent des formules comme celles-ci :

De toujours à toujours...

Viens pour notre attente... (Introït du Dimanche de l'Avent)

Elle m'a dégagé et mis au large...

Qu'une clarté sans fin soit sur lui à jamais...

Dans les éternités d'éternités...

J'ai toisé mes ennemis...

Loin de me sauver les paroles que je rugis...

et cette traduction que je vous signale particulièrement, de l'Introït : «Deus in adiutorium meum intende» :

Au secours !!

J'ai entendu cela, au cours d'une grand-messe (si je puis m'exprimer ainsi). Ces syllabes étaient lancées par deux petites doubles-croches hardiment scandées.

Que dire des autres feuilles qui ont été publiées (j'en ai vu une centaine)? Elles n'ont pas toutes le même ridicule que celles que je viens de citer. Elles ne sont pas non plus scandaleuses. Elles ont, d'une manière générale, le style d'une chanson de patronage.

Il y a aussi des revues qui publient régulièrement des chants destinés à la liturgie de remplacement. Il en paraît plusieurs fois par mois. Combien y en aura-t-il d'ici quelques années? La désillusion commence à gagner l'épiscopat. Mgr Lallier écrivait en 1966 dans le bulletin diocésain de Marseille : «Il ne faut pas trop se hâter de considérer les mélodies des messes en français comme un progrès sur la messe chantée en latin... » Et la commission diocésaine de musique sacrée de Marseille faisait remarquer que «Les mélodies actuelles sont loin de donner toute satisfaction» (Voir Figaro du 27 dec. 1966, article de Maurice Duruflé).

Ne nous hâtons pas de parler de «liturgie nouvelle». Nous n'avons encore vu, dans ce sens que des extravagances, des niaiseries et des médiocrités.

Le moment n'est-il pas venu, après cinq ans, de considérer cet échec et de demander à NN. SS. les évêques de le considérer avec nous? Nous avons compris qu'après la permission donnée par le Concile d'introduire quelques pièces en langue vulgaire dans la liturgie latine, ils se soient posé la question du chant et qu'ils se soient adressés aux musiciens pour tenter de le résoudre. Il était même naturel qu'ils aient cru leur offrir ainsi un domaine nouveau susceptible de les séduire.

Si les musiciens se refusent, par l'aveu, au moins tacite, de leur impuissance, c'est qu'il doit y avoir de graves raisons. Ne serait-ce pas, tout simplement, que l'on se heurte à une impossibilité de nature? Comme musiciens, nous devons dire que, connaissant les œuvres musicales écrites depuis de longs siècles, connaissant

la production de nos compositeurs d'hier et d'aujourd'hui, nous ne voyons pas qu'elle soit compatible avec l'idée liturgique. Nous attendons d'eux de belles œuvres instrumentales, chorales, orchestrales. Nous n'attendons d'aucun d'entre eux un introït ou un graduel liturgiques; selon la précision donnée tout-à-l'heure, c'est-à-dire susceptible de devenir des chants rituels de l'Église Sans doute, dans l'ordre de la musique religieuse, ils peuvent toujours composer des œuvres sur des textes liturgiques. Les musiciens de la Post-Renaissance ont écrit des propres en polyphonie. Mozart a écrit des antiennes, des psaumes, des offertoires pour chœur et orchestre. Les frères Haydn l'ont fait également. On sait que l'Église a toujours admis ces participations occasionnelles de la musique du siècle à ses cérémonies.

Mais rien de tout cela n'est devenu le «chant propre de la Liturgie Romaine». La création d'une liturgie nouvelle, n'est-ce pas une chimère? Cette question, qui se pose de jour en jour de façon plus insistante, nous devons la poser, très filialement, très sincèrement, à nos évêques. Nous avons compris leur embarras et leurs recherches. Mais est-ce notre faute si la musique évolue depuis longtemps à des distances incalculables de la notion même de liturgie?

Le chant liturgique s'est créé et développé à des époques où la musique s'y prêtait. La musique, et la langue aussi (car la langue française s'y prête aussi mal que possible). L'Église a recueilli ainsi son chant propre. Recueilli, et non créé par décret, ni par les soins d'un comité d'experts. Elle a un chant liturgique. Nous pensons qu'Elle n'en aura jamais deux,

Les Pères du Concile ne l'ont-ils pas senti plus ou moins confusément, quand ils ont rédigé l'article 114? Sans aucun doute, ils ont compris qu'il est dangereux pour l'Église de renier ce qu'Elle a, pour ce qu'Elle n'a pas encore, et qu'Elle n'aura peut-être jamais, et ils ont été contraints de répéter la règle immuable de leurs devanciers : le chant grégorien doit toujours occuper la première place.

En matière de création, l'Église n'est pas sûre de l'avenir. Cette pensée est implicitement contenue dans l'article 114.

Il y a des paroles qui aident à le mieux comprendre et que l'on n'a pas assez remarquées. Ce sont celles que prononça Mgr Felici, secrétaire du Concile, le jour où il apporta aux Pères l'acquiescement du Pape à la Constitution.

Ce sont les suivantes :

«La présente Constitution n'engage pas l'Infaillibilité Pontificale. Ce n'est qu'un décret, révoquant à tout moment».

Elles ont été publiées par la presse, mais non par la presse catholique. Il importe d'y faire attention. Car je ne crois pas qu'il soit fréquent dans l'histoire que l'Église, le jour où Elle publie un décret, commence par déclarer qu'il peut-être révoqué! Une réforme, présentée de cette manière, devrait s'appeler plutôt une expérience.

Personne ne peut s'opposer à ce qu'on tente une expérience autorisée par l'Église. Comme toute expérience, elle doit seulement être jugée à ses fruits. Nous avons parlé de ses fruits actuels. Ils sont désastreux. En produira-t-elle de meilleurs dans l'avenir? Quelques-uns l'espèrent encore.

Nous en doutons beaucoup. Pour la raison que nous avons dite, et aussi pour beaucoup d'autres raisons :

D'abord parce que le mouvement officieux dont nous avons parlé, ses contradictions et les procédés qu'il emploie ne paraissent pas des signes de l'action de l'Esprit-Saint.

De plus, les innovations faites dans la hâte, la fièvre et la passion, ne donnent aucune garantie. Les transformations durables se font ordinairement dans la sérénité, la prudence et la lenteur.

En outre, ce que nous voyons aujourd'hui a été marqué dès l'origine du signe de l'indiscipline. On a anticipé souvent sur les décisions pontificales, et bien des usages aujourd'hui autorisés étaient déjà pratiqués quand ils étaient interdits. Si, par la suite, le Concile a légalisé certaines innovations, il n'a pas pour autant absous la désobéissance. D'autres anticipations se font et se feront. Nous n'augurons rien de bon de cette lutte de vitesse avec le Saint-Siège. Nous craignons bien au contraire que ce qui a commencé dans l'anarchie ne continue dans l'anarchie.

Enfin, si la substitution, même partielle, d'une nouvelle liturgie à l'ancienne, devait se faire dans les conditions que nous voyons, elle serait contraire à toutes les lois connues de la nature et de l'histoire.

Nous serons certainement d'accord pour remarquer que, chaque fois qu'une forme de vie en supprime une autre, c'est après avoir manifesté depuis longtemps sa force et sa croissance, alors que la forme qui disparaît a donné, dans le même temps, des signes de décrépitude et d'affaiblissement progressif.

Or, la restauration grégorienne entreprise par Pie X était en plein essor quand on a prétendu l'arrêter, et la forme liturgique qu'on voudrait lui substituer reste encore, après cinq ans, à concevoir et à créer.

Que ces pensées accentuent notre confiance dans la position d'UNA VOCE. Cette position, qui consiste à demander simplement l'application complète et loyale de tous les articles du Concile, est inexpugnable.

Beaucoup de prêtres, et des évêques, plus nombreux qu'on ne croit, le sentent comme nous. Mais la puissance du courant officieux déjà signalé est si grande présentement qu'ils ne peuvent pas se faire entendre. N'avons-nous pas là un rôle à jouer?

Certainement, nous laïques, nous pouvons aider notre clergé. Nous pouvons même, dans la limite de nos compétences, l'éclairer, je ne crains pas de le dire. N'est-ce pas lui-même qui nous y invite en proclamant dans notre temps la promotion du laïc?

Ne nous flattons pas d'une vaine présomption, mais voyons les choses avec simplicité : nous n'avons pas la dignité ni les lumières du sacerdoce. Nous avons par contre l'avantage d'une plus grande liberté d'esprit et nous échappons plus facilement à la tyrannie des propagandes officieuses qui traversent aujourd'hui le monde ecclésiastique.

D'autre part, notre influence, pour modeste qu'elle paraisse, se montre quelquefois dès maintenant plus réelle que l'on ne pense. Peut-être l'avez-vous constaté vous-même. Pour moi, je voudrais vous rapporter quelques menus faits, significatifs à cet égard.

En partant pour Fatima, il y a deux ans, afin de participer à une semaine d'études grégoriennes, je rencontrai mon curé qui me dit :

«Comment pensez-vous encore à propager le chant grégorien, après le Concile?»

Je lui répondis : «C'est précisément pour le Concile que j'y vais. Nous allons défendre les articles 114, 116, 36 et 54».

Non seulement il ne m'a pas contredit, mais j'ai compris, à son regard, qu'il ne m'avait posé la question que pour entendre, pour goûter la réponse.

Un peu plus tard, comme, à l'occasion d'une réunion semblable, je félicitais les organisateurs de l'esprit de quelques-uns de leurs prêtres, ils me répondirent : «Ils ont beaucoup évolué». Et ils ajoutèrent : «Surtout depuis nos réunions de l'an passé!»

J'ai compris que les affirmations ne sont jamais vaines et que les paroles que nous jetons au vent sans croire toujours à leur efficacité, atteignent en réalité leur but et portent souvent des fruits inconnus.

Maintenons donc notre position: ce que nous demandons, en application du texte conciliaire, c'est le maintien de la Messe chantée dans sa forme traditionnelle. Car, si la grand-messe n'est pas conservée, UNA VOCE l'a déjà dit, nous ne voyons pas comment il serait possible de concevoir l'application de l'article 116 et de l'article 114.

Plus d'un curé l'entendent ainsi à Paris. Des paroisses comme Saint-Eustache, Saint-Thomas-d'Aquin, Saint-Charles-de-Monceau, l'église de l'Annonciation de Passy, Saint-Augustin, ont conservé la grand-messe. D'autres, comme Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Jacques-du-Haut-Pas, l'ayant supprimée, l'ont rétablie.

Nous espérons qu'on imitera ces exemples et nous persévérerons dans notre requête, sans attribuer trop d'importance aux succès présents de ses adversaires.

Les triomphes hâtifs sont de courte durée. Les causes justes ne commencent pas par la victoire, mais par la difficulté, l'épreuve et toutes les apparences de l'échec. C'est ainsi qu'elles préparent l'avenir. L'histoire du christianisme est l'histoire d'un lendemain.

Le bon Pape Jean XXIII avait coutume de dire que, dans toute période conciliaire il distinguait trois moments : l'heure des hommes, l'heure du diable, l'heure de Dieu. Sans chercher à connaître cette heure, continuons ce que nous faisons, dans la patience et dans l'espoir, selon la belle maxime de l'un de nos écrivains : «Il n'est pas nécessaire d'assister au triomphe de la vérité, l'essentiel est d'y travailler».

TRADUCTIONS

Les traductions présentées ici font partie des rares documents retrouvés qui nous sont parvenus dans un état de relatif achèvement. Copiés ou recopiés de la main de l'auteur, ils constituaient un matériau suffisant pour tenter d'établir fidèlement les textes. Il n'en demeure pas moins vrai que certaines imprécisions subsistaient et que, dans le doute, il a fallu parfois faire des choix. Les problèmes les plus délicats touchaient notamment les questions de ponctuation. Les solutions adoptées peuvent faire, ici et là, l'objet de critique, et l'on ne saurait s'en étonner, s'agissant d'un domaine -la poésie pure- où abondent les divergences d'interprétation; et si, pour les connaisseurs, quelques fragments de texte restent insatisfaisants, ils ne sauraient trouver d'autres responsables que nous-mêmes.

Le Livre Premier des *Géorgiques* de Virgile, qui clôt la collection, offre un ensemble remarquablement cohérent. Le deuxième, à peine commencé et non recopié, et gardé en l'état, s'interrompt à quelques heures de la mort du traducteur.

A. G.

Camoës

À ma dame, en forme de lettre

J'ai lu dans certains auteurs
Qu'aux sources claires du Gange,
On vit du parfum des fleurs
Qui naissent sur les hauteurs
De cette montagne étrange.
Si nos sens ont le pouvoir
De nourrir ainsi notre être,
Pourquoi ne pas concevoir,
Puisqu'on vit d'odeur champêtre,
Que je vive de vous voir ?

Il est un arbre toujours
Triste, qui, dans l'allégresse
De la forêt d'alentour,
La nuit, fleurit de tristesse
En perdant les fleurs du jour.
Moi qui sait l'hommage insigne
Qu'on doit à votre beauté,
Je plains mon indignité.
Devant vous je suis indigne
Même de vivre attristé.

Un grand roi fut, dès l'enfance,
Au poison accoutumé,
Pour que le mal, par avance,
Eût perdu sa virulence
Quand il lui serait donné.
Pour moi, qui dès la naissance
Fus de souffrance abreuvé,
Ce n'est pas chose étonnante
Si mon mal ne me tourmente
Que lorsque j'en suis privé...

On dit qu'Eros, tourmenté
Jadis d'amour violente,
S'éprit d'un marbre sculpté,
Qu'il sut, pour être écouté,
Changer en femme vivante.
Que dirais-je ? Et de quel droit
Me plaindrais-je de ma peine,
Si ma passion, parfois,
Poursuit une image humaine
Qui se fait pierre pour moi ?...

Sous les soleils d'orient
Nous avons vu la merveille
D'une eau dont le flot puissant
Transforme en un roc pesant
La branche qui tombe en elle.
Mais la vertu de vos charmes
Fait un prodige plus grand :
C'est celui d'un cœur vivant
Qu'une pluie d'ardentes larmes
Convertit en diamant...

Sonnet XXX

Tel, dans les bois, le frêle passereau,
Folâtre et doux, répand dans la ramure
Le tendre éclat de son chant sans mesure
En becquetant les plumes de son dos;

Quand le chasseur, au pas oblique et faux,
Sortant du chemin, l'œil prompt, l'âme dure,
Lui vient, sans bruit, lancer la flèche sûre,
Et de son nid lui faire son tombeau;

Ainsi mon cœur, en sa libre aventure,
Sans rien prévoir d'un sort insidieux,
Reçut un jour la mortelle blessure,

Lorsque l'aveugle trait du jeune dieu
L'atteignit tout à coup, seul, sans armure,
Caché dans la lumière de vos yeux.

Ô la Belle ! La cruelle !
Je le connais bien celui
Qui cesserait d'être à elle
Si elle voulait être à lui.

Amour est un feu que l'on ne voit pas,
Un mal qui blesse et que l'on ne sent pas,
Un bonheur triste, une joie malheureuse,
Une douleur qui n'est pas douloureuse.

Il n'aime rien que la vie amoureuse,
Il marche seul dans la foule nombreuse,
Être content ne le contente pas,
Il s'agrandit de ce qu'il n'obtient pas.

C'est un captif qui chérit sa prison,
C'est un vainqueur qui veut payer rançon,
Voué jusqu'à sa perte à ce qu'il aime.

Comprendra-t-on jamais que ses faveurs
Puissent créer l'amitié dans les cœurs,
Quand on le voit si contraire à lui-même ?

Sonnet XIX

Ô mon âme gentille, qui, blessée,
As fui déjà les tristesses humaines,
Et, reposant dans la paix souveraine,
Triste et souffrant sur terre m'as laissé,

S'il t'est permis, dans ton éternité,
D'avoir encore mémoire de nos peines,
De cet ardent amour qu'il te souviene,
Dont tu connus en moi la pureté.

Si le regret de ta vie disparue,
Si mon chagrin de t'avoir tôt perdue
Te vaut quelque mérite dans les Cieux,

Que Dieu concède à ta jeunesse brève
Qu'un vent vers toi aussi vite m'enlève
Qu'il t'a jadis enlevée de mes yeux.

Sonnet LXVI

Céleste beauté, qui voulus descendre,
Qui de chaque cœur de vide remplis,
Et de ta grandeur comble les esprits,
Sans qui nul esprit te puisse comprendre

Quelle haute voix pourrait entreprendre
De louer ta gloire à son digne prix,
Quand la moindre part de ton infini
Noie de mes pensées les vues les plus grandes ?

Quand je te contemple et goûte le fruit
Qui sur cette terre ouvre un paradis,
Mon génie s'éteint, mon art s'étiole;
Et mon impuissance à louer ton nom,
C'est que près de toi je perds la parole,
Et que loin de toi je perds la raison.

Quatrains populaires

À la porte de Lisbonne
Deux choses vont t'accueillir :
Sur la tour l'heure qui sonne,
Sur terre le souvenir.

Lisbonne est la citadelle
Que l'amoureux doit gravir.
J'ai su monter jusqu'à elle,
Du ciel j'ai su revenir.

Rilke

L'heure se penche et m'effleure. Je vibre
Au clair tintement du métal.
Mon être frémit, et mon âme libre
Embrasse le ciel matinal.

Rien n'était fini hier, c'était la pause,
C'était l'arrêt du devenir.
Aujourd'hui les regards sont mûrs, les choses
Se fiancent à nos désirs.

Le plus humble bien m'enivre,
Je le peins en blanc sur fond d'or.
Je pense à ceux qu'il délivre,
À qui il rend leur essor.

Virgile
Les Géorgiques

Livre Premier

Ce qui fait les belles moissons, sous quel astre il convient
De retourner la terre, et d'unir l'ormeau à la vigne,
Comment traiter les bœufs, quels soins donner aux brebis,
Quelle science il faut avoir des abeilles ménagères,
C'est cela maintenant, Mécènes, que j'entreprends de chanter.
Divines lumières qui réglez les cadences du ciel,
Bacchus , Cérès nourricière, qui permîtes à la terre
De changer en gras épis les glands de Chaonie,
Et au jus de la vigne de s'unir à l'eau des fontaines,
Et vous, Faunes aussi, divins protecteurs des campagnes,
Apportez-moi votre aide, avec celle des vierges Dryades
Je chanterai vos largesses. Et toi, Neptune, à qui la terre
Frappée de ton trident lança son cheval frémissant,
Et toi, dieu des bocages, pour qui trois cent jeunes taureaux
D'une blancheur de neige broutent les gras halliers de Céa,
Et toi, gardien des brebis, laissant les forêts paternelles
Et les ravins de Lycée, si tu te souviens de Ménale,
Pan, enfant de Tégée, aide-moi. Divine Minerve
Qui nous donnas l'olive, et ton fils qui inventa le soc,
Sylvain qui tient par la racine le bois d'un jeune cyprès,
Et vous tous, dieux et déesses, qui aimez à protéger la terre
Et à lui mesurer du ciel l'abondance des pluies.

Et toi César, dont nul encore ne sait le destin
Que te préparent les dieux, que tu visites les villes
Et régisses les terres, et que l'univers te reçoive
Comme l'auteur des moissons et le maître des plans du ciel,
Le front couronné des rameaux de myrte chers à ta mère;
Ou bien que tu deviennes le dieu de l'immense océan et l'unique puissance
Vénérée des marins, et que la lointaine Thulé
Se fasse ta servante, que Thétis t'obtienne pour gendre
Au prix de ton Empire; ou qu'un jour tu viennes te joindre,
Astre nouveau, au lent cortège des mois, entre Erigone

Et les pinces du Scorpion qui la suit, qui lui-même ardemment
Les referme sur toi et te voue dans le ciel un honneur sans mesure;
Quel que soit ton destin (car le Tartare n'espère pas
T'avoir pour Roi ni toi-même n'envierais un empire si sombre,
Bien que la Grèce admirât les Champs Élysées, et que Proserpine
N'eut jamais le souci de répondre aux appels de sa mère),
Rends ma course facile, conforte mes audaces
Aie pitié comme moi du paysan mal instruit de sa voie,
Marches avec moi et daigne toujours entendre mes prières.

Quand, au printemps nouveau, s'écoulent en eaux vives les glaces
Des cimes blanches et que la terre poudroie sous le Zéphyr,
Il est temps que le bœuf gémissse sous le joug de l'araire,
Et que le soc poli refuse aux tranches des sillons.
Le blé qui sent deux fois le soleil et deux fois la gelée,
Celui-là répondra aux avides espoirs du laboureur
Dont les greniers rompent sous le poids de la riche moisson.

Mais avant que le fer n'entrouvre la terre inconnue,
Qu'on s'informe des vents, des vicissitudes du ciel,
Des usages anciens qui règlent la culture des lieux.
Qu'on sache bien ce qu'une terre ou rapporte ou refuse.
Telle est propice au froment, telle autre préfère la vigne.
Ici abondent les fruits, là verdoie l'herbe folle.
Ainsi le mont Tmole répand ses senteurs de safran,
L'Inde produit son ivoire, l'indolente Arabie son encens.
On doit aux Chalybes l'acier, au Pont ses philtres fétides,
À Epire les galops triomphaux des cavales d'Elis.
Ainsi la nature assigna ses règles, ses lois éternelles
À chaque contrée, dès le premier jour où Deucalion
Projeta dans le monde désert les pierres dont naquit
La race endurente des hommes. Allez, jetez-vous à l'ouvrage,
Si votre terre est grasse, que les bœufs la retournent
Dès les premiers mois de l'année, et que l'été poudreux
Cuise ensuite les mottes éparses sous les feux du Zénith.
Si votre terre est pauvre, il conviendra qu'en automne,
Quand brille l'Arcture, vous creusiez des sillons peu profonds
Pour éviter que les herbes n'étouffent les plantes,
Ailleurs pour conserver un peu d'eau sous le sable stérile.
Tous les deux ans laissez reposer la plaine tondue
Et que dans l'abandon la terre recouvre sa vigueur.
Au temps où change la saison semez l'épeautre doré

Après avoir arraché de belles brassées de légumes,
La vesce aux graines menues et la broussaille craquante
Du lupin aux tiges fragiles et au morne feuillage.

Craignez le lin, craignez l'avoine, qui brûlent le sol,
Craignez aussi le pavot embu du sommeil du Léthé.
L'alternance facilite toute chose. Pensez seulement
À gaver de fumier les sols arides. Ne craignez pas
De couvrir de cendres immondes les champs épuisés.
Ainsi les sols se reposent par le changement des cultures.
Terre non labourée est encore terre généreuse,

Il est inutile souvent d'incendier les terres stériles
Et de brûler les feuilles légères en un feu crépitant.
Le sol y puise une force secrète et des sucs nourriciers,
Soit que le feu brûle l'impureté et leur fasse suer
Les humeurs délétères, soit encore que la flamme
Leur ouvre mille canaux et orifices cachés
Par où monte la sève dans les tiges des herbes naissantes,
Soit qu'elle durcisse la terre et resserre des veines béantes
Pour les préserver des pluies fines et des ardeurs dévorantes
Du soleil ou des brûlures des glaces boréennes.
En outre, celui qui broie à la houe les mottes inertes
Puis y traîne la herse d'osier, celui-là fait grand bien à la terre,
Et ce n'est pas en vain que la blonde Cérès le regarde
Du haut de l'Olympe; ainsi de cet autre qui brise
En inclinant le soc les mottes soulevées par l'araire,
Et qui en toutes façons tourmente le sol et commande à la terre.

