

Saint-Saëns musicien d'église

Diego Innocenzi

Camille Saint-Saëns est connu comme compositeur et comme pianiste virtuose, comme chef d'orchestre aussi, mais on oublie souvent que pendant les premières années de sa carrière il fut un musicien d'église renommé. Chaque dimanche, de 1853 à 1877, il accompagnait à l'orgue messes, vêpres et saluts, et revenait bien entendu à sa tribune en semaine pour les mariages et les enterrements.

Ce fut d'abord auprès d'un musicien atypique – Alexandre-Pierre Boëly, fervent défenseur des maîtres anciens à une époque où on ne les jouait guère – que Saint-Saëns reçut ses premières leçons d'orgue. Au bout de deux ans, son maître pour le piano (Camille Stamaty) présenta l'enfant prodige à François Benoist, professeur d'orgue au Conservatoire de Paris. Nous sommes en 1848. Bien des années après, Saint-Saëns se souvient, dans son *École buissonnière*, de sa première épreuve :

On me plaça devant le clavier, j'étais fort intimidé, et ce que je fis entendre était tellement extraordinaire, que tous les élèves partirent ensemble d'un immense éclat de rire. On me reçut comme auditeur.

Dans les mois qui suivent, le jeune musicien travaille assidument l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach. Rapidement intégré aux élèves de la classe, Saint-Saëns décroche dans la foulée ses prix en 1849 et en 1851 (il poursuivra ses études en composition chez Halévy sans réussir toutefois à décrocher le prix de Rome).

L'enseignement donné au Conservatoire était spécialement orienté vers la pratique des futurs organistes liturgiques. On apprenait chez Benoist à accompagner le plain-chant selon les règles (tantôt au pédalier, tantôt au clavier), à concevoir sur le vif des fugues et à improviser dans le style libre. Bardé de ce savoir pratique du contrepoint, Saint-Saëns est nommé en 1853 à la tribune de l'église Saint-Merry, en plein cœur de Paris. Il a alors 18 ans. L'instrument dont il hérite, construit au xvii^e siècle, est dans un mauvais état. Repris successivement par François-Henri Clicquot peu avant la Révolution, puis par Dallery en 1816-1818, l'orgue n'avait donc pas connu de véritables travaux depuis un demi-siècle. Saint-Saëns obtient qu'il soit restauré. La modernisation est confiée à Cavaillé-Coll qui y travaille de 1855 à 1857. À la demande de Saint-Saëns, beaucoup des anciens tuyaux sont conservés, en particulier le cornet du grand orgue et les mutations du grand orgue et du positif caractéristiques des anciens orgues français. Pour le concert d'inauguration, le jeune organiste improvise et joue sa fantaisie en *mi* bémol, l'extrait d'une sonate de Mendelssohn et la fugue en *ré* majeur de Bach. Le ton est donné : les modèles de Saint-Saëns sont puisés aux sources les plus élevées.

Après cinq années passées à Saint-Merry, Saint-Saëns accède à la prestigieuse tribune de la Madeleine en 1858 où il trouve l'instrument d'une conception toute moderne conçu par Cavaillé-Coll peu de temps auparavant (1846). Louis-James-Alfred Lefébure-Wély venait de libérer l'un des postes les plus lucratifs de la capitale. Saint-Saëns connaît une véritable promotion qui lui assure des revenus confortables, mais qui le met surtout en contact avec des paroissiens comptant parmi les personnalités les plus influentes de la capitale. C'est là que viendront lui rendre visite des artistes aussi estimables que Clara Schumann, Anton Rubinstein, Pablo Sarasate et Franz Liszt. C'est enfin pour la Madeleine, où les cérémonies atteignaient une solennité sans guère d'équivalent à Paris, que Saint-Saëns écrira une grande partie de sa musique sacrée, nous y reviendrons.

