

Henri Duparc. *Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »*, présentées et annotées par Stéphane Topakian, avec une préface de Guy Sacre, Lyon, Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2009, 181 p. ISBN 978-2-914373-59-3

Marie-Hélène Benoit-Otis

Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054210ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054210ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Benoit-Otis, M.-H. (2011). Compte rendu de [Henri Duparc. *Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »*, présentées et annotées par Stéphane Topakian, avec une préface de Guy Sacre, Lyon, Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2009, 181 p. ISBN 978-2-914373-59-3]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 136–139. <https://doi.org/10.7202/1054210ar>

ouverte par cette phrase leitmotiv constamment répétée – *Chacun y fera son parcours*. Si le procédé fait honneur à l'intelligence du lecteur, qui est pareillement appelé à *faire son parcours* au sein des réflexions de l'essai, on aurait pu parfois désirer une prise de position plus franche de l'auteur, peut-être trop en retrait. Les pages d'analyse musicale dont nous avons glissé un mot en introduction en sont d'ailleurs un exemple probant : Villeneuve décortique son Webern ou son Debussy (il nous précise que n'importe quel extrait aurait pu être choisi) de manière clinique et strictement factuelle. Bien que l'on comprenne évidemment que l'exercice sert à démontrer l'idée que toute analyse se joue au sein de l'interprétation du lecteur (et de ses *nuances*), un authentique commentaire analytique aurait pu rendre l'effort plus pertinent. Ne lui en tenons pas trop rigueur toutefois : si Villeneuve, à l'image de son *ouvrier*, œuvre (trop?) dans la nuance, son livre gagne en subtilité ce qu'il perd en décision. À chacun alors d'y trouver le reflet de ses propres nuances.

Georges Dimitrov, doctorant en composition à l'Université de Montréal et professeur assistant à l'Université Concordia

Henri Duparc. *Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »*, présentées et annotées par Stéphane Topakian, avec une préface de Guy Sacre, Lyon, Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2009, 181 p. ISBN 978-2-914373-59-3.

Henri Duparc (1848-1933) est un compositeur encore mal connu. Élève de César Franck, ami de Vincent d'Indy et d'Ernest Chausson, membre fondateur de la Société nationale de musique, ce créateur extrêmement auto-critique a laissé un corpus d'œuvres limité, incluant principalement une quinzaine de mélodies et quelques pièces orchestrales. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Duparc a suscité une bibliographie aussi peu abondante : outre quelques études consacrées à ses mélodies¹, seul un ouvrage paru en 1972 sous la plume de Nancy van der Elst offre un tour d'horizon assez complet de sa vie et de son œuvre². Plus récemment, en 2001, la maison d'édition Séguier a également publié dans la collection « Carré Musique » un petit livre de Michel Fabre destiné au grand public³. Ces quelques parutions n'ont toutefois pas épuisé le sujet, et un immense travail reste à faire pour arriver à mieux comprendre les œuvres

de Duparc et le rôle qu'il a joué dans la vie musicale de son époque.

Jean Cras (1879-1932), pour sa part, est un compositeur longtemps oublié que l'on commence à peine à redécouvrir. Officier de marine et compositeur essentiellement autodidacte, Cras est l'auteur de près de 80 mélodies, de nombreuses œuvres de musique de chambre, de plusieurs compositions pour orchestre, ainsi que du drame lyrique *Polyphème*, sur une pièce d'Albert Samain, créé à l'Opéra-Comique en décembre 1922. La bibliographie récente sur Jean Cras se résume à un seul titre : la monographie préparée par Paul-André Bempéchat à partir de sa thèse de doctorat sur la vie et l'œuvre de Cras, parue chez Ashgate en 2009⁴.

Dans un tel contexte, la publication de la correspondance de Jean Cras et Henri Duparc représente un véritable événement, qui vient combler à double titre un vide important dans la littérature musicologique. Stéphane Topakian, directeur fondateur de la maison de disques parisienne Timpani, a patiemment réuni, déchiffré, ordonné, annoté et présenté une centaine de lettres conservées (et dans plusieurs cas, dactylographiées) par les héritiers de Jean Cras, produisant ainsi un volume d'un immense intérêt musicologique, artistique et humain.

