

CHAPITRE III

La classe de Widor.

Mes suppléances au Conservatoire et à Saint-Sulpice.

Pour pourvoir au remplacement d'un professeur défunt, il est d'usage de laisser s'écouler un certain temps avant de choisir le nouveau titulaire de sa chaire. Mais avant la promulgation officielle du nom du nouveau titulaire, les pronostics s'engagent sur des *on dit*. Pour le cas présent, trois candidats en présence, trois jurés à réputation bien établie : GUILMANT, GIGOUT, DALLIER... Qui serait-ce ?...

Ce fut WIDOR... Nous ne le connaissions pas. Nous savions seulement qu'il était organiste de Saint-Sulpice, auteur du ballet « La Korrigane » et de « Symphonies » pour grand orgue, dont j'avais moi-même joué le « Minuetto » de la troisième à mon dernier concours aux Jeunes Aveugles. Sa nomination parut à *l'Officiel* du lundi 1^{er} décembre, et nous fûmes prévenus qu'il entrerait en fonctions le jeudi 11, à 2 heures. Nous attendîmes ce moment, non sans hostilité préventive... c'était de notre âge...

Le 11, à l'heure exacte, nous étions tous à nos places et le secrétaire général RÉTY nous présenta à notre professeur. C'était un homme jeune encore, d'apparence plus jeune que son âge réel, assez grand, bien découplé, avec une allure un peu militaire : complet veston bleu marine, chapeau mou, cravate Lavallière à pois, tournure aisée, aspect distingué, assez froid. En termes mesurés, dans une langue choisie, il nous parla de son prédécesseur qu'il qualifia de « génial improvisateur » ; puis, tout de suite, il nous fit une déclaration, sorte d'exposé de principes généraux qui peut se résumer ainsi : « En France, on néglige beaucoup trop l'exécution au profit de l'improvisation ; c'est plus qu'une erreur, c'est un non-sens. Pour improviser au sens artistique du mot, il faut avoir des idées, certes, mais cela ne suffit pas. Pour ne pas trahir sa pensée, pour la traduire exactement dans toute la variété, la complexité, la souplesse exigées par son développement, l'organiste doit posséder une technique instrumentale capable de lui permettre l'exécution de n'importe quel dessin dans n'importe quel mouvement. L'improvisation est une

composition spontanée ; elle ne peut être réalisée qu'avec la connaissance approfondie et la pratique assidue de toutes les ressources offertes par les claviers manuels et pédestre de l'orgue. D'autre part, je ne vois pas pourquoi l'organiste serait le seul artiste exempté de la nécessité de connaître entièrement la littérature de l'instrument qu'il pratique. Que dit-on d'un pianiste ou d'un violoniste rangé sous ce signe ? On le compare au roi Midas et on n'a pas tort. Si, numériquement parlant, la littérature de l'orgue est moins abondante en chefs-d'œuvre que celle du piano ou celle de la voix, elle vient immédiatement après ; et ce qu'elle perd en quantité, peut-être le regagne-t-elle en qualité ; je ne citerai que ce miracle incomparable qu'est l'œuvre pour orgue de BACH, le plus grand musicien de tous les temps. Eh bien ! pour interpréter dans son intégrité absolue l'œuvre de BACH, il faut la technique que je dis. Elle doit être scientifique, rationnelle et non empirique. L'orgue est le plus mathématique des instruments ; lui seul tient le son avec la même intensité aussi longtemps que le doigt ou le pied laissent appuyée la touche qui le produit. Du fait qu'il réalise strictement la durée sonore, il résulte l'obligation, pour son doigté, d'un certain nombre d'artifices que je vous ferai connaître au fur et à mesure des besoins. J'ai beaucoup hésité avant d'accepter le poste qui m'échoit aujourd'hui ; je m'y suis décidé avec la volonté de restaurer l'exécution organistique en général, et en particulier de faire revivre la tradition authentique d'interprétation des œuvres de BACH. Elle m'a été léguée par mon maître LEMMENS, lequel la tenait de HESSE de Breslau, qui l'avait reçue de FORKEL, élève et biographe du vieux CANTOR. »

