

Communication de Monsieur Michel Burgard



Séance du 4 octobre 2002



Sur les ailes du chant la tristesse s'envole ou le sourire de Gabriel Pierné

«Sur les ailes du temps la tristesse s'envole» : pourquoi relier ce vers de «La jeune veuve» de La Fontaine au sourire de Gabriel Pierné ? Parce qu'il a su, au milieu des vicissitudes, des déceptions, des fatigues d'une vie laborieuse -quel euphémisme !- garder un calme et une sérénité inébranlables ? Ce serait une première raison. S'y joignent certainement le souci, la volonté qui l'ont habité, de construire une œuvre musicale en harmonie avec une inspiration personnelle authentique, peu préoccupée des modes et des critiques, jamais tapageuse ni outrancière.

Est-ce à dire que ce messin manquait de caractère ? Au contraire, et deux évènements vont le prouver. En 1913, il se heurte violemment avec un violoncelliste à propos d'un concerto qu'il méprise. L'incident provoque le départ du soliste, l'indignation des abonnés, la désapprobation, plus ou moins ambiguë, d'un chroniqueur. La partition est signée d'Anton Dvorak, l'interprète s'appelle Paul Casals, le journaliste -occasionnel- Claude Debussy. Mais voici tout autre chose, cette fois en 1920. Dans un programme «classique», le chef a glissé la suite de *Protée* écrite par Darius Milhaud pour la pièce de Paul Claudel. Le chahut prend d'importantes proportions et la police évacue les perturbateurs. Avant de poursuivre, Pierné sermonne son public : «Lorsque j'inscris une œuvre au programme des Concerts Colonne, c'est que j'estime qu'elle est digne d'y figurer, vous avez le droit de ne pas l'aimer et de manifester votre opinion, mais après son exécution». Un calme relatif prélude au retour

du vacarme mais, stupéfait, le jeune compositeur s'entend dire : «Puisque c'est ainsi, je rejoue votre œuvre la semaine prochaine». Le trublion se montre ravi parce que sa musique «agit», son obstiné défenseur s'attire les foudres de Camille Saint-Saëns, contempteur de la polytonalité, «charivari» sonore, et le blâme «unanime» des musiciens de l'Institut », qui différeront son élection au sein de leur section. Il faut préciser que Messieurs Debussy -pour le final d'*Iberia*- Schmitt, Prokofiev, Tchérepnine... auront, eux aussi, les honneurs des sifflets, sans conséquence aucune. Après ce contraste, qui ressortit de la sensible, passons à la souriante dominante. Gabriel Pierné a tous les atouts en main : le milieu musical, les dons, les professeurs et, semble-t-il, de quoi assurer «la matérielle». Il naît à Metz en 1863, quitte la ville en 1870 pour la capitale où ses parents, bons professionnels, ouvrent un cours de musique. Vite célèbre, la *Sérénade* qu'affectionnait Gaston Stoltz, est écrite en 1875. Quatre ans plus tard, l'auteur obtient brillamment son prix de piano et donne un récital aux messins. Puis il enchaîne les succès : harmonie en 1880, contrepoint et fugue chez César Franck en 1881, orgue chez ce dernier et prix de Rome en 1882. A la différence de Gustave Charpentier et de Florent Schmitt, son comportement à la Villa Médicis méritera de véritables éloges. Excellent élève, carrière exemplaire. «Trop exemplaire» serait-on porté à dire. De là à penser que ce fort en thème se cantonnera dans une science sans personnalité et monnera son étincelant palmarès au mieux de ses intérêts et de son confort...

Dès son retour, il se charge de prouver le contraire. Il enseigne avec pédagogie, compose pour son instrument : l'*Album pour mes petits amis*, que des avis autorisés placent à côté des *Scènes d'enfants* de Schumann, enchante Maurice et Jean Rostand en 1895. Dans la mouvance du chef-d'œuvre de son maître, la difficile *sonate pour violon et piano* date de 1900. L'année suivante, quinze ans après le fameux *Impromptu-Caprice*, la harpe, cette fois avec orchestre, se voit consacrer une pièce maîtresse, le *Concertstück*, dont Lily Laskine deviendra plus tard l'interprète privilégiée : notre salle Poirel s'en souvient encore, comme Juliette Lair, qui enseigna rue Chanzy, l'avait justement prêté. Peu de temps Professeur à l'école familiale, successeur de Franck à la tribune de Sainte-Clotilde de 1890 à 1898, il compose, essentiellement, pour la scène.

