

## ***Saint-Saëns classique et moderne ?***

Marie-Gabrielle SORET

Comment Saint-Saëns perçoit-il et pense-t-il le classicisme et la modernité dans la musique au temps de Berlioz. C'est un sujet délicat à cerner tout d'abord en raison d'un certain anachronisme. Saint-Saëns est en effet d'une génération postérieure à celle de Berlioz. Né en 1835, il est mort en 1921, à 86 ans, et même si les deux hommes se sont bien connus, la « modernité » ou plutôt « l'actualité » de Saint-Saëns est postérieure à celle de Berlioz et n'a pas été au cœur des débats de la période romantique. Aborder ce thème au sein même de l'œuvre du compositeur est une entreprise complexe car la production de Saint-Saëns est à la fois prolifique, protéiforme et recouvre une période qui se prolonge dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. En revanche une approche de ces notions est possible à travers les écrits du compositeur. Saint-Saëns s'est en effet beaucoup exprimé, notamment dans la presse, et si certains de ces textes ont été publiés en recueils de son vivant, beaucoup d'autres sont aujourd'hui bien oubliés. Leur examen permet d'y recueillir ce qu'étaient pour lui les définitions, les images du classicisme et du modernisme, et d'en sélectionner quelques exemples, circonscrits à la période berliozienne ou immédiatement postérieure, à travers lesquels on peut en saisir l'expression.

L'exercice est d'autant plus délicat que Saint-Saëns a un rapport au temps tout à fait particulier. En effet, il a été très tôt un acteur de la vie musicale à part entière, mais il ne commence à s'exprimer dans la presse qu'à partir de l'avènement de la Troisième République. Ses premiers articles datent de 1872, il a alors trente-sept ans. Avec le changement de régime, la presse vient de conquérir une liberté toute nouvelle et Saint-Saëns va immédiatement se l'approprier comme un outil dont il perçoit très vite l'efficacité à la fois pour défendre ses amis, ses modèles (du passé et du présent), et propager les idées qui

lui tiennent à cœur. On sent très bien dans ces premiers écrits, que, bénéficiant enfin d'une tribune et d'un public, il libère aussitôt sa pensée et s'exprime sur des sujets que pour certains – telle la série *Harmonie et Mélodie* – il avait dû mûrir pendant de longs mois.



Figure 1 : Camille Saint-Saëns  
*La Danse : le Gaulois à ses abonnés*, Paris, 1889, p. 27  
© collection particulière

Il collaborera avec la presse sous des formes diverses, avec plus ou moins d'assiduité, mais sans discontinuer, pendant près de cinquante années. Mais il y a souvent dans ses textes une sorte de distorsion temporelle qui perturbe la réception des idées. Dans les écrits rédigés à la fin de sa vie, Saint-Saëns relatait des impressions ou des faits situés dans les années 1860, et *a contrario*, dans les années 1880, il imaginait l'évolution musicale au siècle suivant. Cet écart fréquent entre le temps réel et le temps narratif peut donner l'impression de sauts étranges dans la chronologie. De plus, Saint-Saëns ne consacre pas toujours un article à un sujet précis, mais procède souvent par digressions, par échappements. Il faut donc examiner l'ensemble du corpus de ses écrits et

procéder à des synthèses pour cerner sa pensée et l'évolution de ses opinions sur un sujet donné, et dans ces conditions, la « modernité » est parfois bien difficile à situer.

Mais Saint-Saëns lui-même est-il classique ou moderne, classique et moderne à la fois ? Et comment cela se traduit-il ?

Ses contemporains eux-mêmes ne surent trop comment le classer. Théodore Dubois le voyait à la fois comme : « Un grand maître, un grand classique et un grand moderne<sup>1</sup> ». Camille Bellaigue le considérait davantage comme « un gardien jaloux des traditions et des lois éternelles<sup>2</sup> ». C'est d'abord un homme nourri de culture classique, et dont l'esthétique, fidèle aux principes acquis dès son plus jeune âge, a rejeté les expansions romantiques sans toutefois les désavouer. Son classicisme se traduit par une sorte de méfiance, une répulsion naturelle vis-à-vis des effusions du romantisme et il revendique fortement son appartenance au camp des classiques :

Oui je suis un classique, nourri de Mozart et de Haydn depuis ma plus tendre enfance. Je crois qu'il m'est impossible de parler autre chose qu'un langage clair et bien équilibré. Je ne blâme pas ceux qui font autrement. Comme Victor Hugo parlant de certaines innovations poétiques, je trouve que certains procédés sont bons – pour les autres<sup>3</sup>.

L'appréciation du beau, du simple, la pureté du style, la prédominance de la forme : telles sont les constantes que l'on peut dégager du regard qu'il porte sur la création pure et sur l'interprétation ; telles sont les règles qu'il s'est fixées pour lui-même, et à l'aune desquelles il juge les auteurs et les œuvres. Maurice Emmanuel voit en lui « un parnassien de la musique, pour qui la beauté plastique, l'amour des formes, la précision de la facture, l'indifférence hautaine pour le sentiment personnel prévalent sur les expansions du lyrisme<sup>4</sup>. »

Ce rattachement à un Parnasse musical est bel et bien une construction volontaire de la part de Saint-Saëns. Il l'énonce clairement, par exemple lorsqu'il se compare à Bizet en disant qu'ils poursuivaient tous deux un idéal différent, « lui, cherchant avant tout la passion et la vie ; moi, courant après la chimère de

---

<sup>1</sup> Théodore DUBOIS, « Saint-Saëns symphoniste », *Le Monde musical*, XIII, n° 20, 31 octobre 1901, p. 305.