Cette déclaration faite, « nous allons procéder par ordre, reprit-il, — je prends au hasard de ma liste... M. Burgat, jouez-moi quelque chose. » Et le malheureux, plus mort que vif, fut tenu sur la sellette pendant près d'une heure et demie ; il jouait l'Allegro du Concerto en sol majeur de VIVALDI, transcrit par BACH ; pièce soi-disant peu difficile, mais qui le devint extrêmement lorsqu'il fallut en passer par toutes les exigences du maître. Il lui fit recommencer des dizaines de fois chaque mesure, expliquant tout avec une impitoyable logique, et ne passant à la suivante qu'après réalisation absolue, « au poil » comme on dirait maintenant. Legato rigoureux dans toutes les parties, articulation précise des notes répétées, liaison des notes communes, ponctuation, respiration, phrasé, nuances par plans, tout fut disséqué, commenté, justifié avec une merveilleuse clarté. Nous étions éberlués, ahuris, découragés, car nous constatons nettement notre complète ignorance de tous ces détails techniques, nous en remettant au hasard comme guide, à nos oreilles comme contrôle unique. Lui n'admettait pas le « hasard » et jugeait les oreilles incertaines, tant qu'elles n'avaient pas été habituées à une audition infaillible par le contrôle du

cerveau. Pour terminer cette première classe, il se mit aux claviers et joua la pièce qu'il venait de critiquer si durement. Nous restâmes confondus... L'antique « biniou » de la classe en était comme transfiguré. Voyant notre étonnement, le maître nous dit : « Certes, la volonté ne peut rendre un mauvais instrument meilleur, mais elle peut tirer parti au maximum des quelques ressources possibles et donner l'illusion de quelque chose d'artistique tout de même. N'est-il pas vrai ? ».. Après ce que nous venions d'entendre, nous ne pûmes qu'en convenir. « Samedi, nous improviserons », nous dit WIDOR, en nous quittant.

« S'il nous arrête à chaque note, comme il vient de le faire pour l'exécution, déclara BUSSEY, ça manquera vraiment de spontanéité. » — « Ça ne sera pas rigolo », opina BOUVAL, — « Eh bien ! mon vieux, me dit TOURNEMIRE, c'est clair, nous ne savons rien. S'il faut tout refaire, nous allons passer un drôle de concours ! Flambé le prix ! » J'étais de cet avis et profondément découragé. J'allais avoir à vérifier, note par note, le texte de tout ce que j'avais appris depuis trois ans, car je ne pouvais songer à m'en remettre au « hasard » de ma mémoire. Travail de nègre, travail que je qualifiais d'absurde... Heureusement pour la lucidité de mon jugement ultérieur, j'avais un amour-propre du diable et, coûte que coûte, je résolus de sortir victorieux de cette impasse. « Plutôt crever, mais ne pas céder », répondis-je à TOURNEMIRE, qui jugea cette attitude comme la seule à adopter. C'était aussi un opiniâtre...

