

The Promised Land : le testament d'un musicien anglophile

Vincent GIROUD

Peu de compositeurs français ont été aussi anglophiles que Saint-Saëns toute sa vie durant, et les Anglais, peu sensibles aux querelles d'école qui caractérisaient, alors comme aujourd'hui, la vie musicale parisienne, ont répondu à cette sympathie en réservant un accueil enthousiaste tant à ses œuvres qu'à ses nombreuses prestations outre-Manche en tant qu'interprète. Il suffit de rappeler que deux de ses ouvrages les plus célèbres, la *Troisième Symphonie* en ut mineur avec orgue (commande de la London Philharmonic Society) et la *Première Sonate pour violon et piano* en ré mineur ont été créés en Angleterre – cette dernière à Huddersfield, dans le Yorkshire ! Très fier d'avoir été présenté à la reine Victoria dès 1880 à Windsor (et plus tard, à Buckingham Palace, à la reine Alexandra, dédicataire de *The Promised Land*), le compositeur ne l'était pas moins du doctorat *honoris causa* que l'université de Cambridge lui décerna en 1893 (conjointement avec Boito, Bruch et Tchaïkovski).

The Promised Land témoigne plus particulièrement des relations d'amitié nouées par Saint-Saëns avec une des personnalités les plus actives et les plus intéressantes de la vie musicale londonienne de son temps, le critique et pédagogue Hermann Klein (1856-1934). Né à Norwich, capitale de l'East Anglia, il était originaire du côté paternel d'une famille juive germanophone de Riga (Lettonie). Réinstallés à Londres en 1866, les Klein y habitaient le même immeuble de Cavendish Square (1, Bentinck Street) que le fameux professeur de chant Manuel Garcia fils (1805-1906), frère de la Malibran et de Pauline Viardot : le jeune Hermann était donc devenu son élève pendant quatre ans ; il préparerait plus tard l'édition anglaise de sa méthode de chant. C'est par Garcia que Klein fit la connaissance de Saint-Saëns lors d'un séjour londonien de celui-

ci. Klein n'en précise pas la date, mais elle est postérieure à 1879, année où Saint-Saëns dirigea la création de sa cantate *La Lyre et la Harpe* au festival de Birmingham et interpréta à Londres son *Deuxième Concerto pour piano en sol mineur*. Klein tenait alors la rubrique musicale du *London Examiner*, qu'il allait quitter en 1881 pour le *Sunday Times*, où il alla s'imposer comme l'un des principaux critiques de sa génération, mieux informé musicalement que son plus célèbre collègue Bernard Shaw et surtout dépourvu de ses préjugés. Parmi ses écrits, qui comportent de passionnants mémoires (*Thirty Years of Musical Life in London*), figurent les versions anglaises de *Thaïs* de Massenet, de *La Forêt bleue* de Louis Aubert, d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, du *Martyre de saint Sébastien* de Debussy et de diverses mélodies françaises, dont le *Schéhérazade* de Ravel.

Une sympathie immédiate, dont Klein a laissé de touchants témoignages, paraît avoir rapproché le jeune critique et le compositeur, qui ne manquaient pas de se rendre visite régulièrement, soit à Londres, soit à Paris. Est-ce Klein, à en croire ce que rapporte Saint-Saëns dans une lettre ouverte à Henri Quittard publiée dans *Le Figaro* en 1916, qui aurait proposé au compositeur un oratorio sur le personnage de Moïse, ou est-ce le contraire, comme le raconte Klein dans ses mémoires publiés en 1903 ? Selon le récit assez circonstancié de celui-ci, le projet remonterait à l'époque de la création londonienne, en 1885, de *Coeli enarrant*, composé par Saint-Saëns sur le texte latin du psaume XVIII (selon la numérotation de la Vulgate, XIX selon la numérotation traditionnelle le plus souvent adoptée). D'où, vraisemblablement, des conversations entre le compositeur et Klein – c'est ce que ce dernier laisse entendre – sur la tradition anglaise de l'oratorio et l'idée, qu'elle soit venue de celui-ci ou de celui-là, d'en écrire un en collaboration sur un texte tiré de l'Ancien Testament. « Je donnai volontiers mon accord, raconte Klein, et, après avoir m'être entendu avec lui sur le découpage, je me mis à la tâche. Au bout de quelques semaines, j'expédiais le texte à Paris. Il n'en était pas complètement satisfait et me le renvoya pour que je le révise. » Fin 1886, le compositeur écrivait à Klein que la seconde version, débarrassée de la « monotonie » qui l'avait un peu gêné dans la première, lui agréait parfaitement.