<sup>2</sup> Camille BELLAIGUE, « L'École buissonnière », *Notes brèves*, Paris : Delagrave, [s.d.], p. 165.

<sup>3</sup> Camille SAINT-SAËNS, lettre à Camille Bellaigue, 1892, citée dans J. G. PROD'HOMME, « Camille Saint-Saëns », *The Musical Quarterly*, vol. VIII, n° 4, oct. 1922, p. 476.

<sup>4</sup> Maurice EMMANUEL, « Camille Saint-Saëns », cours-conférence daté de 1903, *Bulletin des Amis de Maurice Emmanuel*, 2007, n° 3, p. 81.

la pureté du style et de la perfection de la forme<sup>5</sup> ». Il l'affirmera de nouveau, bien des années plus tard, dans une querelle qui l'opposera à Vincent d'Indy :

M. d'Indy semble ne voir dans l'Art que l'Expression et la Passion. Il m'est impossible de partager cette manière de voir. Pour moi, l'Art, c'est avant tout la *Forme*.<sup>6</sup>

Mais s'il se range plutôt du côté des classiques, il n'en demeure pas moins que la définition même du terme n'a cessé de le tourmenter, alors que les débats entre classiques et romantiques étaient clos depuis longtemps. Il pose souvent un regard de théoricien sur son art et l'on sent toujours chez lui cette tension, entre un absolu de la perfection formelle qu'il recherche et les innovations modernes qu'il observe, à défaut de les encourager.

Pour illustrer ces questionnements par un exemple précis, il était intéressant de livrer quelques-unes de ses réflexions, extraites d'un texte inédit<sup>7</sup> dans lequel Saint-Saëns précise ses propres définitions du classicisme et du romantisme. Il y fait un bilan, bien *a posteriori*, des querelles qui agitèrent les deux partis et griffe au passage le post-romantisme dont il constate alors l'expansion :

Y-a-t-il réellement un genre classique et un genre romantique ? [...] L'absence de définition est évidemment une source d'obscurités et une brèche qui donne entrée à l'ennemi, mais on ne peut jamais conclure qu'une chose n'existe pas, parce qu'on n'a pu trouver encore la définition qui lui convient, et encore moins parce que le nom qu'on lui a donné est insignifiant.

Quant à l'idée que l'art ne comporte pas les classifications, elle peut paraître vraie en ce que l'art procède par nuances imperceptibles, et qu'il est impossible de déterminer le point où tel genre finit et où tel autre commence. Mais il n'en est pas moins évident qu'il y a eu (et qu'il y a toujours) dans les arts, diverses écoles caractérisées et reconnaissables au premier coup d'œil pour ceux qui ont acquis l'expérience, et que toutes les plus belles phrases du monde n'empêcheront pas la peinture de Mr. Courbet de différer *systématiquement, par principes*, de la peinture de Raphaël, et la poésie arabe de la Poésie de Boileau. [...]

Les classiques paraissent s'attacher à la forme, mais quel a été le résultat de tous les soins qu'ils lui ont donnés ? Ils l'ont si bien polie, rabotée, ratissée, taillée, rognée, qu'ils l'ont réduite à sa plus simple expression. Chez les classiques, ce n'est pas la forme, c'est l'idée qui prédomine, et il est bien singulier que les classiques, dans tous leurs préceptes, n'en aient si peu fait mention.

<sup>5</sup> SAINT-SAËNS, « Causerie musicale : Georges Bizet », *La France*, 1<sup>er</sup> février 1885.

<sup>6</sup> SAINT-SAËNS, *Les Idées de M. Vincent d'Indy*, Paris : P. Lafitte, 1919, p. 4.

<sup>7</sup> [Classicisme / romantisme], manuscrit autographe, 20 p., F-Pn Res. F. 1644 (6). Ce texte, non daté, porte l'estampille du Conservatoire et du legs de Charles Malherbe.

Mais dans les romantiques, le phénomène est bien plus frappant. Après toutes ces imprécations contre la forme, après avoir proclamé le règne de l'idée, où sont-ils arrivés ? Il n'y a qu'à ouvrir les yeux pour le voir. Dans le romantisme avancé, ce n'est plus qu'un fatras de mots excentriques pour la plupart, destinés à un surchargement de couleur locale, pour la littérature ; un coloris poussé quelquefois jusqu'au ridicule, des postures grotesques, pour la peinture ; en un mot, l'exagération de la forme, et rien autre chose, car souvent, dans ses productions où le romantisme est poussé à l'extrême, on se demande si l'artiste a eu une pensée. [...] Tel est le motif de toutes les contradictions. Certains critiques n'ont vu que l'enseigne, d'autres n'ont regardé [que] le fond, et aucun ne s'est aperçu que la contradiction était inhérente à la question, et que tout le monde avait raison. [...] Ainsi, les classiques, en annonçant le culte de la forme, l'ont de fait négligée pour l'idée ; et les romantiques, en proclamant le règne de l'idée, se sont enfoncés dans la forme. [...]

La vérité n'est ni à gauche, ni à droite ; elle est au milieu. Il est faux de restreindre les moyens matériels, puisqu'ils sont nécessaires à la communication des idées. Il est également faux de les faire prédominer et d'étouffer la pensée au lieu de la seconder. Ce qui est vrai, c'est de proportionner les moyens matériels *quant à la puissance et quant à la variété*, aux pensées que l'on veut exprimer ; en un mot, de mouler la forme sur l'idée. Voilà la seule règle à suivre, la seule voie que l'on puisse suivre indéfiniment, sans jamais arriver à la décadence. [...]