Nous eûmes le 13 le premier cours d'improvisation. Comme premier accessit du précédent concours, TOURNEMIRE fut le premier à s'exécuter. Il improvisa une très correcte fugue d'école et un joli sujet libre. Cependant, notre professeur fit des critiques serrées : d'abord la fugue d'école lui semblait tout à fait arbitraire ; il trouvait étrange l'obligation du changement de mode d'un sujet, même si ce changement devait lui faire perdre tout son caractère ; le plan tonal lui semblait aussi sujet à caution ; il cita des libertés prises à cet égard par BACH, dans nombre de fugues d'orgue ou de clavecin. « Je dois conserver ces formes en vue du concours, paraît-il, elles sont intangibles ; ne les considérez cependant que comme des plans conventionnels, des cadres destinés à servir de repères au jury, et non comme des formes bonnes à l'expression de toutes les idées ; depuis cinq cents ans, les maîtres en usent tout autrement. Il est vrai que l'obtention d'un premier prix d'orgue ne saurait conférer la maîtrise à son titulaire, mais le désigne simplement comme un bon ouvrier sachant bien le métier spécial appris à l'école ; discipline pour discipline, autant celle-là qu'une autre ; je ne changerai donc rien ; libre à vous d'aller plus loin, de vous émanciper et de vous faire un métier personnel, si, ultérieurement, votre nature et votre volonté vous le per-

mettent. » — Je succédai à TOURNEMIRE. « C'est plus jeune, moins expérimenté; encore bien des hésitations, bien des maladresses... Il faudra travailler beaucoup pour mettre de l'ordre et de l'indépendance dans tout cela. » A qui le disait-il ? A juste titre, nous considérions TOURNEMIRE comme l'aigle de la classe. « Si jamais je pouvais arriver à improviser comme TOURNEMIRE ? » pensais-je depuis que je le connaissais... — Mon camarade BERGER, sorti comme moi de l'Institution Nationale des Jeunes Aveugles, plus tard organiste de la cathédrale de Laval, et mort prématurément quelques années après, termina la séance et encourut les mêmes critiques. En l'espèce, elles étaient d'ordre général plutôt que détaillées; WIDOR avait voulu seulement juger de notre savoir; il réservait l'épluchage « note par note », pour les cours suivants. Et ce fut très dur. Il nous sembla vouloir absolument nous obliger à penser comme lui, et nous fit subir un entraînement dont, pour le moment, nous ne pouvions comprendre la portée. Il se montrait très exigeant en ce qui concerne la construction, l'art du développement, celui des transitions, des oppositions, des déformations thématiques par le rythme, de la création d'éléments nouveaux au moyen de la cellule prise à un endroit quelconque du thème principal, des allègements succédant aux empâtements et vice-versa, de la rentrée imprévue au lieu de celle pratiquée servilement par la dominante pour ramener le sujet à la réexposition; enfin, chose presque paradoxale, étant donné l'instrument d'application, il appelait notre attention sur les changements de timbres possibles sans créer rien de disparate... Il donnait de tout cela des exemples d'une ingéniosité tout à fait remarquable, mais quand il émettait la prétention que nous les reproduisions à la lettre, nous étions désarçonnés.

A l'encontre de ce qu'avait fait FRANCK, à savoir, de nous apporter des sujets spécialement préparés pour le cours, il les prenait n'importe où, aussi bien dans les classiques que dans le plain-chant, qu'il transformait par le rythme en thèmes libres ou en sujets de fugue; même les romantiques y passaient; et il nous était singulièrement difficile de chasser de notre mémoire la suite donnée par les auteurs aux thèmes proposés. *Faire autrement* était justement le sport imposé à notre imagination... Il me fallut, quant à moi, un temps très long pour prendre de telles habitudes et pour apercevoir la fécondité d'un tel enseignement. — J'ouvre ici une parenthèse : WIDOR a passé aux yeux de beaucoup de ses contemporains pour un organiste uniquement virtuose, « comme les Allemands », disaient certains... On lui a dénié le don d'improvisation. C'est absurde et injuste; il improvisait, au contraire, avec un métier splendide, une imagination abondante servie par une discipline absolue dans le contrôle des éléments à mettre en œuvre; j'ai de magnifiques souvenirs de sorties de Grand'-Messe ou de Vêpres à Saint-Sulpice; je dois dire d'ailleurs