Outre les mariages et les services funèbres, Saint-Saëns était astreint à jouer trois services chaque dimanche. La plupart de ses interventions

aux claviers n'étaient pas écrites. Son ancien disciple Eugène Gigout se souvient, dans *Le Guide du concert*, en 1914 :

Du reste, nous ne quittions guère la tribune de la Madeleine ; car d'entendre Saint-Saëns improviser était un bonheur sans égal. Quels beaux souvenirs que ces antiennes à cinq parties, ces canons présentés avec une aisance déconcertante, ces fantaisies toujours si originales, si variées, ces sorties fulgurantes, ces offertoires beethovéniens qui, faut-il le dire, n'étaient pas toujours goûtés des belles mondaines du quartier ! – Vous pensez bien que l'organiste incriminé ne cédait pas : « Quand j'entendrai lire au Prône une page de Labiche – répondit-il un jour –, je jouerai un offertoire approprié. »

Saint-Saëns succède en effet à un musicien qui s'était illustré dans des compositions d'un accès facile, proche des pièces qu'on entendait alors dans les salons ou à l'opéra. Or, pour ne rien arranger, outre ses improvisations en style sévère, Saint-Saëns exécute, comme il en avait pris l'habitude à Saint-Merry, des morceaux tirés des maîtres anciens. Très vite, l'organiste acquiert la réputation d'être un artiste sérieux, trop sérieux au goût de beaucoup. Bien des années plus tard, il tentera de détruire, dans son *École buissonnière*, ce qu'il qualifiera de « légende » :

J'étais le musicien sévère, austère ; et l'on avait fait croire au public que je jouais continuellement des fugues ; si bien qu'une jeune fille, en passe de se marier, vint me supplier de ne pas en jouer à sa messe de mariage. Il est vrai qu'une autre me demanda de lui faire entendre des marches funèbres. Elle voulait pleurer à son mariage, et n'en ayant nulle envie, comptait sur l'orgue pour lui faire venir les larmes aux yeux. Mais ce cas fut unique en son genre ; d'ordinaire, c'était de ma sévérité qu'on avait peur ; cette sévérité était pourtant bien tempérée.

Un jour, un des vicaires de la paroisse se mit à m'endoctriner sur ce point. Le public de la Madeleine, me dit-il, est composé en grande majorité de personnes riches, qui vont souvent à l'Opéra-Comique ; elles y ont contrac-

té des habitudes musicales qu'il convient de respecter.

– Monsieur l'abbé, lui répondis-je, quand j'entendrai dire en chaire le dialogue de l'Opéra-Comique, je ferai de la musique appropriée ; mais pas avant.

En ce temps-là, on était gai à la salle Favart.

Comme Charles Gounod avant lui, qui avait affronté des paroissiens hostiles à la musique sérieuse lorsqu'il avait tenu l'orgue des Missions-Étrangères dans les années 1840, Saint-Saëns dut lutter pendant toute sa carrière de musicien d'église pour imposer son goût en matière de musique liturgique. Chez les professionnels et parmi les amateurs avertis, sa notoriété comme organiste ne cessait de croître. Après son accession à la tribune de la Madeleine, il est régulièrement invité pour les concerts d'inauguration des orgues des principales églises de Paris (Saint-Sulpice en 1863, Notre-Dame en 1868, la Trinité en 1869) et, plus tard, pour le baptême de l'orgue monumental du Trocadéro à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 – instruments tous construits par Cavaillé-Coll. Lors de ses nombreux voyages à travers le monde, pendant les décennies suivantes, Saint-Saëns sera souvent convié à jouer sur les meilleures orgues des villes qu'il traversera, et parfois à en inaugurer certains en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et en Afrique du Nord.

De plus en plus occupé par ses tournées de concerts, contraint, pour préserver une santé fragile, de prendre ses quartiers d'hiver dans des pays au climat plus clément, Saint-Saëns avait fini par se reposer sur Gabriel Fauré, Eugène Gigout et Charles-Marie Widor pour le remplacer aux claviers du Cavaillé-Coll de la Madeleine. En 1877, Saint-Saëns démissionne de son poste en prétextant des conflits avec le clergé de sa paroisse. Ce départ inattendu coïncida de façon tout à fait providentielle avec le décès d'Alfred Libon, directeur des Postes, qui avait fait don par héritage au musicien d'une somme énorme destinée à la commande d'un *Requiem*, somme assez élevée pour donner à Saint-Saëns la possibilité de se consacrer entièrement à la composition pendant plusieurs années.