Un seul homme me semble y être arrivé : c'est Beethoven. Classique dans la plus grande partie de sa vie, il fit quelques courts essais de romantisme, et se jeta tout-à-cups [sic], sur la fin de sa carrière, dans une voie complètement inexplorée, qui n'est autre que celle que je viens de signaler. Il ne fut pas compris, et il y a encore aujourd'hui des gens qui regardent les œuvres de cette époque de son existence comme des œuvres décrépités et incompréhensibles. Quant à moi, je déclare que je ne connais rien, dans aucun art, qui en approche, et je ne crois pas qu'ils puissent jamais y approcher.

On comprend donc que l'idéal de Saint-Saëns est cette ligne que, selon lui, seul Beethoven a tenté de suivre ; ce juste milieu où l'adaptation de la forme à l'idée peut seule offrir une liberté nouvelle.

Cependant, le « classicisme » de Saint-Saëns – avoué, assumé, si ce n'est revendiqué, et dont on voit toutes les variantes qu'il y introduit – s'il est tout d'abord perçu comme une qualité, lui sera ensuite beaucoup reproché. Ces critiques se sont cristallisées à partir de la fin des années 1880 et ne feront que s'accroître au fil des ans, lorsqu'on lui appliquera également l'étiquette de « conservateur », puis celle de « réactionnaire » qu'il portera pendant le dernier quart de son existence. Mais c'est aussi qu'à cette époque une valeur morale

s'attache au classicisme revu par le XIX<sup>e</sup> siècle ; il devient un rempart, une protection, face à la mauvaise influence des « décadents ». Pour Saint-Saëns qui affichait volontiers des idées de libre-penseur, ce n'est pas tant une valeur morale qu'il veut préserver, que des vertus esthétiques et le maintien de principes d'écriture et de traditions – qu'il applique d'ailleurs aussi bien au langage musical qu'à la langue française dont il ne cesse aussi de condamner le relâchement.

Mais si l'œuvre du compositeur est davantage tournée vers un « classicisme » de langage et d'écriture – quoiqu'il y ait bien des nuances et des exceptions à apporter à cette affirmation – en revanche, l'attitude de l'homme et ses engagements font preuve d'un modernisme étonnant qu'il est intéressant de relever pour faire pendant à l'image qu'a laissée Saint-Saëns dans l'histoire de la musique, trop marquée encore par cette attitude de « Minerve antique<sup>8</sup> », de vieillard grincheux qu'on lui prête souvent ; construction, qui s'est renforcée *a posteriori*. On oublie trop qu'à l'époque de Berlioz, il faisait partie des meneurs, des agitateurs. Alfred Bruneau par exemple, se souvient de sa combativité particulière et de la nervosité passionnée qui l'animait dans les moindres discussions. Il rappelle qu'il était « le porte drapeau des “avancés” et que les “vieux amateurs” d'alors le craignaient à l'égal d'un fléau<sup>9</sup> ».

Parmi toutes les idées qu'agite Saint-Saëns à cette époque, c'est-à-dire dans les deux décennies qui couvrent la fin du Second Empire et les premiers temps de la Troisième République, la modernité s'incarne pour lui autour de plusieurs personnalités : Berlioz, Schumann, Liszt et Wagner, qu'il s'est attaché à défendre au fil de ses écrits, et sur l'œuvre desquels il s'est efforcé d'attirer l'attention de ses contemporains.

Si Saint-Saëns a admiré Berlioz, « mon maître et mon modèle en bien des choses<sup>10</sup> », ainsi qu'il le dit lui-même, c'est pour les voies qu'il a ouvertes, mais aussi pour son indépendance d'esprit. Il est sensible – plus sans doute qu'il ne l'avoue – à l'image du « génie si injustement méconnu<sup>11</sup> » que véhicule Berlioz, à l'artiste en avance sur son temps, aussi lui rend-il hommage avec emphase :

Il n'a été le précurseur de personne ; il est Lui, et il fut l'initiateur incomparable de toute la génération à laquelle j'appartiens. Il a ouvert la

---

<sup>8</sup> André MANGEOT, « Mort de Camille Saint-Saëns », *Le Monde musical*, n° 23-24, décembre 1921, p. 1.

<sup>9</sup> Alfred BRUNEAU, *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1903, p. 79.

<sup>10</sup> SAINT-SAËNS, lettre à Louis Gallet, Alger, 18 janvier 1892, Fonds Saint-Saëns, F D1cm.

<sup>11</sup> SAINT-SAËNS, « Berlioz errant », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1913, 22 février 1920, p. 176.

porte d'or par laquelle s'est échappé, pour envahir le monde, l'essaim des fées éblouissantes et enchanteresses de l'instrumentation moderne ; il a donné l'admirable exemple d'une vie entièrement consacrée à l'art pur. Gloire à lui, gloire à jamais<sup>12</sup> !