que, jusqu'au dernier jour de son titulariat, il manifesta le même don lucide, et que la dernière sortie que je lui entendis improviser, en 1934, me laissa plus que rêveur; et il y avait de quoi, je vous l'assure. — Ceci dit, si je compare l'enseignement de FRANCK à celui de WIDOR, pour l'improvisation, je constate que le premier s'attachait surtout au détail : invention mélodique, trouvailles harmoniques, modulations subtiles, élégance du dessin, en un mot, à tout ce qui touche au domaine de l'expression purement musicale; le second, au contraire, faisait porter le principal de son effort sur la construction, le développement logique, le côté formel. Chose curieuse, FRANCK était beaucoup plus sévère pour la Fugue que WIDOR; c'est REICHA qui lui en avait enseigné la technique. Il admettait, certes, les licences, mais il fallait qu'elles fussent strictement justifiées par la logique des lignes. — Les exemples que nous donnait WIDOR s'écartaient souvent du contrepoint rigoureux et ne laissaient pas de nous surprendre; il ne nous imposait rien d'ailleurs, et ses critiques restaient absolument objectives; libre à nous d'en tirer le parti que nous voulions... — Il institua deux cours d'improvisation et un de plain-chant et exécution par semaine. Une fois par mois, à l'un des cours d'improvisation, il nous initia aux différentes formes symphoniques, en partant des origines, Philippe-Emmanuel BACH, HAYDN, MOZART, en passant par BEETHOVEN (sur lequel il insistait beaucoup), SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, pour arriver aux symphonistes modernes. Il envoyait chercher la musique à la bibliothèque, et deux magnifiques lecteurs BOUVAL et LIBERT, la lisaient au piano; puis il l'analysait, la commentait et nous engageait à nous exercer à la pratique de ces formes; nous étions de complets ignorants en tout cela. Un jour le Maître eut cette exclamation : « Comment ! vous avez joué les Sonates de BEETHOVEN, et vous n'avez pas eu la curiosité de vous demander comment elles étaient faites ? mais c'est la mentalité du perroquet, non celle de l'artiste, et il faut que cela cesse. » Ceci nous fit réfléchir, nous piqua au vif : « As-tu bien déjeuné, Jacquot », nous parut du coup insuffisant comme acquis, et nous haussâmes nos prétentions à des horizons illimités... — La jeunesse ne demande qu'à être éclairée.

Comme nous étions fort en retard pour la préparation de l'examen de Janvier, WIDOR nous fit, le soir, chez CAVAILLÉ-COLL, des cours supplémentaires deux fois par semaine. L'hiver était dur; dans la salle non chauffée de l'Avenue du Maine, il fallait garder pardessus et cache-nez; on jouait dans cet accoutrement, les mains gelées; c'est un rude souvenir. Lui, le professeur, venait là, sans pardessus...; il n'avait jamais froid... — Il nous faisait travailler sur le charmant petit orgue qui est maintenant à Notre-Dame du Rosaire; quelle opposition avec notre coucou de la classe ! Le jour et la nuit !... Malgré

ce supplément de cours, l'examen de Janvier ne fut pas brillant ; nous étions déroutés, intimidés, ne sachant guère à quel saint nous vouer. La classe avait un peu pris l'allure d'une caserne ; le Maître, précis et froid, nous, toujours hostiles mais corrects. Le « hasard », puisque hasard il y a, paraît-il, qui fait parfois bien les choses, vint changer brusquement cette attitude réciproque. WIDOR, homme fin, perspicace et demeuré très jeune, rompit un jour brusquement la glace en nous disant : « Allons messieurs, je voudrais que vous sachiez que je suis beaucoup plus votre ami que votre professeur et que tout ce que je vous demande, si ardu que cela vous semble, est uniquement pour votre bien futur. » Il n'en fallait pas davantage pour nous retourner complètement : la jeunesse est ainsi faite. Nous ne voulûmes pas demeurer en reste avec le « patron », et ce que nous faisons jusque-là, contraints et forcés, nous nous mîmes à le faire avec l'idée de lui plaire. Le mois suivant avait apporté un progrès si sensible qu'il ne put s'empêcher de le constater de vive voix et de nous encourager. « Allons, cela se débrouille, c'est plus propre, la tenue est plus correcte... Continuez dans le même sens et vous jouerez très bien. Je veux être fier de ma classe au prochain concours. »