Après un ou deux rendez-vous manqués, Klein reprenait contact avec Saint-Saëns en 1887 pour lui faire part du succès d'une deuxième exécution de *Coeli enarrant*, cette fois au festival de Norwich, auquel il lui proposait de destiner leur oratorio. Le 18 octobre 1887, le compositeur se déclarait enchanté de cette éventualité et, encourageant Klein à se mettre en rapport avec l'éditeur londonien Novello pour la publication de l'œuvre, annonçait que « Moïse » serait probablement son dernier ouvrage. Il fallait, ajoutait-il, qu'il conclue dignement sa carrière !

Toutefois « Moïse » se tarda pas à faire face à des destins contraires. Norwich hésita à s'engager à l'aveugle et pour une date indéterminée ; Leeds, pressenti ensuite, émettait les mêmes réserves. Sur ce, Saint-Saëns apprenait que son collègue et ami Anton Rubinstein travaillait à un « opéra sacré » du même titre. Découragé, Saint-Saëns renonçait au projet et retournait à l'auteur son livret. L'échec du *Moïse* de Rubinstein, donné une seule fois en version de concert à Riga en 1894 après une création pragoise avortée deux ans plus tôt, ne semble pas lui avoir fait changer d'avis. Dans ses souvenirs parus en 1903, Klein évoque donc *The Promised Land* comme un projet sans suite.

En dépit de ce contretemps, le compositeur et le musicographe anglais n'en continuaient pas moins leurs relations amicales, même après l'installation provisoire de Klein aux États-Unis, ayant été nommé critique musical du *New York Herald* en 1901. En 1906, les deux hommes se revirent donc à New York lors du premier voyage de Saint-Saëns en Amérique pour une tournée de concerts. L'année suivante, lorsque l'éphémère Manhattan Opera Company envisagea de monter *Hélène*, avec Melba, qui l'avait créé à Monte-Carlo en 1904, c'est à Klein que Saint-Saëns demandait d'en préparer la version anglaise. Réinstallé à Londres en 1909 pour se consacrer à l'enseignement, Klein se trouva chargé, fin mai 1912, de la participation chorale anglaise au Concours international de musique de Paris, et c'est à cette occasion que Saint-Saëns lui proposait de remettre sur le chantier leur ancien projet. Estimant le titre *The Death of Moses* « trop funèbre », pour citer Saint-Saëns, les deux collaborateurs lui substituent alors celui de *The Promised Land*, non sans hésitation de la part du compositeur, car Massenet avait composé une *Terre promise*, créée à l'église Saint-Eustache en mars 1900 : « Mais les deux ouvrages, conclut Saint-Saëns (toujours sur la défensive lorsqu'il est question de son éternel rival), différent du tout au tout et n'ont rien de commun que le titre, qui est bien celui convenant le mieux à notre ouvrage ; les deux sujets n'ont aucun rapport. » Mis en musique sur des extraits de la Vulgate (dans la traduction de Silvestre de Sacy), l'oratorio de Massenet, en effet, ne peut guère être comparé à celui de Saint-Saëns, seule sa troisième partie, intitulée « Chanaan (La Terre promise) » pouvant à la rigueur être rapproché de celui-ci.

Entreprise au Caire et poursuivie à Paris, puis en Algérie, et enfin de nouveau en Égypte, la composition de l'oratorio tint Saint-Saëns occupé durant la fin de l'année 1912 et les premiers mois de 1913 ; Klein arrangea avec Novello la publication de l'ouvrage et sa création à Gloucester en septembre 1913, sous la direction du compositeur, dans le cadre prestigieux du « Three Choirs Festival ».

