

Alexandre GUILMANT

ALEXANDRE GUILMANT fut non seulement un des plus grands organistes de son temps, il fut aussi un semeur d'idées et ses innovations marquèrent d'une façon durable, toute une génération d'organistes et de musiciens français.

Son enfance, son adolescence et une partie de sa jeunesse s'étaient passées à Boulogne-sur-Mer. C'est dans la vivante cité maritime qu'il était né en 1837. Son père, Jean-Baptiste Guilmant, organiste de Saint-Nicolas, fut son premier maître. Remarquablement doué, l'enfant fit de surprenants progrès; on put rapidement entrevoir pour lui un brillant avenir. Par ailleurs, il poursuivait de très sérieuses études d'harmonie, contrepoint et fugue avec Carulli, professeur célèbre à cette époque. Il fut de bonne heure initié à la facture d'orgues. N'avait-il pas aidé son père à construire un petit instrument qu'il conserva et dont il se servira toute sa carrière ?

Ses études musicales semblaient achevées, quand un événement imprévu vint en amplifier la portée et leur imprimer une direction nouvelle. Alexandre Guilmant eut l'occasion d'assister à un concert de Jacques Lemmens et en fut si frappé, il en ressentit une telle impression, qu'il résolut de travailler avec le célèbre organiste belge et partit pour Bruxelles. Lorsqu'il en revint, il s'était assimilé les vivifiantes traditions dont Lemmens était dépositaire : Lemmens les tenait d'Hesse de Breslau, élève de Forkel lui-même disciple de J.-S. Bach. Depuis, Guilmant ne cessa de propager chez les organistes français l'enseignement dont il avait bénéficié en Belgique.

En 1871, le voilà enfin à Paris; il est nommé titulaire du grand orgue à l'église de la Trinité. Décidé à agir, il se sent bien placé pour le faire efficacement.

Déplorant la méconnaissance des chefs-d'œuvre anciens, il veut combler cette lacune et « faire revivre ce qui ne doit pas périr ».

Ce n'est pas enfoncer une porte ouverte que de réaliser un pareil projet : il faudra lutter contre la routine, l'indifférence et les préjugés. Mais pour parvenir à ses fins, Guilmant



Alexandre GUILMANT (1837-1911)

Photo : Marius Neyroud

ne reculera devant aucun effort. Le premier maître qu'il veut réhabiliter est Bach, alors complètement méconnu dans notre pays. Le cantor y est considéré comme un technicien très savant, capable d'apporter aux initiés une satisfaction purement cérébrale, mais on lui refuse toute imagination et toute sensibilité. Des gens qui ne la connaissent pas trouvent sa musique dénuée de mélodie ! Quelques rares organistes font exception, mais ils sont tenus de compter avec le mauvais goût général et d'observer une prudente réserve.

Si le cantor est ainsi traité dans notre pays, qu'advient-il à ses prédécesseurs, à ses contemporains et à ses successeurs : Schütz, Sweelinck, Buxtehude, Pachelbel, Froberger, Krebs ? Qu'advient-il aux maîtres italiens, anglais, espagnols ? Guilmant prend leur cause en mains. Mais il tient surtout à sortir de l'ombre les musiciens français des XVII^e et XVIII^e siècles.

C'est une des époques où le génie français se manifeste avec le plus d'éclat. Nous y assistons à une totale rénovation de l'Art musical. Guilmant fera connaître le rôle joué par les organistes compositeurs de ces temps privilégiés. A travers les bibliothèques, il poursuit ses investigations ; avec une inlassable patience il compulse manuscrits et éditions originales. Aux éditions Scott de Bruxelles, il publie le résultat de ses recherches. Périodiquement paraissent les fascicules d'une vaste anthologie qu'il nomme « les Archives des maîtres de l'orgue ». Cette

riche collection présente le plus haut intérêt historique.