Pourtant, la direction l'attire et, quand Edouard Colonne lui met la baguette en main, il s'empresse, avec plaisir, de s'acquitter d'une tâche, certes difficile, mais passionnante. Sa réussite se révèle si probante que le prestigieux fondateur fait de lui son suppléant en 1903 et, en 1910, son successeur, en qualité de président-chef d'orchestre. Jusqu'en 1934, il va conduire magistralement une phalange dont il ne cessera d'améliorer la qualité. On s'accorde à louer la sûreté de son déchiffrage, la finesse de

son oreille, son rigoureux respect de l'œuvre interprétée. Les auditeurs de l'époque pensent qu'il n'a pas son égal dans Debussy, son ami, et dans Franck, son maître. Ses programmes suscitent plusieurs commentaires et réservent des surprises. Certes, il maintient la tétralogie : Berlioz, Beethoven, Wagner et Franck, le premier des quatre ayant toujours eu les honneurs, majeurs, mais il célèbre des anniversaires ; après lui, certains seront, en quelque sorte, renouvelés, d'autres, comme ceux de Lalo et de D'Indy, consciemment ou non, négligés. Signe du temps, la musique ancienne reçoit la portion congrue, tandis que les Romantiques sont bien servis. Debussy, Saint-Saëns et Ravel forment la trilogie de tête des modernes. Dukas, Chabrier, Fauré, Strauss, Chausson, Duparc, Roussel apparaissent régulièrement. Stravinsky se joue aussi et les musiciens que la postérité traitera -acceptez l'euphémisme- avec parcimonie : D'Indy, Schmitt, Bruneau, Rabaud... Pierné. Du XX^{ème} siècle débutant, plus de 200 compositeurs seront entendus au Châtelet, sans ostracisme, jeunes «révoltés» ou «révolutionnaires» compris ! Autant que possible, à chacun sa chance et, quand on sait que de 24 concerts dominicaux par saison avant 1914, on passe à 48 à partir de 1919, sans compter les séances supplémentaires, on comprend pourquoi Pierné se consacre essentiellement à Colonne. Il accepte bien de siéger dans des jurys et d'assumer des missions officielles mais il décline la direction de l'Opéra ou de Conservatoires. En 1924, l'Institut l'accueillera au fauteuil que Gounod et Dubois avaient occupé avant lui. Sa débordante activité ne l'empêchera pas de s'y montrer assidu, attentif, dynamique.

Est-ce à conclure que tout se révèle parfait, qu'il faut édifier l'hagiographie de Gabriel Pierné ? Lui-même s'y serait nettement opposé. Des erreurs de programmation ont été commises au concert, soit par largesse excessive, soit par dédain ou indifférence. La fatigue a certainement causé le demi-échec, voire l'échec de partitions qui méritaient une meilleure écoute. L'œuvre musicale bénéficie d'un métier solide, elle n'évite pas, quelquefois, le conventionnel, la redite... Toujours est-il que l'on peut affirmer, en termes d'aujourd'hui, que le bilan est «largement positif». Avant de parcourir quelques étapes d'une création qui va de 1875 à 1936, il convient de rappeler combien sera mis en valeur le sourire du compositeur, même si tous les aspects d'une production abondante et variée ne peuvent être abordés. Peu doté, l'orchestre compte cependant de lumineuses pages dont les titres annoncent bien la teneur. Souvenirs du séjour italien, voici les *Paysages franciscains* de 1920 ; dédiée au créateur de la sonate, Jacques Thibaud, la *Fantaisie basque pour violon et orchestre* de 1927 et, savamment bucolique, le *Divertissement sur un thème pastoral* de 1932. De la musique de chambre, à noter la maturité du *Quintette pour piano et cordes* en 1916, digne descendant du chef-d'œuvre de César Franck.

Sans omettre un *trio*, *trois pièces en trio*, *six pièces pour piano*, s'imposent en 1927 la saveur de la *Sonata da camera pour flûte, violoncelle et piano*, en 1935 la délicatesse du *Voyage au pays du tendre pour flûte, violon, violoncelle et harpe* et, un an plus tard, à la demande de Marcel Mule, l'ingéniosité de l'*Introduction et variations sur une ronde populaire pour quatuor de saxophones*. «Sur les ailes du temps...» : le fabuliste m'autorisera, je suppose, non pas à détourner, mais à emprunter son alexandrin pour le confier à un artiste toujours soucieux d'explorer sereinement les pistes qui se présentent à lui.