Cette correspondance, précisons-le d'emblée, est à sens unique : seules les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras ont été conservées. Les réponses de Cras à Duparc, comme d'ailleurs la grande majorité des documents conservés par ce dernier, ont été détruites en 1935 dans l'incendie du château de Mondégourat, propriété familiale des Duparc. Si cette perte irréparable nous prive d'une moitié de la conversation épistolaire entre les deux compositeurs, elle n'a cependant pas pour effet de rendre exagérément cryptique cette correspondance à une voix : en général, Duparc demeure fidèle à son habitude de rédiger des missives très détaillées, qui permettent le plus souvent de reconstituer (ou au moins de supposer) ce qu'avait pu écrire son interlocuteur. Il continue à se donner cette peine jusqu'aux dernières années de sa vie, alors même que sa cécité grandissante et son épuisement nerveux chronique lui rendent l'écriture de plus en plus difficile.

Cette maladie insaisissable et mystérieuse qui s'empare de Duparc dès les années 1880 et le rend de plus en plus « légume » et « flapi », pour reprendre ses propres termes, est l'un

¹ Mentionnons en particulier Rémy Stricker, *Les mélodies de Duparc*, Arles, Actes Sud, 1996.

² Nancy van der Elst, « Henri Duparc : l'homme et l'œuvre », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1972.

³ Michel Fabre, *Henri Duparc, musicien de l'émotion*, Anglet, Séguier, coll. « Carré Musique », 2001.

⁴ Paul-André Bempéchat, *Jean Cras Polymath of Music and Letters*, Adlershot, Ashgate, 2009 ; « The Life and Works of Jean Cras (1879-1932) », thèse de D.M.A., Boston University, 2000.

des grands thèmes qui traversent l'ensemble de cette correspondance étalée sur près d'un quart de siècle, de 1901 à 1924. Duparc souffre énormément de la perte graduelle de ses facultés physiques, mais surtout intellectuelles et créatrices, et ses lettres à Jean Cras en sont un poignant témoignage, comme d'ailleurs l'ensemble de sa correspondance des années 1880 à 1920, dont une partie est conservée à la Bibliothèque nationale de France. D'une lettre à l'autre, le lecteur suit l'évolution de la maladie, la lutte acharnée de Duparc pour conserver le plus longtemps possible un accès au monde d'art et de pensée qui était le sien, mais aussi ses difficiles renoncements face à l'impossibilité d'y parvenir. Très souvent, Duparc évoque sa foi religieuse, dans laquelle il trouve la force de supporter son incapacité croissante à lire et à comprendre la musique : « l'épreuve est douloureuse ; mais Dieu m'en console si bien qu'il me la rend *chère*⁵ », écrit-il par exemple en février 1918, avant de conclure : « ma vie artistique est finie : elle est remplacée par une vie tout intérieure, qui vaut mieux, et ne me laisse de l'autre que le souvenir d'un cher passé déjà lointain » (p. 114).

Mais si Duparc est très préoccupé par son propre déclin, face auquel il oscille entre la résignation et la révolte, changeant parfois d'attitude en l'espace de quelques lignes, il ne se montre pas moins extrêmement attentif au développement artistique de celui qu'il considère comme son élève, son protégé, son fils spirituel ou « le fils de son âme », pour reprendre une expression employée à plusieurs reprises par Duparc au fil des années, et dont Stéphane Topakian s'est servi pour le titre du volume. Dans ses lettres, Duparc cherche constamment à soutenir et à guider Cras dans son éducation musicale, de ses premiers pas jusqu'à sa consécration officielle en tant que compositeur. Sur les conseils de son mentor, Cras renonce à s'inscrire à la Schola Cantorum, comme il avait envisagé de le faire au début des années 1900 ; il choisit plutôt de poursuivre sa carrière dans la marine, tout en consacrant son temps libre à l'étude de la musique en autodidacte. Il perfectionne ainsi sa technique d'organiste et décortique les partitions des grands maîtres, notamment Bach et Beethoven, comme le lui recommande Duparc. À une question de Cras, que le lecteur devine soucieux face au parcours assez peu orthodoxe qu'il a emprunté, Duparc répond, en août 1905, qu'il « estime qu'il n'est nullement nécessaire à un homme doué d'avoir un professeur » : en effet, « ce n'est pas lui, mais *votre travail personnel* qui vous perfectionne

dans le métier » (p. 53). C'est ce mot d'ordre qui présidera à l'ensemble de la formation musicale de Cras, guidée de loin en loin par les conseils de Duparc.