*
**

La grande réforme apportée par WIDOR à l'enseignement de l'orgue a surtout trait à l'exécution. Cette réforme, qui devait donner naissance dans notre pays à la plus brillante école d'organistes qui soit dans le monde, ne sera pas le moindre titre de gloire du Maître devant la postérité. Je ne crois pas inutile, pour instruire mes lecteurs et rendre témoignage à la vérité, de développer les concepts d'après lesquels nous fut dispensé cet enseignement. Donner le pas au raisonnement sur l'instinct pur et simple, au rationalisme sur l'empirisme, tel fut le but poursuivi par WIDOR. Pour corriger les imperfections de notre technique, il commença par nous indiquer la tenue corporelle au clavier, nous interdisant, non seulement les gesticulations ridicules, les agitations stériles autant qu'inesthétiques, mais les mouvements inutiles, même les plus petits. « Tout mouvement non justifié est nuisible, parce que c'est une perte de temps et de force. Avant d'admettre un mouvement comme inévitable, il faut avoir contrôlé son utilité pendant la période du travail lent ; cette période doit être longue ; si vous avez le courage et la conscience de vous y astreindre, ce sera un temps considérable de gagné et vous jouerez ensuite sans difficulté chaque pièce de virtuosité dans son « tempo » exact. » — Pour la tenue des mains : « N'allongez pas les doigts sur les claviers ; la touche doit être attaquée avec précision et vivacité, sans dureté cependant. Les bruits de mécanique sont intolérables.

Même sur un orgue aussi mauvais que le nôtre, on peut les atténuer dans une large mesure ; voyez plutôt. » Et il donnait l'exemple, justifiant pleinement cette prétention. — « Le « legato » résulte du report instantané de la pression d'un doigt sur l'autre ; une défaillance infinitésimale produit un trou ou une bavure ; s'il faut jouer lié, il faut aussi jouer clair ; point de vraie technique hors de là. » Nous fûmes astreints à reprendre tout le travail des claviers manuels de la méthode de LEMMENS ; c'était nécessaire, ce ne fut pas gai... — Puis vint l'étude du « staccato », non indiquée dans la méthode. Il le voulut régulier, mesurable exactement, à l'encontre de celui du piano. La manière d'y arriver ? « Maintenez le plus possible les doigts contre l'ivoire, serrez légèrement le poignet et articulez de l'avant-bras ; quand vous y serez arrivé lentement, la rapidité viendra d'elle-même, sans contraction supplémentaire. » Comme exercice nous primes les parties manuelles de sa *Toccata*, celles du *Scherzo* de sa quatrième Symphonie, et celles de l'*Intermezzo* de sa sixième. — Pour les accords détachés, il attira notre attention sur ce fait que l'opération cérébrale d'où résulte le lever est identique à celle qui commande l'attaque ; nous ne nous en doutions pas et faisons cela au petit bonheur... Il nous mit en garde contre le nervosisme exaspérant de ceux qui lèvent les accords « comme si le clavier leur brûlait les doigts », tout autant qu'il nous ridiculisa ceux qui ont l'air de jouer « dans un baquet de colle de pâte ». — Pour l'étude de la pédale, les principes étaient aussi nets et précis : « Commencez par placer votre banc de manière à ce que vos deux pointes étant placées à l'extrême bord des deux touches courtes du milieu du clavier, vos genoux forment un angle droit avec vos cuisses ; de cette manière votre buste aura la position normale, si vous le penchez légèrement en avant. Le portrait qui représente BACH à l'orgue peut vous servir de modèle. Ne jamais attaquer la touche le pied à plat, mais avec la face interne de la semelle ; maintenir les pieds en contact constant avec l'extrémité des touches courtes, en ne jouant jamais les longues en arrière, sauf pour la substitution ou le croisement. Attaquez les courtes sur l'extrême bord pour faciliter, le cas échéant, le glissé sur les longues. N'attaquez jamais les touches perpendiculairement avec dureté, à la façon dont les paveurs en usent avec leurs « demoiselles » ; patinez légèrement sur un centimètre de course pour éviter les bruits insolites. » — Il n'admettait pas qu'un pied momentanément inoccupé fût posé sur la barre accolée au panneau sous les claviers à mains. — « Laissez le pied libre pendre sur les touches, toujours prêt, soit à jouer, soit à accrocher une pédale de combinaisons, soit à ouvrir et fermer la boîte expressive. » — Pour nous y obliger, il fit supprimer la fameuse barre. — « L'organiste dispose de quatorze doigts, dix aux mains, quatre aux pieds. Pour constituer la