La production de Saint-Saëns avait été fortement marquée par ses obligations de musicien d'église. Jean Bonnerot écrit que le compositeur produisit une quantité considérable de musique (cantiques du mois de Marie ou motets composés à la hâte et dont beaucoup ne furent pas édités) afin de fournir les besoins de ses paroisses, en particulier pendant les fêtes où la musique occupait une place non négligeable. Les pièces éditées par Durand en 1885, dans une sorte de recueil récapitulatif, étaient donc un choix des meilleures pages retenues par leur auteur. On y trouvait cinq *O Salutaris*, trois *Ave verum*, deux *Tantum ergo*, un *Veni creator* (dédié à Franz Liszt), quatre *Ave Maria*, un *Tollite Hostias* (tiré de l'*Oratorio de Noël* qui connaissait déjà un grand succès). Il s'agissait à l'évidence d'une anthologie de partitions destinées à embellir les saluts au Saint-Sacrement, cérémonies alors très en vogue qui s'enchaînaient aux vêpres et faisaient une large place à la musique. Les saluts comprenaient en général un motet au Saint-Sacrement, un autre à la Vierge, une prière pour le pape, un *Tantum ergo* et un *Laudate Dominum*.



Les pièces religieuses de Saint-Saëns renoncent à toute facilité. On n'y entend ni les traits de virtuosité vocale que bon nombre de compositeurs de musique liturgique n'hésitaient pas, à la même époque, à emprunter au théâtre lyrique, ni ces mélodies d'opéra-comique qui courent alors sous la plume de tant de maîtres de chapelle – le père Lambillotte en tête. Dans les partitions de Saint-Saëns, le chromatisme est rare, l'homophonie fréquente dans les chœurs, le contrepoint abondamment utilisé. Cette musique-là est un manifeste pour une esthétique austère qui regarde plus vers le passé que vers la romance moderne.

Les effectifs préconisés dans les motets de Saint-Saëns sont directement déterminés par le personnel musical disponible dans les paroisses. Les femmes étant interdites de prestation musicale tout au long du XIX^e siècle dans les églises parisiennes, les ensembles choraux sont compo-

sés des enfants des maîtrises pour les dessus et de quelques chanteurs adultes pour les autres parties. Les basses sont souvent doublées par les contrebasses et le plain-chant accompagné par un instrument étrange, le serpent, bientôt remplacé par l'orgue de chœur ou l'harmonium. Quant aux instruments, il n'est pas rare qu'une harpe ou un cor vienne s'ajouter à l'orgue.

Outre ses motets, Saint-Saëns compose plusieurs partitions de grande envergure. Une *Messe* d'abord, avec grand orgue et orgue d'accompagnement, orchestre réduit, quatre voix solistes et un chœur (1857), que traversent les thèmes en plain-chant de la *Messe royale* d'Henri Du Mont et qui exploite l'antique système de l'alternance entre l'instrument à clavier et le chant. Une fois de plus, l'œuvre ressemble peu aux réalisations contemporaines dans le même genre. Dans une longue lettre du 4 août 1869, Franz Liszt (qui reçut tardivement la partition) complimente Saint-Saëns pour avoir édifié « une magnifique cathédrale gothique où Bach aurait sa chapelle » et dresse une longue liste de passages à améliorer voire à retrancher... L'auteur de la *Messe de Gran* suggère à son confrère de couper 18 pages de son *Kyrie* dans lequel il voit la flèche de la cathédrale sonore qui le séduit tant. « Ne perdez-vous pas de vue – écrit-il – le célébrant, obligé de se tenir debout, immobile, à l'autel » pendant près de 300 mesures... Ignorant la maxime énoncée par Liszt dans la même lettre qui proclamait qu'à l'église « l'art ne doit y être que corrélatif et tendre à la plus parfaite *concomitance* possible avec le rite », Saint-Saëns pensera plusieurs de ses œuvres sacrées autant pour l'église que pour le concert : l'*Oratorio de Noël* (1858), le *Psaume XVIII* (1865), *Le Déluge, poème biblique en trois parties* (1870) ou son *Requiem* (1877).

Au fil des semaines, l'artiste aura aussi composé au clavier des heures de musique d'orgue irrémédiablement disparue comme en témoigne cette lettre où Saint-Saëns explique non sans humour à son ancien disciple Gabriel Fauré comment le remplacer à la tribune de la Madeleine pour une messe vers 1875 :

Au graduel (quand il y a une Prose) après le 1^{er} *Alléluia* entonné par le chœur l'orgue touche un petit prélude.

Le chœur continue et reprend pour finir l'intonation de l'*Alléluia*.

L'orgue entonne la Prose.

Après le *Credo* et l'intonation du prêtre, l'orgue touche l'*Offertoire*.

À l'*Orate fratres*, l'organiste songe sérieusement à finir.

Quand les enfants de chœur remuent, l'orgue s'arrête.

L'organiste s'essuie.

Après la communion, l'orgue touche le *Domine salvum* - en si b.