Paradoxalement, le sourire d'accueil se dessine dans l'oratorio, «genre» musical à la réputation sérieuse, voire austère. Entre 1897 et 1912, Gabriel Pierné en écrira quatre, leur donnant à chaque fois des accents personnels où le primesaut le dispute habilement au recueillement. *L'an mil* se ressent encore des influences scholastiques, même si la truculente «Prose de l'Ane» s'offre de rabelaisiennes joyusetés. *La croisade des enfants et Saint-François d'Assise* -les Paysages franciscains suivront- procèdent d'une démarche bien différente. Enfance, contemplation, émerveillement en forment les fondements, dans un esprit «populaire», jamais racoleur ni ostentatoire, et qui ne cède pas aux facilités mélodiques ou harmoniques. Entre ces deux ouvrages se situent, en 1907, *Les enfants à Bethléem*, l'année où l'auteur dirige sa *Croisade* à Metz. Félix Raugel rappelle justement les lois qu'il sied d'observer : «Il y faut le sens de la religion, le sens du mystère et de l'infini réunis au sentiment de la ligne, de l'architecture, et de l'harmonie des proportions». Et de définir la partition en question : «C'est un oratorio pastoral où les voix enfantines chantent la Nativité en s'inspirant librement de nos vieilles chansons populaires». Précision précieuse : il s'agit d'un mystère, le Moyen Age apportant ici une référence spirituelle. De plus, il demande une formation très spécifique pour son interprétation : solistes, chœur d'enfants, orchestre et récitant. Signalons d'ailleurs que Paul-Emile Deiber et Pierre Fresnay auront à cœur de tenir ce rôle. Le poème de Gabriel Nigond, fidèle collaborateur du musicien, comprend deux parties : *La Plaine* et *L'Etable*. S'adressant à de jeunes bergers, une étoile les guide vers la Crèche à la suite des Rois Mages. Les voici tous, maintenant, autour de l'Enfant, chaleureusement accueillis par la Vierge. Bernard Gavoty a raison d'évoquer, dans le lointain, les modèles des *Béatitudes* et de *l'Enfance du Christ*, tout en soulignant l'originalité d'une œuvre transparente, «pure», «imagée», «qui jamais ne choit de la naïveté recherchée dans l'involontaire mièvrerie». Les solistes, la Maîtrise de Radio-France, l'organiste Georges Delvallée et l'Orchestre Philharmonique de Radio France sont placés sous la direction de Michel Lasserre de Rozel, dans un enregistrement effectué à l'église Notre-Dame-du-Travail de Plai-

sance à Paris, en 1987. Sereinement allant, le numéro 7 du dyptique énonce un thème qui sera repris et amplifié dans le 12^{ème}. L'œil vif, la voix sûre, dans un tempo irréprochable, Juliette Lair, disciple de Monsieur Ropartz, professeur de solfège au Conservatoire et harpiste à l'orchestre, me parle du cordial compositeur qu'elle a rencontré et me chante : «Je donne à Jésus pour lui rendre hommage...» (Audition).

Difficile, pour lors, d'apprécier les musiques de scène réalisées pour des pièces oubliées -*Izel*, *Les cathédrales*- ou méconnues -*La princesse lointaine*, *La Samaritaine*,- quand même dues à Edmond Rostand... L'exercice possède pourtant ses lettres de noblesse : *Le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, *l'Arlésienne* de Bizet, *Pelléas et Mélisande* de Fauré, *Peer Gynt* de Grieg. Année décidément faste, 1907 permet à Pierné de passer de Bethléem au pays basque pour accompagner une pièce que Pierre Loti a tiré de son roman, *Ramuntcho*. Il s'est particulièrement attaché à ce travail et, en privilégiant sans réserves ses fonctions de chef, il s'en explique très franchement. La Fortune m'a récemment doté de la lettre manuscrite qu'il adresse à Edouard Colonne à cette occasion. Datée du 13 septembre, rédigée de sa maison de «vacances» du «Fransic par Carantec Finistère», elle se destine à «Mon chef Maître et ami». La loyauté du propos s'avère exemplaire : «Je ne puis accepter diverses invitations qui me sont faites sans être certain que ma présence à Paris ne vous est pas indispensable».

Le retour dans la capitale aura lieu à la fin du mois et voilà la précision importante : «Pour repartir aussitôt pour Hendaye où je vais retrouver Pierre Loti. J'écris une musique de scène importante pour «Ramuntcho» (Odéon) et je vous parlerai en temps de cette affaire». La création aura lieu le 29 février 1908 et, comme certains de ses confrères, le musicien en tirera des pièces de concert, en l'occurrence deux suites d'orchestre. Bien entendu, les thèmes populaires du pays sont ingénieusement mis à contribution dans *l'Ouverture*, le *Fandango*, la *Rapsodie* ; ils le seront aussi dans le *Quintette* de 1916 et dans la *Fantaisie* de 1927. Ainsi apporteront-ils le pittoresque de la province dans une douloureuse histoire d'amour entre un contrebandier, joueur de pelote -cela ira de soi- et sa fiancée, dont un épisode au sourire poétique va maintenant évoquer le *Jardin*. Dirigée par le mirecurtien Jacques Houtmann, en l'Abbaye des Prémontrés de Pont-à-Mousson, en 1987, La Philharmonie de Lorraine nous laisse en compagnie de Gracieuse. (Audition).