Souhaitez, laboureurs, des solstices humides et des hivers sereins,
L'hiver poudreux fait l'épeautre prospère, les champs épanouis,
Rend Mysia jalouse de ses blés sans culture et le Gargare
Étonné de porter des moissons. Que dire de celui qui poursuit,
Après les semailles, la lutte avec le sol, et brisant
L'âpreté d'un terrain sablonneux, répand sur ses guérets
L'eau vive que des ruisseaux dociles conduisent aux sillons,
Et qui, sur son champ brûlé de soleil et ses herbes mourantes,
Fait jaillir du haut d'un tertre sourcilleux la cascade
Au sourd murmure, qui porte la fraîcheur dans les champs desséchés.
Ou qui, craignant que le chaume ne ploie sous des épis trop lourds,
Prévient la masse luxuriante en faisant brouter l'herbe tendre
Encore égale au sillon, ou qui, drainant une mare,

Détourne ses eaux vers sa terre assoiffée, dans les mois incertains
Où les fleuves débordent, où tout se couvre de limon
Quand une tiède vapeur s'élève du fond des lagunes.

Cependant, après les efforts des bœufs et des hommes
Pour retourner la terre, il faudra craindre encore
Les saccages de l'oie sauvage et des grues de Strymon,
Et redouter l'effet de l'endive amère et de l'ombre mortelle.
Ainsi, dès les premiers temps, le Père fit du labour
Une dure besogne, de la culture un art difficile,
Pour que l'aiguillon du souci stimulant le cœur des mortels
Empêchât que son empire ne s'engourdisse dans la torpeur.

Aucun paysan, avant lui, n'exerçait de droits sur la terre;
Entraver son partage eût alors paru sacrilège.
Et le sol libéral donnait tout sans qu'on demandât rien.
C'est Jupiter qui donna aux noirs serpents leur venin meurtrier,
Qui enseigna aux loups le pillage et aux mers la tempête,
Secoua sous les feuilles les ruches, dissimula le feu,
Arrêta les ruisseaux de vin débordant sur les terres,
Afin que le besoin créât la puissance des arts.
L'homme fouilla la terre pour quêter le germe du blé,
Et fit jaillir le feu caché dans le cœur de la pierre.
Les fleuves se sentirent pressés par les aunes aux troncs évidés.
Le nautonier fixa le nombre et le nom des étoiles :
Les Pléiades, et les Hyades, et l'étincelante Arctos,
Fille de Lycaon. On inventa les pièges et la glu
Pour capter le gibier. On ceignit les halliers d'une meute.
Le pêcheur, cap au large, abattit l'épervier sur le fleuve
Ou traîna ses chaluts ruisselants sur la mer. Alors
Parut le fer rigide, la scie à la lame criarde,
Quand on n'usait encore que du coin à fendre le bois.
Ainsi naquit la multitude des arts. Toute chose céda
Au travail opiniâtre, à l'énergie forcée par la misère.

Cérès la première enseigna aux mortels à retourner le sol
Par le fer, lorsque glands et arbouses manquèrent
À la forêt sainte, et qu'à Dodone on refusait les vivres.
Bientôt ce fut le froment qui souffrit. La nielle maudite
Attaqua le chaume, le chardon sec hérissa les guérets,
Le blé mourut. Une âpre forêt de barbelles, de tribules,
Se leva. Et parmi l'éclat des cultures l'ivraie maléfique

Et la mortelle avoine étendirent partout leur empire.
Si tu ne poursuis pas les herbes par des coups assidus
D'une bêche vibrante, sonore, effrayant les oiseaux,
Si ta serpe ne rompt l'ombre dense où s'étouffe la terre,
Si tu n'invoques pas la pluie, c'est en vain que tu vois
Les gerbes s'entasser dans les granges voisines. Quant à toi,
Pour consoler ta faim, tu secoueras les chênes des forêts.

Parlons aussi maintenant des armes des rudes paysans,
Ces armes sans lesquelles on ne sème ni ne moissonne.
C'est le soc, c'est le lourd timon de l'airain courbé,
Le chariot au roulement lent de la mère d'Eleusis,
Le traîneau, la batteuse, la herse à la marche pesante,
Tout l'arsenal de Céléé, et l'humble outillage des champs,
Les claies d'arbousier, et le van mystique d'Iacchus,
Toutes choses qu'il te faut tenir en réserve prudente
Si tu veux mériter les honneurs de la terre divine.

Prenez un ormeau dans les bois, et par la force du bras,
Domptant sa vigueur, imprimez-lui la courbe de l'araire.
Adaptez à sa racine un timon de huit pieds de longueur,
Deux oreilles, et le sep au double revers. Auparavant
Coupez un jeune tilleul pour le joug, un hêtre pour le manche
À faire vibrer de l'arrière le bas du train. Suspendez
Ces pièces sur son foyer, pour que le feu éprouve leur vigueur.

Je te rapporterai encore bien d'autres avis des anciens
Si tu peux sans ennui me suivre en de moindres détails.

D'abord, avec un lourd cylindre, prenez soin d'aplanir
L'aire, retournée à la main, puis engluée à la craie,
Pour empêcher la percée des broussailles et les fentes poudreuses,
Et déjouer les défis de tous les fléaux : le mulot
Minuscule, qui fait son toit et son grenier dans la terre,
La taupe aux petits yeux, qui y creuse sa couche, le crapaud
Qui habite les trous, tous les monstres menus que porte la terre,
Le charançon dévastateur, qui dévore les masses
D'épeautre entassé, la fourmi qui craint de vieillir affamée.
Saisir bien le moment où l'on voit l'amandier des forêts
Revêtu de ses fleurs infléchir ses rameaux odorants :
S'il lui reste quelques boutons, bientôt le froment les suivra;
Si grande est la chaleur, grande sera la récolte.

Mais si l'ombre des bois s'épaissit, le batteur
N'écrasera sur l'aire qu'une richesse de paille.

J'ai vu bien des semeurs donner des soins à leurs graines,
Les arrosant d'abord de nitre et d'huile noirâtre,
Pour que sous la cosse menteuse les fruits devinssent plus beaux
Et prompts à s'amollir sous l'effet de la moindre cuisson.
J'ai vu des grains longuement triés et choisis avec soin
Dégénérer pourtant quand l'homme omettait chaque année
De prendre à la main les plus grands. Est-ce donc une loi
Que tout retourne au pire et que la vie recule?
Ainsi celui qui retient avec peine son esquif sous la rame
Pour combattre le fleuve, s'il arrive que son bras se relâche
Voit sa barque emportée par le flot ravisseur.

Il faut observer aussi le temps des étoiles d'Arcture,
La saison du Chevreau et celle du Serpent flamboyant
Autant que le font, sur la mer venteuse, quêtant leur patrie,
Ceux qui risquent leur nef sur l'Euxin et les gorges d'huitres d'Abydos.
Au temps où s'égalisent les heures du jour et du sommeil,
Quand déjà la lumière et l'ombre se partagent le monde,
Exercez vos taureaux, semez d'orge les champs,
Avant les pluies et l'âpre solstice de l'hiver intraitable.
C'est le moment aussi de couvrir de terre le lin,
Et le pavot de Cérés; c'est le moment de peser sur l'aire
Alors que la terre est sèche et que flottent encore les nuages.

Le printemps, c'est le temps de la fève, c'est celui du millet,
C'est le temps aussi de confier aux sillons ameublés
La luzerne médique, quand s'ouvre l'année sous les cornes dorées
Du Taureau blanc, quand le Chien déclinant cède à l'astre naissant.

Mais si c'est seulement pour le blé et le robuste épeautre
Que tu broies la terre, si tu ne convoites que l'épi,
Que les filles d'Atlas se cachent dans le ciel, que s'éloigne
Déjà la Gnosse à l'ardente couronne, avant que tu ne fies
Au sillon la graine promise, et ne livres à la terre
Avec une hâte imprudente, ton espoir de l'année.
Certains ont semé avant le déclin de Maia, mais pour eux
La récolte espérée ne fut qu'une moisson d'avoine.
Mais si tu sèmes la vesce et le vulgaire mange-tout,
Si la lentille de Péluse n'est pas indigne de tes soins,

Le déclin du Bouvier t'enverra des signes heureux :
Commence et poursuis tes semailles jusqu'au milieu des frimas.

Sur les parties distinctes qui composent le monde
Règne le soleil qui parcourt les douze signes du ciel.
Cinq zones occupent la terre; l'une resplendit sans fin
Du rouge éclat des feux éternels du soleil.
Autour d'elle, à droite et à gauche, sont deux zones extrêmes,
Sombres, faites de glaces bleues et de pluies ténébreuses.
Entre les extrêmes et la médiane, deux autres
Furent jadis concédées par les dieux aux débiles mortels.
Entre elles passe la voie oblique des figures brillantes des astres.
Le ciel, d'un côté, s'élanche sur les monts de Scythie,
Décline de l'autre et s'affaisse sur les bords de Libye.
Un des pôles du monde est toujours au dessus de nos têtes.
L'autre est sous nos pieds, dans les noires abymes du Styx.
Là-haut s'insinuent comme un fleuve les plis sinueux
Du Serpent, entourant et traversant les deux Ourses,
Les Ourses qui craignent toujours de toucher les plaines humides.
En-bas règne, dit-on, le Silence éternel et la nuit
Qui étend sur tout les rideaux épais des ténèbres,
Ou, peut-être l'Aurore, qui revient et ramène le jour.
Lorsque l'on sent ici le souffle haletant des chevaux du Levant,
Là-bas c'est Vesper rougissant qui allume la lampe du soir.
C'est ainsi que les nuances du ciel nous donnent à prévoir
Les temps favorables, celui des moissons et celui des semailles.
Le temps qui convient pour frapper de la rame la face
De l'onde perfide, le temps opportun pour lancer à la mer
Les vaisseaux affrétés, ou abattre le pin dans les bois.
Il n'est pas vain d'observer le lever et le coucher des astres
Ni les temps égaux qui divisent en quatre l'année.

Lorsqu'une froide pluie retient le paysan au logis
Il peut faire à loisir ce que, sous un ciel rayonnant,
Il ferait avec hâte. Qu'il martèle le soc à la dent émoussée,
Qu'il creuse des bacs dans les troncs, qu'il marque d'un signe les bêtes,
Qu'il imprime son chiffre à chaque sac de froment.
D'autres aiment à griller des grains ou les briser au pilon.
Bien plus, il est des travaux que ni les dieux ni les lois
Ne proscrivent les jours de fête. N'ayez-pas de scrupule
À faire couler les ruisseaux, à ceindre de haies les moissons,
À tendre le piège aux oiseaux, à faire des feux de broussailles,

À baigner la troupe bêlante dans l'eau salulaire d'un fleuve.
Souvent le paysan qui va partir pour la ville
Charge le dos de son âne d'huile ou de fruits sans valeur,
Et rapporte au retour une meule de pierre becquetée
De coups de ciseau, ou une masse noirâtre de poix.

La lune elle-même, dans la suite des jours, dispose ses faveurs
En un ordre divers selon les travaux. Gardez-vous
Du cinquième. C'est le jour où naquirent le pâle Orcus,
Les Euménides, le jour où la terre enfanta
Céus, Japet, le cruel Typhée, ainsi que les deux frères
Qui jurèrent d'abattre la grande forteresse des dieux.
Trois fois, comme on sait, ils s'efforcèrent d'entasser
Ossa sur Pélion, de rouler sur Ossa les rocheuses forêts de l'Olympe;
Trois fois Jupiter ruina de sa foudre cette tour de montagnes.
Le dix-septième est bon pour la plantation de la vigne,
Pour dompter les taureaux, ajouter la trame à la chaîne;
Le neuvième, propice aux fugitifs, est néfaste aux larrons.

Les éteules et les prés secs, préférez les tondre la nuit,
Quand l'humide fraîcheur amollit le brin desséché.
Certains surveillent le feu sous la lampe des soirs d'hiver
Et d'un fer acéré aiguissent la flamme des tisons,
Tandis que la femme chantant pour calmer ses fatigues
Fait courir sur la toile les crins de sa brosse bruyante,
Et cuit au feu de Vulcain la douce liqueur du vin-doux,
Écumant d'une branche les bouillons du chaudron trépidant.

C'est au fort de l'été qu'il faut couper les blés d'or,
Et broyer sur l'aire les gerbes brûlées de soleil.
Nu au labour, nu aux semailles, le paysan se repose en hiver.
C'est pendant les jours froids qu'il jouit des biens qu'il a créés
Et convie ses voisins aux joies de mutuelles ripailles.
C'est ainsi que l'hiver inaugure les fêtes et chasse les soucis,
Lorsque les nef s surchargées abordent enfin le port
Et que les marins fleurissent de couronnes les poupes.
Mais c'est le temps aussi de cueillir sur les chênes les glands,
Les baies du laurier, l'olive et la myrte couleur de sang,
Le temps de tendre les pièges aux grues, et les filets aux cerfs,
De poursuivre le lièvre aux longues oreilles, et de piquer le daim
En faisant tourner l'étope des frondes Baléares,
Lorsque la neige est haute et que les fleuves charrient des glaçons.

Que dire, maintenant, de l'automne, de ses astres, de ses tempêtes?
Veillez, lorsque les jours s'abrègent et que l'été faiblit,
Quand se ruent sur la terre les averses de printemps,
Quand une moisson d'épis hérissé déjà la terre
Et que des grains laiteux se gonflent dans les tiges vertes.
Souvent, quand le maître du champ menait le faucheur dans ses blés,
Quand il tranchait déjà les frêles tiges des orges,
J'ai vu les vents affrontés arracher du front de la terre
Les racines des blés naissants et les disperser dans les airs
En un noir tourbillon de chaume et de feuilles volantes.
On voit souvent aussi s'approcher l'armée innombrable
Des eaux du ciel. Les nuées que la mer amoncelle
Se ruent sur la terre en de sombres averses. Le sublime éther
S'abat sur la plaine, et dans l'affreux déluge périssent
La joie des moissons et le labour des bœufs. Les fossés sont pleins,
Les fleuves mugissent. La surface des eaux se gonfle et bouillonne,
Jupiter lui-même du fond de sa nuit de nuages
Lance ses traits de sa main flamboyante. Toute la terre
Frémit, les bêtes s'enfuient. En toute nation
Les cœurs mortels s'abîment dans l'effroi. Et les flèches ardentes
Du dieu frappent l'Athos, le Rhodope, les monts Acrocérauniens.
Les autans et les rafales drues redoublent leur effort,
Sous l'ouragan gémit la forêt, gémissent les rivages.

Craignez ces maux, observez les astres du ciel,
Le lieu où se cache Saturne, la froide planète,
Les traces de feu que répand Cyllène en ses courses errantes.
Avant tout révérez vos dieux, offrez à la grande Cérés
Le faste rituel de ses fêtes sacrées sur vos prés verdissants,
Quand s'achève l'hiver et renaissent les jours sereins.
En ces temps les agneaux sont gras et les vins savoureux.
En ces temps les sommeils sont doux, les montagnes ombreuses.
Que la jeunesse des champs aime Cérés avec vous,
Pour elle ayez soin de dissoudre le miel dans le lait et le vin,
Qu'une victime propice contourne trois fois la moisson,
Et que tous vos amis la convoient en un chœur triomphal
Appelant sur les toits les grâces de Cérés. Et que nul
Ne porte la faux sur les épis mûrs, sans avoir ceint
Son front et ses tempes d'une torsade de chêne
Et d'un pas maladroit honoré Cérés par la danse et par le chant.

Mais pour que nous puissions prévoir par des signes certains
 La chaleur, les pluies et les vents porteurs de gelées,
 Le Père institua pour nous les signes mensuels de la lune,
 Ceux qui présagent la fin des autans, et ceux qui tant de fois
 Nous avisent de rapprocher les bœufs des étables.
 Aussitôt que se lèvent les vents, les eaux de la mer
 Frémissent et se gonflent, les cimes des monts retentissent
 De craquements mats, et l'on entend au loin sur les plages
 S'animer les lames et grandir le hurlement des bois.
 Les vagues déjà ont peine à s'adoucir sur le flanc des carènes,
 Les plongeurs, fuyant à tire-d'aile les fronts du large
 Apportent leurs cris au rivage. Les foulques marines
 S'ébattent sur le sable, le héron déserte ses marais
 Et lance son vol dans les airs plus haut que les nuées.
 On voit parfois aussi des étoiles portées par le vent
 Tomber du ciel et laisser dans la nuit des traces blanchissantes.
 On voit voltiger des pailles légères et des feuilles tombantes,
 Et des plumes flottantes jouer sur la face des eaux.
 Mais quand la foudre lancée par le souffle affreux de Borée
 Tonne dans les demeures d'Eurus et de Zéphyr, les campagnes
 Nagent à pleins fossés, et le nautonier sur la mer
 Cargue ses voiles mouillées. Jamais les averses
 Ne nuisent par surprise. Quand l'orage surgit
 Les grues s'envolent et fuient vers le fond des vallées, la génisse
 Regarde le ciel et hume le vent en renflant ses naseaux,
 L'aronde au cri strident survole la face des lacs,
 Les grenouilles au fond des mares poursuivent leur plainte ancienne.
 Souvent aussi la fourmi retire ses œufs de leur gîte
 En suivant de minces sentiers. Et quand l'arc immense du ciel
 Dessèche la terre, une grande armée de corbeaux
 Privés de pâture coasse en serrant le pli de ses ailes.
 On voit encore les oiseaux de la mer aux ailes diaprées
 Et ceux qui habitent l'eau douce des étangs, fouillant à l'entour
 Les prés Asiens du Caystre, l'épaule baignée de rosée,
 Tantôt offrir leur tête à la vague, tantôt courir sur les eaux
 Et poursuivre, le dos frémissant, l'impossible baignade.
 Alors la corneille perverse invoque la pluie à grands cris
 Et sur le sable sec promène son pas solitaire.
 Les jeunes filles non plus, prenant la nuit leurs quenouilles
 N'ignorent l'orage prochain, quand l'huile ardente des lampes
 Crépite, et que la suie pullule sur les mèches fumeuses.

Mais on peut aussi sous la pluie entrevoir le soleil
 Et connaître à des signes certains le retour d'un ciel purifié.
 Quand les étoiles cessent de montrer leur pointe émoussée,
 Et que la lune renaissante oublie les rayons de son frère,
 Quand on ne voit plus les flocons de laine flotter dans le vent
 Ni les alcyons de Thétis ouvrir sur la plage leurs ailes
 Sous le soleil attiédi, ni les porcs immondes
 Déchiqueter les betillons et les disperser sur le sol.
 Alors la brume qui tend vers les fonds, se couche sur la plaine,
 Le hibou, de son tertre, épiant le déclin du soleil,
 Émet en pure perte les sons de son hymne nocturne.
 Dans l'air subtil apparaît le sublime Nisus, et Scylla
 Expiant le rapt du cheveu pourpré, fend l'air de ses ailes.
 Et partout où la suit le cri de l'atroce vengeur,
 Partout elle poursuit sa fuite ailée vers le ciel.
 Alors les corbeaux font jaillir de leur gorge étranglée
 Trois ou quatre sons clairs, et souvent dans leurs hautes demeures
 Je ne sais quelle douceur, quelle joie insolite, les fait
 S'ébattre entre eux sous les feuilles, sans doute heureux de revoir,
 Quand l'orage est passé, leurs tendres petits dans leur nid.
 Ce n'est pas, je le crois du moins, qu'ils aient reçu des dieux
 Le don d'un sens spécial de l'intelligence des choses,
 Mais les vicissitudes du temps et l'inconstance des pluies,
 Selon que Jupiter, mouillé par l'averse, condense ou relaxe les airs,
 Modifie les esprits et leur donne un sens différent
 De celui qu'ils avaient quand les vents dirigeaient les nuages;
 De là ce concert des oiseaux dans les champs, cette joie du bétail
 Et ces cris d'allégresse poussés par la voix des corbeaux.
 Mais si vous observez le soleil dévorant, suivez
 La lune changeante, vous ne serez pas surpris par le temps
 Du lendemain, ni séduits par le piège d'une sereine nuit.
 Quand la lune nouvelle rassemble ses lueurs renaissantes,
 Si son croissant s'assombrit sous l'effet de l'air qu'il contient,
 Sachez qu'une violente pluie menace la terre et la mer;
 Mais qu'une rougeur virginale se répande sur son visage,
 Vous aurez du vent; le vent fait rougir la blonde Phœbé.
 À son quatrième lever – ce signe ne trompe jamais –
 Si elle suit sa course, pure sans cornes obtuses,
 Le jour qui commence et ceux qui viendront à sa suite
 Jusqu'au terme du mois, ne connaîtront ni la pluie ni le vent,
 Et les marins sauvés répandront sur les bords leurs offrandes
 Dues à Glaucus, Panopée et Méricerte, le fils D'Ino.

Le soleil aussi, qu'il se lève ou qu'il se cache dans l'onde,
 Donne ses signes. Les signes solaires sont toujours infaillibles.
 Que ce soit le matin ou à l'heure du lever des étoiles,
 Quand son disque naissant, encore caché dans la nue,
 Se couvre de taches variées qui vous dissimulent son centre,
 Attendez-vous à la pluie. C'est alors que souffle du large
 Le sinistre Notus, fléau des arbres, des blés et du bétail.
 Ou bien, sous un nuage épais, quand la lumière disperse
 Ses rayons brisés, quand l'aurore se lève
 Toute pâle du lit de Tithon coloré de safran,
 Alors le pampre aura peine à défendre le suc de ses grappes,
 Tant les chaumes criblés crépiteront sous la grêle maudite.
 Mais (ce qu'il importe surtout de savoir) quand le soleil
 Revient de l'Olympe, on aperçoit maintes fois
 Errer les couleurs sur sa face. Le bleu annonce la pluie.
 La couleur du feu présage le vent. Mais quand on verra
 Les taches peu à peu se mêler au foyer rutilant,
 La nature entière sera soulevée par les vents et les mers.
 Alors que personne ne s'invite à cingler vers le large
 Pendant la nuit. Que nul ne me parle de délier les amarres.
 Mais, qu'il ramène ou cache le jour, si son disque est brillant
 C'est en vain que tu craindras les nuées menaçantes,
 Et c'est un Aquilon radieux qui agitera tes forêts.

Enfin, qu'apportera le soir furtif, quels nuages
 Sereins amènera le vent, que médite l'humide Auster,
 Le soleil encore le dira. Qui osera jamais
 Accuser d'erreur le soleil? C'est lui aussi qui révèle
 Les troubles latents, trahisons, secrète genèse des guerres.
 C'est encore lui, pour consoler Rome à la mort de César,
 Qui couvrit d'une rouille obscure le cercle brillant de sa face,
 Frappant le siècle impie de la peur d'une nuit éternelle.
 Mais, en même temps, la terre et les plaines marines,
 Les cris des chiennes sinistres et des oiseaux néfastes
 Donnaient leurs présages. Ne vîmes-nous pas l'Etna débordant
 Rouler des globes de feu et verser des roches liquides?
 La Germanie entendit son bruit d'armes retentir dans le ciel
 Et les Alpes tremblèrent d'une secousse inconnue.
 Alors une voix redoutable, immense, pénétra le silence
 Des bois sacrés. Des fantômes d'une pâleur étrange
 Apparurent dans l'ombre nocturne, et on entendit, ô prodige!