Le premier numéro est consacré à Jehan Titelouze, l'ancêtre (il vécut sous Henri IV et Louis XIII). Toute d'inspiration religieuse, son œuvre consiste en interludes destinés à alterner avec les chœurs dans les cérémonies de l'Eglise. La plus importante de ses productions est le Magnificat, où il traite dans les huit modes du plain-chant les versets pairs du cantique. Habile contrapunctiste, Titelouze emploie avec un rare bonheur les artifices en usage chez les polyphonistes du Moyen-Age et de la Renaissance. Le métier dont il fait preuve reste toujours au service d'une parfaite musicalité et contribue à la mettre en valeur.

Ceux qui viennent après lui observent la même ligne de conduite et comprennent le rôle qui leur est dévolu : au cours des grand-messes, ils dialoguent avec le chœur, écrivent des offertoires et interviennent dans les séquences, les psaumes et les hymnes. Ils n'y voient pas une simple formalité à remplir, mais s'efforcent de pénétrer le sens des cérémonies religieuses, aussi en obtiennent-ils une expression sans cesse renouvelée. Nicolas Lebègue, organiste de Saint-Médéric, le déclare nettement : « J'ay choisi les chants et les Mouvemens que j'ay crus les plus convenables et les plus conformes au sentiment et à l'esprit de l'Eglise. »

Une autre influence se fait sentir. En France, au XVII^e siècle, les clavecinistes prennent leur essor et forment une brillante école dont Champion de Chambonnières est le principal initiateur. Plus tard elle sera illustrée par le génial Couperin. Orgue et clavecin ont des rapports de plus en plus étroits. Les divers mouvements de la Suite pénètrent dans les tribunes, où l'on peut entendre courantes, sarabandes, giges, rondeaux, passacailles et chaconnes.

De son côté, l'art populaire inspire les musiciens d'Eglise. Auprès d'eux, les Noëls jouissent d'une faveur qui ne se démentira pas.

Les principaux auteurs de ces siècles figurent dans les archives : Jehan Titelouze, André Raison, F. Roberday, Du Mage, Louis Marchand, L.-N. Clérambault, L.-C. d'Aquin, N. de Grigny, F. Couperin de Crouilly, J. Boyvin, Dandrieu. Guilman manifeste la prédilection qu'il éprouve pour Nicolas de Grigny, organiste à la cathédrale de Reims, préférence justifiée : comment rester insensible devant certains récits de tierce et de cromorne

en taille, devant les harmonieux versets qu'il écrivit pour la messe *Cunctipotens* ? L'organiste rémois acquit de son vivant une grande notoriété; J.-S. Bach l'avait en grande estime.

Avant tout fidèle aux textes, Guilmant reproduit scrupuleusement les pièces telles qu'il les a recueillies. Les ajouts qu'il y fait ne concernent que la disposition instrumentale, mais la présentation en est si claire qu'il n'y a pas de confusion possible : l'original est toujours intégralement et visiblement présenté.

A sa demande, André Pirro a placé en tête de chaque volume des notices explicatives. Sérieusement documentées, ces notices seront lues avec d'autant plus d'intérêt que l'éminent musicologue y a inséré des remarques dues aux auteurs eux-mêmes. Ainsi Nicolas Lebègue déclare : « Je souhaiterois fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pièces voulussent les jouer selon mon intention, c'est-à-dire avec le mélange des Jeux et avec le mouvement propre pour chaque pièce. » Il entre ensuite dans les détails les plus minutieux : « *Le prélude et plein jeu* sera touché gravement. *Le dessus de cromorne* doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. » Il donne son avis sur la registration suivant l'importance des instruments, prévoit ce qu'il faut faire sur les *Grandes Orgues*, les *médiocres* ou les *petites*. Il donne des explications sur les ornements, cadence ou tremblement, pincement, coulé, harpègement et termine ainsi son avant-propos : « Ceux qui auront peine à faire certains tremblemens où ils se rencontreront trop difficiles à toucher pourront les passer, ne désirant pas que les mains soient contraintes en aucune manière, mais plus tost que les mouvemens soient observez fort exactement. » André Raison est non moins explicite : « Il faut observer le Signe de la Pièce que vous touchez et considérer si il y a du rapport à une Sarabande, Gigue, Gavotte... et y donner le mesme Air que vous luy donneriez sur le clavecin excepté qu'il faut donner la cadence un peu plus lentement à cause de la Sainteté du Lieu. »