Institution aujourd'hui plus que tricentenaire, ce festival annuel se tient en alternance dans trois villes (Hereford, Gloucester et Worcester) et mobilisait à l'origine le chœur de chacune de leur cathédrale. Principalement anglais, le répertoire s'était progressivement internationalisé : *La Création* de Haydn y était entendue dès 1800 et *Elijah* de Mendelssohn en 1847 (un an après sa création à Birmingham), puis chaque année jusqu'en 1929. Dvorak avait dirigé son *Stabat Mater* à Worcester en 1884. Le répertoire admettait la musique symphonique et concertante – parallèlement à la création de son oratorio, Saint-Saëns se produisait dans le *Concerto pour piano n° 27 en si bémol*, K. 595, de Mozart, et le concert où Elgar dirigeait son *Dream of Gerontius* commençait par la *Deuxième Symphonie* de Brahms – ainsi que la musique chorale et vocale profane : au même concert que le K. 595 de Mozart, le soprano finlandais Aïno Ackté chantait, en création mondiale, la cantate *Luonnotar* de Sibelius, et, de manière plus inattendue pour un festival dominé par la musique sacrée, interprétait aussi la scène finale de *Salomé* de Richard Strauss. Quant à l'oratorio de Saint-Saëns, il partageait l'affiche du concert de la matinée du 11 septembre, en première partie, avec le *Te Deum* de Sir Hubert Parry et le motet *Ye Holy Angels Bright* de Charles Villiers Stanford, le copieux programme se terminant par la *Seconde Symphonie* d'Elgar, dirigée par celui-ci. Il est clair en tout cas que la musique française n'occupait qu'une place limitée dans les événements du festival, ce qui rend la présence de Saint-Saëns encore plus remarquable, et ce d'autant plus que *The Promised Land* était le premier oratorio d'un compositeur étranger jamais créé par les Trois Chœurs. L'importance de l'événement pour les milieux musicaux anglais était d'ailleurs manifestée par la parution dans le *Musical Times* du 1^{er} août d'une présentation de l'œuvre, dont la partition venait d'être publiée. Cette analyse musicale détaillée – et admirative – était due à la plume de Herbert Thompson (1856-1945), critique musical du *Yorkshire Post* et correspondant du *Musical Times* pour le Yorkshire.

S'il est difficile de juger de l'accueil réservé par le public du festival, la recension parue dans le *Times* de Londres du lendemain accusait une nette déception. Pour le critique (anonyme), Saint-Saëns, en se coulant respectueusement dans le moule de l'oratorio anglais classique, avait perdu en originalité et en saveur. Des réserves analogues s'expriment dans le compte rendu donné dans le même journal de la création londonienne, le 27 novembre suivant, dans le cadre immense du Royal Albert Hall, par la Royal Choral Society, avec en complément de programme *The Tale of Old Japan*, l'oratorio du compositeur anglo-africain récemment décédé Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912). Cette fois, le critique reconnaît néanmoins que le manque d'unité de l'œuvre est compensé par sa variété, mais sans en dire plus.

Envoyé par le gouvernement français comme délégué à la Panama Pacific International Exposition qui se tenait à San Francisco en 1915, Saint-Saëns profita de son séjour californien, du 23 mai au 9 juillet, pour y diriger une seconde fois *The Promised Land* le dimanche 27 juin, au dernier des trois concerts consacrés entièrement à ses œuvres au Festival Hall, avec un orchestre spécialement constitué pour l'occasion. Le programme, dirigé en partie par Richard Hageman, commençait par la fantaisie symphonique *Hail California* – avec orgue, fanfare militaire, et citations de la *Marseillaise* et du *Star-Spangled Banner* – commandée pour la circonstance et déjà entendue aux deux concerts précédents. Venaient ensuite la *Marche héroïque* et le poème symphonique *La Jeunesse d'Hercule* (ces deux morceaux sous la baguette du compositeur) puis *Une nuit à Lisbonne*, la seconde partie du concert étant réservée à *The Promised Land*. L'exécution, probablement compromise par un nombre insuffisant de répétitions, fut un désastre, que Saint-Saëns, dans un article consacré à son voyage paru dans *L'Écho de Paris* du 7 novembre 1915, attribue à la disposition des chœurs, « placés sur des estrades en amphithéâtre, au fond de la scène, de l'autre côté de l'orchestre » et trop loin du chef; ainsi que le rapporte le *San Francisco Chronicle* du 28 juin, les basses ayant manqué leur entrée à l'*Alla breve* du finale, il en résulta une cacophonie telle que Saint-Saëns dut tout arrêter et reprendre le numéro à son début. Comme le conclut le critique, il était difficile de se faire une idée de l'œuvre sur la base d'une exécution qui ressemblait davantage à une répétition incertaine. Le correspondant du *Musical Times* indique toutefois que le public de 4 000 spectateurs reçut l'ouvrage avec enthousiasme.