Les bêtes parler. Les fleuves s'arrêtent, la terre s'entrouvre.
 Dans les temples l'ivoire pleure, le bronze se couvre de sueur.
 L'Eridan, roi des fleuves, fait rouler les forêts
 Dans ses tourbillons en fureur, et charrie dans les plaines
 Étables et troupeaux. Dans les mêmes temps apparaissent
 Dans de sinistres entrailles la menace des fibres néfastes.
 Le sang coula dans les puits. Sur le flanc des montagnes
 Les hurlements des loups retentirent dans tous les hameaux.
 Jamais la foudre ne tomba plus souvent sous un ciel lumineux.
 Jamais les funestes comètes ne brillèrent plus souvent dans le ciel.
 Ainsi les plaines Philippiques auront vu deux fois s'affronter
 En duel les armes romaines, et les dieux n'auront pas daigné
 Empêcher que notre sang n'engraissât de nouveau
 La terre d'Emathie et les vastes champs de l'Hémus.
 Il viendra sans doute un jour où l'araire courbé
 Du laboureur heurtera dans ce sol des lances dévorées
 D'une rouille lépreuse, où sa herse pesante
 Butera sur des casques vides; un temps où il admirera
 Des moments glorieux surgis de tombeaux éventrés.
 Dieux de la patrie, dieux de nos terres, Romulus, Vesta,
 Mère gardienne du Tibre toscan, du Palatin romain,
 N'empêchez pas ce jeune héros d'apporter son secours
 À ce monde en ruine. Il y a longtemps que notre sang
 A lavé le parjure de Laomédon, roi de Troie.
 Depuis trop longtemps, César, la cour céleste te désire
 Et se plaint de ton goût pour les gloires humaines.
 On renverse les lois des dieux et des hommes. Partout dans le monde
 On rencontre la guerre, avec les mille visages du crime.
 La charrue n'est plus honorée, les sols délaissés se dessèchent,
 Et de la faux recourbée on forge l'épée rigide.
 Ici l'Euphrate, là la Germanie appellent au combat,
 Les cités voisines rompent les traités et prennent les armes.
 Et c'est Mars impie qui sévit partout sur la terre;
 Ainsi quand les quadriges, barrières ouvertes, quittant leur prison,
 S'élancent dans l'espace, c'est en vain désormais que l'aurige
 Tirera sur le mors : Le char déjà ne connaît plus la bride.

Livre II

J'ai dit jusqu'ici la culture des champs et les astres du ciel;
C'est toi maintenant, Bacchus, que je veux chanter, et c'est aussi
Les jeunes pousses des bois et l'olive à la lente croissance.
Viens, dieu du pressoir, tout ici déborde de tes dons;
Le vignoble, lourd du pampre d'automne ressemble au verger
Du printemps, et l'écume affleure aux lèvres des vendanges.
Viens, ô père du vin, dépouille tes cothurnes
Et trempe avec moi tes pieds nus dans le suc du vin doux.

La nature a des modes variés de créer les races des arbres.
Les uns naissent d'eux-mêmes sans être forcés par les hommes,
Occupant l'espace des champs et les courbes des rives;
Ainsi le souple osier et les flexibles genêts,
Le peuplier, le saule aux feuilles glauques et blanches.
D'autres naissent d'un noyau, tels les hauts châtaigniers,
Le chêne des bois sacrés qui voue son tronc et ses feuilles
À Jupiter, les rouvres dont la Grèce attendait des oracles.
D'autres, dès la racine, se couvrent d'un buisson de rejets,
Tels les cerisiers et les ormes, tel aussi le laurier du Parnasse
Qui se cache enfant dans l'ombre immense de sa mère.
Tels sont les modes premiers qu'institua la nature
Afin que verdoient les forêts et les bois consacrés.

D'autres furent connus par l'usage en la suite des temps :
Soit arracher des plants du tendre corps de la mère
Pour les mettre au sillon; soit enterrer des troncs,
Des souches fendues en quatre, des scions au cœur aiguisé.
Certains attendent qu'on donne à leur branche la courbe d'un arc
Afin qu'en terre vivante elle émette une pousse nouvelle;
D'autres se passent parfois de leurs racines, et l'émondeur
Ne craint pas de rendre à la terre les rameaux du sommet.
On voit même parfois, ô merveille, quand les troncs sont coupés,

Pousser du bois sec de la souche un surgeon d'olivier.
On peut souvent, sans dommage, changer les branches d'un arbre
En celles d'un autre; un pommier greffé peut produire des poires
Et le bois dur des cornouilles se couvrir de prunes pourpres.

Allez, sachez, paysans, approprier la culture à l'espèce;
À cultiver les fruits sauvages pour les rendre plus doux,
Ne laissez pas languir votre terre; on aime à planter
Bacchus sur l'Ismare, à vêtir d'olive le vaste Taburne.

Et toi, Mécène, achève avec moi la tâche commencée,
Toi qui m'honores et mérites la plus plus grande part de ma gloire.
Accours, offre tes voiles à la mer qui s'ouvre devant toi.
Non, je ne prétends pas tout embrasser dans mes vers,
Même si j'avais cent langues et si j'avais cent bouches
Et une voix de fer. Viens, côtoie le rivage
À deux brasses de la terre. Je ne t'y retiens pas
Par des vers d'apparat ni les mille détours d'un exorde.

Les arbres qui d'eux-mêmes surgissent aux bords de la lumière,
Même stériles, surabondent de force et de vie;
Greffés ou transplantés dans un sol nourri de terreau
Dépouillent leur âme sauvage; et par des soins assidus
Tu les verras bientôt changer de forme à ton gré.
Même l'arbre stérile qui naît du bas des racines
Ferait de même, bien disposé sur une plaine nue.
En ce moment les hauts feuillages de sa mère l'offusquent,
L'empêchent de porter des fruits ou détruisent ses germes naissants.

L'arbre qui naît du semis n'aura qu'une lente croissance,
Et n'offrira son ombre qu'à nos arrière-neveux.
Ses fruits dépériront, oublieux de leur sève première,
Et la vigne ne donnera aux oiseaux qu'un butin sans valeur.

Ainsi tous les arbres exigent leur tribut de labeur.
Il faut toujours les aligner et les dompter par l'effort.
L'olive vient mieux d'un tronçon, la vigne d'une bouture;
Le myrte de Paphos d'un plant au cœur vigoureux.
Les surgeons engendrent les coudriers et le frêne
Au vaste feuillage, l'arbre ombreux qui couronna Hercule,
Le chêne du dieu de Chaonie, le sublime palmier,
Le sapin voué à connaître les périls de la mer.

On peut aussi greffer la noix sur l'arbuste épineux,
On voit des pommes vigoureuses naître du platane stérile;
Des châtaigniers du hêtre, l'orne blanchir sous la fleur du poirier,
Et les pourceaux broyer des glands sous les ormeaux.

Mais il est plus d'une manière de traiter et d'enter les bourgeons.
Là où l'on voit un œil percer l'écorce profonde
Et déchirer ses minces tuniques, insérez dans le nœud
Par une fine entaille le bouton étranger,
Afin qu'il apprenne à grandir dans l'humide liber.
Mais si le tronc est lisse, fichez en lui fortement
Le coin dans l'épaisseur du bois, et dans la fente profonde
Insérez le plant producteur. L'arbre ne tardera pas
À pousser vers le ciel des rames vivaces, étonné
De porter des feuilles nouvelles et d'autres fruits que les siens.

Disons aussi la variété des genres des ormes robustes,
Des saules, des lotos et des cyprès de l'Ida,
Les visages divers que donne la nature aux gras oliviers.
On connaît les orchades, les verges, les baies amères des pausia,
Alcinoüs, ses fruits et ses bois. Ce n'est pas du même surgeon
Que naissent les poires de Syrie, de Crustumium, ni les lourdes volèmes,
Et la vendange qui pend aux seps de nos vignes n'est pas
Celle que recueille Lesbos sur les sarments de Méthymne.
Il y a les vins de Thasos, les raisins blancs de Maréa.
Ceux-là aiment les terres grasses, ceux-ci les sols plus légers,
Le psithie, qui se goûte mieux sec, le subtil lagéos
Qui parfois attaque l'orteil et enchaîne la langue;
Les raisins pourpres, les hâtifs; et toi, Rhétique, quels chants
Dirai-je pour toi! Mais ne prétends pas t'égaliser au Falerne!
Il y a aussi les vignes d'Amminée et ses vins vigoureux
Auxquels Tmolus, et Phanée lui-même, le prince des vins,
Se doivent de rendre hommage. Il y a le petit argitis
Sans rival pour l'abondance et pour la durée.
Comment aussi passer sans rien dire de toi,
Illustre vin de Rhodes, second sur la table des dieux?
Ni de toi, Bumaste, de tes grappes gonflées? Qui peut dire
La multitude des vins? Qui peut connaître leurs noms?
Celui qui voudrait les savoir, qu'il veuille aussi dénombrer
Les grains que soulève le vent aux plages de Lybie,
Ou, quand l'Eurus renforce son fouet sur le flanc des vaisseaux,
Compter le nombre de vagues affluant aux rives d'Ionie.

Sachez bien que toute terre ne peut porter toute chose.
Près des fleuves naissent les saules, dans les marais
Grandissent les aunes, sur les flancs rocheux des montagnes
Les ornes stériles; les myrtes abondent près des rivages.
Bacchus aime les pentes nues, les ifs, l'Aquilon et le froid.
Vois comme la terre obéit aux cultures les plus diverses,
Vois l'Arabie où demeure l'aurore, la terre des Gélons
Aux membres tatoués. Chaque arbre a sa patrie. L'Inde seule
Donne le noir ébène, Le Saba seul la verge de l'encens.
Rappellerai-je le bois odorant qui transsude le baume,
Et les baies de l'Acanthe, avec leurs feuilles éternelles,
Les buissons d'Éthiopie et ses flocons de laine blanche,
Le feuillage à la fine toison que recueillent les peignes des Sères,
Les bois sacrés que porte l'Inde aux bords de l'océan,
Sur les confins du monde, aux lieux où le jet d'une flèche
Ne peut atteindre l'air que respire le faite des arbres?
Là-bas pourtant où l'homme est fort quand il prend le carquois.
La terre des Mèdes produit ses sucres acides, le citron
Au goût obstiné, le plus secourable des fruits,
Celui qui chasse le noir poison d'un membre infecté,
Quand une cruelle marâtre s'ingère d'ajouter
Au fiel de sa langue le venin d'une herbe mortelle.
L'arbre est grand et d'aspect semblable au laurier;
N'était-ce l'odeur qu'il répand on pourrait le confondre avec lui;
Ses feuilles résistent à tous les vents; sa fleur est tenace
Plus que tout autre; les Mèdes en usent pour ranimer
Ou purifier l'haleine, ou guérir l'oppression des vieillards.
Mais la terre des Mèdes, avec son trésor de forêts,
Le beau Gange, et l'Hermus qui roule l'or dans ses flots,
Ne valent pas la belle Italie. Ni Bactre ni la Panchaïe,
Malgré l'abondance de ses sables porteurs d'encens.

ARQUIVOS
DO
CENTRO CULTURAL
PORTUGUÊS

VOLUME I

EDOUARD SOUBERBIELE

Visite à l'orgue de la chapelle royale
de l'Université de Coimbra



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PARIS / 1969

VISITE A L'ORGUE DE LA CHAPELLE ROYALE DE L'UNIVERSITÉ DE COIMBRA

par
EDOUARD SOURHERBILLE

Cette contribution à l'étude d'un orgue portugais voudrait répondre à deux nécessités.

D'abord la nécessité, pour les organistes, de connaître les orgues. Car l'orgue, dans la famille des instruments, n'est pas un type, mais un genre, dont les espèces sont très variées. Il faut savoir saisir, en ce domaine, l'individualité de chaque région, et, dans chaque région, celle de chaque instrument. C'est ainsi seulement qu'on pourra, avant de faire parler un orgue, savoir ce qu'il convient de lui faire dire. L'orgue «à tout jouer» n'est pas seulement une chimère, c'est un contre-sens.

La seconde nécessité est celle, de plus en plus urgente, d'une collaboration entre les organistes et les facteurs. Aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles, les organiers étaient, très souvent, des organistes. La conception et la construction d'un orgue procédait avant tout de la musique. Puisqu'aujourd'hui les activités sont distinctes, il est de plus en plus indispensable de les associer. Si l'on convient que la tâche première de notre génération est la récupération complète d'un passé oublié, nous pensons que les divergences ne sont pas à craindre. Car dans cet ordre une étude sincère et objective doit réaliser l'unanimité. C'est dans cet esprit que, pendant notre bref séjour à Coimbra, nous nous sommes efforcés de recueillir quelques renseignements sur le bel instrument de la Chapelle Royale, et de les réunir, en tâchant de les pénétrer un peu, à l'intention de nos collègues, organiers et organistes, tant français que portugais.

La vénérable Université de Coimbra, la plus ancienne d'Europe avec celle de Salamanque, posséda un orgue dès le 16^{ème} siècle. Souza Viterho

rappelle, dans ses «curiosidades musicais» l'existence de cet orgue, dont on ignore la date de construction et le nom du facteur. Il signale seulement les réparations qui y furent faites en 1586 par un organier du nom de Pero Pimentel, et en 1610 par un autre organier nommé Manuel da Guerra.

Évidemment cet orgue ait complètement disparu, ces quelques détails de son histoire ont une valeur pour nous. Ils nous montrent avec quel soin, dès ses premiers siècles, l'Université associait les trésors de l'art à ceux du savoir, et quelle place elle attribuait à la musique dans le domaine de l'intellectualité. Ils attestent par anticipation la qualité de l'effort qu'elle fera un siècle plus tard, en plein âge d'or de la facture organistique, pour doter sa chapelle de l'instrument qui nous occupe aujourd'hui.

Souza Viterbo nous renvoie, à son sujet, à la belle monographie publiée en 1908 par António de Vasconcellos sur la Chapelle Royale de l'Université¹. Elle nous apprend que la construction de cet orgue fut entreprise au début de 1732 et achevée en juin 1733. La façade de l'instrument fut décorée, en 1737, par un peintre de Coimbra, Gabriel Pereira da Cunha. Malheureusement, si le nom du peintre nous a été conservé, on ignore toujours celui du facteur, comme on ignorait celui du constructeur de l'orgue primitif.

«De 1858 à 1860», nous dit António de Vasconcellos, on fit «de grands travaux dans la Chapelle Royale», et l'orgue, qui avait «déjà grand besoin de réparation, souffrit beaucoup de ces travaux».

Il suffit d'avoir été une fois le témoin des dégradations causées à un orgue par des travaux de maçonnerie — faute de les avoir fait préserver au moyen de bâches par des ouvriers compétents — pour évaluer les dégâts causés à l'orgue de Coimbra par des travaux qui durèrent deux ans. La réparation de 1860 fut insuffisante, et la suite du texte de Vasconcellos nous apprend qu'en 1870 le chapelain demanda au recteur de faire faire une réparation radicale des «registres qui ne fonctionnaient pas et de ceux qui fonctionnaient difficilement» par un ouvrier mécanicien «(um mechânico)». Ces derniers termes nous intéressent, car ils indiquent que la réparation ne concernait pas la tuyauterie, qui ne demandait qu'un nettoyage, mais seulement la mécanique.

La modique somme allouée ne permettait pas alors une réparation suffisante, et ce fut seulement en 1939 que la remise en état de l'instrument fut faite par M. João Sampaio, le distingué facteur de Lisbonne. Elle fut suivie d'un concert d'inauguration par l'excellent organiste de Santa-Cruz de Coimbra, M. Mário Souza Santos.

¹ Souza Viterbo, *Arte musical*, Lisbon, 1911, Paragr. LXXXII.

² António de Vasconcellos, *Real Capella da Universidade*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1908, p. 78, 79, 80.

M. João Sampaio restaura la mécanique, sans toucher à la tuyauterie, avec la prudence respectueuse qu'il montra depuis dans la restauration de l'orgue de St. Vincent de Lisbonne. Nous lui devons une grande reconnaissance pour la conservation de ces deux chefs-d'œuvre, qui attestent de sa part un authentique savoir, alors que d'autres beaux monuments, dans de semblables circonstances, ont été quelquefois irréparablement détruits. Vasconcellos se plaint dans ce sens des prétendus restaurateurs de 1860, qui firent disparaître, nous dit-il, quelques jeux de cuivre de l'orgue d'écho.

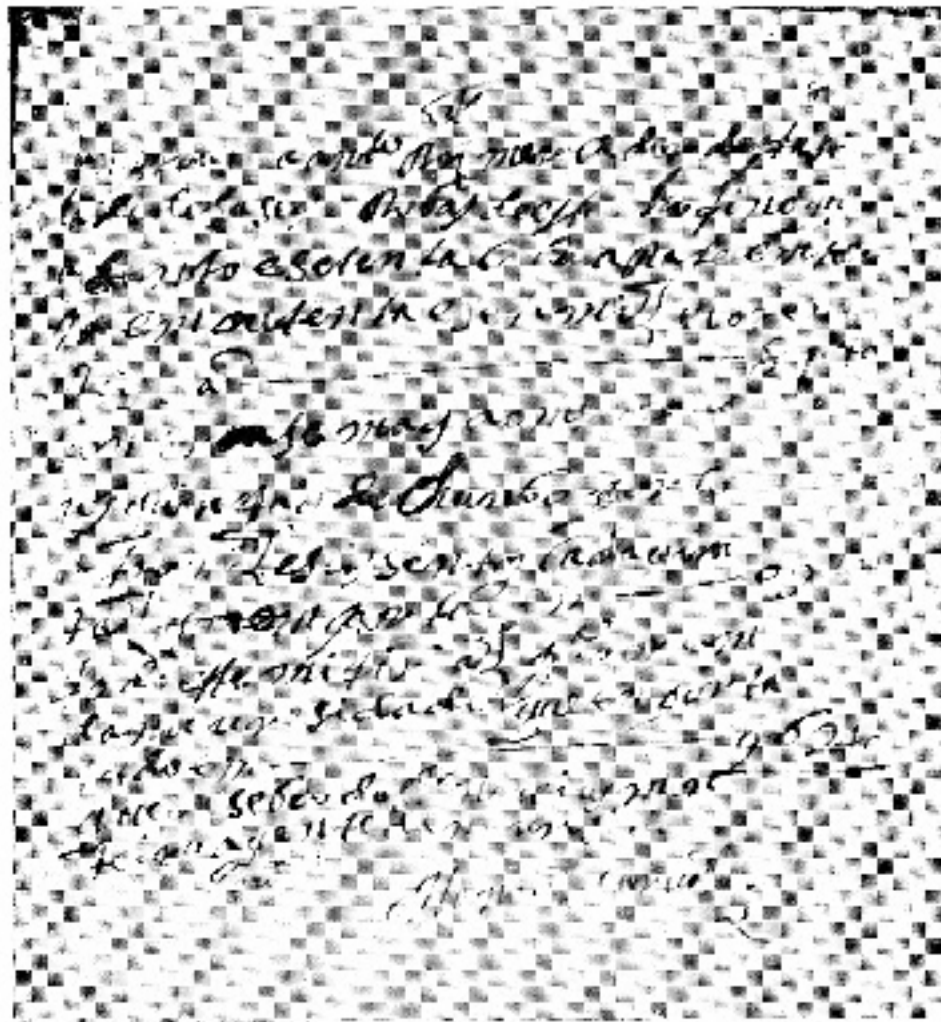
Malgré cette amputation, heureusement mineure, l'orgue nous est parvenu à peu près intact. Vasconcellos nous donne la liste et la somme des dépenses faites pour sa construction :

«Nota das verbas dispendidas com a construção do órgão, indicando-se a data em que cada uma dellas saiu do cofre universitário, e as folhas dos livros de receita e despesa em que se encontram registadas» :

300\$000	1 Março	1732	livro 1732	f.º 76 v.º
480\$000	31 Maio	»	»	» 79
100\$000	13 Setembro	»	»	» 81 v.º
300\$500	7 Outubro	»	»	» 82
210\$000	23 Dez.	»	»	» 73
720\$000	14 Abril	1733	»	» 78
358\$600	30 Maio	»	»	» 79
152\$000	6 Junho	»	»	» 79 v.º
480\$000	28 Julho	»	»	» 81 v.º

3:12:18100 réis, despesa total.

Grâce à l'amabilité de Monsieur le Professeur et de Madame Mário Brandão, archivistes de l'Université, à qui nous exprimons ici toute notre reconnaissance, nous avons pu connaître un autre document, que Vasconcellos ignore, et qui nous donne les détails de ces dépenses. Il indique, en de nombreux feuillets, des fournitures de bois de châtaignier (madeira de castanho) et surtout, dans le feuillet que nous reproduisons en fac-simile, la fourniture d'étain fin (16 arrobas de estanho fino, soit 240 kilos) et de plomb, faite à l'organier par l'Université.



Ces renseignements, qui indiquent le fournisseur (mercador desta cidade) du métal employé, confirment bien ce que nous savons par ailleurs des usages artisanaux de l'époque: les facteurs d'orgues fondaient et forgeaient leurs tuyaux sur place (un autre feuillet mentionne l'achat d'un fourneau — fogareiro) ce qui leur permettait de multiplier les essais pour choisir les «taïllas» de base de l'instrument. On ne saurait trop le rappeler aujourd'hui. Sans exiger des organiers qu'ils fondent leur tôle sur place, on pourrait au moins leur recommander de faire leurs premiers essais avec quelques tuyaux moyens de la Montre de 8 et d'en rechercher

soigneusement la taille convenable au timbre désiré et au volume de l'édifice qu'ils ont à faire résonner.

L'instrument de la Chapelle Royale se compose de trois orgues: Un orgue principal (orgue I), de beaucoup le plus important, un orgue secondaire (orgue III) et un orgue d'écho (orgue II).

Les orgues I et III ne comportent, selon la tradition ibérique, que des jeux divisés par demi-registres, correspondant à la partie gauche et à la partie droite du clavier. La séparation des demi-registres se fait au do 3. L'orgue II ne possède que des jeux complets, en un seul registre qui s'étend à tout le clavier.

L'orgue n'a pas de pédalier (on sait que le clavier de pédale est, à cette époque, presque entièrement inusité au Portugal).

L'orgue I, orgue principal, correspond à ce que nous appelons le «Grand-Orgue». Il comprend 30 demi-registres:

Main gauche		Main droite	
Aberto	16	Aberto	16
Aberto	8	Aberto	8
Oitava real	4	Oitava real	4
Cheio (Plein-Jeu)	4 rangs	Cheio	4 rangs
Címbala	4 rangs	Címbala	4 rangs
Violão	8	Flauta traversa	8
Oitava tapada	8	Pifanu	4
Dozena	2 ^{2/3}	Flauta doce	8
Quinzena	2	8 e 12	4 e 2 ^{2/3}
19 e 22	1 e 1 ^{1/2}	12 e 15	2 e 2 ^{2/3}
Recímhala	3 rangs	15 e 19	2 e 1 ^{1/2}
Trompa real	8	Cornetta	7 rangs
Trompa de batalha	8	Tromba maior	16
Fagote		Clarim	8
		Oboë	8

l'Aberto de 16
 l'Aberto de 8
 l'Oitava real de 4
 le Cheio
 la Címbala

sont des jeux complets dont les deux demi registres se font suite. On peut en dire autant du Fagote et du Oboë, comme de notre Basson-hautbois. Les autres demi-registres appartiennent exclusivement à l'une ou à l'autre des deux parties du clavier.

L'orgue III correspond à ce que nous appelons Positif, non positif de dos, inusité au Portugal, mais inclus dans l'unique buffet, ce qu'on désignait quelquefois, à l'époque, par l'expression «positif dans oeuvre». Il est d'ailleurs très réduit et comprend seulement 7 demi-registres.

Main gauche		Main droite	
Bordão	8	Aberto	8
Bordão-flauta	4 ²	Flauta de ponta	4
Pequeno bordão (2, puis 4)		Cheio	3 rangs
		Surdina	8

L'orgue II (orgue d'écho) ne comprend que 4 jeux (non divisés):

Flautado de madeira	8
Bordão e flauta doce	8
Oitava tapada	4
15 ^a e 22 ^a	2 e 1 ^{1/2}

Ces trois orgues sont actionnés par un seul clavier. Des pédales d'appel et de retrait permettent d'en user séparément ou simultanément.

Ces pédales sont ainsi réparties:

à droite: appels des fonds	Orgue I
——— mixtures	Orgue I
——— anches	Orgue I
appels des fonds	Orgue III
——— mixtures	Orgue III
appel des fonds	Orgue II
——— mixtures	Orgue II

à gauche: Pédales de retrait qui correspondent exactement aux précédentes et leur sont symétriques.

* faussement nommé Quinzena.

Nous donnons plus loin les mesures des tuyaux, que M. Sampaio a bien voulu prendre sur notre demande, en notre présence. Cette nomenclature devait être établie, d'abord pour la connaissance de l'orgue, ensuite pour garantir sa conservation. Il serait souhaitable que cette opération soit faite pour tous les monuments du passé.