main supplémentaire représentée par les deux pieds, voici le seul moyen rationnel : les genoux, les talons, les pointes doivent constamment être joints; le plus grand écartement des pointes, — genoux et talons réunis, — donne la quinte; le plus grand écartement des jambes, — genoux réunis, — donne l'octave. Dès qu'un pied cesse de jouer, il doit rejoindre immédiatement celui qui joue, à la position normale, pour éviter tout mouvement défectueux. A la pédale, comme d'ailleurs aux manuels, l'économie des mouvements doit présider au choix des doigts. C'est dire que si plusieurs possibilités s'offrent, il faut choisir la moins encombrée; c'est parfois plus délicat qu'on ne pense, l'instinct routinier s'y opposant souvent. Affaire d'intelligence et de volonté : l'homme doit commander la mécanique, et non la mécanique asservir l'homme. »

Nous fûmes invités à retravailler très minutieusement tous les exercices de la méthode de LEMMENS, gammes comprises. Ces dernières, avec quelques modifications de doigter, devaient être sues par cœur de manière à ce que le patron pût nous demander à brûle-pourpoint l'exécution de n'importe laquelle et dans le mouvement qu'il indiquait. Il ajouta des exercices pour la pratique des grands écarts dans les mouvements rapides, et aussi un très ingénieux doigter de la gamme chromatique pratiquée sur toute l'étendue du pédalier. Trilles, arpèges et doubles notes à chaque pied terminaient cette initiation; après quoi, nous fûmes nantis d'une technique conforme aux exigences futures de l'exécution, telle que la comprenait notre nouveau Maître.

Les premiers temps de cet enseignement rigoureux nous furent très pénibles; mais, ayant compris la nécessité de la réforme, nous nous obstinâmes, et les progrès furent rapides. WIDOR était très exigeant et ne tolérait pas l'à peu près;... à nous de nous débrouiller ! — On devait apporter à chaque classe d'exécution une pièce nouvelle : par exemple, un prélude de BACH une semaine, la fugue la semaine suivante. — Dès que, mécaniquement, nous fûmes redressés, il nous parla du style. — « Le caractère essentiel de l'orgue est la grandeur. Cela résulte de ce que seul, entre tous les autres instruments de musique, l'orgue a le privilège de tenir indéfiniment le son avec la même intensité. L'orgue ne saurait être pittoresque qu'accidentellement; et encore faut-il se garder de lui demander dans cet ordre des effets imitant l'orchestre ou le piano; ce serait une parodie anti-artistique. Si BACH nous a laissé des œuvres pittoresques dont la réalisation est miraculeuse, encore faut-il remarquer que les pièces de ce style sont en très petite minorité par rapport aux pièces graves ou de mouvement modéré. D'ailleurs, indépendamment de toute autre considération, — et il en est de primordiales qui sont très matérielles, — la nature même de la sonorité de l'orgue et son absence de percussion