Bien sûr, celui que Jean Cras appelle affectueusement son « maître » ne se contente pas de conseiller à son protégé d'analyser les quatuors de Beethoven et les fugues de Bach : il prend également le temps de commenter attentivement les nouvelles œuvres que celui-ci lui soumet. C'est l'occasion pour lui d'exposer sa conception de la forme et du développement thématique, mais surtout de l'inspiration tout intérieure qui doit présider au travail de composition : « Cherchez avant tout de belles idées et demandez-les à votre cœur et à votre âme ; c'est là que vous les trouverez », écrit-il en décembre 1909 (p. 81).

Les lettres entourant la genèse et la création scénique de l'opéra *Polyphème* fournissent un exemple particulièrement frappant du soin que met Duparc à commenter les œuvres de Cras. Ici, on retrouve un peu de l'énergie que Duparc avait déployée, près de trente ans auparavant, pour conseiller Ernest Chausson dans la mise au point du livret de son drame lyrique *Le Roi Arthus*. Dans plusieurs lettres exceptionnellement détaillées (la plus longue, écrite au début de l'année 1888, fait 51 pages d'une écriture serrée), Duparc avait commenté aussi bien la trame dramatique générale que le détail poétique du livret de son ami, apportant une contribution importante à l'établissement de la version finale⁶. Au cours des années 1910, Duparc accomplit un travail analogue pour le livret de *Polyphème*, dont il ne découvrira la partition qu'à l'occasion d'une visite de Jean Cras à son domicile de Mont-de-Marsan, en mars 1922 (cette visite est relatée par Cras dans une lettre à son épouse Isaure dont un extrait est reproduit en annexe du volume, p. 159-161). Dès les premiers balbutiements du projet d'opéra, Duparc expose ainsi son point de vue sur la pièce d'Albert Samain que Cras se propose de mettre en musique, et sur la manière dont il convient, selon lui, de l'adapter pour la scène lyrique. Comme dans ses envois à Chausson au sujet du *Roi Arthus*, Duparc insiste particulièrement sur la logique dramatique du texte et sur la nécessité, pour le compositeur, de créer des personnages vivants et crédibles. C'est ainsi que cette discussion épistolaire portant sur une œuvre spécifique débouche sur des questions plus générales de dramaturgie lyrique, et en avril 1920, Duparc consent à envoyer à Cras un manuscrit dans lequel il consigne depuis plusieurs années ses idées sur le drame musical. Malgré leur

⁵ Ici, comme dans les citations qui suivent, c'est Duparc qui souligne.

⁶ À ce sujet, voir Marie-Hélène Benoit-Otis, *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Francfort, Peter Lang, à paraître ; on trouvera également dans ce volume une transcription des lettres de Duparc réalisées à partir des manuscrits originaux conservés dans les archives Ernest Chausson. La lettre de 51 pages mentionnée plus haut est déjà reproduite (avec des erreurs de transcription et surtout de datation) dans Charles Oulmont, *Musique de l'amour*, vol. 2 « Henri Duparc ou de 'L'Invitation au voyage' à la vie éternelle », Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 125-173.

caractère un peu décousu, ces notes dont on trouve une transcription en annexe de l'ouvrage (p. 155-158) constituent un document précieux, car elles permettent de mieux comprendre les conceptions dramaturgiques du compositeur, notamment celles qui ont pu présider à l'élaboration de *Roussalka*, opéra détruit par Duparc avant d'être achevé.

La lecture des lettres à Jean Cras réserve également au lecteur quelques surprises. Si les opinions musicales exprimées par Duparc sont en général mûrement réfléchies et manifestement éclairées par une étude approfondie des partitions, son avis sur certaines œuvres contemporaines laisse songeur. En mai 1902, il écrit qu'à l'écoute de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, c'est « notre cerveau [qui] est ému, jamais notre cœur » (p. 26), laissant ainsi clairement entendre qu'à son avis, l'œuvre est un échec. Il conclut ensuite avec une prophétie qui n'était pas destinée à s'accomplir : « En somme, malgré un très grand et très original talent, [la musique de Debussy] est un art tout à fait artificiel qui convient parfaitement à une époque névrosée comme la nôtre, mais qui, j'en suis convaincu, ne lui survivra pas » (p. 27). Ce genre de commentaire, aussi inexact qu'il puisse paraître à nos yeux d'aujourd'hui, permet de mieux comprendre les idées esthétiques de Duparc et, à travers elles, le contexte musical de la France du début du xx^e siècle.