Guilmant ne borne pas ses efforts à l'établissement des archives; il fait paraître de purs chefs-d'œuvre signés Couperin, Rameau, Frescobaldi, consacre aux Maîtres étrangers un volumineux recueil : « *Le Concert Historique d'Orgue* » et édite les « *Concerts du Trocadéro* ».

Ces fameux concerts du Trocadéro sont appelés à jouer

un rôle primordial. Les programmes ne comportent pas que des ouvrages où l'orgue est traité isolément, mais aussi d'autres qui exigent la participation de l'orchestre. Un ensemble instrumental est donc réuni : Colonne, Garcin et Mary le dirigent. On pourra donc faire entendre à diverses reprises les concertos de Hændel, des sinfonia avec orgue obligé et des cantates de J.-S. Bach, des psaumes de Rameau et de Marcello, etc. Pour obtenir un résultat tangible, une longue persévérance est de rigueur : les concerts du Trocadéro s'échelonneront sur une période de vingt années.

Guilmant ne limite pas sa propagande à la région parisienne, il porte la bonne parole à travers les provinces françaises et à l'étranger. A trois reprises, il effectue des tournées de concerts en Amérique, à une époque où les musiciens ne sont pas migrants, comme ils le deviendront par la suite. Sa renommée s'étend, mais ce n'est pas ce qu'il cherche : ne se dépense-t-il pas pour servir la plus noble des causes ?

En 1890, à Saint-Gervais, Charles Bordes remue de vastes projets. Il veut suivre les bénédictins qui ont rétabli le chant grégorien dans son intégrité primitive, il entend faire revivre la polyphonie des xv^e et xvi^e siècles. Certains esprits timorés estiment un tel projet chimérique. Tel n'est pas l'avis de Guilmant et de Vincent d'Indy, qui tous deux apportent leur collaboration au fougueux Maître de chapelle. Le mouvement provoque la violente hostilité des uns et l'enthousiasme des autres. Bordes déploie une prodigieuse activité. Ne possède-t-il pas la Foi qui soulève les montagnes ? Malgré tant d'obstacles, l'œuvre vivra et obtiendra une répercussion profonde dans le monde musical. Une élite se groupe autour d'eux : Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot, Camille Bellaigue, André Pirro.

En 1896, Alexandre Guilmant est nommé professeur au Conservatoire. Il remplace C.-M. Widor à qui est confiée une classe de composition. Ce changement n'entraîne aucune modification importante dans les méthodes et l'esprit de l'enseignement. Comme l'organiste de la Trinité, celui de Saint-Sulpice a été formé par Lemmens ; ils sont même en France les seuls représentants de cet enseignement. Comme suppléant, Guilmant a près de lui un ami fidèle sur lequel il peut compter : Louis Vierne, le titulaire du grand orgue à Notre-Dame de Paris. Les résultats obtenus dépassent ceux que l'on pouvait espérer. Au Conservatoire se forme une brillante pléiade de jeunes organistes, qui deviendront par la suite des maîtres incontestés.

Vers la même époque, la Schola Cantorum ouvre ses portes; d'Indy, Guilmant et Bordes président à ses destinées. Installée rue Saint-Jacques en 1900, la Schola se trouve dans des conditions exceptionnelles : elle sait en tirer parti. Ne possède-t-elle pas une salle de 600 places où elle fait installer un orgue de 30 jeux ? Elle peut s'octroyer le luxe de concerts mensuels avec chœurs et orchestre. Aux programmes de ces séances figurent un nombre considérable de premières auditions. L'*Orfeo* ainsi que *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi et quantité de cantates de J.-S. Bach. Après quelques années de travail, on peut aborder des œuvres déployant d'importants effectifs : la messe en si mineur et la *Matteus-Passion*. D'Indy est au pupitre, Guilmant à l'orgue. Quels souvenirs en conserveront ceux qui y participent soit comme choristes, soit comme instrumentistes !