Ouverte avec un bien classique *Collier de Saphir*, l'intéressante contribution de notre compositeur à l'art chorégraphique ne laisse pas de surprendre. Voisinent, en effet, *Les joyeuses commères de Paris*, Impressions de music-hall, Giration, Images, avec, au cœur de cette produc-

tion, *Cydalise et le chèvre-pied* rédigé -les dates ont un sens- en 1914 et 1915. Non pas pour occulter les tragiques événements du moment, pour les exorciser plutôt, dans l'espoir de jours plus souriants. Dans une chorégraphie de Léo Staats, Madame Zambelli et Monsieur Aveline prendront la tête de la distribution qui créera l'ouvrage le 15 janvier 1923, et à l'Opéra. Au pupitre, -ô surprise !-, Camille Chevillard. Gendre de Charles Lamoureux, chef d'orchestre président de l'association des Concerts à la mort de son beau-père en 1899, il dirige la musique au Palais Garnier depuis 1914. Selon Romain Rolland, il «a peu le sens des œuvres romantiques françaises, de Berlioz, et encore moins de Franck et de son école...» Paradoxalement, il accède joyeusement à la demande de son collègue -pour une fois c'est un vivant !-, lequel y trouve du plaisir : «...et ce fut très amusant, au moins pour moi», même s'il est «cruel» d'être accolé à *Paillasse*, Leoncavallo complétant curieusement le programme.

Pour l'occasion, de Flers et Caillavet, les deux compères, ont concocté un argument des plus extravagants où, dans le parc, puis dans les greniers de Versailles, au XVIII^{ème} siècle, dryades, hamadryades, satyre, faunes, nymphes, comédiennes et ballerines s'ébattent, se taquinent, se poursuivent, dansent dans un tourbillon de charmantes péripéties. Elles méritent d'être relatées. Bassin, grotte, vases, statue d'Eros arc en position : voilà pour le décor nocturne par la lune éclairé. La source étanche les sylvestres divinités mais l'Ecole des Aegyptans fait fuir tout le monde. Le vieux faune donne alors son cours de flûte de Pan mais le jeune chèvre-pied Styraç joue les perturbateurs et récidive quand arrivent les nymphes pour la leçon de danse. Il sera puni : «des chaînes de lierre» l'enserment à un arbre et, le jour se levant, on ne pense plus à lui ...Seule, la mignonne petite Mnésilla le vient secourir et il la remercie en l'abandonnant pour courir l'aventure, d'abord en se moquant de l'Amour. Mal lui en prend car ses facéties libèrent une flèche dont il joue à s'en blesser. Passe «le chariot de Thespis» : comédiens et danseurs vont divertir la Cour aux fiançailles du Dauphin.

Styraç y monte clandestinement et le 1^{er} acte se clôt. Par la suite, il va s'éprendre de M^{lle} Cydalise, étoile de la comédie-ballet de «La Sultane des Indes» mais ses amis, porteurs de fleurs et de feuillages, le ramèneront à la nature. En revenant au premier tableau versaillais sur lequel il fallait à dessein s'étendre pour correctement situer ambiances et actions, l'auditeur sera frappé de l'importance accordée à la flûte ici. «Bruit de flûte» à l'apparition de la Source, «Leçon de flûte de Pan» par le vieux faune, qui mènera au châtiment du facétieux Styraç, malicieux flûtiste imitateur d'un matinal oiseau chanteur. A la fin du ballet, lui, qui ne sait ni lire, ni écrire, charmera sa danseuse aimée des sons de son instru-

ment. Admirateur lucide et fervent de Louis Fleury (élève du grand Paul Taffanel et dédicataire en 1927 de la *Sonata da Camera*), ami du novateur Marcel Moyse, Gabriel Pierné éprouve un malin et subtil plaisir à écrire tantôt des traits vétilleux, tantôt des phrases chantantes qui mettent en valeur, et à l'épreuve, les courageux instrumentistes flûtistes, *clarinettistes* et autres bien sûr ! Pardonnons-nous d'anticiper : la *Sonata* s'orne de vers de la 5^{ème} Eglogue de Virgile ; il nous a semblé propice de rappeler les débuts du poème pour introduire les variations brillantes, tendres, étincelantes enfin, que nous allons entendre.