Mais ce qui étonne peut-être le plus, c'est l'intensité de l'antisémitisme que Duparc révèle dans ses lettres à Jean Cras. Cet homme pourtant chaleureux, ami dévoué et plein d'humour malgré les épreuves qu'il subit, tient par exemple des propos inouïs sur un médecin juif qui n'a pas réussi à le guérir et qu'il se reproche d'avoir consulté dans un « moment de désespoir » : « Somme toute, j'aime mieux être détraqué que d'être soigné et même guéri par un Juif », écrit-il ainsi en août 1902 (p. 29), reprenant des propos malheureusement courants à cette époque, et dont on retrouve souvent l'équivalent sous la plume de son ami Vincent d'Indy.

En somme, les lettres de Duparc à Jean Cras réunies et annotées par Stéphane Topakian constituent une extraordinaire source de renseignements de première main, aussi bien sur leur auteur que sur leur destinataire. Les quelques grands thèmes esquissés ici ne représentent que quelques-unes des facettes de cette conversation épistolaire d'une grande richesse. Aux missives de Duparc s'ajoutent huit annexes qui complètent avantageusement l'ouvrage en contribuant à éclairer les propos

de Duparc : lettres de Jean Cras à différents correspondants, notes manuscrites de Cras et de Duparc, etc. Le tout est complété par quelques repères biographiques et par une liste des ouvrages et des enregistrements consacrés aux deux compositeurs ; la discographie des œuvres de Jean Cras mérite une mention toute particulière, car une intégrale est en cours d'enregistrement chez Timpani. Enfin, l'introduction de Stéphane Topakian et surtout la préface de Guy Sacre permettent de plonger en connaissance de cause dans la lecture d'une correspondance qui, sans cette double mise en contexte, aurait été plus difficile d'accès pour les lecteurs qui ne sont pas familiers avec la vie et l'œuvre de Jean Cras – c'est-à-dire, il faut bien l'admettre, pour la majorité des lecteurs.

Tous les documents qui composent le volume sont édités et présentés avec un soin extrême, ce qui est d'autant plus remarquable que l'écriture de Duparc devient de plus en plus difficile à déchiffrer à mesure qu'il perd la vue, pour finalement devenir illisible à un point dont le manuscrit de la lettre de 1920 reproduit en page 121 ne donne qu'une idée bien partielle. Les annotations, très érudites, apportent un complément d'information précieux et parfois même amusant (en fournissant des détails circonstanciés sur la numérotation de la porte des toilettes dans les hôtels de l'époque, la note 113 permet par exemple de saisir une plaisanterie de Duparc). Il est toutefois dommage que Stéphane Topakian ait négligé de donner la source de ces informations, ce qui aurait grandement facilité la tâche du chercheur désireux d'en apprendre davantage. En outre, le caractère extrêmement systématique des annotations, en lui-même fort louable, est peut-être poussé un peu loin : si les explications concernant les œuvres de Jean Cras (ou certaines œuvres de ses contemporains évoquées par Duparc) sont plus que bienvenues, il est permis de se demander s'il était absolument nécessaire de présenter des opus aussi bien connus que *Tristan und Isolde* ou *Götterdämmerung* de Richard Wagner, pour ne nommer que ceux-là.

Le texte s'accompagne d'une magnifique et très riche iconographie, qui entre en dialogue avec le contenu des lettres et l'éclaire bien souvent comme seules les images peuvent le faire : photographies de Jean Cras, de sa famille, de ses collègues et des bateaux sur lesquels il travaille, reproductions de cartes postales envoyées par Duparc, programmes de concert, etc. À ces illustrations inédites et extrêmement précieuses s'ajoutent quelques portraits de compositeurs mentionnés par Duparc (César

Franck, Vincent d'Indy, André Messager, Ernest Chausson); ces photographies, assez faciles à trouver, auraient pu être omises, mais elles contribuent à rendre la lecture agréable aussi bien pour l'œil que pour l'esprit.

Malgré quelques imperfections somme toute bien mineures, les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras présentées et annotées par Stéphane Topakian constituent un recueil absolument remarquable, et sans le moindre doute destiné à devenir un ouvrage de référence essentiel pour l'étude de la musique française au début du xx^e siècle.