À l'*Ite missa est* l'orgue répond par un prélude de quelques notes (pianissimo)

Après la Bénédiction.

Sortie

L'organiste va déjeuner chez Richard Lucas

À 2 h. 13 minutes les vêpres. Verset à chaque psaume. Hymne. *Magnificat*



Benedicamus en fa

Récréation

À 4 h. moins 17 minutes on rentre pour le Salut *Regina cæli* en sol.

Le chœur donne l'intonation[,] prose (s'il y a lieu) entre les deux motets

Domine s. après le « *deus meminerit* » suivi du verset de l'oraison.

Après le psaume final, sortie définitive.

Seuls quelques morceaux ont été sauvés de l'engloutissement. Car, de même que les motets, les pièces d'orgue inscrites à son catalogue par le compositeur peuvent être considérées comme des improvisations couchées sur le papier. Sous le Second Empire, Saint-Saëns confie à des éditeurs son premier opus : *Trois Morceaux* (1858), puis se succèdent un *Interlude fugué* (1857), une *Fantaisie* (1857), une *Bénédiction nuptiale* (1866), une *Éléva-*

tion ou *Communion* op. 13 (1865), *Trois Rhapsodies sur des cantiques bretons* (1866). Autant de pièces où les pastiches abondent, mais dans un éclectisme stylistique de bon goût.



Une fois sa liberté acquise, Saint-Saëns prit de plus en plus clairement ses distances avec la religion. Il ne se désintéressa pourtant pas entièrement du sort de la musique d'église. D'abord en continuant à écrire pièces d'orgues, motets et oratorios. Ensuite en entretenant ses talents d'improvisateur. Au début du xx^e siècle, Jean Huré est fasciné par les démonstrations époustouflantes auxquelles se livrait encore le compositeur âgé, qui s'était fait nommer organiste honoraire de Saint-Séverin en 1897 afin de pouvoir accéder à sa guise au magnifique instrument de John Abbey. Huré raconte dans *Le Guide du concert* de 1914 :

Il improvise en contrepoint, à deux, trois ou quatre voix, *allegro*, en suivant un plan merveilleusement ordonné, et avec pureté, une logique, dans la marche des parties composantes, telles que le musicien le plus érudit et doué de l'oreille la plus exercée, croit entendre une composition mûrement pensée et écrite avec soin. Comme difficulté d'exécution, certains de ces impromptus représenteraient, pour le plus adroit de nos organistes, un an de travail assidu.

Saint-Saëns, par exemple, à la sortie de la grand'messe, improvise, aux claviers manuels, une fugue rigoureuse, à trois voix, *réelles* et suivies imperperturbablement, dans un mouvement vertigineux. Le sujet est net, clair, incisif, le *contresujet* étonnant d'ingéniosité, les *divertissements* exquis de fantaisie et d'invention, et, tout à coup, dans le *stretto*, il fait entendre, au pédalier, le dernier motet qui fut chanté au chœur, et poursuit ses *entrées*, de plus en plus resserrées, comme il convient, jusqu'à une conclusion éblouissante. C'est ce qu'il appelle une « petite facétie ».

Enfin, Saint-Saëns était fort d'une expérience de terrain qui donnait à sa parole une légitimité considérable lorsqu'il intervenait dans les nombreux débats agitant clergé et fidèles au tournant du siècle. Auteur d'un article sans concession sur la prononciation du latin à l'heure où il était question d'abandonner l'accent français au profit de la prononciation à la romaine, il énonce, toujours dans son *École buissonnière*, des opinions surprenantes sur ses amours d'antan en condamnant la musique de Bach qu'il avait défendue dans sa jeunesse contre l'avis de ses paroissiens :

J'étonnerai bien des gens en leur disant que j'exilerais de l'Église catholique presque tout l'œuvre de Sébastien Bach. Ses merveilleux *Préludes pour des chorals* sont d'essence protestante ; et, à peu d'exceptions près, ses prélude et fugues, fantaisies, toccatas sont de pièces où la virtuosité tient une grande place : c'est une musique de concert et non d'église.

Une fois de plus, Saint-Saëns surprenait son monde en adoptant une définition de la musique d'église à contre-courant du sens commun. Défenseur des classiques à l'époque où ils ennuyaient le gros des fidèles, il abandonnait Bach au moment où son triomphe était assuré. Saint-Saëns était décidément un franc-tireur.

SAINTE-SAËNS À LA FIN DE SA VIE.
Musica, juin 1907, p. 93.