Dans l'intégrale, elles se situent au 7^{ème} numéro de la partition : «La Leçon de Danse». Dans la 1^{ère} *suite d'orchestre*, créée en 1926 par la Société des Concerts du Conservatoire dirigée par Philippe Gaubert -flûtiste lui aussi !-, elles occupent deux numéros : «Suite de la leçon de danse» et «Finale». «Menalcas : / cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo / tu calamos inflare levis, ego dicere versus, / hic corylis mixtas inter consedimus ulmos ?», «Mopsus, puisque nous nous sommes réunis, habiles tous les deux, toi à souffler dans les chalumeaux légers, moi à dire des vers, pourquoi ne pas nous être assis ici au milieu des ormeaux mêlés de coudriers ?». Dans un enregistrement Odéon de 1931, l'Orchestre des Concerts Colonne est placé sous la direction de son président-directeur général, Gabriel Pierné. (Audition).

La mélodie piernéenne nous fait, à présent, retrouver un cadre plus intime, parfois même confidentiel. Malheureusement, c'est peut-être l'aspect de son œuvre qui demeure le plus ignoré, donc le plus négligé. Il s'avère que, pour ainsi dire, la «concurrence» revêt une exceptionnelle envergure car nous sommes à l'époque de Claude Debussy, de Maurice Ravel, d'Albert Roussel, d'Henri Duparc, de Gabriel Fauré. Pourtant, de sa jeunesse à son âge mûr, par périodes, notre musicien pratiquera cet art délicat dont il explorera, non pas toutes, mais quelques-unes des facettes. Peu regardant sur la qualité littéraire ? Le jugement demande la nuance, d'autant plus qu'il n'est pas le seul dans ce cas. Evidemment, Blanchecotte, Grandmougin, Guinand, Gallet ou l'inénarrable Catulle-Mendès ont plus sévi qu'enrichi. Jean Lorrain et Rosemonde Gérard font, de temps à autre, l'objet de redécouvertes. Silvestre, Coppée, Desportes, Richepin, Gautier-Villars (sic !) forment un ensemble bizarre, hétéroclite à souhait et André Breton, peu amateur de musique -pour ne pas dire plus !- se serait bien demandé comment on pouvait déposer des notes sur de prétendus vers aussi disparates. Heureusement, il y a mieux : *L'œillet rouge* de Théophile Gautier et *Les trois chansons* de Victor Hugo, qui seront d'ailleurs dotées d'un accompagnement orchestral. Alfred de Musset intervient, lui aussi, et il serait intéressant de mettre en parallèle la version de 1883 des *Filles de Cadix* avec celle, antérieure de vingt ans,

de Léo Delibes. De même les 3 mélodies de 1904 sur des textes du «poète-peintre-compositeur» Tristan Klingsor apporteraient vraisemblablement de charmants délices. Quant à *Fanfan La Tulipe*, cher au chansonnier ancervillois Paul-Emile Debraux, les meusiens apprécieraient d'entendre ce qu'en 1919 le Mosellan en a tiré. Un dernier rapprochement, hasardeux et tellement tentant : 1934 donne lieu à 3 *chansons de métiers*, 1938 à *L'eau vive* de Maurice Jaubert, 5 *chants de métiers* de Haute-Provence sur des poèmes de Jean Giono. De ces partitions hâtivement parcourues émergeaient des pages, non pas méritoires, mais authentiquement musicales comme ce cycle, «groupe varié de mélodies» selon Pierre Bernac, qui a pu, quelque peu, fragmentairement se maintenir épisodiquement. Il s'agit des 6 *ballades françaises* sur des poèmes de Paul Fort publiées en 1921 : *La Vie*, *Les baleines*, *Complainte des Arches de Noé*, *Le petit rentier*, *Les dernières pensées*, *La ronde autour du monde*.

Georges Van Parys et Marcel Achard reprendront le 6^{ème} texte : «Si tous les gars du monde voulaient se donner la main...» et le 4^{ème}, que nous écouterons, forme avec lui un saisissant contraste. «Il s'en est allé... Deux doigts de route, et puis c'est un sentier... Ce bon petit rentier dans son petit sentier... (qui) y vivote et s'y trouve heureux en vivant». A la bienveillante ironie du poète répond l'alacrité souriante, moqueuse un tantinet, d'un musicien qui ne fut jamais rentier ! En concert au festival de Vichy en 1955, la grande Suzanne Danco chante Bizet, Gounod, Berlioz, Chausson, Duparc, Fauré, Debussy, accompagnée au piano par Roger Boutry, Prix de Rome et, par la suite, chef de l'orchestre de la Garde Républicaine. Elle a l'excellente idée, la merveilleuse initiative d'y ajouter Alexis de Castillon, Charles Bordes et Gabriel Pierné trotinant avec son *Petit Rentier* où, pour René Dumesnil, «se retrouve la verve de Chabrier». (Audition).