Mais l'heure des épreuves va sonner : à la Trinité, Guilmant est moralement contraint de démissionner. Vierne a raconté cette scandaleuse histoire :

« Voici les faits dont j'ai été le témoin et que je rapporte pour l'équité historique : le vieux Maître était en Amérique pour sa seconde tournée. Le curé, profitant de son absence, fit restaurer l'orgue par une maison rivale de celle qui avait construit l'instrument. On massacra lamentablement l'harmonie primitive de certains jeux et à son retour Guilmant, outré, refusa de signer le procès-verbal de réception. Le curé blama vertement le Maître qui donna sa démission, ne pouvant supporter cet affront. Il se trouva un autre organiste pour signer le fameux procès-verbal ! »

Un cas analogue se produit à Saint-Gervais, où Bordes odieusement brimé se voit imposer des conditions draconiennes, absolument inacceptables. Le valeureux maître de chapelle n'a qu'un seul parti à prendre : démissionner. C'est ce qu'il fait. Ce double attentat soulève l'indignation générale. La presse s'empare de l'incident et prend énergiquement la défense des organistes ainsi vilipendés. A Paris, en province, à l'étranger, des journaux de toute tendance font paraître de virulents articles. Dans l'*Echo de Paris*, l'Ouvreuse (Henri Gauthier-Villars) conclut fort justement : « Palestrina chassé par Lambillotte ! » Mais les difficultés n'abattent que les faibles, elles grandissent les forts : Guilmant et Bordes continuent leur labeur avec le même entrain et la même confiance. »

Au cours de sa carrière, Alex. Guilmant a consacré au professorat le meilleur de ses efforts et de son temps. Son enseignement repose sur un principe essentiel auquel tout exécutant est tenu de se conformer et dont il ne devra jamais se départir : le *legato*. Ce *legato* est d'une rigueur absolue. Sur ce point, la moindre négligence serait inadmissible et contraire même au caractère de l'orgue. Pour obtenir un jeu lié, le débutant doit se plier à une discipline stricte : bannir tout geste inutile, ne pas articuler et observer un judicieux choix de doigté, tant à la pédale qu'au manuel. Par opposition au *legato*, les notes détachées et les répétitions ne se font pas n'importe comment. Pas d'à-peu-près à l'orgue ! L'égalité des notes détachées est indispensable, sans quoi on aboutirait fatalement à un jeu malpropre. Nous trouvons là le côté le plus élémentaire de l'enseignement, si élémentaire même qu'il semblerait superflu d'en parler ici. Et pourtant, il faut le faire, car actuellement de jeunes organistes ont trop souvent la fâcheuse tendance à en méconnaître la nécessité. Une telle déviation ne peut se faire jour qu'au détriment de la musicalité.

L'apprentissage du métier ne s'arrête pas à ce point initial. La technique ne supporte pas de lacune : elle est condition *sine qua non*, et donne les coudées franches à l'interprète.

Les moyens d'expression à l'orgue sont d'ordre rythmique : adopter un mouvement, l'imposer, le maintenir ; ralentir quand il le faut et comme il le faut, ne prendre le ralenti ni trop tôt ni trop tard et ne pas le brusquer.

A la question du rythme se rattache celle du phrasé. Le phrasé rend intelligible le langage musical. Il fait ressortir la structure de la trame mélodique et des divers fragments qui la forment, il en souligne la ponctuation. Dans la musique moderne, au moyen des signes convenus, points et liaisons, les compositeurs notent le phrasé qu'ils veulent obtenir. Il n'en est pas de même chez les anciens auteurs. Force est de pallier cette absence d'indications. C'est le grand côté du legs transmis par Lemmens à ses successeurs que d'avoir apporté la lumière sur un point aussi troublant. Guilmant était imprégné de ces traditions et cela a contribué à faire de lui l'incomparable interprète et l'éminent professeur que nous avons connu.