La création parisienne, dans la traduction française préparée par Saint-Saëns et Klein eux-mêmes, eut lieu le 20 février 1916, en matinée, au Théâtre des Champs-Élysées, lors d'un concert dirigé par Victor Charpentier et principalement consacré à Saint-Saëns. Si les forces chorales étaient plus modestes que les 250 choristes de Gloucester et les 400 de San Francisco, l'exécution, où Marcel Dupré tenait la partie d'orgue, était manifestement plus soignée que les précédentes, avec un quatuor vocal de qualité composé de Marcelle Demougeot, une certaine Mlle Caron en contralto, le ténor Rodolphe Plamondon et le baryton Alexis Ganne. Louis Schneider, dans le *Gaulois*, estime que l'œuvre, écrite dans une « manière à la fois compacte et brillante », « peut subir sans crainte d'infériorité la comparaison avec les *Oratorios* de Haendel ». Parmi les pages mémorables, il cite, dans la première partie, « le récit exquis du ténor soutenu par l'orgue » (n° 3, « And the Lord Spake unto Moses ») et « le trio et le chœur *agitato* de la fin » (n° 6, « Ill went it with Moses »); et dans la deuxième, le « chœur sans accompagnement [...], délicieux de fraîcheur reposante » (n° 10, « The Lord will not always chide ») et « le Cantique de Moïse,

[...] d'une magnificence de lignes vraiment inspirée » (n° 12, « The Song of Moses : Give ear, O ye heavens »). Et il en loue « en bloc la tendance simple, sobre, la noblesse et la clarté où s'avèrent une fois de plus les qualités si françaises de la musique de M. Saint-Saëns ». Moins détaillée, la recension de Gaston Carraud dans *La Liberté* est également très élogieuse. Le triomphe obtenu par l'œuvre à Paris est en outre confirmé par le correspondant du *Musical Times*. Une seconde exécution dans le même théâtre eut lieu le 12 mars suivant, le quatuor vocal étant cette fois complété, en plus de Demougeot et de Ghasne, par Lucia Nordi et le ténor Pasquier.

Trois éditions de la partition, réduite pour deux pianos, sont parues chez Novello (à quoi il faut ajouter les parties chorales), avec le numéro d'opus 140 : la première, de 1913, avec le seul texte anglais, et une dédicace à la reine douairière, veuve du roi Édouard VII ; et deux autres en 1914, l'une avec la traduction française, et la seconde avec une traduction allemande (*Das gelobte Land*) due au compositeur et musicographe Otto Neitzel (1852-1920), lui-même auteur d'une monographie sur Saint-Saëns en langue allemande publiée en 1899 ainsi que des versions allemandes de *Proserpine* et d'*Ascanio*.

Si l'on excepte un projet inachevé de jeunesse (*Les Israélites sur la montagne d'Oreb*), *The Promised Land* est le troisième oratorio de Saint-Saëns, et fort différent des deux précédents. L'*Oratorio de Noël* (1858) a dès l'origine été conçu, alors que le jeune compositeur était organiste titulaire de La Madeleine, pour s'intégrer dans la liturgie catholique de la Messe de minuit. Par contraste, *Le Déluge* (1876) est un oratorio de concert, écrit sur un livret « littéraire » de Louis Gallet qui ne fait que quelques emprunts au texte biblique. *The Promised Land*, fruit de la collaboration d'un compositeur agnostique et d'un fils d'Israël (que Saint-Saëns présente fièrement comme tel dans sa lettre ouverte de 1916), n'est pas à proprement parler un oratorio chrétien, et encore moins catholique, mais, si l'on veut, œcuménique, puisque le texte anglais est emprunté à la version anglicane officielle de 1611. Le sujet en est abordé avec sérieux, on irait presque jusqu'à dire avec ferveur, et on n'y trouvera pas la suavité gounodienne dont est empreint *Le Déluge*. En fait, comme le notait avec perspicacité H. Thompson à la lecture de la partition, *The Promised Land* rappelle avant tout le premier acte de *Samson et Dalila*, où le même critique relève d'ailleurs au moins une similitude musicale ; le parallèle était d'autant plus frappant en Angleterre, où *Samson* était souvent exécuté sous forme d'oratorio en raison de la prohibition des sujets bibliques à la scène.