Georges Masson, le dévoué musicologue de Pierné, nous informe que *Bouton d'or* «est une fantaisie lyrique au charme un peu factice et tout empreinte d'ingénuité». Le Nouveau Théâtre de Paris l'accueille sans problème en 1892. Elle représenterait le premier véritable jalon d'une production théâtrale dont il semble opportun de suivre chronologiquement les étapes essentielles. En 1895, le Casino Municipal de Royan donne *La Coupe Enchantée*, opéra-comique en un acte d'un certain Matrat (avec un t final !), d'après Jean de La Fontaine et, paraît-il, Champmeslé. Albert Carré le mettra en scène à l'Opéra-Comique en 1905 et, lors de la reprise de 1919, Yvonne Brothier, si attachée à Ancerville, chantera Lelia. Avant Paris, Lyon découvre *Vendée*, au titre vengeur, en 1897. Opéra historique élaboré par d'obscurs tâcherons, l'ouvrage souscrit sans hésiter à la mode du moment. Retour à la salle Favard et à la mise en scène de son directeur pour *La Fille de Tabarin*, comédie lyrique

de Victorien Sardou et Paul Ferrier, en 1901. Près de 30 personnages ; des «pointures» en tête de distribution : Mary Garden, Lucien Fugère, Jean Périer ; André Messager au pupitre : 14 représentations seulement. Adapté d'après Alfred de Musset par le fidèle Nigond assisté de Louis Leloir, la comédie lyrique d'*On ne badine pas avec l'amour* connaîtra encore moins de succès en 1910 : 8 représentations, malgré Marthe Chenal, Thomas Salignac et la direction de François Ruhlmann. Même genre musical, même librettiste pour *Sophie Arnould*, terminée en 1925, créée en 1927, et nettement mieux accueillie. Emma Luart incarne la cantatrice retirée et amère, Roger Bourdin Dorval, Comte de Lauragais, son ancien amant, tous deux, ainsi que Mathilde Calvet, la servante Babet, sous la baguette d'Albert Wolff.

Jusqu'ici, peu de sourires, même du drame et de la tristesse. Avec *Fragonard*, cela va nettement changer. Pourtant, il faut déjà se renseigner, non pas sur la valeur artistique du peintre -incontestable et incontestée- mais sur sa vie. Professeur à l'Université de Paris IV, Jacques Thuillier met en garde : «Les amours avec la Guimard, danseuse à la mode, (...), avec Marguerite Gérard, belle-sœur de l'artiste, qui occupent l'essentiel des vies romancées, semblent de pure invention». Quant au mariage du peintre avec Marie-Anne : «Union solide et heureuse, quoi qu'on en ait écrit». Elle peint, comme sa sœur, élève de son beau-frère et, plus tard, notablement appréciée. Assurément, le poète André Rivoire et son complice, Romain Coolus, ignorent, ou veulent ignorer ces faits quand ils bâtissent le livret, fantaisiste et mutin, qu'ils soumettent à Gabriel Pierné.

Pour détourner «Frago» de sa maîtresse du moment, la Guimard, et le ramener au bercail, Marie-Anne demande à la jeune Marguerite de quitter sa province et de monter quelque temps à Paris. Elle respire la gaieté, possède du talent, bref de quoi intéresser l'infidèle... qui, effectivement, s'intéresse beaucoup trop à elle, avant qu'un jeune et bel homme ne vienne remettre de l'ordre ! Si la lettre pêche par irrespect, l'esprit du XVIII^{ème} siècle cher aux trois auteurs, particulièrement à celui de *Cydalise*, demeure, tour à tour pétillant et mélancolique. Opéra-comique ? «Comédie musicale» en utilisant ces termes dans le sens de «Comédie lyrique» selon l'érudit Florian Bruyas, qui fait référence à *Fortunio* et à *Madame Chrysanthème* d'André Messager ? L'œuvre demeure difficile à classer, sans laisser de séduire et de susciter l'admiration grâce à sa fraîcheur, à sa jeunesse. Elle est terminée en 1930 et le compositeur va bientôt terminer sa carrière. Georges Masson rappelle opportunément le glorieux couronnement de celle de Giuseppe Verdi avec *Falstaff*. Joignons-y Nicolas Rimsky-Korsakov -*Le Coq d'or* -, bien plus tard Richard Strauss -*Capriccio*-, peu avant, et dans sa mouvance, André Mes-