La première mesure que nous donnons est celle de la pression. Elle est nécessaire. On ne connaît pas un orgue quand on ignore sa pression. Nous laisserons sur ce point la parole à Léon Souberbielle, qui énonce ce principe dans un travail encore inédit dont il nous a communiqué quelques paragraphes: «La taille et la pression», dit-il, «sont solidaires. Elles sont, de plus, fonction de l'importance de la nef. Elles croissent et décroissent avec elle. Les mesures que l'on peut donner des hautes et basses pressions, des grosses et menues tailles, ne signifient rien par elles-mêmes. Elles n'ont de sens que si l'on considère leurs rapports.»

Ce principe nous paraît aussi fondamental que méconnu. Qu'on nous permette de l'illustrer par un souvenir personnel: Aux environs de 1925, à l'occasion de la construction d'un orgue destiné à une chambre de vingt mètres carrés, nous avons entendu l'harmoniste déclarer que la flûte de 8 de cet orgue aurait une taille légèrement supérieure à celle d'une flûte similaire d'un orgue d'église qu'il désignait. L'église en question avait 90 mètres de longueur. L'harmonie de cette flûte se révéla, sur place, impossible. Il fallut tout changer et un autre organier fut chargé d'achever l'instrument. Si l'on considère que cette méprise fut commise par un harmoniste réputé très compétent, on peut mesurer à quelle distance nous étions alors du principe ci-dessus énoncé, et, puisque nous ne l'avions pas encore entendu formuler, combien il peut être encore utile, à propos de notre visite à Coimbra, de le rappeler.

Nous pouvons en trouver une autre confirmation dans l'orgue de Gabler à Weingarten, grâce aux mesures que Walter Supper en donne dans son ouvrage sur les orgues de Souabe¹. Il omet celle de la pression, ce qui est une grande faute. Nous savons seulement par ouï-dire qu'elle est assez faible (75 mm environ).

Gabler a donc employé, pour remplir l'immense nef de Weingarten des tailles et une pression très moyennes. Mais il a été obligé, pour obtenir sa sonorité, de quadrupler et quintupler les rangs de ses fonds et de ses plein-jeux, expédient comparable à celui qui consisterait à remplacer

¹ Walter Supper, *Der Barock. Seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben*. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt, 1951.

une voix de soliste par un chœur. Cette expérience exceptionnelle, dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, déconcerta Dom Bédos qui exprima son étonnement dans son «Art du facteur d'orgue»¹. S'il eût entendu l'orgue de Weingarten, il eût certainement jugé le résultat admirable. Mais l'expédient même auquel Gabler fut contraint, est, sans aucun doute, la meilleure preuve *a contrario* du principe que Léon Souberbielle a énoncé.

Après la mesure de la pression, nous donnons, pour les jeux à bouche, les mesures des tuyaux des *do* et des *fa*: longueur, diamètre, largeur, et hauteur des bouches, épaisseur du métal, trou au pied. Pour les anches, selon les indications de M. João Sampaio: longueur du tuyau, diamètre au niveau du noyau, diamètre avant le pavillon, diamètre du pavillon, pour les jeux bouchés: diamètre du trou central, épaisseur du métal, longueur du noyau, longueur de la rigole, longueur de la partie vibrante, grosseur et largeur de la rigole.

Nous ferons ensuite quelques comparaisons avec des instruments de facture étrangère. Obligés de limiter les exemples, nous avons choisi un spécimen de la facture germanique, l'orgue de Gabler à Weingarten, selon les indications de Walter Supper, et un spécimen de la facture française, l'orgue de Clicquot de la Cathédrale de Poitiers, selon les indications aimablement fournies par le distingué organiste titulaire de cet orgue, M. J. A. Villard.

Après avoir donné ces mesures et leurs comparaisons, nous en esquisserons un commentaire en invitant MM. les facteurs à le poursuivre.

La première chose qui nous ait frappé dans l'orgue de l'Université de Coimbra est l'intensité expressive des fonds, exceptionnelle, croyons-nous, même dans l'orgue ibérique.

Cela peut être dû à deux causes: d'abord à la pression (103), plus haute qu'à Weingarten (75), plus basse qu'à Poitiers (125), mais cependant un peu au dessus de la normale. Nous nous sommes demandé si cette pression est la pression d'origine. Il faudrait peut-être considérer, à cet égard, la hauteur des gravures, que nous n'avons pas prise, les trous au pied (nous ne connaissons pas ceux de Poitiers et ne pouvons faire de comparaison), enfin les hauteurs des bouches. Elles sont à Poitiers, d'après les indications de M. J. A. Villard, de 1/5 de la largeur pour les principaux, de 2/7 de la largeur pour les bourdons, de 2/9 de la largeur pour les plein-jeux.

Le tableau suivant indique ce que donneraient les mêmes rapports pour les tuyaux de Coimbra, et, en dessous de chaque chiffre celui des hauteurs réelles des bouches. On voit qu'il est sensiblement plus grand.

ABERTO de 8					
	DO ¹	DO ²	DO ³	DO ⁴	DO ⁵
	$\frac{123,6}{5} = 24,76$	$\frac{69,8}{5} = 13,92$	$\frac{35,7}{5} = 7,14$	$\frac{19,8}{5} = 3,96$	$\frac{11,7}{5} = 2,34$
hauteur de bouche 30		13	10,8	5,5	4,2
BOURDON					
(Oitava lapada de 4 de l'0. 0)	—	—	$\frac{2 \times 36,3}{7} = 10,36$	$\frac{2 \times 21,7}{7} = 6,2$	$\frac{2 \times 12,9}{7} = 3,68$
hauteur de bouche			13,9	8	4
PLEIN-JEU					
Cheio de VO. I	—	—	$\frac{2 \times 20,7}{9} = 4,68$	$\frac{2 \times 12}{9} = 2,68$	$\frac{2 \times 7,7}{9} = 2,2$
hauteur de bouche			6,4	3,7	3

Nous donnons ces observations à compléter et à commenter à MM. les facteurs. Pour nous, comme organiste, nous croyons à la pression originelle, car l'équilibre et la beauté de la sonorité ne nous paraissent pas compatibles avec une pression altérée.

Une autre cause de l'expression particulière des fonds de l'orgue de Coimbra est certainement dans le fait que les tuyaux de 8 et de 16 sont tous des tuyaux ouverts (il n'y a aucun bourdon de 8 ni de 16 dans l'orgue principal, et, dans les deux autres, le bourdon n'est employé que dans le grave, demi-registre gauche du clavier).

Il convient de constater aussi à Coimbra que le diapasonnage des principaux de 16, 8, marque une accentuation du grossissement des tailles dans le grave. Les graphiques suivants, qui donnent les courbes comparées de Coimbra et de Poitiers, montrent que la courbe de Coimbra est plus ascendante, surtout dans la dernière octave grave. (Cf. Graphique I et II).

Cette conception est sans doute due à l'absence de pédalier, qui a conduit naturellement le facteur à donner plus de corps aux basses manuelles.

Nous avons observé les rapports des tailles entre les principaux de 8 et de 4, d'une part, et entre les principaux et les plein-jeux, d'autre part. Sur l'importance de cette question, nous laissons encore la parole à Léon Souberbielle:

¹ Dom Bédos, *Art du facteur d'orgue*, Tome II/III, p. 473 de l'édition Bärenreiter.

«La notion de proportions», dit-il, «est à la base de tout art, plus spécialement de l'architecture. Comment ne serait-elle pas aussi à la base de l'édification sonore d'un ensemble musical, et, plus spécialement, organal? On peut se référer, pour mieux le comprendre, à la fusion des voix d'une chorale. Chacun peut constater qu'un accord chanté par des voix très médiocres, mais harmonieusement proportionnées, produit un effet enchanteur, alors que les voix les plus belles, non proportionnées, produisent un effet nettement désagréable. Il y a dans l'équilibre des voix un point précis de fusion qui, lorsqu'il est atteint, produit la même sensation de vérité saisissante que la mise au point d'une image photographique. Cette mise au point se réalise dans un chœur par l'instinct conjugué du chef et d'un ensemble de voix vivantes. Dans l'orgue, qui se compose de voix inertes, il doit être réalisé, une fois pour toutes, par le facteur, avec la plus grande précision. Dans l'harmonie d'un orgue la proportion entre les jeux (16, 8, 4, 2 et les harmoniques) est au moins aussi importante que la qualité des jeux eux-mêmes.»

Cette observation nous paraît capitale. Peut-être faut-il ajouter que cette proportion n'est pas nécessairement fixe et uniforme. On peut la concevoir avec des nuances, propres à l'orgue et au vaisseau. L'essentiel est qu'elle soit l'effet d'une pensée mûrie, et non celui du hasard ou de la négligence.

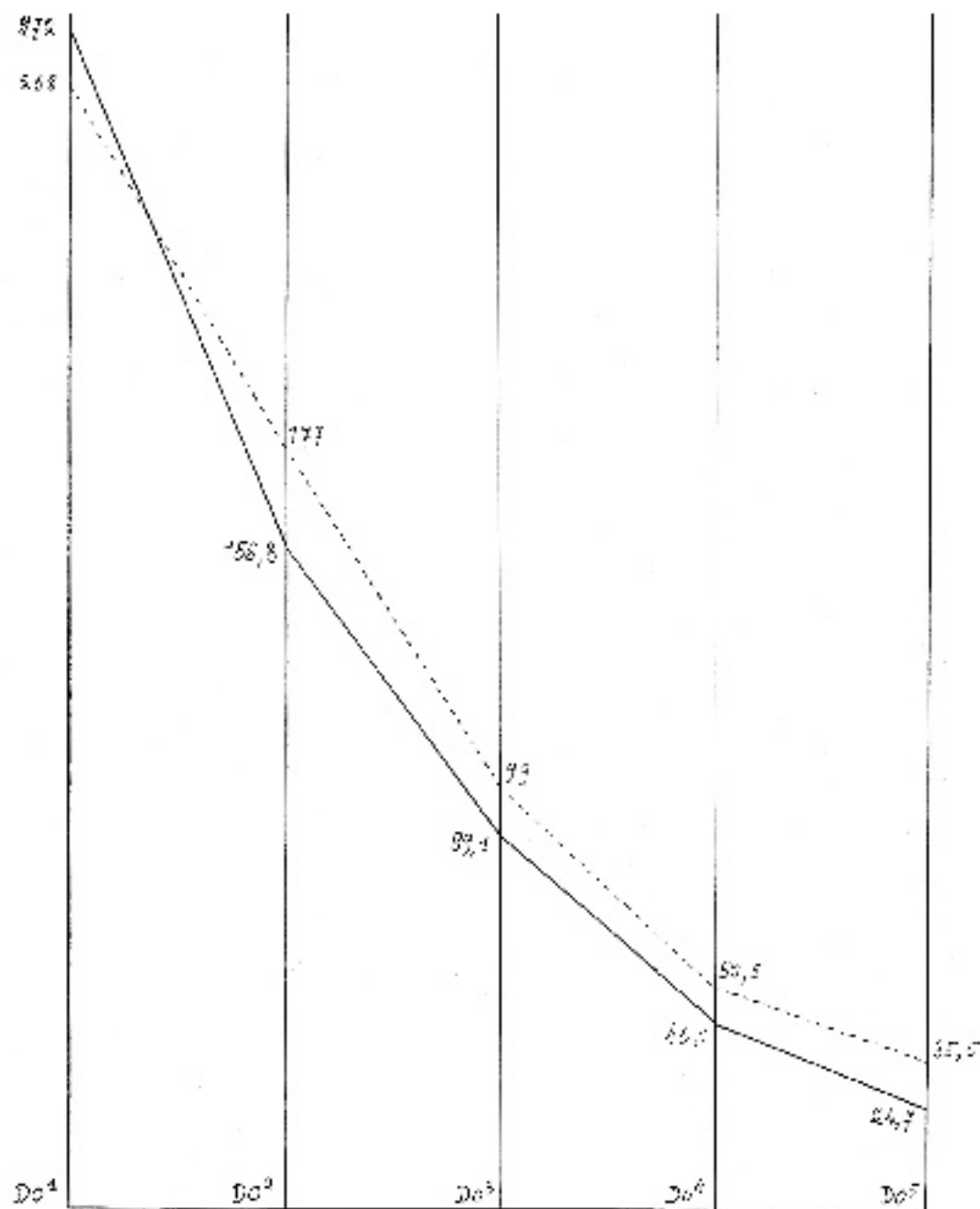
Nous avons, dans cet esprit, établi quelques comparaisons de tailles entre les jeux de Coimbra, de Poitiers et Weingarten.

Voici la proportion des tailles entre les principaux de 8 et les notes correspondantes des principaux de 4 :

	POITIERS		COIMBRA		WEINGARTEN	
	M. de 8	Pr. de 4	Aberna 8	Oitava real 4	Pr. de 8	Prestant de 4
4 pieds	97	96	87,6	88	66	74
2 pieds	56	50,7	43,9	43,3	41	40
1 pied	36	30	24,8	24,4	24	23
½ pied	25	14	14,8	16,7	14	12,5

On voit que le Prestant de Poitiers est plus étroit que la Montre et que sa taille est en diminution continue quand on monte dans l'aigu, alors qu'à Weingarten la diminution est minime et qu'à Coimbra l'équivalence est presque absolue.

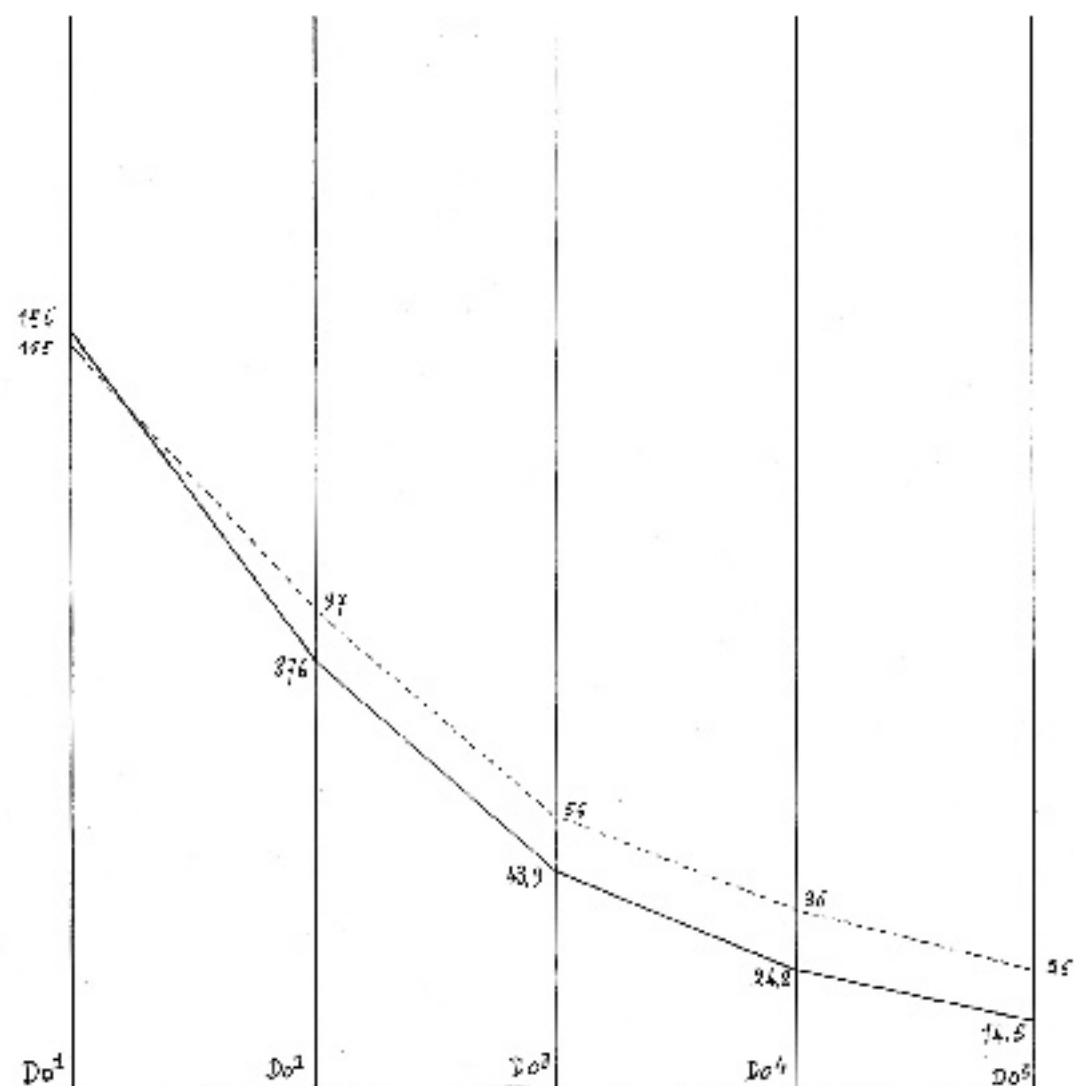
La facture ibérique se rapproche dans ce sens de la facture germanique, alors qu'elle s'éloigne beaucoup de la facture française.



Coimbra 16 le Coimbra ———
Montre 16 de Poitiers
Ce graphique et le suivant ont seulement pour but d'exprimer l'orientation des diapasonnages.

Si l'on voulait comparer les valeurs objectives des tailles, il faudrait, pour Poitiers, considérer les ré et non les do, l'orgue étant un ton plus bas.

GRAPHIQUE I



Alto S de Coimbra ———
 Montre S de Poitiers - - - - -

GRAPHIQUE II

Voici la même comparaison entre quelques tuyaux de la Montre de S et les notes correspondantes du Plein-Jeu.

	POILLERS		COIMBRA		WEINGARTEN	
	M. S	Pl. Jeu	Alto S	Cheio	Princ. S	Pl. Jeu
1 pied	28	27	24,8	25	24	21
1/2 pied	25	17	14,8	14,8	14	15

Le plein-jeu français est donc de menuë taille. On le savait, mais il est intéressant d'en connaître, dans un cas donné, les chiffres.

Le plein-jeu germanique est de moyenne taille, à peu près égale à celle des notes correspondantes de la Montre.

Le plein-jeu de Coimbra est aussi de moyenne taille, l'équivalence avec la Montre étant peut-être encore plus manifeste qu'à Weingarten.

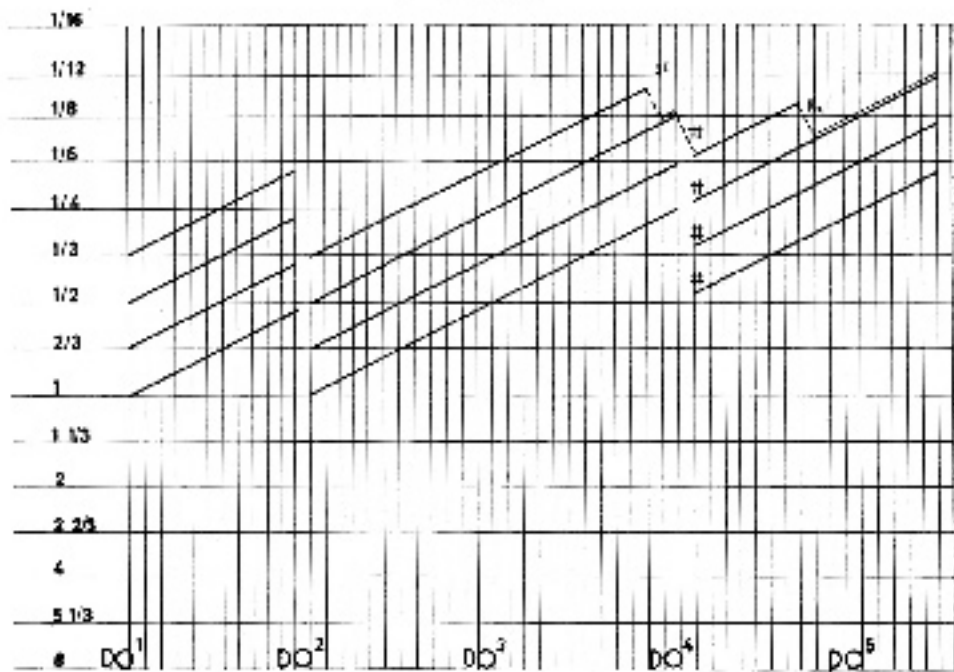
En comparant maintenant les tailles des mixtures de Coimbra les unes aux autres on obtient le tableau suivant:

	Cheio	Nazardo	Cornetta	8 ^a	12 ^a	1 ^a	12 ^a	19 ^a	22 ^a	1 ^a	19 ^a	12 ^a	13 ^a
1 pied	25	25,2	24,5	—	—	—	23,6	23,2	24,3	—	—	—	—
1/2 pied	14,7	14,8	14,3	15,9	14,6	15,2	—	14,9	14,3	—	—	—	15,7
1/4 pied	8,9	9,1	8,8	8,4	8,7	—	—	9,2	8,9	9,2	9,5	8,2	—
1/8 pied	—	—	6,5	—	6,2	—	—	—	—	—	6,2	6,6	6,6

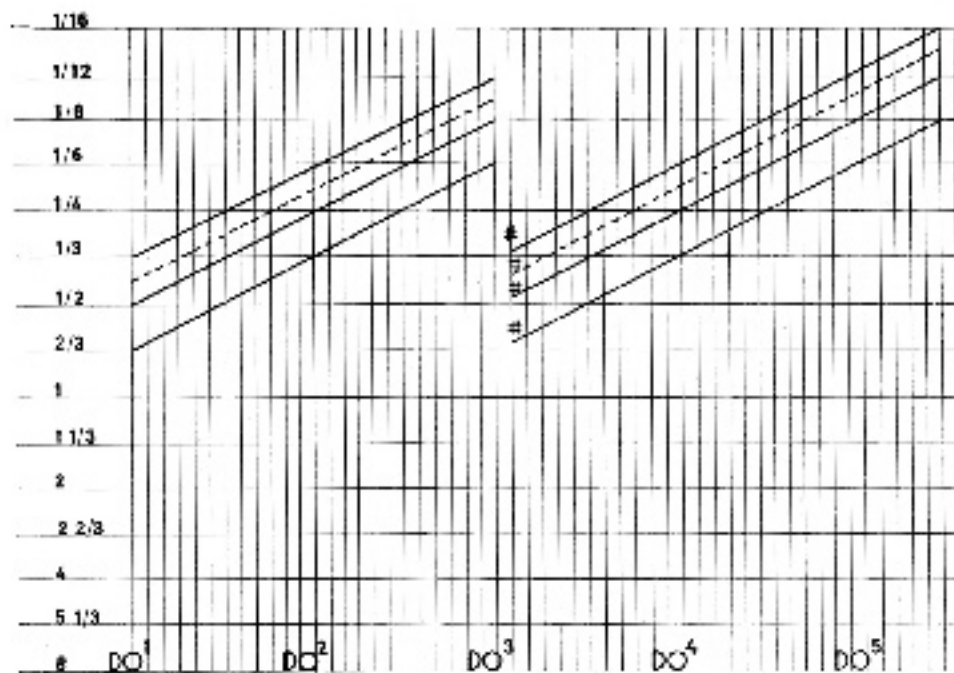
Il montre que les tailles sont les mêmes, approximativement, pour toutes les mixtures, simples, doubles ou multiples.

Les différences n'apparaissent que dans la composition. Voici la composition du Plein-Jeu de l'orgue I de Coimbra (Cheio, Cimbala, Recimbala).