à l'attaque sont en contradiction avec l'idée de grande rapidité. On joue presque toujours trop vite; la jeunesse cède facilement au désir d'éblouir l'auditoire par ce moyen; prenez-y garde, c'est de la virtuosité à faux qui regarde le cirque, non la tribune. — Un jour, — j'avais 20 ans, — j'ai joué à LEMMENS la *Fugue en ré majeur* dans un mouvement ridicule de vitesse; il a rafraîchi mon enthousiasme par ce simple mot : « Nul ! »... Je me le suis tenu pour dit. J'ai réfléchi, et me suis tout de suite avisé que la polyphonie ne souffre pas l'exécution rapide qui l'essouffle, l'embrouille, et la rend caricaturale; en dehors des *Fugues en ré majeur, en ré mineur, en ut majeur* et *en sol majeur*, lesquelles peuvent se jouer dans un mouvement alerte, je pense que toutes les autres exigent des *tempi* très modérés et même plutôt lents; les grandes *Fugues en sol mineur, la mineur, si mineur, mi mineur*, jouées vite, deviennent stupidement mécaniques. De même les premiers et derniers mouvements des *Sonates*, et ceux des *Concertos*. Je vous indiquerai d'ailleurs tout cela en cours de travail car j'entends que l'on joue tout BACH. » — Il revenait à chaque instant sur cette question qui lui tenait à cœur. — « BACH usait de deux mouvements principaux : un pas très vite correspondant à notre « Andante », un assez lent qui était celui de l'« Adagio » actuel. — « Alla Breve » était moins vite que notre « Allegro » actuel; mettez « Allegro molto moderato »; « Vivace » ne signifiait pas vif comme présentement mais jouer *vif*, dans le sens de *vivant*; « Prestissimo » était notre « Presto »; et « Adagiosissimo » doublait la durée des valeurs de l'« Adagio ». — Il importe d'insister sur ce fait que BACH a écrit pour les instruments de son temps, lesquels ne parlaient pas avec la facilité des orgues tout à fait récentes; on n'y pouvait pas jouer plus de deux claviers accouplés à la fois. Nous devons entrer dans cet esprit spécial pour nous guider sur les intentions du Maître, qui eussent été réalisées tout autrement s'il eût connu nos accouplements multiples et nos pédales de combinaisons permettant l'introduction de groupes de jeux préparés à l'avance. »

Puis vinrent les observations ayant trait à l'articulation, à la ponctuation, aux respirations, à l'accentuation, aux nuances. — « Il est un fait aussi certain que lamentable, hélas !... les organistes ne s'écoutent jamais quand ils jouent. Entre mille exemples qui m'en furent fournis, je vous en citerai deux, bien caractéristiques de ce que j'avance. Tout dernièrement, j'entendais un organiste qui jouait les manuels avec tous les fonds de 8 et 4 pieds et à la pédale avec une unique soubasse de 16 non accouplée aux claviers; vous croyez que cela le gênait ? Pas du tout !... et quand je lui accrochai les tirasses, il me regarda, stupéfait... — Un autre jour, je vis un exécutant jouant une flûte solo en levant la main de toute la hauteur requise pour un *fortissimo* au piano; comme je lui demandais le pourquoi de