Cependant, il juge que Berlioz est en partie responsable de ses propres échecs et qu'il cherchait l'impossible. Il refusait de tenir compte des obstacles matériels et malmenait les musiciens en leur demandant « des efforts véritablement surhumains<sup>13</sup> » :

S'il y a, dans toute musique neuve et originale qui devance son temps, des difficultés impossibles à éviter, il en est d'autres qu'on peut épargner aux exécutants, sans dommage pour l'œuvre ; mais Berlioz n'entrait pas dans ces détails. Je lui ai vu faire vingt, trente répétitions pour une seule œuvre, s'arrachant les cheveux, brisant les bâtons et les pupitres, sans arriver au résultat désiré. Les pauvres musiciens faisaient pourtant ce qu'ils pouvaient ; mais la tâche était au-dessus de leurs forces. Il a fallu qu'avec le temps nos orchestres devinssent plus habiles pour que cette musique arrivât enfin à l'oreille du public<sup>14</sup>.

Comme on l'a vu, Saint-Saëns porte aussi souvent un regard rétrospectif sur les événements. À la fin de sa vie, il réalise ainsi qu'il est le dernier à pouvoir témoigner de la façon dont Berlioz dirigeait ses œuvres et voici ce qu'il écrit par exemple en 1921 à propos des débuts de son aîné :

On ne se douterait guère, à notre époque, de la profonde révolution que Berlioz apporta dans la musique, lorsqu'il apparut [...] Dans un temps où l'on se contentait d'orchestres d'une trentaine de musiciens, où l'on s'écriait : « Que de bruit, mon Dieu, que de bruit ! » à propos d'une symphonie de Haydn, se figure-t-on l'effet que produisait un jeune homme ne craignant pas de demander quarante violons, cinq cents exécutants ! On le prenait pour un fou. Fou ? il ne l'était pas, mais exalté, cherchant l'inusité, épris du colossal<sup>15</sup>.

Cependant, l'admiration de Saint-Saëns pour Berlioz n'est pas aveugle et il est souvent surpris par les lacunes qu'il découvre dans les partitions, décontenancé par les procédés employés, et par le fait que malgré son absence de technique et de rigueur, Berlioz puisse atteindre à de tels sommets. Il le voit comme « plus

---

<sup>12</sup> SAINT-SAËNS, « Souvenirs », *Le Monde musical*, n° 22, numéro spécial Berlioz, 30 novembre 1903, p. 335.

<sup>13</sup> SAINT-SAËNS, « Hector Berlioz », *La Revue Bleue*, t. 66, n° 4, 26 juillet 1890, p. 99.

<sup>14</sup> Même référence.

<sup>15</sup> SAINT-SAËNS, « Berlioz », *Le Ménestrel*, LXXXVII, n° 42, 21 octobre 1921, p. 405-407.

artiste que musicien<sup>16</sup> », mais lui reconnaît une inspiration ou un instinct qui font excuser toutes les gaucheries et les maladresses d'écriture :

Toute géniale qu'elle est, la musique de Berlioz n'est pas de la BONNE musique, elle n'est pas BIEN ÉCRITE.... [...] Ce qui place Berlioz si haut, c'est qu'avec lui, on sent passer le souffle du mystère musical<sup>17</sup>.

Le *Traité d'instrumentation* de Berlioz est aussi pour Saint-Saëns une source d'étonnement. Il y voit une œuvre « hautement paradoxale [...], qui aborde l'étude des instruments de l'orchestre et mêle aux vérités les plus solides, aux conseils les plus précieux, des assertions étranges<sup>18</sup> »

Eh bien, il en est de ce traité de Berlioz comme de son instrumentation : avec toutes ses bizarreries, il est merveilleux. C'est avec lui que toute ma génération s'est formée, et j'ose dire qu'elle a été bien formée. Il avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il enseignait. Ce qu'il ne vous apprenait pas, il vous donnait la soif de l'apprendre, et l'on ne sait bien que ce qu'on a appris soi-même<sup>19</sup>.

Et dans l'œuvre berliozienne, c'est *Roméo et Juliette* que Saint-Saëns considère comme étant son œuvre la plus novatrice :

Ni lyrique, ni dramatique, ni symphonique, un peu de tout cela ; construction hétéroclite où la symphonie prédomine, telle est cette œuvre immense. À un pareil défi au sens commun il ne pouvait y avoir qu'une excuse : faire un chef-d'œuvre, et Berlioz n'y a pas manqué. Tout y est neuf, personnel, sans rapport avec aucune œuvre antérieure, de cette originalité profonde qui décourage l'imitation<sup>20</sup>.

À plusieurs reprises Saint-Saëns revient avec amertume sur le fait que Berlioz n'ait pas connu le succès de son vivant et qu'il ait fallu « attendre qu'il fût mort pour admirer ses œuvres et attendre pour l'applaudir qu'on en fût débarrassé<sup>21</sup> ». Berlioz disparu, Saint-Saëns met un point d'honneur à préserver sa mémoire et à tenter de donner à son œuvre la place qu'elle mérite.

Mais pour Saint-Saëns, une autre image de la modernité vient d'outre-Rhin. Dans les années 1860, il est l'un des plus ardents propagateurs en France de l'esthétique germanique et des œuvres de ses confrères allemands qu'il va s'efforcer de faire connaître, tant au concert que dans sa classe d'enseignement.

---

<sup>16</sup> SAINT-SAËNS, « À propos de *La Juive* », *La Nouvelle Revue d'Égypte*, janvier 1904, p. 5.

<sup>17</sup> SAINT-SAËNS, lettre à Adolphe Boschot, Alger, 26 janvier 1920, dans : *Catalogue vente Drouot*, 22 mars 1991, lot 248.

<sup>18</sup> SAINT-SAËNS, « Hector Berlioz », p. 97.