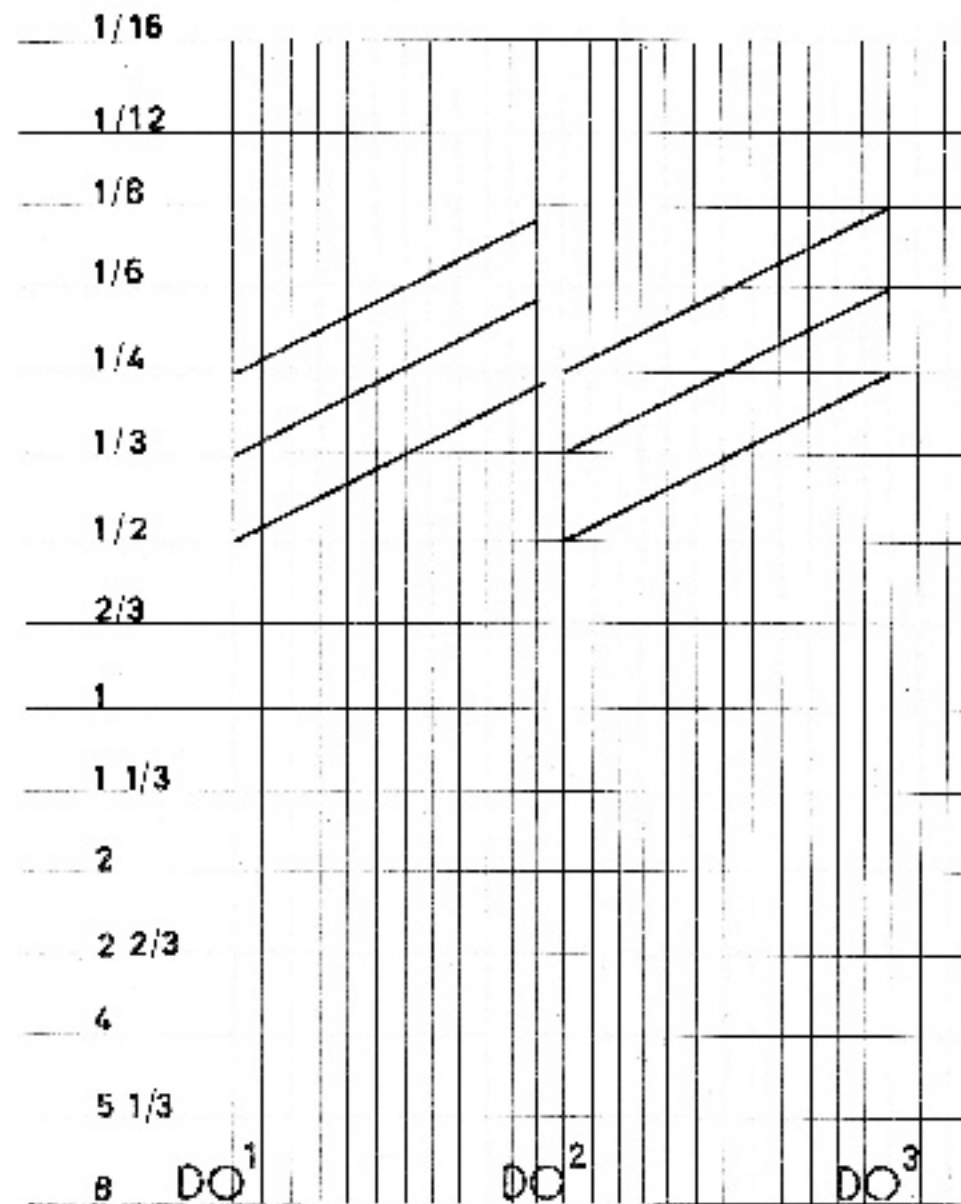
CIRIO (O. I)



CIMBALA (O. I)



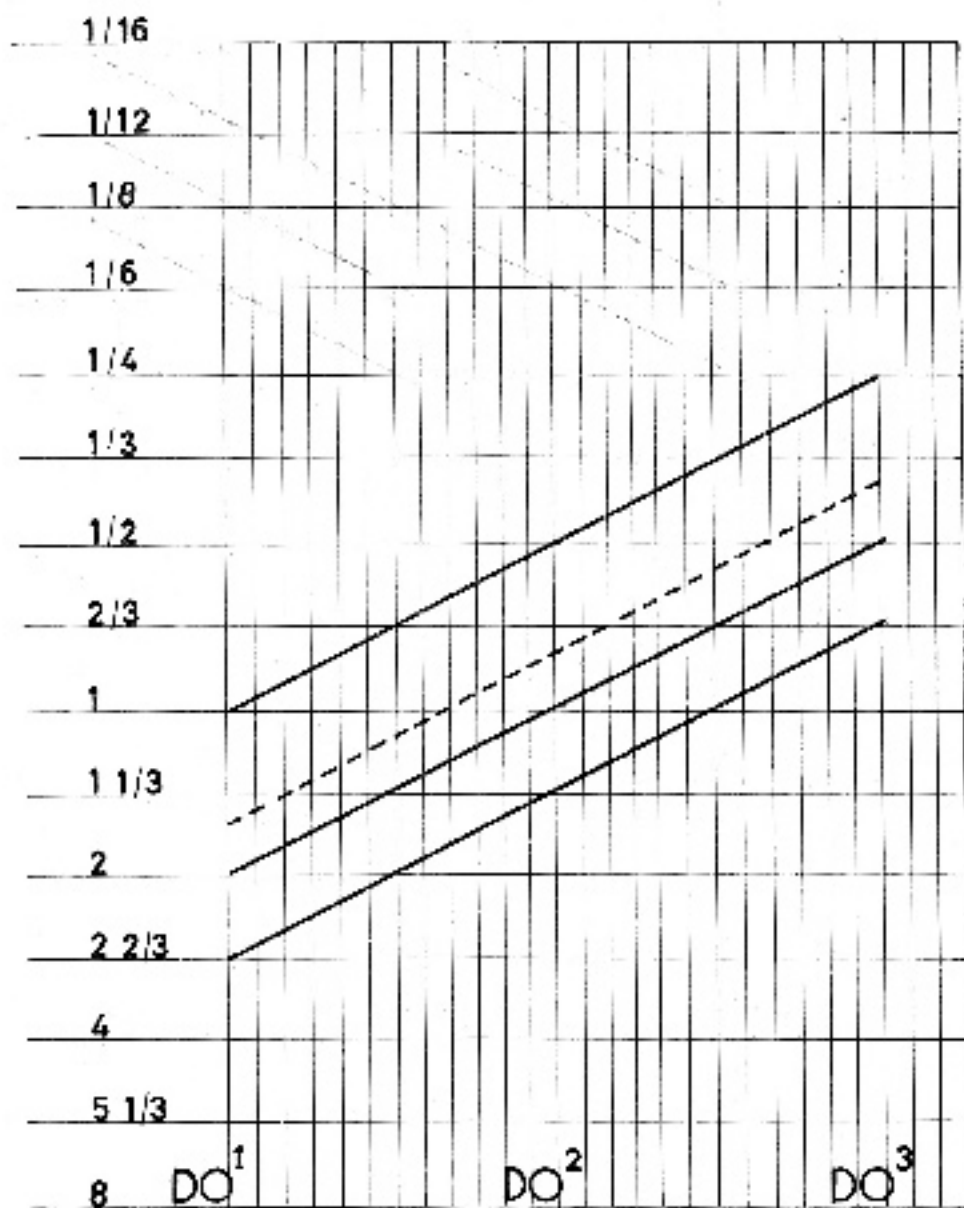
RECİMBALA (O. I)



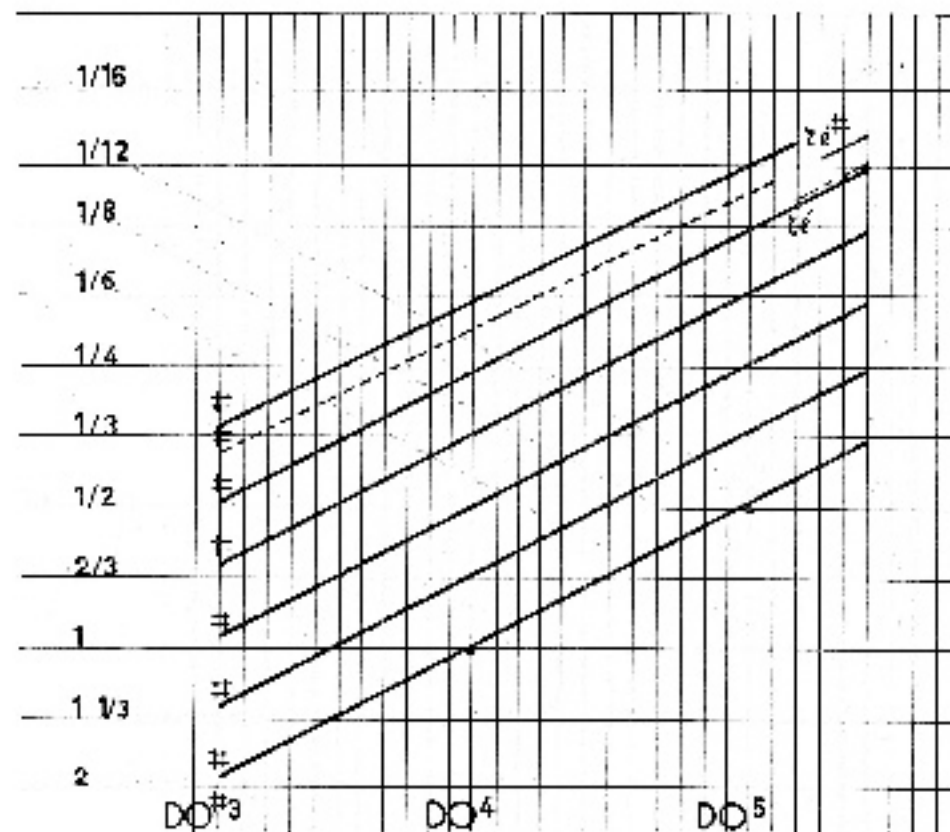
Ce plein-jeu peut-être joué avec tierce par la somme des trois registres, ou sans tierce par la soustraction de la Cymbala.

Composition du Nasardo de l'orgue I:

NASARDO (O. 1.)

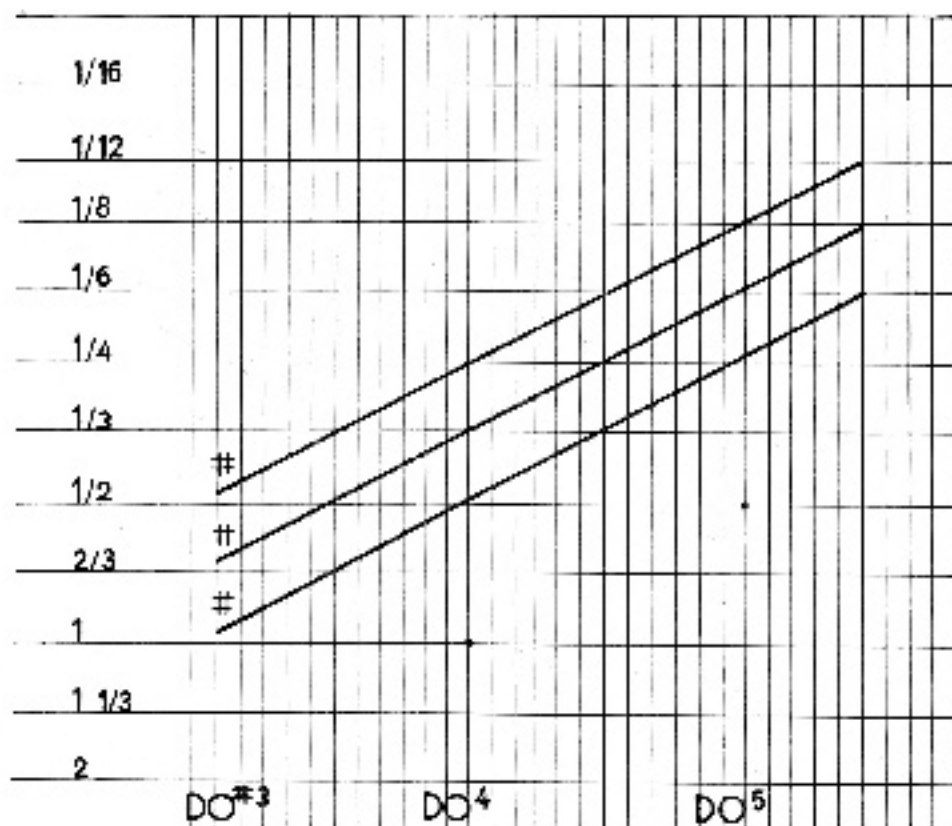


CORNETTA (O. 1.)



C'est une mixture de 16 pieds (acoustique), avec tierce, sans reprises jusqu'aux quatre dernières notes.

CHEJO (O. III)



C'est le seul exemple que nous connaissions d'un Plein-Jeu sans reprises. Cette anomalie procède sans doute d'une intention de variété. L'uniformité de taille des mixtures a, nous semble-t-il, porté le facteur à marquer du plus grandes différences dans la composition des plein-jeux.

L'effet de ces plein-jeux est caractéristique. Ce n'est pas la vibration chantante que l'on trouve à Weingarten, et en général dans l'Allemagne du Sud; ce n'est pas l'éclat argenté du plein-jeu français, mais une sonorité cuisante et colorée, qui semble refléter dans son timbre les dorures de la façade.

Les jeux d'anches, rangés en chamade (dont les pavillons évoquent les clairons militaires; dont les rigoles se terminent en biseau), forment le chœur classique des anches ibériques, au coup de langue nerveux et précis, dont la sonorité est l'expression même de l'écriture en fanfare des « batallas » des auteurs espagnols.

La *Surdina* de l'orgue III, dont le tuyau est formé de deux cônes opposés, est un jeu d'anche de solo, qui mérite une mention (et, peut-être une étude) spéciale.

Nous avons voulu isoler quelques mesures de trous au pied. On verra qu'elles sont souvent très irrégulières et ne correspondent à aucun principe préétabli.

Aberto 8		Aberto 16		Cheio	
Fa ²	8	Do ³	13	Do ⁴	2
Do ³	6	Fa ²	7	Fa ¹	3
Do ⁴	8				

Flauta transversa 8		Oitava tapada 4		Violo 8	
Do ¹	6,5	Fa ¹	6	Do ¹	traversé
Fa ¹	8	Do ¹	7	Fa ¹	ouvert
Do ²	6			Do ²	traversé
				Fa ²	traversé

On remarquera enfin, en lisant nos chiffres, la minceur de la feuille des tuyaux.

Elle est la même à Poitiers et dans toute l'Europe au 17^{ème} et 18^{ème} siècles. La minceur et la rigidité du métal constituent un principe de facture, et ne s'obtiennent qu'avec l'étain martelé. Cette loi, exprimée par Dum Bédos, a été complètement oubliée au cours du 19^{ème} siècle et jusqu'à ces dernières années. C'est à Michel Chapis que nous devons sa remise en honneur, et à Robert Boisseau, de Poitiers, la première réalisation d'un orgue entièrement martelé (St. Joseph de Cluny, rue Méchain — Paris).

Il ressort de tout ce que nous venons de rapporter que l'orgue de la chapelle Royale de Coimbra est un beau spécimen portugais de la facture du 18^{ème} siècle. Il est, sans doute, limité en variété, d'abord dans ses fonds, qui ne comportent, en 16 et en 8, que des tuyaux ouverts; puis, dans ses mixtures, dont les tailles sont uniformes. Nous n'y avons pas trouvé les différenciations que nous avons remarquées, à l'occasion d'un de nos concerts, dans les mixtures de St. Vincent de Lisbonne. L'orgue de l'Université de Coimbra n'a que quelques couleurs, mais elles sont de première qualité.

Ses restrictions s'expliquent par le manque d'espace. Car le local en est exigü et la tuyauterie très serrée.

Tel qu'il est c'est un très-précieux monument du passé. Nous sommes heureux de faire hommage au Portugal des joies qu'il nous a données. Puisse la description que nous en avons faite contribuer à préserver son avenir.

ORGUE DE LA CHAPELLE ROYALE DE COIMBRA

PRESSION AU SOMMIER 108 mm

Mesures en millimètres

ORGUE I

ABERTO 8

main gauche

	longueur	diamètre intérieur	longueur de bouche	hauteur de bouche	épaisseur	trou au pied
do ¹	»	156	123,8	30.	2.	»
fa ¹	»	135,2	95,5	25,2	1,9	»
do ²	1235	87,6	69,6	18.	1,3	8.
fa ²	858	67	51,2	14.	1.	8.
do ³	584	43,9	35,7	10,8	0,8	8.

main droite

do ^{1/2}	560	43,4	34,6	11.	0,7	8.
fa ¹	409	35,4	28,3	8,8	0,8	8.
do ¹	291	24,8	19,8	5,8	0,8	4,5
fa ¹	216	20,1	16,7	5,6	0,6	5,5
do ²	143	14,8	11,7	4,2	0,6	3,5
fa ²	104	13.	10,7	4.	0,6	3.

ABERTO 16

main gauche *

do ¹	—	252/233	272	218	48	bois { 14.	—
fa ¹	—	203/173	210	166	41		15
do ²	—	153,8	121,6	30	2,1	—	—
fa ²	—	122,6	96,5	24,6	1,7	—	—
do ³	—	89,1	69,5	17	1,2	—	—

main droite

do ^{1/2}	1087	83,7	63,6	17,2	1,4	13.
fa ¹	846	67	54,4	13,6	1.	7.
do ¹	587	45,1	36,4	10.	1.	6,7
fa ¹	440	35	28.	8.	1.	7.
do ²	292	24,7	20,4	6,3	1.	5.
fa ²	219	20,4	16,5	5,7	0,6	3,5

* Diamètre de la surface circulaire équivalente

ORGUE I

VIOLÃO 8

main gauche

	longueur	diamètre de la section	*	longueur de bouche	hauteur de bouche	épaisseur	trou au pied	
do ¹	1257	103/92	108	86,5	23	10	» (traversé)	
fa ¹	945	94/76		76	19	10	21 (ouvert)	
do ²	622	76/58	74	58	14,5	9,5	15 (trav)	
fa ²	457	64/48		47	12	8 7 7 8	14 (trav)	
do ³	310	51/35	46	36,5	10,5		7	12 (trav)

* Diamètre de la surface circulaire équivalente

FLAUTA TRAVESSA 8 (conique)

oreilles

main droite

	longueur	largeur	hauteur	longueur de bouche	hauteur de bouche	épaisseur	trou au pied
do ^{1/2}	480	70	30	56,9	8	1,53	7,5
do ²	380	43	25,2	41	5,5	1,65 (oxydés)	7
do ³	260	37	17,7	30	6,5	1,5	6,5
fa ³	205	29	13,8	25	5	1,5	8
do ⁴	120	23	12,4	18	4,5	1,4	6
fa ⁴	87	18	11,3	13,5	3,5	1,2	3,5

(beaucoup de plomb, mauvais timbre)

FLAUTA DOCE 4 à cheminée

sans oreilles

main droite

	longueur	diamètre long. diam. extérieur	diam. int. sans le bouchon	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au pied
do ^{1/2}	285	65 7,5	41	36,6	12,8	0,8	6
fa ¹	330	60 6	33,3	29,5	12.	1	6,5
do ²	150	58 5,7	24,6	20,6	8,4	0,7	5,7
fa ²	110	56 5,3	20,2	18,8	6,6	0,5	4,2
do ³	74	41 6,7	14,7	13,7	5,5	0,4	3
fa ³	55	41 6,5	13,6	11,4	4,7	0,6	3,5

ORGUE I

PIFANO 4 conique
sans oreilles

main droite

	longueur	diam. tot. bas lieu.	longeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au ped
do ¹	239	43,1 34,6	33,9	5.	0,7	5,5
fa ¹	183	38,2 22	26,6	7,1	0,8	6
do ²	121	28 17,6	22,7	5,5	0,5	4,4
fa ²	90	22,6 14,6	18,5	4,8	0,5	4
do ³	51	18,2 13	15,3	3,6	0,6	4
fa ³	38	15,9 10,8	13,2	2,7	0,5	2.

OCTAVE REAL 4

main gauche

	longueur	diam. ped.	longeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au ped
en façade { do ¹	1222	88	69,5	16,8	1,3	10
{ fa ¹	922	86,4	52,7	13,7	1,3	13
{ la ¹	707	50,9	39,3	12,6	1,1	6
{ do ²	595	43,3	33,7	10,7	0,8	7
{ fa ²	441	33,4	25,9	9,5	0,8	3
{ do ³	294	24,1	19.	7,6	0,8	5

OCTAVE REAL 4

main droite

do ¹	377	23	18,7	6,9	1,7	5,4
fa ¹	217	31,7	15,8	5,2	0,6	4,5
do ²	143	16,7	12,9	4.	0,5	4.
fa ²	102	15,1	10,3	3,6	0,4	3,3
do ³	68	11,2	7,9	2,8	0,4	3.
fa ³	50	9.	5,5	2,3	0,4	2,5

OCTAVE TAPADA 4

main gauche

do ¹	563	75,5	63,6	16,4	1	6
fa ¹	425	62,1	52,4	16,2	sic 1,2	6
do ²	288	44	38,3	13,9	0,9	7
fa ²	215	35,8	30	10,2	0,7	6
do ³	141	26,7	21,7	8.	0,8	4,5

ORGUE I

DOZENA 2 %

main gauche

	longueur	diam. tot.	longeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au ped
do ¹	790	52,5	41,6	12,7	0,7	6
fa ¹	595	42,6	34.	10,6	0,7	4
do ²	404	25,9	20,1	7	0,9	4
fa ²	298	23,6	19	7,2	0,6	4,5
do ³	183	18,2	14	4,7	0,7	2

QUINZENA 2

main gauche

do ¹	602	39,6	30,8	9,3	0,7	5
fa ¹	450	29,3	23.	7,6	0,8	4
do ²	301	23,4	12,9	7,8	0,4	4,5
fa ²	220	18,6	14,7	5,2	0,7	3
do ³	143	15,2	11,3	4,2	0,5	3

8^e e 12^e 4, 2 %

main droite

1^{er} rang (octave)

do ¹	277	23,2	18,2	6,5	0,8	3,5
fa ¹	220	19,3	15.	5,4	0,7	3,5
do ²	144	15,9	12,3	4,8	0,5	3.
fa ²	106	12,5	9,4	3,4	0,5	2,5
do ³	71	8,4	7.	2,8	0,4	2.
fa ³	53	7,8	6,4	2,4	0,4	3.

2^e rang (5te)

do ¹	184	17,6	13,7	4,6	0,6	3.
fa ¹	146	14,8	12,3	4,4	0,5	3.
do ²	85,5	11,2	9,1	3,2	0,5	2,5
fa ²	71	9,7	7,4	2,9	0,4	2,5
do ³	45	7,8	6,8	2,4	0,5	2.
fa ³	32	6,2	4,6	2,7	0,4	2.

ORGUE I

12^e e 15^e 2 ½, 2

main droite

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	tron au pied
1 ^{er} rang (5te)						
do ¹	180	19,3	15.	5,5	0,7	3,5
fa ¹	143	15,7	11,7	4,5	0,5	3.
do ²	96	11,1	9,2	3,7	0,5	2,5
fa ²	70	8,5	7,7	3,3	0,5	3.
do ³	46	7,5	6,7	2,3	0,4	2,5
fa ³	32	6,6	5,7	1,7	0,3	2,5
2ème rang (oct.)						
do ⁴	138	14,4	11,6	3,9	0,6	4.
fa ⁴	107	12,6	9,8	3,6	0,4	2.
do ⁵	70	8,2	7,7	2,8	0,4	2.
fa ⁵	51	8,2	6,4	2,6	0,3	2.
do ⁶	32,5	6,6	6.	1,7	0,6	2,5
fa ⁶	23	5,7	4,5	2.	0,4	2.