Conformément au titre primitif, le sujet est plutôt Moïse que la Terre promise, ou plus exactement, comme l'indique Klein dans la note liminaire de la partition, il s'agit d'expliquer pourquoi Moïse fut privé de la récompense

suprême de pénétrer dans la Terre promise après avoir guidé son peuple à travers tant d'épreuves. La première partie nous ramène au moment où, dans le désert de Zin, Moïse, au lieu de *parler* au rocher, comme le lui commandait Dieu, l'a frappé avec son bâton pour en faire jaillir l'eau. Moïse a donc manqué de foi, et il en est puni. Klein a rassemblé des citations du livre des Nombres, du Deutéronome et des Psaumes (psaumes 77, 80, 103, 119 et 121), avec quelques discrets emprunts supplémentaires au livre de Job (« Remember that thou magnify... ») et des Lamentations (« For this our heart is faint... »). Le texte est en prose, et Saint-Saëns, qui par le passé s'était déclaré hostile à la mise en musique de textes non versifiés, a cru bon de s'exprimer à ce sujet dans sa lettre ouverte à Quittard lors de la création française :

En principe, je n'aime pas, en français, l'alliance de la musique et de la prose ; mais je change de sentiment quand il s'agit d'une prose qui n'est pas la prose courante de la conversation, une prose moulée sur la musique, comme c'est ici le cas, ou une prose rythmée et sonore, à mi-chemin entre la prose et le vers.

L'œuvre est écrite pour des forces imposantes : un quatuor vocal (où le ténor représente aussi Aaron et le baryton Moïse), un double chœur, et un orchestre fourni (trois flûtes dont un piccolo, deux hautbois, cor anglais, deux clarinettes et une clarinette basse, deux bassons et un contrebasson, quatre cors, quatre trompettes, trois trombones, timbales, quintette à cordes et orgue). Le modèle, comme de nombreux critiques l'ont souligné à l'époque, est évidemment Händel ; non pas tant celui du *Messie*, dont le rapproche certes le livret composé de fragments bibliques, que celui d'*Israel in Egypt*. Saint-Saëns connaissait bien cette œuvre, alors presque aussi populaire que le *Messie* : Klein, dans ses mémoires, rappelle qu'on pouvait entendre Sir Michael Costa la diriger au Crystal Palace dans les années 1870 avec des forces chorales et orchestrales atteignant jusqu'à 4 000 personnes. Saint-Saëns en a notamment repris l'écriture en double chœur, lui qui notait déjà en 1879 à propos de ces chœurs d'*Israel in Egypt*, rendant compte dans *Le Voltaire* du festival de Birmingham : « L'effet en est formidable, et rien ne peut leur être comparé. » *The Promised Land* est à coup sûr rempli d'« effets händéliens », tant dans l'écriture chorale que dans les figurations de l'accompagnement orchestral. Mais ces effets si évidents, qui tiennent plus de l'hommage que du pastiche, ne doivent pas masquer l'apport musical personnel de Saint-Saëns, et il est clair que plus d'un critique londonien de l'époque, habitué au style néo-romantique des oratorios anglais contemporains, s'y est laissé prendre. Ce n'est pas le cas de H. Thompson, qui, tout en relevant le classicisme de la structure en morceaux, souligne aussitôt la souplesse avec laquelle elle est traitée – plus proche, selon lui, de Spohr que de Händel. Dans ses réminiscences posthumes sur Saint-Saëns publiées par le

Musical Times, Klein lui-même paraît reprocher au compositeur de ne pas s'être davantage affranchi de certaines conventions en écrivant sa partition. La parcourant avec lui au Grosvenor Hotel, à Londres, il évoque une conversation à propos du passage de la première partie où est « peint » le jaillissement de l'eau du rocher. « Haendel », pense aussitôt Klein, ayant sans doute à l'esprit les plaies d'Égypte dépeintes musicalement par celui-ci (encore qu'il aurait pu aussi penser à la deuxième partie du *Déluge*). « Gounod », lui répond Saint-Saëns, rappelant la descente chromatique qui figure le vin que Méphistophélès fait miraculeusement jaillir dans la scène de la Kermesse de *Faust*. Parler de « peinture musicale » (*Tonmalerei*), l'année de la création du *Sacre du printemps*, dont le compositeur niait farouchement que la musique puisse rien exprimer ! Voilà bien une nouvelle indication que Saint-Saëns, alors entré dans sa neuvième décennie, ne se souciait guère de paraître « à contre-courant ». De ce point de vue, et de bien d'autres, on peut dire que *The Promised Land*, son dernier *magnum opus*, comme il se le promettait un quart de siècle auparavant, venait dignement couronner sa carrière.

© Vincent GIROUD