<sup>19</sup> Même référence.

<sup>20</sup> SAINT-SAËNS, « Hector Berlioz », p. 98.

<sup>21</sup> SAINT-SAËNS, « Les lettres de Berlioz. – Le Théâtre Lyrique », *Le Voltaire*, 15 décembre 1881.

Entre 1861 et 1865, il est en effet professeur de piano à l'École Niedermeyer, et a parmi ses élèves : Gabriel Fauré, Eugène Gigout, Julien Koszul, Albert Périllhou, André Messager. Mais il avait bien vite transformé sa classe de piano en véritable séminaire musical, comme en témoigne Gabriel Fauré :

Prolongeant la durée de la classe, il se mettait au piano et nous révélait les œuvres de maîtres dont le rigoureux classicisme de nos programmes d'études nous tenait éloignés et que d'ailleurs en ces années lointaines, ne connaissaient guère que certains dilettantes<sup>22</sup>...

Et Fauré cite Liszt, Wagner et Schumann dont Saint-Saëns est en effet un grand admirateur. Il a été très impressionné par les *Lieder* de Schumann que lui fit connaître le baryton Stockhausen. Il acquiert très tôt les œuvres pour piano de Schumann et fut « très probablement le premier pianiste français qui les fit entendre à Paris, malgré la résistance non dissimulée des auditoires<sup>23</sup> ». Il fut également le premier à donner à Paris son *Concerto pour piano en la mineur*<sup>24</sup> et organisa également un concert salle Pleyel pour diffuser le *Quintette avec piano* op. 44, « avec une *masse* d'instruments à cordes pour le faire entrer de force dans les oreilles des auditeurs<sup>25</sup> ».

Mais Saint-Saëns est avant tout un ardent promoteur en France des œuvres de Wagner dont, l'un des premiers, il saisit toute la modernité. Les deux hommes se sont rencontrés à Paris à plusieurs reprises entre 1859 et 1861. En 1869, Saint-Saëns se rend spécialement à Munich pour assister à la création de *L'Or du Rhin*. Et, en 1876, il fait partie du premier petit groupe de Français qui se transporte à Bayreuth pour assister à *La Tétralogie*. Il en rédige un compte rendu très élogieux en sept articles, pour le journal *L'Estafette* et n'a pas de termes assez louangeurs pour l'œuvre de Wagner :

Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra, ni le drame non lyrique ne verseront jamais dans l'âme une émotion pareille. [...] Mille critiques, écrivant mille lignes chacun pendant dix ans, ébranleraient ce chef-d'œuvre à peu près comme le souffle d'un enfant renverserait les pyramides d'Égypte<sup>26</sup>.

L'audition de la *Tétralogie* à Bayreuth a donc été pour Saint-Saëns un véritable choc artistique. Même s'il émet déjà des réserves au sujet de « quelques

---

<sup>22</sup> Gabriel FAURÉ, « Camille Saint-Saëns », *La Revue musicale*, III, n° 4, 1<sup>er</sup> février 1922, p. 97.

<sup>23</sup> SAINT-SAËNS, « Variations sur Schumann », *Le Courrier Musical*, XIII, n° 8, 15 avril 1910, numéro spécial « Centenaire de Schumann », p. 324.

<sup>24</sup> Le 26 janvier 1865, dans les salons Pleyel, l'orchestre était dirigé par Jules Padeloup.

<sup>25</sup> SAINT-SAËNS, « Variations sur Schumann », p. 324.

<sup>26</sup> SAINT-SAËNS, « *L'Anneau des Niebelungen* », *L'Estafette*, 25 août 1876, p. 1.

bizarries, quelques longueurs qu'il serait aisé de faire disparaître<sup>27</sup> », il est très impressionné par l'originalité, la nouveauté de l'œuvre wagnérienne, par cette œuvre « colossale<sup>28</sup> » qui à ses yeux n'est ni de l'opéra ni du théâtre, et qui ouvre les portes « d'un monde tout à fait nouveau que la musique rend seule possible<sup>29</sup> ». Mais au-delà de cette « terreur sacrée<sup>30</sup> » éprouvée à l'audition, Saint-Saëns prend rapidement conscience du danger que cette supériorité wagnérienne va représenter pour l'essor de l'École française. Il en appelle alors aux institutions, aux compositeurs eux-mêmes, rappelant sans cesse qu'on ne peut pas lutter contre un ennemi si séduisant, si efficace, qui a réussi à « fanatiser tout un monde d'artistes et d'amateurs<sup>31</sup> » en n'ayant à proposer au public qu'une maigre contrepartie faite d'un répertoire usé ou d'opérettes. Il faut créer un contrepoids aux œuvres de Wagner ; il faut à la France « une école de musique robuste, capable de traiter de puissance à puissance avec les écoles étrangères<sup>32</sup> ». Saint-Saëns se retourne alors contre les critiques et la presse musicale, en les accusant de tout mesurer à l'aune de Wagner et de dénigrer les compositeurs français au lieu de les soutenir efficacement. La presse aurait dû défendre coûte que coûte les seuls ouvrages qui à ses yeux pouvaient rivaliser avec l'œuvre wagnérienne : *Faust* et *Carmen*.