15^e e 19^e 3, 1 ½

main droite

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	tron au pied
1 ^{er} rang (oct. 2)						
do ¹	136	13,4	11	4.	0,6	3.
fa ¹	107	12.	9,4	3,3	0,5	3.
do ²	71	8,9	7,1	2,5	0,5	3.
reprise						
do ³	135	13,6	11,4	3,7	0,6	3.
fa ³	108	11,8	9,2	3,4	0,5	3.
do ⁴	71	8,9	7,6	3.	0,5	3.
fa ⁴	51	7,6	6,1	2,3	0,5	2,5
2ème rang (larigot)						
do ⁵	89	9,1	8,2	2,9	0,5	2.
fa ⁵	70,5	8,7	7,8	2,5	0,5	3.
do ⁶	46	8,9	6,2	2,4	0,3	2.
reprise						
do ⁷	88	10,2	8,2	3.	0,5	3.
fa ⁷	70	9,2	7,6	2,6	0,6	3.
do ⁸	43	8,9	6,4	2,4	0,5	2.
fa ⁸	32	6,2	5.	1,9	0,4	2.

ORGUE I

19^e e 22^e 3, 1 ½ sans reprise

main gauche

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	tron au pied
1 ^{er} rang 18 ^e (5te)						
do ¹	397	28,7	22,3	7,3	0,6	3.
fa ¹	296	23,2	18	6	0,5	4,5
do ²	196	17,5	14,6	4,1	0,5	4.
fa ²	144	14,9	12,1	4.	0,5	3,5
do ³	96	11,1	8,9	3,2	0,5	2,5
2ème rang 22 ^e						
	297	24,3	20,5	6,1	0,6	4
	318	16,1	16,1	4,6	0,6	3
	147,5	14,3	12	4,7	0,5	3
	110	11,4	9,8	3,2	0,5	3
	70	9,2	7,9	2,8	0,5	2

NAZARDO 4 rangs

main gauche

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	tron au pied
1 ^{er} rang (5te)						
do ¹	700	66.	47,9	13	0,9	5
fa ¹	600	45,2	37.	9,4	0,8	3,5
do ²	394	31,6	25.	6,6	0,6	4,5
fa ²	289	25,2	19,8	5,5	0,5	3,5
do ³	194	18,1	15,5	4,7	0,6	3.
2 ^e rang (oct.)						
do ⁴	559	44,7	36,2	10	0,9	4,5
fa ⁴	436	31,9	28,6	8,5	0,8	5.
do ⁵	291	25,2	19,6	6,3	0,8	3.
fa ⁵	217	20.	15,5	4,4	0,5	3.
do ⁶	145	14,8	13.	3,7	0,7	2,5
3 ^e rang (tierce)						
do ⁷	437	36,6	30,5	8,3	0,7	4,5
fa ⁷	349	28,6	23,5	6.	0,5	4.
do ⁸	233	21,1	17	4,8	0,6	3,5
fa ⁸	170	17,3	14.	4.	0,6	2,5
do ⁹	112	13,1	10,7	3.	0,6	2.

ORGUE I

NAZARDO (suite)

	longueur	diam. int.	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trac. au pied
4 ^e rang (oct.)						
do ¹	290	24,6	20.	6,1	0,7	3.
fa ¹	216	18,9	15,7	5.	0,7	3,5
do ²	142	15,3	12,5	3,6	0,6	2,5
fa ²	106	12,7	10,3	3,9	0,5	2,3
do ³	71	9,1	8,2	3,4	0,7	2.

CHENO 4 Rang

main gauche

	longueur	diam. int.	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trac. au pied
1 ^e rang (oct.)						
do ¹	296 1 p	25	20,2	6,4	0,6	4,5
fa ¹	220	19,4	15,3	5,2	0,5	4.
reprise						
do ²	296 1 p	24,5	20,5	6,6	0,5	3,5
fa ²	221	19.	15,3	5,4	0,5	3,5
do ³	146 1/2 p	14,3	12.	3,7	0,3	3.
2 ^e rang (5te)						
do ¹	197	17,8	14,4	4,9	0,4	3,5
fa ¹	147	14,3	12,3	4,5	0,5	2
reprise						
do ²	196	17,3	14,1	4,4	0,5	3
fa ²	147	13,9	12,2	3,8	0,5	3
do ³	98	11	9	3,0	0,1	3
3 ^e rang (nat.)						
do ¹	147	14,3	11	4,1	0,4	3,5
fa ¹	108	11,9	9,9	3	0,4	2.
reprise						
do ²	148	14,1	12,1	3,7	0,5	2,5
fa ²	108	11,7	10	3,2	0,5	3.
do ³	71	11,2	7,7	3.	0,5	3.
4 ^e rang (5te)						
do ¹	95,3	10,8	9.	3,9	0,5	2,3
fa ¹	72.	9,4	8.	2,7	0,4	2,5
reprise						
do ²	95	11.	9.	3.	0,4	2,5
fa ²	73	9,4	8.	3.	0,4	3.
do ³	44	8,1	6,2	2,4	0,4	2,3

ORGUE I

CHENO 4 Rang

main droite

	longueur	diam. int.	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trac. au pied
1 ^e rang (oct.)						
do ¹	135	13,7	11	3,5	0,6	4
fa ¹	107	11,7	9,6	3,2	0,5	2,5
do ²	71 1/4 p	8,9	7,5	3.	0,5	2,5
reprise						
do ¹	135	13,7	11	3,9	0,6	2.
fa ¹	107	12,1	10,5	2,8	0,5	3.
do ²	70 1/4 p	8,9	7,4	2,8	0,5	2,5
fa ²	51	7,8	6,9	2,3	0,4	2.
2 ^e rang (5te)						
do ¹	89	9,5	8,3	2,7	0,6	2.
fa ¹	70	8,3	7,5	3.	0,7	3.
do ²	45	6,8	6,1	2,1	0,5	2
reprise						
do ¹	89	10.	8,7	3,3	0,6	2,5
fa ¹	70,5	8,6	8,2	2,5	0,6	3.
do ²	46	6,8	6,2	2.	0,5	2.
fa ²	34	6,1	5,4	2	0,4	2,5
3 ^e rang (oct.)						
do ¹	66,5	9,2	8	2,6	0,5	2,5
fa ¹	51,5	8,7	6,7	2.	0,4	3.
do ²	33,5	6,2	5,3	1,6	0,4	2,5
reprise						
do ¹	66	7,6	7,2	2,3	0,5	3.
fa ¹	52	8,5	6,4	2,3	0,3	2,5
do ²	33	6,5	4,9	2,6	0,4	2,5
fa ²	24	5,5	4,7	1,7	0,6	2.
4 ^e rang (5te)						
do ¹	43	7,5	5,8	2,4	0,4	2.
fa ¹	33,5	6,8	5,6	1,6	0,4	2.
reprise						
si ¹	34	6,3	5,4	2.	0,5	2.
reprise do ¹	32,5	6,8	5,4	2,2	0,4	2.
reprise						
do ¹	42	7,5	6,1	2,3	0,4	2.
fa ¹	33	6,3	5,1	2.	0,5	2.
reprise						
la ¹	39	6,9	5,5	2,3	0,5	3.
do ²	32,5	6,8	5,5	2.	0,4	2.
fa ²	23,5	5,4	4,7	1,8	0,5	2.

ORGUE I

CIMBALA 4 rangs avec cercle sans reprise

main gauche

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	mas au pied
1 ^{er} rang (5te)						
do ¹	197	18,4	15	5	0,5	1
fa ¹	147	14,3	11,8	4	0,5	3
do ²	95	11	8,8	3	0,4	2,5
fa ²	71	9,1	8	2,6	0,4	2,5
do ³	45	7,5	6,2	2,3	0,4	2

2^e rang (oct.)

do ¹	147	14,3	12	3,7	0,5	3
fa ¹	107	11,9	10	3,2	0,4	3
do ²	71	9,1	7,5	2,6	0,4	2
fa ²	51	7,8	6,1	2,1	0,4	2
do ³	33,5	6,2	5,3	1,9	0,4	2

3^e rang (tierce)

do ¹	115	12,5	9,5	3,4	0,5	3
fa ¹	84	10,2	8	2,7	0,5	2,5
do ²	54	8,1	6	2,5	0,4	3
fa ²	40	7,1	5,4	2,3	0,4	2,5
do ³	25	5,6	4,7	1,9	0,4	2

4^e rang (5te)

do ¹	96	11	8,8	3,3	0,4	3
fa ¹	71	9,3	7,9	2,7	0,5	2,5
do ²	45	7,5	6	2,4	0,4	2
fa ²	33	6,2	5,4	1,7	0,4	1,5
do ³	26	6,2	4,8	1,9	0,4	2

main droite

1^{er} rang (5te)

do ¹	185	16,6	13,3	4	0,7	3
fa ¹	145	14,8	12,3	3,7	0,6	3
do ²	93	11,7	8,5	3,4	0,5	3
fa ²	70	9,5	8	2,7	0,5	3
do ³	46	7,6	6,9	2	0,5	3
fa ³	33	6,4	5,1	2,2	0,4	2,5

ORGUE I

CIMBALA (suite)

	longueur	diam. int.	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	mas au pied
2 ^e rang (oct.)						
do ¹	137	13,6	10,9	3,8	0,5	2,5
fa ¹	107	12,1	8,5	3,3	0,5	2
do ²	72,5	9	7,8	2,7	0,5	3
fa ²	49	8,4	7	2,5	0,5	2
do ³	33	6,6	5,3	1,9	0,5	2
fa ³	23,5	5,5	4,1	1,9	0,4	2

3^e rang (tierce)

do ¹	108	11,7	9,7	3,2	0,5	2
fa ¹	85,5	9,9	8,2	2,9	0,5	2
do ²	55	8,5	7,2	2,5	0,5	2,5
fa ²	41	6,3	5,3	2,2	0,5	3
do ³	27	5,8	4,8	1,9	0,5	2
fa ³	2	5,2	4,5	1,9	0,5	2

4^e rang (5te)

do ¹	90	9,9	8,2	2,8	0,6	2,5
fa ¹	71,5	8,5	6,5	2,5	0,6	2,5
do ²	47	6,9	5,9	2	0,5	2
fa ²	34	6	5,2	2,3	0,5	2
do ³	25,6	5,6	4,6	1,7	0,6	2
fa ³	21	5,4	4	2	0,4	2,5

RECIMBALA 3 rangs

main gauche

1^{er} rang (oct.)

do ¹	146	12,4	11,8	3,5	0,5	2,5
fa ¹	109	11,7	9,7	3,2	0,5	3
reprise do ²	146	12,4	12	4	0,5	4
fa ²	109	11,7	9,8	3,5	0,6	2
do ³	71	8,9	7,7	3	0,5	2

2^e rang (5te)

do ¹	95	12,4	10,4	3,7	0,5	2,5
fa ¹	70	9	7,6	2,9	0,5	2
reprise do ²	96	11,7	10	3	0,5	3
fa ²	71	9,3	7,7	2,8	0,4	2,5
do ³	45	7,3	6	2,1	0,5	2

ORGUE I

RECIMBALA (suite)

	longueur	diam. inté.	longeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	long. au piéd
3 ^e rang (oct.)						
do ¹	71	9.	7,5	2,8	0,8	2.
fa ¹	51	7,6	5,5	2,3	0,5	2.
reprise do ²	71	9,2	7,7	3.	0,5	2.
fa ²	52	7,6	5,7	2,7	0,5	2,5
do ³	34	6,7	4,7	2,3	0,4	2.

CORNETTA 7 rangs sans reprise

(sauf aux quatre dernières notes)

main droite

1^{er} rang (unisson)

do ¹	560	40	32,5	9,4	1.	4,5
fa ¹	444	35,9	26,7	8,5	1.	5.
do ²	294	24,8	20.	6,8	0,6	4,5
fa ²	219	20,9	16,3	6,5	0,7	4.
do ³	142	15,7	13.	4,3	0,6	4.
fa ³	107	12,2	10,3	3,2	0,6	2,6

2^e rang (5te)

do ²	372	30	24,2	7,8	0,7	5.
fa ²	292	24,9	19,8	6.	0,7	4,5
do ³	197	18,2	15,5	5,5	0,6	4.
fa ³	145	14,5	11,8	4,2	0,7	3.
do ⁴	95	11,3	9.	3,1	0,5	3,5
fa ⁴	70	9,2	7,5	2,3	0,6	2.

3^e rang (oct.)

do ³	274	26,5	21,2	6,2	0,6	4.
fa ³	204	21,4	16,9	5,1	0,6	3.
do ⁴	136	14,3	10,7	4,2	0,6	3.
fa ⁴	101	11,7	8,8	3,3	0,6	2.
do ⁵	70	8,8	6,8	2,7	0,7	2.
fa ⁵	50	7,7	6,3	2,4	0,7	2.

4^e rang (5te)

do ⁴	181	18,8	15,1	5.	0,7	3.
fa ⁴	136	14,2	11,2	4.	0,8	3.
do ⁵	93	11,4	8,9	3,2	0,6	2.
fa ⁵	70	9,5	7,1	2,9	0,5	3.
do ⁶	45	7,9	5,4	2,3	0,5	2.
fa ⁶	31	6,4	5,5	2.	0,7	2.

ORGUE I

CORNETTA (suite)

	longueur	diam. inté.	longeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	long. au piéd
5 ^e rang (oct.)						
do ⁵	135	15,1	12,3	3,9	0,7	3,6
fa ⁵	104	14,6	11,1	4.	0,5	3.
do ⁶	70	9,8	7,8	3,2	0,5	2.
fa ⁶	52	7,8	6,4	2,1	0,5	2,6
do ⁷	32,5	6,5	6,3	2,1	0,4	2,5
fa ⁷	24.	6,4	4,8	2,2	0,5	2.
6 ^e rang (tierce)						
do ⁶	105	13,3	10,9	3,4	0,5	2.
fa ⁶	82	12,4	9,2	3,1	0,4	2.
do ⁷	52	9,8	7,8	3,4	0,4	3.
fa ⁷	39	8,1	6.	2,8	0,4	3.
do ⁸	24,5	6.	5,2	1,8	0,5	1,5
reprise do ⁹	29	6,5	5.	2,1	0,5	2.
fa ⁸	24	6,2	4,9	1,4	0,4	2.
7 ^e rang (5te)						
do ⁷	87	11,6	9,7	3,1	0,6	2,5
fa ⁷	70	9,4	7,5	2,8	0,4	2.
do ⁸	45	7,8	6,4	2,6	0,6	2,6
fa ⁸	34	6,8	4,4	1,9	0,4	2.
do ⁹	19,5	6,3	4,5	1,8	0,5	2.
reprise ré ⁹	25	6,3	5,3	1,7	0,5	2.
fa ⁹	21,5	6,4	5.	3,2	0,5	2.

TROMBA REAL 8

(latérale, non en charade.)

ORGUE I

main gauche

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre au sommet	épaisseur de la feuille	longueur du noyau	longueur cavité de la rigole	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	g	n	t	p
do ¹	1450	19,5	85	1	35	53,5	68
fa ¹	1220	18	75	1	35	63	52
do ²	811	14,6	60	0,9	35	52	40
fa ²	647	14,6	54	0,7	35	43,5	28
do ³	528	13,2	51	0,7	35	21	21

TROMBA DE CATALIJA 4

ORGUE I

main gauche

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre au sommet	diamètre de la paroi	épaisseur de la feuille	longueur du noyau	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	c	g	n	p
do ¹	1080	16	56	127	0,9	35	44
fa ¹	790	14	76	119	0,7	35	29
do ²	480	11	61	57	0,7	26	20
fa ²	345	11,5	53	58	0,7	26	14
do ³	222	11,2	40	69	0,5	26	11

PAGOTE 8 (latérale)

main gauche

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre au sommet	diamètre de la paroi	épaisseur de la feuille	longueur du noyau	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	c	g	n	p
do ¹	317	15,7	39	64	0,9	38	56
fa ¹	259	13,3	35	57	0,9	36	49
do ²	162	11,6	28,9	46	0,9	36	46
fa ²	162	11,4	24,3	43,5	0,9	34	31,5
do ³	110	10,7	33,7	40	0,7	35	18

ORGUE I

TROMBA MAJOR 16

main droite

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	longueur totale de la règle	nombre de la règle	longueur de la règle	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	c	e	n	t	h	i	p	
do ¹	1013	14	85	122	0,9	38	52	7,7	10	35	
fa ¹	787	15,2	77	112	0,7	35	51	7,6	8,5	31,5	
co ¹	802	14,8	62	94	1	25	42,5	6,2	7,5	23,5	
fa ²	354	13,7	52	82	0,9	25	38	6,2	6	17	
do ²	200	12,8	42	65	0,7	25	27	5,2	5	12	
ca ²	148	13,3	33	56	0,8	25	16,5	4,3	4,5	10	

CLARIN 8

main droite

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	longueur totale de la règle	nombre de la règle	longueur de la règle	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	c	e	n	t	h	i	p
do ¹	475	15,4	67	100	1	25	40,5	16,5	7	25
fa ¹	380	14	59	85	1	25	37	16	6,5	17,5
do ²	238	13	52	80	1	25	24,5	5,1	5,6	11,5
fa ²	169	12,3	44	68	0,7	25	22,5	3,5	4	9,5
do ³	134	13,3	35	53	0,8	25	17	3	4	6
fa ³	83	9,6	25	38	0,5	25	12	3	3,5	4

ORGUE I

ORGUE 8 (bouché)

main droite

	longueur du tuyau	diamètre au tuyau	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	diamètre de la cassette	longueur totale de la règle	nombre de la règle	longueur de la règle	longueur de la partie vibrante
	l	a	b	c	e	n	t	h	i	p
do ¹	351	12,6	41	67	16	25	42	6,4	7,5	22,3
fa ¹	285	10,5	37	60	13,3	25	37	6,3	6,5	21
do ²	175	10,6	29	53	12	25	18	6	5	10
fa ²	132	9,7	27,5	41	11	25	18	4	5	9
do ³	79	8	21,7	32	9	25	16	3,4	4	7
fa ³	76	8,2	19	22	8	25	12,5	3,9	3	4

ORGUE II

Clavier entier

MADEIRA 8
avec oreilles
bois de châtaignier

		longueur	dimensions de la section	*	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur du bois	type au pied
bouché	do ¹	1130	133/133	150	129	25	11,5/12,5	»
	fa ²	858	107/107		103	21	11	»
	do ²	617	73/72	50	71	18	10,5	ouvert 14
	fa ²	445	56/56		55	14	9	ouvert 13
ouvert	do ^{2 1/2}	557	33/22,5	54	28	10	5,5/6,3	traversé 8
	fa ²	430	28/23		23	8,5	5,5/6	trav. 8
	do ³	280	22,5/18	35	18	6	5/5,5	trav. 7
	fa ³	201	18/15		15,5	5,5	5	trav. 5
	do ³	133	14/9	12	9,5	5	4/4,5	ouvert 5
	fa ³	94	11,5/8		8	3	3,5/4	ouvert 5

* Hauteur de la section élargie équivalente

BORDÃO e FLAUTA DOCE 8

oreilles
bois de châtaignier

		longueur	dimensions de la section	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur du bois	type au pied
bouché (bois)	do ¹	1230	100/69	98	23	10/11	ouvert 21
	fa ¹	—	inaccessible				
	do ²	605	75/58	58	15	9,5/10	ouvert 15
	fa ²	—	inaccessible				

		longueur	cheminée			longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur du métal	type au pied
			long.	diam. int.	diam. ext.				
ouvert métal à cheminée	do ^{2 1/2}	270	74	7,5	44	32,5	10	0,9	5,5
	fa ^{2 1/2}	215	68	6	36,8	26,5	8	0,7	4
	do ³	142,5	50	5	27,2	18,9	6,4	0,7	3
	fa ³	101	55	5,5	22,2	15,4	5,2	0,7	2
	do ³	71	43	5	17,7	12,2	4,3	0,4	2,5
	fa ³	48	38	4,5	15,1	9	3	0,4	1,5

ORGUE II

Clavier entier

OITAVA TABADA 4
sans oreilles

	longueur	diamètre intérieur	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	type au pied
do ¹	567	74,5	58,2	18,4	1,4	9
fa ²	430	61,8	53,8	15,3	1	8
do ²	293	44	37,2	13,2	0,9	7
fa ²	214	30,6	30,2	11,9	0,5	6,5
do ^{2 1/2}	171	26,2	26,8	8	0,5	1,5
fa ²	108	21,5	18,2	7,1	0,4	4,5
do ³	70	16,1	13,5	5,9	0,4	4
fa ³	55	11,9	10	4	0,4	3,5
do ³	37	9,5	8	3,7	0,4	3
fa ³	22	9,1	6,4	2,7	0,4	3

15^e e 22^e 3, 1 1/2

	longueur	diamètre intérieur	longueur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	type au pied
1 ^{er} rang (15 ^e)						
do ¹	585	45,6	38,5	9,4	0,6	5
fa ²	431	36	27,8	7,5	0,3	5
do ²	294	25,2	20,2	6	0,6	4
fa ²	215	20	16,1	4,7	0,6	4
do ^{2 1/2}	183	14,3	11,2	3,5	0,3	2,5
fa ²	107	12,9	10	3	0,3	2
do ³	69	9,4	7,8	3	0,4	3
fa ³	50	6,1	6,7	2,1	0,4	2
do ³	32	7	5,6	2	0,3	3
fa ³	24,5	6,1	4,4	1,9	0,1	2

2^e rang (22^e)

do ³	204	25	20,3	6,4	0,5	4,5
fa ³	219	20,2	16,4	4,5	0,4	4
do ³	144	13,3	12	4	0,3	3
fa ³	106	12,6	10	3,4	0,4	3
do ^{3 1/2}	65	9,7	7,6	3	0,4	3
fa ³	51	8,3	6,4	2	0,3	2,5
do ³	32,5	7,1	5,5	2	0,4	2
fa ³	24,5	6,6	4,1	2	0,3	2
do ³	21	5,1	3,8	1,7	0,3	2,5
fa ³	18,3	4,5	3,2	1,7	0,3	2,5

BORDAO 8
buis

ORGUE III

inaccessable

ABERTO 8

ORGUE III

main droite

	longeur	diam. int. mm.	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au pied
do ^{♯2}	558	43	33,9	9,9	0,8	4.
fa [♯]	447	34,8	22,6	9,6	0,5	4.
do [♯]	297	24.	19,6	6,2	0,6	4.
fa [♯]	218,5	19,2	15,3	4,7	0,4	2.
do [♯]	146	14,5	12.	4.	0,4	2.
fa [♯]	109	12,1	9,6	3,6	0,4	2,5

FLAUTA DE PONTA 4 conique

oreilles

	longeur	diam. int. des trous	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au pied
do ^{♯2}	238	41,7 34,9	36	8,5	0,3	6.
fa [♯]	171	39,4 22,5	29	6,7	0,7	3.
do [♯]	109	27,8 17,7	20,7	4,3	0,5	4.
fa [♯]	82	21,9 14,9	16,7	3,4	0,4	3.
do [♯]	52	18,6 13,3	13,4	3.	0,4	3.
fa [♯]	38	17. 12,7	12,3	3.	0,4	2,5

PEQUENO BORDAO 2, puis 4

main gauche

2 p	do [♯]	292	40,6	33	12,2	1,2	5.
	fa [♯]	212	32,4	25,4	8,4	1.	3,5
4 p	do [♯]	289	40,2	33,1	11,7	1,2	5.
	fa [♯]	211	32,4	26.	9,2	1.	4.
	do [♯]	142,5	22,4	19,6	8,8	0,9	3.

BOURDON FLUTE 4

avec oreilles
(faussement normal 18')

ORGUE III

main gauche

		longeur	diam. int.	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au pied
bouche	do [♯]	572	70,8	52,5	20,3	0,7	7.
ouvert	fa [♯]	883	54,1	40	14.	0,5	4.
(côté droit)							
bouche	do [♯]	381	37,3	29,8	10,6	0,7	8.
ouvert	fa [♯]	493	31,2	25,3	8,7	0,5	4
ouvert	do [♯]	295	23,9	18,7	6,3	0,6	3.