sager ci-dessus évoqué *Coup de roulis...* Créé en 1933 à la Monnaie de Bruxelles, comme d'autres ouvrages français, *Fragonard* se présente au public parisien le 17 octobre 1934 au théâtre Lyrique de la Porte Saint-Martin dans d'exceptionnelles circonstances, propices au triomphe le plus éclatant. Appréciez plutôt. André Baugé chante le rôle-titre, Jane Marnac La Guimard, Simone Lancret Marguerite, Louise Rousseau Marie-Anne, toutes trois venues de l'opérette, où elles ont fait leurs preuves. Le chef, Maurice Frigara, présente de solides états de service et a dirigé plusieurs créations. Saluée par le public de la première et par la critique, cette partition délicate et subtile ne tiendra pas l'affiche car les habitués du théâtre préfèrent rire à gorge déployée, non sourire. La reprise du 21 février 1946, à Favart, libre cette fois, bénéficie du même metteur en scène qu'avant-guerre, Maurice Lehmann, et Jacques Jansen conduit une distribution où l'on relève les noms de Fanely Revoil, Lucienne Jourfier, Christian Duvaléix, Louis Rialland, Paul Payen, sous l'autorité d'Albert Wolff, et cela pour 18 représentations seulement. La province, à son tour, accueille la découverte : dans les années cinquante, le bordelais Jacques Juzeau, violoniste au Grand-Théâtre et à l'orchestre du Conservatoire de Nancy, l'évoque devant moi avec un respect admiratif, celui des commentateurs de la première heure.

A côté des louanges d'Emile Vuillermoz et de Lucien Rebatet, il faut, voisines de celles de René Dumesnil, citer celles-ci : «C'est en se jouant, on le sent bien, que M. Pierné a composé l'œuvre exquise dont M. Maurice Lehmann vient de nous donner la primeur. Mais, attention : cette sorte de jeu implique une science supérieure, puisée aux sources les plus pures, les plus augustes de l'art : on ne parvient point du premier coup à badiner de cette façon-là». Evidemment, Reynaldo Hahn sait de quoi il retourne ! Le cœur d'entrée des demoiselles de mode au premier acte nous apprend leur étonnement car elles ont été convoquées toutes ensemble par «Monsieur Fragonard, ce «fin renard», «toujours en retard». Le regretté Jacques Jansen, les solistes, les chœurs, l'orchestre Radio-Lyrique sont conduits par Tony Aubin, dans l'unique enregistrement d'extraits de l'ouvrage réalisé en 1957 pour une diffusion, heureusement réitérée, lors d'une séance organisée, semble-t-il, uniquement à cet effet. (Audition).

Evidemment, il reste à redécouvrir, à jouer, à enregistrer et l'évocation d'aujourd'hui ne se veut surtout pas exhaustive. Pierre Bretagne, René d'Avril, Gaston Stoltz ont, d'ailleurs, entretenu l'Académie de la vie et de l'œuvre de Gabriel Pierné avec l'autorité de personnalités contemporaines et incomparablement plus compétentes. Il semble utile, pourtant, au seuil d'un nouveau siècle, d'honorer son action et de vivifier sa mémoire. A son pupitre, il sert impartialement la musique des

autres et donne habituellement pleine satisfaction. Il dirige ses propres œuvres, sans jamais abuser de sa position ni vanter ce qu'il a écrit. Si, en 1905, il répond à une enquête sur *Carmen*, préface un *Manuel de Pédagogie Musicale Pratique* en 1909, il participe aussi à l'*Encyclopédie Musicale* d'Albert Lavignac, dont il rédige l'*Histoire de l'instrumentation*, publiée chez Delagrave à partir de 1912. Et, de plus, le sollicitent réunions de toutes sortes, jeunes -ou moins jeunes- compositeurs, concerts à l'étranger... Tant de charges ne l'empêchent pas de retrouver sa ville natale, à laquelle il demeure très attaché : il y viendra, souvenons-nous en encore, pour La *Croisade des Enfants* en 1907, y passera en 1914 et en 1919, aura droit à un hommage en 1924, y emmènera les Concerts Colonne en 1926. Pleinement conscient de la valeur des musiciens éminents du passé et du présent, il assume naturellement sa tâche de compositeur. Que certaines langues jalouses l'aient, à mi-voix, considéré comme un petit-maître -Reynaldo Hahn, Louis Beydts, Francis Poulenc, André Messager lui-même, auront droit à cette gracieuseté- qu'on lui reproche, comme à Fauré, de n'avoir pas «innové», cela n'enlève rien au vers de 1902 de René d'Avril : «Pierné, remparts anciens baignés par la Moselle», c'est-à-dire solidité et fluidité d'un discours musical que nous éprouvons toujours du plaisir à ouïr. Et puis : «Sur les ailes du temps...» et *Fragonard* rejoint *La Jeune Veuve*, par des chemins bien exquisément détournés : «On se plonge soir et matin/ Dans la fontaine de Jouvence».