Ainsi, après avoir loué les premières œuvres de Wagner, Saint-Saëns perçoit très vite les dangers du wagnérisme auquel il va s'en prendre violemment à travers ses écrits dans la presse. Et c'est cette position ambivalente qui le fera accuser de versatilité par ses ennemis. Il traînera cette étiquette toute sa vie et aura en permanence à se justifier de ce soi-disant revirement, comme il le fait par exemple dans l'un des articles intitulé « Questions musicales », écrit pour le journal *Le Voltaire* en 1881 :

Et d'abord, qu'on me permette d'établir que je n'ai nullement adoré ce que j'avais brûlé, – brûlé ce que j'avais adoré. [...] On le voit, en 1872 comme en 1881, je combattais également la wagnérolâtrie et la wagnérophobie, qui ne sont au fond que les deux formes d'une même maladie : la wagnéromanie, maladie dont j'ai réussi à me préserver, bien que j'aie étudié profondément, écouté et admiré les œuvres de Richard Wagner<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> SAINT-SAËNS, « Revue musicale : À propos de Bayreuth », *L'Estafette*, 5 septembre 1876, p. 1.

<sup>28</sup> Même référence.

<sup>29</sup> SAINT-SAËNS, « *L'Anneau des Niebelungen* », *L'Estafette*, 26 août 1876, p. 1.

<sup>30</sup> SAINT-SAËNS, « Revue musicale : À propos de Bayreuth », p. 1.

<sup>31</sup> Même référence.

<sup>32</sup> Même référence.

<sup>33</sup> SAINT-SAËNS, « Questions musicales », *Le Voltaire*, IV, n° 1021, 21 avril 1881, p. 1.

Saint-Saëns gardera cette position sans dévier, particulièrement lors des tempêtes soulevées par la sortie de son recueil d'articles *Harmonie et mélodie* en 1885 et dont l'introduction – qui fit grand bruit et qui fût la cause de l'interdiction de ses œuvres en Allemagne – se clôt par cette phrase : « J'admire profondément les œuvres de Richard Wagner, en dépit de leur bizarrerie. Elles sont supérieures et puissantes, cela me suffit. Mais je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion wagnérienne<sup>34</sup> ».

Il est vrai que l'appartenance au clan des wagnériens ou des anti-wagnériens fut un marqueur fort de l'esthétique musicale de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et que le débat s'est assez rapidement placé au plan politique. Pour être de son temps, pour paraître moderne, il faut être wagnérien. Saint-Saëns s'insurge contre cette façon de penser et plaide avant tout pour la préservation d'une indépendance du goût et du style. Il pousse les compositeurs, à oser être de leur temps et de leur pays, sans céder à cette dictature germanique du progrès. Il cite à cet égard l'exemple de l'École russe :

MM. les Wagnériens sont dans une grande erreur, quand ils s'imaginent qu'on est forcément Wagnérien ou réactionnaire. L'École russe, qui est certainement la plus *avancée* de toutes, n'est pas wagnérienne ; elle admire Wagner, comme je le fais moi-même, sans l'admirer en tout et sans adopter ses principes, dont elle a pris seulement ce qui pouvait s'allier à sa nature. Ainsi doit faire l'École française. Il est peu important, du reste, d'être ou de ne pas être avancé ; l'essentiel est de sentir naïvement et fortement, et d'exprimer ce qu'on sent d'une façon à la fois naturelle et nouvelle. Richard Wagner lui-même ne fait pas autrement ; agir ainsi est la seule façon pratique de l'imiter<sup>35</sup>.

Mais une autre image de la modernité est très présente à l'esprit de Saint-Saëns : elle est incarnée par Franz Liszt. Les deux musiciens se sont rencontrés en 1854 et si Saint-Saëns admire profondément le pianiste au point d'avouer « avoir complètement changé sa manière de jouer<sup>36</sup> » après l'avoir entendu, il admire encore plus en Liszt le transcritteur et, avant tout, le compositeur. Un point particulier semble avoir été essentiel dans l'entente entre les deux hommes : virtuoses tous les deux, leur carrière d'interprète est brillante, internationale, mais elle sert trop souvent de paravent à leur œuvre musical. Ils ont en commun d'avoir eu les mêmes difficultés à se faire reconnaître et accepter en tant que compositeurs, et c'est là que réside sans doute la cause de leur indéfectible soutien mutuel. Aussi, dans ses écrits de presse, Saint-Saëns fait-il tout son

---

<sup>34</sup> SAINT-SAËNS, *Harmonie et Mélodie*, Paris : Calmann Lévy, 1885, p. XXXI.

<sup>35</sup> SAINT-SAËNS, « Questions Musicales », p. 1.

<sup>36</sup> Louis BORGEX, « Une visite au maître Saint-Saëns », *Comœdia*, 16 octobre 1911.

possible pour promouvoir l'œuvre de Liszt, et la valeur des poèmes symphoniques alors inconnus en France. Il consacre plusieurs articles à la défense de « celui que l'on s'obstine à nommer le grand pianiste, pour ne pas être obligé de convenir qu'il est un des grands compositeurs de notre époque<sup>37</sup> » :

Liszt a compris que, pour imposer de nouvelles formes, il fallait en faire sentir la nécessité, les motiver, en un mot. Il est entré résolument dans la voie que Beethoven, avec la *Symphonie pastorale* et la *Symphonie avec chœurs*, Berlioz avec la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, avaient indiquée plutôt qu'ouverte, car s'ils avaient agrandi le cadre de la symphonie, ils ne l'avaient pas brisé, et il a créé le « Poème symphonique ». Cette création brillante et féconde sera dans la postérité son plus beau titre de gloire, et, lorsque le temps aura effacé la trace lumineuse du plus grand pianiste qui fut jamais, il inscrira sur son livre d'or le nom de l'émancipateur de la musique instrumentale<sup>38</sup>.