CIEBIO 8 rangs sans reprise

1^{er} rang (octave)

main droite

		longeur	diamètre intérieur	largeur de la bouche	hauteur de la bouche	épaisseur	trou au pied
	do ^{♯2}	265	24,3	28,7	5,5	0,6	3.
	fa [♯]	216	19,4	14,7	4,4	0,5	2.
	do [♯]	143	14.	11,4	3,1	0,4	2,5
	fa [♯]	106	11,1	9,7	3,3	0,4	2.
	do [♯]	71,5	9,4	8,1	3.	0,5	2.
	fa [♯]	49,5	8,7	6,3	2,6	0,4	1,5

2^e rang (quinte)

	do ^{♯2}	150	16,9	18,8	4,5	0,4	2.
	fa [♯]	145	13,6	10,7	3,5	0,5	2.
	do [♯]	89,5	10,8	9.	3,5	0,5	2.
	fa [♯]	71,5	9,4	8.	2,9	0,4	2.
	do [♯]	47	7,5	6,5	2,5	0,4	1,5
	fa [♯]	31,5	6,8	5,2	2.	0,4	1,5

3^e rang (octave)

	do ^{♯2}	136	14,9	11.	4	0,5	2.
	fa [♯]	102	12,5	10,5	4.	0,5	2.
	do [♯]	71,5	8,9	7.	3,1	0,3	2.
	fa [♯]	53	8,3	6,5	2,7	0,3	2.
	do [♯]	32	7	5,8	2,2	0,3	2,5
	fa [♯]	23,5	6,6	5,3	2,1	0,3	3.

	longueur du tuyau	diamètre au rayon	diamètre avec le pied-de	diamètre de pavillon	épaisseur de la feuille	longueur du tuyau	longueur totale de la rénale	hauteur de la note	hauteur de la note	longueur de la note véritable
	l	a	b	c	g	n	t	h	i	p
do ²	342	10,5	54	13.	0,7	25	37.	6,3	7	19.
fa ²	296	14,5	47	12.	0,7	26	31	6.	6,5	14.
do ¹	194	12.	30.	10.	0,7	28	26,5	4,8	6.	12.
fa ¹	143	10,5	22.	8.	0,6	26	21,5	4,5	5.	9.
do ³	88	8.	14.	7.	0,5	26	17.	4.	4.	6.
fa ³	54	7,5	9	6.	0,4	25	14.	3,5	4.	4,5

do⁴ s — inaccessible

*Liste non exhaustive des élèves Edouard Souberbielle établie par Jean-Marie Meignien,
Denis Havard de la Montagne et Alexis Galpérine.*

AUBEUX Louis, abbé (1917-1999), cathédrale d'Angers.
BAILLEUR Odile (1939), Paris : Saint-Germain-des-Prés et Notre-Dame-des-BlancsManteaux; professeur à l'ENM de Bourg-la-Reine.
BEAULIEU Michel, Saint-Jacques de Neuilly-sur-Seine.
BEDOIS Arsène (1934), Paris -. Saint-Thomas-d'Aquin ; professeur au Conservatoire de Paris 7^e, puis à l'ENM de Cholet.
BERARD Marc (1932), 1^{er} Prix du CNSMP (1964), Eglise réformée de Clermont-Ferrand; professeur au CNR de cette ville.
BERTHIER Jacques (1923-1994), cathédrale d'Auxerre, puis Paris : Saint-Ignace, (père de Vincent Berthier de Lioncourt).
BIHAN Jean, abbé, directeur de l'Institut de Musique Liturgique, Président de l'Union Fédérale Française de Musique Sacrée.
BOUGLON Claude, fondateur de la classe d'orgue du Conservatoire de Quimperlé.
CHAGNOL Germaine (1926), Paris : Notre-Dame-du-Travail, Sainte-Odile ; Saint-Martin Meudon Neuilly-sur-Seine : Saint-Pierre, Saint-Jean-Baptiste; professeur à l'Ecole César-Franck.
CHAPELET Francis (1934), 1^{er} Prix du CNSMP (1962), Paris : Saint-Séverin; professeur au CNR de Bordeaux.
CHAPUIS Denise, née ROUQUETTE (1928), femme de Michel Chapuis, Saint Pierre-Saint-Paul de Jouhe.
CHAPUIS Michel (1930), 1^{er} Prix du CNSMP (1951), Paris : Saint-Nicolas-des Champs et orgue de chœur de Notre-Dame, puis Saint-Séverin, puis chapelle royale de Versailles.
COGEN Pierre (1931), Paris : Sainte-Clotilde; professeur au CNR de Paris fondateur de la classe d'orgue de l'ENM de Levallois-Perret; Président de la FFAO (2003).
DORGEUILLE Claude (1929-2009), psychanalyste, musicologue.
DUZAN André, abbé (c.1930), cathédrale d'Aire-sur-l'Adour.
DUSSOUIL Jacques (1933), cathédrale de Royan.
FERNIQUE Marie-Christine, Saint-Romain de Sèvres.
FOSCOLO Alain, Frère, directeur de la chorale de Saint-Nicolas d'Issy-les-Moulineaux.
FRAISSE Régis (1947), Sainte-Jeanne-d'Arc de Lyon.
FRANCK Martine
GAY Claude, o.s.b., abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
GORENSTEIN Nicolas (c.1952), 1^{er} Prix du CNSMP (1982), Paris : Saint-Jacques-du-Haut-Pas.
GUILLARD Georges (1939), Paris : Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux et Saint-Louis-en-l'Île; professeur au CNR de Paris et à l'ENM de Vincennes.
GUYARD Michèle (1936), 1^{er} Prix du CNSMP (1968), Paris : Saint-Merry, Saint-Louis de la Salpêtrière ; professeur au CNR d'Aubervilliers.
HAVARD DE LA MONTAGNE Joachim (1927-2003), Paris : Sainte-Marie-des-Batignolles, Sainte-Odile et maître de chapelle à La Madeleine.
ISOIR André (1935), 1^{er} Prix du CNSMP (1960), Paris : Saint-Médard, Saint-Séverin, puis Saint-Germain-des-Près; professeur au Conservatoire d'Angers, puis à celui d'Orsay, puis au CNR de Boulogne-Billancourt.
ISOIR Annie, née KERGOMARD (1930-2010), épouse d'André Isoir, Paris : Temple d'Auteuil.
JOLLIVET Michel (c.1945), Paris : Saint-Louis-d'Antin; cathédrale d'Auxerre, professeur au Conservatoire de cette ville.
de KERGARIOU Marie-France (1945-1978), Paris : Saint-Nicolas-du-Chardonnet.
KERRIEN Jean-François, abbé (1925), Saint-Louis de Brest.
LARTISIEN Raymond, abbé (1913-1968), cathédrale d'Arras.

LECOQ Marcel, Saint-Symphorien de Versailles.
LECOQ Marie-Christine, née FERNIQUE, épouse de Marcel Lecoq, Saint-Romain de Sèvres.
LEFRESNE Louis-Pierre (1939), Paris : Saint-Ambroise.
LETELLIER Gérard (1935-2012), 1^{er} Prix du CNSMP (1967), Saint-Martin de Meudon, puis Paris : Saint-Pierre-du-Gros-Caillo ; professeur puis directeur de l'ENM du Mans.
MARRY Pierre, Saint-Jacques-le-Majeur de Houdan.
MARTIN Daniel (1940), Sainte-Marguerite du Vésinet; cathédrale de Versailles; professeur au collège de Passy-Buzenval à Rueil-Malmaison.
MARTIN Jean-Jacques (1942-1997), Paris : Sainte-Marguerite, puis Saint-Eloi.
MEIGNIEN Jean-Marie (1934), 1^{er} Prix du CNSMP (1968), Saint-Martin-lès-Vignes de Troyes; professeur à l'ENM de cette ville.
MIRAVET Ricardo (1930), Paris : Saint-Germain-l'Auxerrois.
PFISTER Pierre (1957), organiste et facteur d'orgues en Alsace.
RABEAU Monique (1928-2009), Paris : Saint-Nicolas-du-Chardonnet, puis Immaculée-Conception; professeur à l'Ecole cathédrale du CALM et à l'ENM de L'Haÿ-les-Roses.
de RAULY Christian (Dumas de Raully).
RIVEL André, Saint-Vincent de Carcassonne.
RUELLO Victor (1918-1976), cathédrale de Chartres.
de SAINT-JORRE (Jorre de Saint-Jorre) Pierre (1928), 2^e Prix orgue du CNSMP (1957); Paris : Saint-François-Xavier; directeur du Conservatoire «Gaston Litaize» de Montereau.
SIBERTIN-BLANC Antoine (1930), Paris: Saint-Merry, puis Luxembourg, puis cathédrale de Lisbonne.
SOUBERBIELLE Léon (1923-1991), fils d'Edouard; Saint-Romain de Sèvres, puis Paris : Saint-Germain-l'Auxerrois, La Trinité et orgue de chœur de Notre-Dame.
STOFFEL Anne, née BOTTIER (1924), épouse de l'organiste et maître de chapelle Pierre Stoffel; Sainte-Geneviève et Saint-Laurent de Rosny-sous-Bois, Saint-Germain de Fontenay-sous-Bois, Notre-Dame-du-Sacré-Cœur de Maisons-Alfort, Saint-Louis de Vincennes, Saint-Henri de Neuilly-Plaisance.
TAMBYEFF Raphaël (1936), Paris : Notre-Dame-de-Grâce; fondateur de la classe d'orgue de l'ENM de Carrières-sur-Seine; fondateur et directeur de l'Académie d'orgue d'Anglet.
THILLOU Thérèse.
VIGNE Marie-Louis (1953), Président du Chœur Grégorien de Paris; fondateur et professeur de la classe «direction de chœur grégorien» au CNSMP.
VILLARD Jean-Albert (1920-2000), cathédrale de Poitiers.
VILLARD Simone, née MICHEAU (1927), épouse de Jean-Albert Villard, Sainte-Radegonde de Poitiers.
De VILLELE Emmanuel (1925), Paris : Saint-Léon, puis Notre-Dame-de-l'Assomption, et Immaculée-Conception de Boulogne-Billancourt.

Index des noms

A

Abelé Famille 116
 Alain Jehan 11, 12, 112, 113, 120, 130, 131, 173, 180, 221, 281
 AlainMarie-Claire 120, 130, 177, 205, 233, 260, 281
 Alain Olivier 113, 181, 221
 Albeniz Isaac 53
 Altermann Père 94
 Ameling Elly 201
 Amette Cardinal 90
 Andrade Murici 301
 Anthonioz-de Gaulle Geneviève 95
 Argerich Martha 267
 Arveiller Michel 203
 Aubeux Louis 231, 394
 Audel Stéphane 40
 Auric Georges 51, 52, 57, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 91, 92, 150, 187, 195, 355
 Ayarra Jarne Père 185, 197, 291

B

Bach Carl-Philipp-Emmanuel 259
 Bach Jean-Sébastien 12, 16, 94, 98, 120, 128, 148, 173, 176, 178, 181, 185, 199, 222, 224, 225, 226, 229, 231, 233, 234, 236, 238, 241, 247, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 276, 277, 279, 286, 287, 291, 355
 Bach Lily 106, 113, 155, 187, 195
 Bailleux Odile 205, 222, 394
 Balbastre Claude 185
 Balzac Honoré de 23, 248
 Barbey d'Aureville Jules 54
 Barbot Famille 203

Baron André 160, 162, 163
 Barré Jean-Luc 91
 Bartók Bela 12
 Baseilhac Jean, dit Frère Côme 26, 30
 Bathori Jane 71
 Batut Jean-Pierre 210
 Bazelaire Paul 108
 Beaulieu Michel 394
 Bedois Arsène 185, 222, 291, 394
 Bédouin Paul 200
 Beethoven Ludwig van 10, 12, 13, 14, 16, 39, 53, 148, 187, 250, 251, 257
 Béguin Albert 139
 Berard Marc 394
 Berdiaev Nicolas 94
 Berg Alban 11
 Berlioz Hector 37
 Bernanos Georges 92, 98
 Bernouard François 151
 Berthier de Lioncourt Guy 101
 Berthier Jacques 139, 222, 292, 394
 Bertin Pierre 72
 Beslais (Soeurs) 134
 Bihan Jean 202, 394
 Bisson Charles et François 51, 52
 Blanchet (Facteur) 260
 Blanck Famille 189
 Bloy-Tichy Véronique 41, 52, 76, 78, 81, 127
 Bloy Léon 11, 14, 15, 26, 28, 37, 40, 41, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 76, 77, 78, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 108, 110, 112, 127, 128, 139, 140, 146, 148, 151, 156, 157, 158, 159, 162, 166, 172, 184, 188, 189, 190, 203, 206, 209, 211, 214, 220, 236, 251, 290, 355
 Bloy Raymond (Abbé) 160, 163, 166, 172, 204
 Bluhm-Bonnet Sacha 130
 Bluhm Lola 113, 129, 130, 131, 133, 168, 170, 189, 210
 Bluhm Norah 130
 Boëllmann Léon 85
 Boëly Alexandre Pierre François 226
 Böhm Georg 181
 Boisseau Robert 175, 276
 Bollery Joseph 128, 151, 189
 Böll Heinrich 190
 Bonfils Jean 236, 237, 240, 285
 Bonnet Joseph 86, 87, 88, 114, 217, 225, 233, 290, 291
 Bordes Charles 138, 176
 Borodine Alexandre 252
 Borrel Eugène 53, 108, 110, 220, 227, 290, 291
 Bosc Denise 189
 Bossuet Jacques, Bénigne 204
 Bos Henriette 203
 Bouchard Antoine 186
 Bouglon Claude 205, 394
 Boulanger Nadia 23, 63, 76, 98
 Boulez Pierre 201
 Bouquet Famille 203
 Bourdon Emile 356
 Boussac Jeanne 58, 151
 Boussus Famille 203
 Boyvin Jacques 173, 185
 Brahms Johannes 12
 Brandao Madame 313
 Brandao Mario 313
 Brassens Georges 141
 Briseux Charles-Estienne 187
 Britten Benjamin 154
 Brou Frédéric 159
 Brou Thérèse 159
 Brown Charles 205
 Bruckner Anton 77
 Busoni Ferruccio 278
 Buxtehude Dietrich 120, 148, 176, 178, 181, 269, 277, 278

C

Cabanès (Docteur) 27
 Calderon Famille 189
 Cambronne (Général) 37, 38
 Camoës Luis de 11
 Campra André 120
 Castex Marie-Madeleine et Pierre 189
 Castiglia Famille 203
 Cattai Georges 159
 Cavaillé-Coll Aristide 188, 226, 228, 264
 Cendrars Blaise 72, 92
 Chagnol Germaine 205, 394
 Chailley Jacques 155, 206, 285
 Chaisemartin Suzanne 205
 Chanel Gabrielle 91
 Chapelet Francis 9, 117, 126, 178, 217, 229, 230, 231, 234, 291, 353, 394
 Chaplin Charlie 65
 Chapuis Denise 223, 228, 394
 Chapuis Michel 9, 85, 87, 117, 118, 126, 178, 200, 205, 217, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 234, 255, 265, 274, 275, 276, 286, 291, 394
 Charles-Roux Edmonde 92
 Charlin André 274
 Charlotte impératrice 24
 Charmy Roland 158, 187, 195, 205
 Charpentier Marc-Antoine 120, 126, 291
 Chevalier Marie-Madeleine 233
 Chimènes Myriam 70
 Chopin Frédéric 10, 12, 14, 16, 39, 240, 251, 252, 258, 262
 Chostakovitch Dimitri 150
 Clarendon (voir Gavoty) 120
 Claudel Paul 59, 92, 148
 Clémenceau Georges 21, 22, 45, 47
 Clérambault Louis-Nicolas 178
 Clicquot François-Henri 90, 148, 173, 174, 175, 220, 264, 274, 275
 Cochereau Pierre 181, 186, 205, 233

Cocteau Jean 17, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 91, 92
 Cogen Pierre 394
 Colette 106
 Copeau Jacques 71, 110
 Corrette Gaspard 173, 220, 286, 291
 Costa Jean 186
 Couperin François 12, 120, 173, 176, 185, 231, 250, 275
 Couperin Louis 173, 264
 Cuenot Yves 356
 Cuny Alain 149
 Cziffra Georges 267

D

d'Almendra Julia 147, 152, 292
 d'Indy Vincent 50, 52, 53, 74, 75, 80, 134, 220, 235, 290
 d'Orléans Gaston 173
 Damascius 187
 Dandrieu Jean-François 185, 228
 Danton Georges-Jacques 26
 Darasse Xavier 205
 Darré Jeanne-Marie 258
 Dary Famille 203
 Daudet Alphonse 244
 Daudet Léon 98, 244
 da Guerra Manuel 312
 Debussy Claude 10, 12
 Decaux Abel 76, 80, 114, 217, 290
 Decourt Aurélie 130
 Degas Edgar 98, 270
 Deiss Abbé 285
 Delaborde Elie 21, 44, 258, 290
 Delaruelle Madeleine 127
 Delatour (Editions) 188, 221
 Delgrange Félix 72
 Delibes Léo 251
 Delmas Auguste 28, 35
 Delmas Edmond 28
 Delmas Mary 186
 Delmas Mita 191
 Delmas Suzanne 28, 35, 191
 Demessieux Jeanne 221

Denis Frédéric 6
 Descartes René 113
 Desmoulin Camille 26
 Desplat René 128
 Dévé Fernand et Max 38, 191
 Dévé Jean-Charles 191
 Dévé Nicole 191
 de Baïf Antoine 134
 de Brémond d'Ars Philippe 117, 121, 200, 217
 de Gandillac Maurice 93
 de Gaulle général 172, 182
 de Grigny Nicolas 11, 149, 176, 185, 188
 de Groux Élisabeth 159
 de Groux Henri 51
 de Kergariou Marie-France 202, 205, 394
 de la Laurencie Jean 52, 220, 290
 de la Laurencie Lionel 52, 220
 de La Salle Geneviève 117, 121, 181, 217
 de Montaigne Michel 18
 de Mougins M. 203
 de Raully Christian 395
 de Richelieu (Cardinal) 75
 de Saint-Jorre Pierre 395
 de Sainte-Marie M. 203
 de Ségur (Comte) 26
 de Ségur (Comtesse) 37, 38
 de Seixas Carlos 181
 de Séverac Déodat 53, 284
 de Sévigné (Marquise) 75
 de Spengler Jean 357
 de Vasconcellos Antonio 312, 313
 de Villèle Emmanuel 117, 217, 291
 Diaghilev Serge 93
 Diemer Louis 258
 Dillenschneider Jacques 127
 Dom Bédos 175, 187, 200, 221
 Dom Claire (Solesmes) 285
 Dom Mocquereau 119, 232, 291
 Doreau Françoise 187, 195
 Dorgeuille Claude 189, 205, 222, 394
 Dostoïevski Fiodor 14

Doyen chanoine 181
 Drumont Edouard 98
 Dubcek Alexander 162
 Dubois (Cardinal) 138, 248, 249
 Dubois Théodore 138
 Ducasse Isidore, comte de Lautréamont 28
 Duchesneau Claude 126, 225, 255
 Dufourcq Norbert 120, 188, 222, 274
 Dufy Raoul 130
 Duhamel Georges 130
 Dukas Paul 12, 69, 103, 104
 Duplessis Mademoiselle 256
 Duprez Marc 209
 Dupré Marcel 177, 185, 225, 233
 Durand-Dastés Famille 203
 Durey Louis 72
 Duruflé Marie-Madeleine 186, 206
 Duruflé Maurice 108, 119, 120, 140, 141, 143, 158, 173, 174, 176, 181, 186, 218, 224, 230, 233, 255, 278, 281, 285, 304
 Dussouil Jacques 176, 394
 Dutilleux Henri 39, 205
 Duzan André Abbé 205, 394
 Du Bos Charles 92, 94
 Du Caurroy Eustache 173
 Du Mage Pierre 173, 176, 178
 Dvorak Anton 77

E

Emmanuel Maurice 86, 88, 158
 Emmanuel Pierre 159
 Erlih Devy 40
 Eschyle 86
 Estellet-Brun Michel 356
 Eugène-Bonnier Eliane 189, 205

F

Falcinelli Rolande 120, 221, 230, 233, 240
 Falla Manuel de 40, 98, 171

Fauré Gabriel 10, 82
 Faverais Albert 181, 182, 285, 299
 Fellot Jean 159
 Feltin Cardinal 174, 182, 293
 Fernique Marie-Christine 205
 Fischer Edwin 236
 Fleury André 119, 159, 174, 221
 Florian Josef 76, 77
 Foch Ferdinand (Maréchal) 38
 Fort Jeanne 93
 Fort Paul 93
 Foscolo Alain 394
 Fouquet-Lapar Antoinette 205
 Fournier Alain 105, 108
 Fournier Pierre 108
 Fragonard Jean-Honoré 210
 Fraisse Régis 394
 France Anatole 26
 Franck César 12, 19, 52, 55, 59, 86, 87, 108, 117, 120, 176, 178, 181, 185, 199, 224, 225, 227, 228, 231, 241, 251, 252, 254, 278, 279, 290, 291
 Franck Martine 205, 394
 Franco (Général) Francisco 111
 Frandsen Per Kynne 186
 Frémaux Louis 120
 Frescobaldi Girolamo 173, 176, 181, 236
 Froberger Johann Jakob 220, 291
 Froger Abbé 205
 Fuget Madeleine 159
 Fumet Stanislas 54, 94, 151
 Fumet Victor-Dynam 53
 Fumie Ito 134

G

Gabler (Facteur) 317, 318
 Galpérine Alexandre 129
 Galpérine Alexis 5, 166, 167, 168, 192, 194, 206, 208, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 289
 Galpérine Charles 128, 129, 133

Galpérine Cyrille 128, 167, 168, 171, 194
 Galpérine Igor 129
 Galpérine Marie-Claire (Souberbielle) 84, 95, 96, 99, 106, 113, 128, 133, 168, 187, 194, 195
 Galpérine Natacha 91, 95, 168, 171, 194
 Galpérine Nicolas 210
 Galpérine Vladimir 209
 Gavoty Bernard 181
 Gay Claude 205, 394
 Gédalge André 69
 Geelen Mathieu 303
 Gélineau Joseph 227, 231, 285
 Germain-David Pierrette 5
 Gigout Eugène 82, 85, 86
 Gilbert Raoul 159
 Gilson Étienne 94
 Girod Marie-Louise 120
 Gladu M. 175
 Glaudes Pierre 189
 Goethe Johann Wolfgang von 12, 148
 Golestan Stan 108
 Goosse Alice 105, 127, 132
 Gorenstein Nicolas 9, 189, 222, 233, 291, 394
 Gounod Charles 12, 226
 Granados Enrique 40, 58
 Grange André 92
 Grapelli Stéphane 130
 Grassé Pierre-Paul 166, 172
 Greco dit El Greco 214
 Green Julien 91, 92, 95, 159
 Grieg Edvard 52
 Grünenwald Jean-Jacques 159, 233, 273, 285
 Guéna Yves 166, 172
 Guersan (Luthier) 172
 Guilain Jean-Adam 274
 Guillard Georges 394
 Guilmant Alexandre 85, 86, 87, 108, 117, 185, 225, 228, 246, 274, 283, 286, 291
 Gulbenkian Calouste 147, 148
 Guyard Michèle 394

H

Haendel Georg Friedrich 12, 13
 Haguenaer Jean-Louis 209
 Hardouin Pierre 188, 222
 Haussmann Baron 226
 Havard de la Montagne Joachim 394
 Haydn Joseph et Michaël 143, 226, 251, 252, 305
 Hedar (Musicologue) 277
 Heidegger Martin 128
 Heifetz Jasha 108
 Heiller Anton 177
 Henrion Charles 92
 Hesse Adolphe Friedrich 238
 Hindemith Paul 154, 173, 176, 254, 281
 Hitler Adolf 111
 Hoffmann Philippe 210
 Hoffman Miles 210
 Hölderlin Friedrich 148, 292
 Honegger Arthur 53, 91
 Horowitz Vladimir 39, 261
 Houbart François-Henri 356
 Hucher Yves 120
 Hugo Jean 92
 Hugo Victor 27, 93, 134
 Hurnik Ilja 178, 181
 Husserl Edmund 128