Discussion

Le Président remercie l'intervenant et M. Rivail note que toute une génération de musiciens français nés vers 1860 est injustement oubliée. Il est répondu que Ropartz et Magnard réapparaissent mais qu'il reste à faire. Donné autrefois à Nancy, *Fragonard*, par exemple, n'a pas encore été intégralement enregistré. Notre confrère souligne que Debussy et Ravel ont occulté ces compositeurs, tout en rappelant la publication de la correspondance de Magnard, alors que M. Burgard suggère qu'il y a de la place pour tout le monde. «Aurait-on peur de s'amuser à l'audition de cette musique d'aspect léger ?» s'interroge M. Châtellier. «Cette légèreté d'apparence masque la difficulté d'un art subtil, transparent, construit, situé dans la mouvance du divertissement du XVIII^{ème} siècle où s'inscrit un Poulenc, toujours bien joué et bien enregistré aujourd'hui». Après cette réponse du conférencier, M. Delivré évoque les réminiscences debussystes de l'œuvre piernéenne -elles se situent dans l'air du temps,- M. Fléchon apprécie la qualité des enregistrements anciens proposés et,

lié d'amitié avec Gaston Stolz, précise qu'il a chanté La Croisade des Enfants. Mme Stutzmann a chanté du Pierné et rappelle que, jadis, le lyrique était à l'honneur, ses grands ouvrages faisant l'objet de réductions pour piano. Il y avait beaucoup de grands compositeurs lorrains à l'époque. Ici, l'orchestration est influencée par Debussy et Ravel, qui ont pourtant peu écrit pour le lyrique. On peut reprocher à Pierné, difficile à faire aborder à de jeunes élèves, d'avoir un peu trop cédé à la mode de son temps. Cela dit, ses mélodies et ses ballets mériteraient la redécouverte. M. Burgard observe alors qu'il y a des perles à cueillir dans toutes ces musiques mais qu'il faut préparer l'oreille à cette démarche. A la différence des mélodies de Ropartz, note M^{me} Stutzmann, les textes ne sont pas toujours à la hauteur de la musique. M. Laxenaire demande quels rapports existaient entre le compositeur et le Groupe des Six, entre la France et les Viennois, si différents. Le communicant signale que Pierné a joué Milhaud (et Stravinsky) chez Colonne, mais que les dodécaphonistes, issus «d'un autre monde», étaient ignorés ou incompris. «Brahms aussi» ajoute M. Rose. Soulignant le rôle déterminant de Mendelssohn dans la redécouverte de Bach, Mme Stutzmann distingue les musiciens qui suivent le courant de leur époque de ceux qui, comme Reynaldo Hahn, vont à contre-courant et M. Burgard clôt la discussion avec le mot de Debussy à Ingelbrecht : «Les français aiment beaucoup trop de choses pour pouvoir bien aimer la musique».



Bibliographie

- ✻ Dumesnil (René), *La Musique Contemporaine en France*, deux tomes, Paris, Armand Colin, 1930.
- ✻ Dumesnil (René), *Portraits de Musiciens Français*, Paris, Plon, 1938.
- ✻ Landormy (Paul), *La Musique Française après Debussy*, Paris, NRF, Gallimard, 1943.
- ✻ Dumesnil (René), *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève, Paris, Montréal, Milieu du Monde, 1946.
- ✻ Sénéchaud (Marcel), *Concerts symphoniques*, Billaudot, copyright by Editions Jean Marguerat, Lausanne, 1947.
- ✻ Raugel (Félix), *L'Oratorio*, Paris, Larousse, 1948
- ✻ Baignères (Claude), *Ballets d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, 1954.

- ∞ Bruyas (Florian), *Histoire de l'Opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1974.
- ∞ Masson (Georges), *Gabriel Pierné musicien Lorrain*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Editions Serpenoise, 1987.
- ∞ Honegger (Marc), Prévost (Paul), *Dictionnaire des Œuvres de l'Art vocal*, Paris, Bordas, 1991.
- ∞ Chion (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
- ∞ Duteurtre (Benoît), *L'Opérette en France*, Paris, Le Seuil, 1997.



Discographie

- ∞ Pierné (Gabriel), *Les enfants à Bethléem*, Maîtrise de Radio France, Orchestre philharmonique de Radio France, Michel Lasserre de Rozel.
Erato LC 0200
- ∞ Pierné (Gabriel), *Ramuntcho*, Philharmonie de Lorraine, direction Jacques Houtmann.
Bis - CD - 381
- ∞ Pierné (Gabriel), *Cydalise et le chèvre-pied*
Extraits : Orchestre des Concerts Colonne sous la direction de Gabriel Pierné.
Malibrán - Music CDRG 140
Intégrale : Collège Vocal de la Cathédrale de Metz, Orchestre Philharmonique du Luxembourg sous la direction de David Shallon.
Timpani 1C1059
- ∞ Pierné (Gabriel), *Le petit rentier*, in Suzanne Danco (soprano) en concert.
Ina, mémoire vive ; 262 002 WM 334