Pour Saint-Saëns, la modernité des poèmes symphoniques s'inscrit aussi dans une forme nouvelle de liberté et d'indépendance. Ce qu'il apprécie par-dessus tout dans la musique de Liszt, c'est qu'elle ne s'inquiète pas du « qu'en dira-t-on » :

Elle dit ce qu'elle veut dire sans se préoccuper d'autre chose que de le dire le mieux possible ; c'est aussi ce qui m'a montré la nécessité d'aborder franchement dans la musique instrumentale le système de la *musique à programme*, pour forcer le public à sortir de cette ornière où l'école allemande l'entraînait<sup>39</sup>.

Saint-Saëns s'engouffre dans la voie ouverte par Liszt avec le poème symphonique et il est le premier à introduire le genre en France avec le *Rouet d'Omphale* en 1871, que suivront *Phaéton* en 1873, la *Danse macabre* en 1874, la *Jeunesse d'Hercule* en 1877.

Si Saint-Saëns voit en Berlioz, Schumann, Wagner et Liszt, des images de la modernité de son temps qui l'ont fortement marqué, il est d'autres aspects de la modernité dans lesquels il s'est plus directement impliqué et qui sont davantage liés à son activité, à son rôle d'animateur et d'acteur de la vie musicale. En effet, ce début des années 1870 est aussi l'époque où Saint-Saëns, qualifié de « jeune maître » de l'École française se trouve propulsé sur le devant de la scène. Poussé

---

<sup>37</sup> SAINT-SAËNS, « [Liszt] », *Le Voltaire*, 17 août 1879, p. 3.

<sup>38</sup> Même référence.

<sup>39</sup> SAINT-SAËNS, « Causerie musicale », *La Nouvelle Revue*, 1/1 (octobre-novembre 1879), 1<sup>er</sup> novembre 1879, p. 639.

par ses collègues musiciens qui utilisent sans doute à leur profit son goût marqué pour la polémique, il s'est peut-être aussi senti investi d'une mission, et en a assez volontiers endossé la responsabilité. Désigné chef de file, il va utiliser la presse et ses chroniques de critique musicale pour mener ces combats et s'efforcer d'attirer l'attention de ses lecteurs sur le triste sort réservé jusqu'alors aux jeunes compositeurs français.

D'emblée, dès qu'il a pris la plume, on le perçoit comme un homme de parti et, comme son indiscutable valeur musicale donnait à sa prose une certaine légitimité, il a été tout de suite lu. Il a le sens de la formule et ses articles sont assez vite repris dans d'autres journaux. Alors qu'ils sont attaqués de toute part, il défend ses collègues avec acharnement. On les accuse en effet de vouloir « faire de l'algèbre, de la chimie, avec la musique<sup>40</sup> », de laisser « l'inspiration faire place à la science<sup>41</sup> », d'aller chercher leur peu d'inspiration au-delà du Rhin. L'École française serait « la proie d'un wagnérisme funeste et ne produirait que des œuvres anti-musicales et anti-françaises<sup>42</sup> » et Saint-Saëns lui-même est qualifié de symphoniste, d'anti-mélobiste, de wagnérien acharné, de « pontife révérend de la jeune chromatique française<sup>43</sup> », enfin, injure suprême, il serait « germain jusque dans la moelle<sup>44</sup> ». Mais, il affiche une position ferme, combative et militante en faveur de cette nouvelle esthétique dont il défend les intérêts, et pour laquelle il réclame à haute voix un espace d'expression et de diffusion. Il s'exprime dans la presse, mais dans le même temps concrétise son action par la fondation de la Société nationale de musique, qui voit officiellement le jour le 25 février 1871 et dans laquelle il a joué un rôle de premier plan. Il pensait à ce projet depuis longtemps, mais la guerre de 1870 en avait retardé la mise en œuvre. L'idée que pouvait fonctionner, malgré les divergences esthétiques et intellectuelles, une sorte de « laboratoire<sup>45</sup> » dans lequel chacun éprouverait ses qualités, au cœur de la production nationale française, était en elle-même stimulante. Tant qu'il en fût à la direction, Saint-Saëns n'a eu de cesse de pousser dans cette voie et de fédérer derrière lui tous les talents qu'il pouvait trouver à encourager. Les auditions à la Société permettaient de mettre des œuvres nouvelles au banc d'essai et de les inscrire sans doute plus facilement dans le circuit des concerts. Selon Romain Rolland,

---

<sup>40</sup> [Henri Heugel], « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, XLIII, n° 33, 15 juillet 1877, p. 259.

<sup>41</sup> Même référence.

<sup>42</sup> SAINT-SAËNS, « [Lettre à Henri Heugel] », *Le Ménestrel*, XLIII, n° 34, 18 juillet 1877, p. 266.

<sup>43</sup> Jules RUELLE, « Les plaisanteries : des français wagnériens », *L'Art musical*, XV, n° 40, 5 octobre 1876, p. 316.

<sup>44</sup> Même référence.

<sup>45</sup> Julien TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française : entre les deux guerres (1870-1917)*, Paris : Librairie F. Alcan, 1918, p. 15.

la Société nationale de musique eût le mérite de « devancer toujours de dix ou quinze ans l'opinion publique, que du reste elle forma<sup>46</sup> ».