I

Ibazizen Famille 189
 Ibos Georges 158
 Ibos Marie-Thérèse 151, 158, 205
 Ingold Général 189
 Isoir André 9, 117, 118, 185, 217, 221, 224, 234, 275, 291, 394
 Isoir Annie 221, 394
 Iswolski Hélène 93

J

Jacob Max 92, 93
 Jacques II d'Angleterre 75
 Jacubisiak Abbé 78, 90

Janacek Leos 176, 178, 181
 Janin Jacques 108
 Jaurès Jean 98
 Jean XXIII (Pape) 307
 Joachim Josef 278
 Jollivet Michel 188, 222, 394
 Jorre de Saint-Jorre Pierre 205
 Joulain Jeanne 233
 Jourdan-Morhange Hélène 57
 Journet Père 95, 139
 Joy Geneviève 39, 205
 Juarez Benito 24

K

Kee Piet 186
 Kerdoncuff François 209
 Kerrien Jean-François, Abbé 394
 Koltchak (Amiral) Alexandre 22
 Krabbe Helga 159
 Krabbe Henning 159
 Kreisler Fritz 278
 Kreutzer Rodolphe 113

L

Lacombe Olivier 94
 Lacombe Sophie 134
 Lacroix à l'Henry M. 172
 Ladmirault Paul 53
 Laluc Madame 112
 Landowska Wanda 260
 Langlais Jean 102, 124, 155, 173, 176, 181, 185, 221, 233, 273, 280, 285
 Lang Jack 203
 Laquerrière A.L. 151
 Larrey Dominique-Jean 26
 Lartisien Raymond Abbé 394
 Laskine Lily 158, 187, 205
 Lazare Bernard 99
 Lazare Lévy 28
 La Procure (Editions) 126
 Lecoq Marcel 205, 395
 Lecoq Marie-Christine 395
 Leenhard Roger 106
 Lee Noël 356

Lefébure-Wély Louis James Alfred 226
 Lefresne Louis-Pierre 395
 Leibniz Gottfried 113
 Lejeune Émile 72
 Lejeune Nestor 101
 Lekeu Guillaume 52, 59
 Lemmens Jacques Nicolas 238, 258
 Lénine Vladimir 22
 Lepoint Philippe 205
 Lesur Daniel 273
 Letellier Gérard 395
 Levaux Jean et Jacques 112
 Levaux Léopold et Flore 51, 52, 110
 Levaux Marie-Marthe 151
 Levaux Philippe 112
 Levy Benny 187
 Le Guennant Auguste 114, 121, 204, 301
 le Roy René 205
 Limousin Ginette 40, 106, 191
 Limousin Jean 46, 47
 Liszt Franz 12
 Litaize Gaston 102, 173, 205, 221
 Loewenguth Alfred 155, 209
 Loriod Yvonne 151, 202
 Lotti Antonio 173
 Louis XIV 75, 228
 Louis XVI 157
 Louis XVIII 26
 Lustiger Jean-Marie (Cardinal) 206
 Luy André 186

M

Mac-Arthur Général 186
 Maeterlinck Maurice 14, 93
 Magellan Fernand de 148
 Magnan Gisèle 209
 Mahler Gustav 77, 201
 Malherbe René 117, 126, 221
 Malicet Michel 189
 Marat Jean-Paul 26
 Marcaud Véronique 209

Marcel Gabriel 94
 Marchal André 102, 221, 233, 260, 266, 274
 Marchand Louis 176, 185, 264
 Marcussen (Facteur) 233
 Marcy Robert 189
 Marguillard Jeanne 181, 227
 Marie-Antoinette (Reine de France) 26, 27
 Maritain Jacques 49, 55, 59, 65, 66, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 100, 139, 160, 210
 Maritain Raïssa 49, 51, 54, 55, 58, 91, 92, 94, 99
 Marry Pierre 395
 Martin Daniel 395
 Martin Jean-Jacques 395
 Martineau Henri 51
 Martinu Bohuslav 76
 Marx (Mademoiselle) 39
 Mason Marilyn 186
 Massenet Jules 12
 Massignon Louis 94
 Masson André 92
 Maupassant Guy de 248
 Mauriac François 60, 91, 92
 Maurras Charles 97, 98, 100
 Maximilien (Empereur) 24
 Mazarik Jan 162
 Méhul Etienne 27
 Meignien Jean-Marie 205, 394, 395
 Mendelssohn Félix 224, 238, 251
 Menuhin Yehudi 108
 Menut Bertrand 357
 Merck Armand 53, 91, 151, 153, 154, 184
 Merck Denise 151, 154, 183, 184
 Merklin (Facteur) 174
 Merleau-Ponty Maurice 94
 Merlet Dominique 205
 Mersenne Marin 87, 119, 188
 Merveilleux du Vignaux Famille 203
 Messenger André 85
 Messiaen Olivier 11, 12, 120,

128, 140, 143, 151, 176, 185, 186, 188, 195, 201, 221, 227, 229, 254, 272, 273, 281, 291
 Meyer Marcelle 40, 69, 72, 104
 Micheau Simone 231
 Milhaud Darius 65, 72, 92, 150
 Miravet Ricardo 395
 Molbech-Bloy Jeanne 48, 51, 52, 59, 77, 78, 81, 90, 91, 94, 105, 129, 131, 160
 Molbech Christian 52
 Molbech Oluf 131
 Molière 248
 Mompou Federico 40
 Monméja Françoise 39, 40
 Montéclair Michel Pignolet de 226
 Monteux Pierre 108
 Monteverdi Claudio 12, 98, 291
 Montini Cardinal 163
 Morand Paul 93
 Moreau Pierre 205
 Morpain Joseph 159
 Mouquet Jules 82, 85, 290
 Moussorgsky Modeste 252
 Moyse Marcel 278
 Mozart Wolfgang Amadeus 12
 Münch Charles 151, 252, 278
 Mussolini Benito 98, 111

N

Nat Yves 151
 Neveu Ginette 40, 106
 Nguyen Chi dung 5
 Niedermeyer (Ecole) 10
 Nijinski Vaclav 65
 Novák Vítězslav 76

O

Offenbach Jacques 251
 Oger H. 174
 Oïstrakh David 236
 Oudot Régis 134
 Oumançoff Véra 51, 55, 92, 94

P

Pachelbel Johann 220, 291
 Paganini Niccolo 12
 Pagniez (Ambassadeur) 199
 Parent Armand 53, 209
 Pascal Blaise 75, 204
 Paul VI (Pape) 141, 160, 163, 301
 Péguy Charles 51, 52, 58, 60
 Pereira da Cunha Gabriel 312
 Perrault Claude 286
 Pesneau Jean 205
 Petit Jacques 151, 189
 Petit Léonce 40, 50, 51, 52
 Pfister Pierre 395
 Philippe Gérard 149
 Philipp Isidore 258
 Picard R.P. 141
 Picasso Pablo 65, 66, 91, 93
 Piedelièvre Paule 117
 Pierront Noëlle 181, 217, 236, 237
 Pie V (Pape) 285
 Pie XI (Pape) 97
 Pie X (Pape) 135, 138, 300
 Pimentel Pero 312
 Pincemaille Pierre 356
 Planté Francis 28, 37, 38, 40, 44, 258, 290
 Platon 188
 Pleyel Ignace 27
 Poglietti Alessandro 220, 291
 Poillot Emile 227
 Ponchel Colette 184, 205
 Poulenc Francis 12, 39, 41, 57, 58, 60, 63, 68, 69, 73, 153, 154
 Prada Famille 203
 Prenant Lucie 113
 Prignot Geneviève 205
 Prokofiev Serge 12
 Proust Marcel 98, 255
 Psichari Ernest 58, 60
 Pugno Raoul 258
 Puijalon Colette 106, 184, 205
 Puijalon Jacques 184
 Purcell Henry 12, 291

Q

Quantz Johann Joachim 231

R

Rabeau Monique 205, 276, 395
 Rachmaninov Serge 252
 Radiguet Raymond 65, 92, 93, 94
 Raison André 274
 Rameau Jean-Philippe 12, 231
 Raphaëlle Jehanne (Voir Lola Bluhm) 131
 Raugel Félix 50, 51, 59, 95, 174, 220, 290
 Ravel Maurice 14, 40, 52, 57, 64, 69, 98, 103, 104, 187, 201, 252, 254, 255, 256, 257, 273
 Reboul Joseph 129
 Regnault Chanoine 175
 Renan Ernest 66
 Reverdy Pierre 92
 Rilke Rainer Maria 11
 Rimsky-Korsakov Nicolaï 252
 Rinck Johann Christian Heinrich 238
 Rivel André 231, 395
 Roberday François 176, 228
 Robespierre Maximilien 26
 Røthinger (Facteur) 276
 Roland-Manuel Alexis 119, 155
 Rolland Famille 189
 Ronsard Pierre de 148
 Rossler Almut 186
 Rouault Geneviève 93, 95, 150, 151
 Rouault Georges 11, 51, 58, 65, 93, 132, 149, 158, 292
 Rouault Isabelle 95, 105, 127, 132, 184
 Rouault Marthe 93
 Roubo André Jacob 286
 Rouquette Denise 231
 Rousseau Monsieur 159
 Roussel Albert 12, 53
 Rubinstein Anton 52
 Rubinstein Arthur 39
 Ruckers (Facteur) 260
 Ruello Victor 395

S

Saint-Augustin 307
 Saint-Martin Abbé 129
 Saint-Paul 206
 Saint-Saëns Camille 38, 85, 130, 151, 224, 258
 Salazar Antonio de Oliveira 98
 Salluste 171
 Sampaio Joao 312
 Santa Anna (Général) Antonio Lopez de 24
 Sartre Jean-Paul 128
 Satie Erik 40, 52, 60, 63, 65, 66, 69, 92, 93, 98
 Sauguet Henri 10, 118, 143, 159, 204, 205
 Sauveur Joseph 175, 187, 188, 226
 Scheidt Samuel 220, 236, 291
 Schmitt Florent 151
 Schnabel Arthur 278
 Schola Cantorum 10, 52, 53, 64, 75, 78, 79, 84, 89, 96, 101, 103, 108, 126, 134, 138, 155, 176, 183, 205, 220, 235, 256, 284, 290, 353
 Schönberg Arnold 98, 253
 Schumann Clara 52
 Schumann Robert 10, 12, 128, 148, 176, 242, 250, 251, 255, 256
 Schwenkedel (Facteur) 185
 Scriabine Alexandre 252
 Seiffert (Editions) 277
 Sergent Maurice 76, 80, 96, 258, 290
 Severini Gino 93
 Shuster Carolyn 210
 Silbertin-Blanc Antoine 117, 147, 205, 222, 231, 291, 395
 Silva-Hérard Paul 105, 127, 132
 Sisley Alfred 190
 Sokola Milos 178, 181
 Sophocle 86, 292
 Souberbielle-Bloy Madeleine 49, 50, 52, 53, 55, 59, 60, 76, 78, 81, 83, 90, 91, 95, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 116, 128, 134, 150, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 183, 184, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 199, 205, 208, 209, 210, 211, 216, 230, 288, 290
 Souberbielle-Bottat Françoise 131, 189, 194
 Souberbielle Adrien 21, 22, 32, 37, 41, 42, 47, 81, 109
 Souberbielle Annie 173
 Souberbielle Édouard 9, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 29, 37, 38, 42, 43, 45, 46, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 120, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 209, 211, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 295, 297
 Souberbielle Édouard (oncle) 24, 29, 31
 Souberbielle Fabienne 131, 189, 194
 Souberbielle Henri 173
 Souberbielle Jean 90, 96, 106, 116, 131, 189, 194

Souberbielle Jean-Christophe 129, 150, 168, 171, 188, 193
 Souberbielle Joseph 25, 26, 27, 30
 Souberbielle Léon 96, 118, 133, 145, 168, 174, 175, 188, 193, 194, 195, 219, 221, 223, 226, 231, 276, 286, 287, 395
 Souberbielle Marie-Louise 24
 Souberbielle Paul 24
 Souberbielle Pierre 191
 Souberbielle Sylvie 173
 Souberbielle Thérèse (fille) 84, 96, 106, 113, 131, 133, 134, 151, 157, 158
 Souberbielle Thérèse (mère) 21, 28, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 46, 107, 111
 Soulé Famille 44
 Souza Santos Mario 312
 Souza Viterbo 311
 Spinoza Baruch 113
 Spitta (Editions) 277
 Stanislas Ensemble 103, 357
 Sternefeld Daniel 154
 Stravinsky Igor 10, 12, 72
 Stoffel Anne 395
 Sumova Johanka 162
 Sum Antoine 162
 Supervielle Jules 21
 Supper Walter 317, 318

T

Tabachnick Michel 201
 Tagrine Nadia 155
 Tailleferre Germaine 72
 Talluel Line 106, 187, 195
 Tambyeff Raphaël 395
 Tardif de Moidrey Abbé 148
 Taskin (Facteur) 260
 Tchaïkovsky Piotr 252

Termier-Boussac Jeanne 151
 Termier Pierre 51, 58, 59, 95
 Terrasse Claude 205, 256
 Thibaud Jacques 130
 Thierry François 174
 Thillou Thérèse 205, 395
 Thiry Louis 233
 Thomas Ambroise 251
 Tichy Marie 127, 160
 Tichy Otto Albert 76, 77, 78, 79, 81, 160, 162, 178
 Tichy Rose (Rosette) 127
 Tichy Sumova Thérèse 78, 127, 160, 162
 Titelouze Jean 173
 Tortelier Paul 130
 Tournemire Charles 224, 279, 280
 Tozawa Mayumi 189
 Triplet Marie 357
 Trotski Léon 23

V

Vague M. 226
 Valéry Paul 14, 18
 Vanderbilt Marie Louise 24
 van der Meer Anne-Marie 151
 van der Meer Christine 51
 van der Meer Pierre 52, 59, 100, 210
 Varèse Edgar 53
 Vasco de Gama 148
 Verdier (Editions) 187
 Vergne Marie 105, 127, 128, 132
 Vernes Jules 131
 Vidal Paul 69
 Vidal Simone 69, 127
 Vierne Louis 53, 76, 80, 119, 209, 258
 Vigne Louis-Marie 232, 395

Vilar Jean 149, 292
 Villard Jean-Albert 9, 117, 173, 205, 217, 230, 231, 275, 291, 353, 395
 Villard Simone 230, 231, 395
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste 159
 Viñès Ricardo 28, 39, 40, 41, 44, 46, 51, 52, 55, 58, 69, 70, 258
 Viollet-le-Duc Eugène 226
 Viotti Giovanni Battista 210
 Virgile 148, 292
 Virgili Monseigneur 303
 Vitruve 286
 von Balthazar Urs 139

W

Wagner Richard 12
 Watteau Antoine 210
 Weir Gillian 186
 Widor Charles-Marie 76, 224, 225, 238, 258, 264, 266, 276, 279, 291
 Witkowski Georges-Martin 39
 Würth Paul et Mary 186

X

Xenakis Iannis 201

Y

Ysaÿe Eugène 209

Z

Zola Emile 23

Du même auteur

- *Enseigner le violon : quel(s) savoir(s) pour demain?*
Ouvrage collectif
Editions du Conservatoire de Strasbourg
- *La Musique française pour violon*
Editions du Conservatoire de Strasbourg
- *Léon Bloy et la musique*
Editions les Lettres Modernes
- *Les plus beaux manuscrits des romanciers français*
Ouvrage collectif
Editions Robert Laffont
- XVIII Convegno internazionale sul violino (Gorizia)
Technique et art dans l'œuvre de J.S. Bach
Ouvrage collectif
Editions Santabarbara
- *Georges Auric*
Collection Les Amis de la Musique Française
- *Franck Bedrossian*
De l'excès du son
Ouvrage collectif
Editions A la ligne
- *Laurent Martin*
Composer
Ouvrage collectif
Editions A la Ligne
- *De nouveaux horizons pour l'évaluation*
Collection Pédagogies
Ouvrage collectif
Editions du Conservatoire de Strasbourg
- *Le violon en Lorraine*
Ouvrage collectif
Editions Dominique Guéniot

Dans la même collection

	Réf.
BACH, J.S. : Concerto en ré Majeur BWV 1054 & 1042 pour orgue à 2 claviers et péd. adaptation de Olivier Trachier	DLT1746
BOURDON, Émile : Six Pièces pour orgue	DLT0714
COUPERIN, François : Sonade l'Impériale pour orgue à 2 claviers et péd. adaptation de Olivier Trachier	DLT1321
CUENOT, Yves : Méditations pour orgue – CD Audio inclus	DLT1840
DE LIONCOURT, Guy : Petite suite classique	DLT1809
ESTELLE-BRUN, Michel : Œuvres d'orgue, Volume 1 – CD Audio inclus	DLT1800
GALPÉRINE, Alexis : Édouard Souberbielle, un maître de l'orgue	DLT1842
HOUBERT, François-Henri : Variations sur un chant gallois	DLT1697
ISOIR, André : 8 Miniatures	DLT0949
ISOIR, André : 3 Pièces pour 2 guitares et orgue	DLT0607
ISOIR, André : 6 Variations sur un psautier huguenot – DVD inclus édition révisée de 2009	DLT0610
LEE, Noël : Mosaïques – CD Audio inclus	DLT0616
PINCEMAILLE, Pierre : Prologue et Noël varié	DLT1542
SAINT-SAËNS, Camille : Maestoso de la 3 ^e Symphonie op.78 arrangement pour orgue seul de Thierry Pallesco	DLT1698
SOUBERRIFILE, Léon : Le plein jeu de l'orgue français à l'époque Classique Coffret numéroté	DLT1756

Contenu du CD audio joint dans le livre

Restaurations d'archives et mixage : Jean-Pierre Bouquet, Christophe Mazzella, Nicolas Gorenstein, Alexis Galpérine.

Piste 1 : Concert donné en l'église Saint-Thomas d'Aquin à Paris, 1974.
Dietrich Buxtehude : *Prélude et fugue en mi mineur* BUXWV 142.
Durée 7'25"

Piste 2 : Concert donné en l'église Saint-Thomas d'Aquin à Paris, 1974.
Johann Sebastian Bach : *Prélude et fugue en ut Majeur* BWV 547.
Durée 8'35"

Piste 3 : Concert donné en l'église Saint-Séverin à Paris, 1966.
Johann Sebastian Bach : *Fantaisie et fugue en sol mineur* BWV 542.
Durée 12'00"

Piste 4 : Concert donné à Notre-Dame de Paris, 1974.
César Franck : *Choral N°2 en si mineur* FWV39.
Durée 13'27"
Avec l'aimable autotisation de François Carbou.

Piste 5 : Concert donné en l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris, 1968.
Jean Langlais : *Les Rameaux*.
Durée 4'05"

Piste 6 : Concert donné en la Salle André Marchal à Paris, années 1960.
Leoš Janáček : *Postludium*, extrait de la Messe Gilagnitique.
Durée 3'05"

Piste 7 : Concert donné en l'église Saint-Séverin à Paris, 1966.
Olivier Messiaen : *Le Verbe*, extrait de la Nativité du Seigneur.
Durée 9'00"

Piste 8 : Concert enregistré lors de la création de l'œuvre en la Salle Poirel de Naney, le 18 janvier 2010.
Édouard Souberbielle : *Divertissement pour quatuor à cordes (1926 ?)*.
Durée 13'00" - Publié aux Éditions Delatour France

Interprété par l'Ensemble Stanislas : 1^{er} violon, Alexis Galpérine.
2^{ème} violon, Bertrand Menut. Alto, Marie Triplet. Violoncelle, Jean de Spengler.

TABLE DES MATIÈRES

—	<i>Introduction.</i>	<i>Pages 9 à 19</i>
— I	* GÉNÉALOGIE.	<i>Pages 21 à 36</i>
— II	* ENFANCE.	<i>Pages 37 à 44</i>
— III	* JEUNESSE.	<i>Pages 45 à 50</i>
— IV	* LA GUERRE.	<i>Pages 51 à 56</i>
— V	* MORT ET FIANÇAILLES.	<i>Pages 57 à 62</i>
— VI	* APRÈS-GUERRE.	<i>Pages 63 à 68</i>
— VII	* UNE AMITIÉ DE JEUNESSE.	<i>Pages 69 à 74</i>
— VIII	* LA SCHOLA CANTORUM ET LE QUARTIER DE PORT-ROYAL.	<i>Pages 75 à 82</i>
— IX	* LE CONSERVATOIRE, UNE FAMILLE ET LE SERVICE DE L'ÉGLISE.	<i>Pages 83 à 88</i>
— X	* UN PROMENEUR DU CHAMP DE MARS, UN VISITEUR DE LA RUE DU PARC ET UN JEUNE PROFESSEUR DE LA SCHOLA CANTORUM.	<i>Pages 89 à 96</i>
— XI	* DÉCHIREMENTS DU MONDE CATHOLIQUE DIGRESSION THÉOLOGIQUE.	<i>Pages 97 à 100</i>
— XII	* LES DÉBUTS D'UN MAÎTRE.	<i>Pages 101 à 104</i>
— XIII	* MATURITÉ.	<i>Pages 105 à 110</i>
— XIV	* L'OCCUPATION.	<i>Pages 111 à 116</i>
— XV	* L'APRÈS-GUERRE. APOGÉE D'UN ENSEIGNEMENT.	<i>Pages 117 à 126</i>
— XVI	* TRAGÉDIES ET MARIAGES.	<i>Pages 127 à 134</i>
— XVII	* LE CONCILE ET LE SERVICE DE L'ÉGLISE.	<i>Pages 135 à 146</i>
— XVIII	* DU PORTUGAL ET DE L'ALLEMAGNE. DES MUSICIENS, DES PEINTRES ET DES POÈTES.	<i>Pages 147 à 154</i>
— XIX	* JE ME SOUVIENS.	<i>Pages 155 à 164</i>
— XX	* JE ME SOUVIENS (BIS).	<i>Pages 165 à 172</i>
— XXI	* GRANDS CONCERTS ET FAUSSE RÉVOLUTION.	<i>Pages 173 à 182</i>
— XXII	* MEUDON.	<i>Pages 183 à 198</i>
— XXIII	* JANVIER 1986.	<i>Pages 199 à 208</i>
— XXIV	* MADELEINE ET L'HISTOIRE D'UN LENDEMAIN.	<i>Pages 209 à 213</i>
—	<i>Post-scriptum.</i>	<i>Page 214</i>
—	TÉMOIGNAGES.		
	* <i>Entretien avec André Isoir.</i>	<i>Pages 217 à 222</i>
	* <i>Chez Michel et Denise Chapuis.</i>	<i>Pages 223 à 228</i>
	* <i>Une lettre de Francis Chapelet.</i>	<i>Pages 229 et 230</i>
	* <i>Jean-Albert Villard : courrier retrouvé.</i>	<i>Pages 230 et 231</i>
	* <i>Un témoignage de Louis-Marie Vigne.</i>	<i>Page 232</i>
	* <i>Édouard Souberbielle, un Maître (une étude de Nicolas Gorenstein).</i>	<i>Pages 233 à 289</i>
—	Articles nécrologiques de la revue <i>L'Orgue.</i>	<i>Pages 290 à 294</i>
—	ÉCRITS D'ÉDOUARD SOUBERBIELLE.		
	* <i>La musique religieuse dans les temps actuels.</i>	<i>Pages 297 à 307</i>
	* <i>Traductions.</i>	<i>Pages 309 à 349</i>
	* <i>Visite à l'orgue de la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra.</i>	<i>Pages 351 à 392</i>
—	LISTE DES ÉLÈVES.	<i>Pages 394 à 395</i>
—	INDEX DES NOMS.	<i>Pages 397 à 403</i>