Marie-Hélène Benoit-Otis, chercheuse post-doctorale en musicologie, University of North Carolina at Chapel Hill

Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier. *Quêtes d'absolus*, avec les voix d'Yves Bonnefoy et de Kathleen Ferrier et le violon de Jeanne-Marie Conquer, textes, œuvres et documents réunis, présentés et commentés par Jean-Jacques Nattiez, avec le concours de Jonathan Goldman, Montréal, Simon Blais, 2009, 91 p. ISBN 978-2-9809852-6-3.

Eros

Volume séduisant d'un format inhabituel, *Quêtes d'absolus* permet à d'amples marges (du silence, approuverait Félix-Antoine Savard¹) d'aérer ses textes. En charge de ce projet interdisciplinaire, le musicologue Jean-Jacques Nattiez a su compenser un titre racoleur par la sobriété visuelle d'une couverture blanche, quadrillée de portées, telle une partition orchestrale.

La quatrième de couverture annonce « une rencontre exceptionnelle entre cinq grands artistes » mentionnés dans l'ordre suivant: le compositeur Pierre Boulez, l'écrivain Yves Bonnefoy, la peintre Carol Bernier, la violoniste Jeanne-Marie Conquer et la contralto Kathleen Ferrier. Boulez présente un fac-similé de son œuvre pour violon seul, *Anthèmes I* (1992), et l'analyse de sa version modifiée électroniquement, *Anthèmes II* (1997). À partir d'une réflexion de 1958, Bonnefoy développe deux textes intitulés *Poésie et musique* et *Ut musica poesis*. Bernier présente cinq toiles et les deux interprètes captent l'attention du mélomane par deux disques compacts insérés dans le volume.

Un premier disque offre des interprétations des années 1950 d'œuvres de Bach, Berg, Boulez, Mahler et Mozart, ainsi qu'un raga indien, un chant grégorien et un air folklorique du Québec, le tout couronné de la lecture par la voix grave et intériorisée de Bonnefoy de trois de ses poèmes – deux d'entre eux sont dédiés à Mahler, dont un spécifiquement à Ferrier, interprète légendaire du dernier chant de *Das Lied von der Erde*. Le second disque révèle, par la violoniste franco-canadienne Jeanne-Marie Conquer, l'interprétation d'*Anthèmes I*, œuvre la plus accomplie de Pierre Boulez qu'il m'ait été donné d'entendre, vu son utilisation, à l'image de certaines *sequenzas* du grand Luciano Berio, d'un instrument monodique solo seyant à son langage d'austérité. Et quelle utilisation! Avec intériorité, justesse et virtuosité exemptes de tout cabotinage, l'interprète sait, par de longues tenues de notes vibrantes et d'éloquents silences, atténuer l'effet invariablement grisâtre, pointilliste et répétitivement monotone des traitements sériels usuels. Une autre version supervisée par le compositeur, *Anthèmes II*, pour violon et dispositif électronique, occupe la deuxième page. Cette réalisation électroacoustique de Gilbert Nouno, aux effets imaginatifs, ne craint heureusement pas de recourir aux ludiques gammes et arpèges, habituellement bannis par le dodécaphonisme. Mais quel rapport peut-il bien exister entre les œuvres de Boulez du deuxième disque et celle de Mahler, qui constitue plus des deux tiers du minutage du premier, outre un rapport formel accessoire, intelligemment débusqué par les notes analytiques de Jonathan Goldman?

Au centre du volume, la peintre Carol Bernier lève le voile, en une trop brève page, sur le processus de création de ses cinq toiles inspirées par l'écoute d'*Anthèmes I*. Leurs photographies par Guy L'Heureux révèlent un jeu de textures denses et de couleurs chaudes, mis en valeur par les mêmes contrastes de lumières fulgurantes quoique fugitives qui hantaient les toiles des années 1990 de Suzanne Dubuc. On rêve de les contempler un jour, côte à côte, à la galerie Simon Blais qu'on doit vraiment féliciter pour avoir généreusement endossé l'édition soignée du projet.

Une réussite, donc?

Thanatos

Quêtes d'absolus souffre hélas d'avoir décentré son foyer, originalement axé sur Bonnefoy, vers Boulez dont les six pages empêtrées d'explications techniques n'offrent, en maigre substance, qu'une explication du bricolage

¹ Félix-Antoine Savard, *Aux marges du silence*, Québec, Garneau, 1975.