Moderne dans ses engagements, dans ses convictions, Saint-Saëns le fut aussi dans certaines visions théoriques et esthétiques. S'il n'a jamais souhaité laisser de traités, de cours ou de méthodes, il exprime néanmoins ses idées par voie de presse et nombreux sont les articles qui ont pour thème l'histoire et l'évolution du langage musical, sujets qui lui sont chers. À partir des années 1890, comme beaucoup de ses contemporains, Saint-Saëns s'interroge profondément sur la notion même de progrès. Autant il en accepte et encourage l'idée dans le domaine scientifique, autant il la considère avec circonspection dans le domaine artistique. Si l'art évolue, par la force des choses, on ne devrait pas pour autant y sentir de rupture et Saint-Saëns récuse les tentatives de déconstruction des règles établies. L'évolution de la musique devrait être la conséquence d'une régénérescence, d'une revivification, mais sûrement pas d'une révolution. Il tente d'imaginer ce que pourrait être la musique du futur. Dès 1884, il suggère par exemple d'étudier les micro-intervalles, connus des orientaux. Il prédit un temps où notre oreille pourra utiliser les coma ou neuvièmes de tons. Pour lui, l'Orient est une des nouvelles sources d'inspiration que les musiciens occidentaux pourraient explorer avec profit, ainsi qu'il le dit dans un article écrit en 1879. À cette époque, il n'a encore effectué qu'un seul voyage en Orient, c'est donc une vision toute théorique qu'il livre à ses lecteurs :

Quelques personnes croient que la musique est en décadence : elles se trompent. La musique arrive seulement au terme d'une de ses évolutions. La tonalité, qui a fondé l'harmonie moderne, agonise. C'en est fait de l'exclusivisme des deux modes majeur et mineur. Les modes antiques rentrent en scène, et à leur suite feront irruption dans l'art les modes de l'Orient dont la variété est immense. Tout cela fournira de nouveaux éléments à la mélodie épuisée qui recommencera une nouvelle jeunesse bien autrement féconde ; l'harmonie aussi se modifiera et le rythme, à peine exploité, se développera. De tout cela sortira un art nouveau auquel nous ne comprendrions rien, si nous subissions actuellement son contact fait pour des oreilles plus raffinées que les nôtres. Ne cherchons pas à enrayer les progrès de l'art : sa marche est fatale. Songeons à lui faciliter les voies. Autrement, les artistes s'épuisent à lutter contre les obstacles, ils y perdent à la fois leurs forces et leur nature<sup>47</sup>.

Mais ce que Saint-Saëns redoute avant tout, ce n'est pas l'évolution, mais la vitesse de cette évolution, sa brutalité et sa marche forcée. Il suggère par

---

<sup>46</sup> Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Librairie Hachette, 15<sup>e</sup> éd., p. 230.

<sup>47</sup> SAINT-SAËNS, « Causerie musicale », p. 643.

exemple de réfléchir sur l'immobilisme qui constitue à ses yeux une des qualités des civilisations orientales, alors que d'autres y voient un défaut majeur.

C'est ainsi qu'à partir des années 1890, il s'efforcera de jouer ce rôle de modérateur, de censeur et de gardien des traditions que lui reprocheront les compositeurs des générations suivantes :

Nous vivons à une époque étrange : des esprits inquiets sont occupés sans cesse à tout remettre en question, pour le plaisir, parce que c'est le goût du jour, parce que le modernisme le veut. Dans l'art, c'est une fureur – bien que le public, sans montrer à ce mouvement une bien grande résistance, ne manifeste aucun désir de changement, tout changement répugnant à son humeur routinière ; et l'on en vient à se demander si ce goût invétéré du public pour la routine n'est pas un des facteurs essentiels de la civilisation, en voyant de quel pas elle marcherait sous le fouet des énergumènes qui la poussent, sans ce frein modérateur que nous maudissons souvent<sup>48</sup>.

Pour conclure, on peut avancer que Saint-Saëns est bien à la fois un classique et un moderne : classique dans son œuvre, dans son respect des traditions et dans son style d'interprétation, moderne dans ses actions et dans ses visions.

Il a habitué ses contemporains à s'intéresser à d'autres genres musicaux dont lui-même a enrichi les répertoires. Il n'est certes pas le seul à avoir participé à ce mouvement ; mais par ses articles de presse, son activité et son caractère combatif, il a contribué à frayer la voie, non seulement à ses concurrents, mais à ses successeurs. Il a influencé l'esthétique et stimulé la politique culturelle de son temps. Dans ses écrits de presse, il a adopté une position courageuse et périlleuse qu'il a tenu tout au long de sa vie, et qui n'a eu l'approbation, ni des esprits rétrogrades qui la trouvaient audacieuse, ni des esprits avancés qui la trouvaient timorée. Il aura fait partie à la fois des avant-gardes, puis plus tard des arrière-gardes, mais dans les deux cas, en se montrant toujours en première ligne ; peut-être parce que mieux que d'autres il a su s'imprégner de l'air du temps, sentir et surtout formuler les enthousiasmes et les angoisses de ses contemporains, recentrant les débats autour d'idées fortes, remettant les points de vue en perspective et jouant ce rôle de témoin, de « passeur », de lien entre les générations, que lui a permis sa si longue fréquentation de la scène et des artistes.

© Marie-Gabrielle SORET

---

<sup>48</sup> SAINT-SAËNS, « Drame lyrique et drame musical », *L'Artiste*, t. II, novembre 1889, p. 395.