Il acquit également une grande célébrité comme improvisateur. Appuyé sur un métier solide, son imagination inventive

pouvait se manifester librement. Devant des auditoires très différents, il remporta dans les concerts d'éclatants succès. Mais c'est surtout à l'église qu'il donna ses preuves. Très au courant du chant grégorien dont il était le fervent adepte, il faisait dans ses improvisations, toujours subordonnées à la liturgie, de la musique vraiment religieuse, trop religieuse même au gré de certains paroissiens qui eussent préféré entendre quelques airs d'opéra comique.

Par ailleurs, le Maître avait sans cesse recherché avidement la « belle sonorité » que pouvaient apporter la registration et la facture d'orgues.

Très habile dans l'art de mélanger les jeux de diverses familles, il savait concilier les exigences du texte musical avec les possibilités de l'instrument dont il disposait et contribua à modifier les registrations en usage à cette époque. Dans son traité d'orchestration, Berlioz avait péremptoirement condamné l'emploi des mixtures. Le génie de Franck avait trouvé dans l'orgue romantique l'instrument qui convenait à la nature de son œuvre et il en tira un parti merveilleux. Il n'en est pas moins vrai que les ouvrages du XVIII^e siècle demandaient une tout autre registration : ce qu'il fallait, c'était employer nasards, cornets, cymbales et fournitures, jeux qui constituaient l'ancien orgue et qui étaient complètement méprisés sous le Second Empire. Maintenant c'est un fait acquis. Mais nous ne devons pas oublier à qui nous en sommes redevables.

L'autorité du Maître et son prestige tenaient à la fois à sa valeur et à son caractère. Une affabilité naturelle, la simplicité de ses manières, son entrain et sa bonne humeur créaient autour de lui une atmosphère de sympathie. Son cerveau n'était pas constitué d'une seule case. Il ne vivait pas étroitement confiné dans la musique d'orgue. Le catalogue de ses productions personnelles ne contient pas que des préludes, fugues et des sonates pour orgue. On y voit figurer également des œuvres pour orchestre, des pièces pour piano, des mélodies, des chœurs, etc. Il apporta sa collaboration aux éditions Michaelis « Les chefs-d'œuvre de l'opéra français » et à l'édition complète des œuvres de Rameau entreprise par l'éditeur Durand, sous l'égide de Camille Saint-Saëns et de d'Indy.

Il ne se confinait pas non plus dans la musique ancienne. Les concerts du Trocadéro comprenaient toujours des

ouvrages plus récents. Il était bien de son époque et il l'aimait, cette belle époque qui va de Franck à Claude Debussy.

La mort de Guilmant, en 1911, fut douloureusement ressentie par tous ceux qui l'avaient approché. Ses élèves lui étaient très attachés et conservèrent pieusement son souvenir. Le grand organiste avait rempli une féconde carrière. Les principes du renouveau qu'il avait apporté à l'orgue ne sont pas restés lettre morte. Le goût général s'est considérablement amélioré. Aujourd'hui les jeunes couples qui convolent en justes noces ne demandent plus qu'on leur joue la Marche du Prophète ou autres pièces du même acabit. Ils attendent généralement du Bach. La toccata en ré mineur semble exercer sur eux un attrait irrésistible. Une indéniable répercussion s'est opérée sur la musique profane elle-même. Le goût de la musique ancienne ne cesse de se répandre. Les gens les moins avertis de la chose musicale connaissent et apprécient une suite de Corelli, un concerto de Vivaldi, un concerto brandebourgeois. Tout ceci est de bon augure, et est bien de nature à nous rendre optimistes comme le fut jadis le bon maître Guilmant.

Michel D'ARGÈUVES.

• • •