ces gestes : « Cela sonne mieux », me répondit-il... — « Vous croyez ? » — et l'ayant remplacé à la console, je lui démontrai qu'il perdait son temps et ses forces... Peut-être s'écoute-t-il un peu plus maintenant. »... — « A entendre certains organistes, il semblerait que leur instrument fût exempté du devoir de rendre les textes intelligibles ; les autres instruments, et la voix, mettent au service de l'interprétation toute une série d'artifices, indispensables pour traduire les intentions du compositeur ; ils articulent, ponctuent, respirent, phrasent, nuancent ; l'orgue se contenterait-il d'un insupportable *ronron* sans signification artistique ? Mais, pourquoi donc ? la musique est un langage spécial, soit, mais qui a ses exigences expressives, tout comme le langage parlé. Les articulations de notes doivent être précises à l'orgue ; supprimez à la première note la moitié de sa valeur s'il s'agit de valeurs brèves, et dans les mouvements vifs ou modérés ; un quart, un huitième, s'il s'agit de valeurs longues et dans les mouvements plus lents ; sauf exceptions, il est rationnel d'adopter, pour lever la première des deux notes répétées dans les mouvements lents, la plus petite valeur du texte comme fraction à retrancher pour l'articulation ; faute de quoi il se produirait des trous dans la trame mélodique. Pour les artifices de ponctuation et de respiration, on peut procéder par analogie avec les instruments à archet ou à vent, mais en tenant compte de ce fait que l'orgue ne pouvant en user que par truchements mécaniques, on devra ponctuer sans excès, respirer moins souvent, phraser plus largement. Gardez-vous de tomber dans la préciosité, le petit découpage, l'affectation, l'esprit du pion qui a découvert mystérieusement que deux et deux faisaient quatre, et nous en fait part *urbi et orbi*... — Nuancez plutôt par plans que par à-coups ; la boîte expressive éloigne ou rapproche le son, elle ne le change pas. Combien se servent de cette mécanique comme d'un soufflet d'accordéon ?... pour donner le mal de mer, c'est parfait ; ce l'est moins pour évoquer la majesté et la sérénité propres à l'orgue. » — Puis il entra dans l'explication si délicate de ce qui différencie le rythme et la mesure. — « Il faut jouer en mesure, certes !... est-ce à dire que la division de la durée doive être rigide mathématique ? Alors, c'est le triomphe de l'automatisme, de la mécanique inintelligente, force déchaînée qui met tout au même plan. Dans la vie en général, dans l'art en particulier, rien n'est ainsi. Il y a partout des lumières et des ombres, des principales et des incidentes, des fortes et des faibles ; la musique ne saurait échapper à cette loi. Etant donc raisonnablement admis que tous les artifices mélodiques ou harmoniques n'ont pas la même valeur, il faudra avantager les valeurs importantes : c'est l'accentuation. A l'orgue, le seul moyen que nous en ayons c'est *la durée*. Perdre un léger temps sur les accentuées, et le regagner sur les autres, voilà le secret du *rubato* d'où dépend

toute exécution vivante. Cependant, tout cela doit s'accomplir de telle manière que la mesure soit respectée... L'auditeur ne doit pas se douter du moyen employé pour attirer son attention sur ce que vous voulez souligner. C'est chose très délicate, car la moindre exagération produit un détestable maniérisme dont doivent se garder tous les artistes au goût sûr. Ne tomber ni dans la mécanique sèche et bête, ni dans la boursouffure prétentieuse, allonger légèrement une note ou un accord *sans lui faire un sort*, voilà le problème; et bien rares sont ceux qui le résolvent d'une manière satisfaisante. » — Il passait alors aux exemples et leur réalisation était d'une souveraine maîtrise.

J'ai toujours admiré depuis, mais sans pouvoir comprendre qu'ils puissent en attendre un résultat artistique, ceux qui sont incapables de prendre le clavier pour appuyer leurs principes d'enseignement d'exemples pratiques; ils sont d'ailleurs de moins en moins nombreux, car nous avons maintenant un nombre considérable de magnifiques techniciens exerçant le métier de professeur. Si, comme tout le laisse croire, l'immense majorité de ceux-ci continue à refuser de sacrifier au faux idéal de la « virtuosité-but », il y a toutes chances pour que notre Ecole française d'orgue conserve dans le monde la place glorieuse qu'elle s'y est acquise depuis ces quarante dernières années.

WIDOR attira également notre attention sur les transitions, sur l'art de passer d'un rythme à un autre sans brusquerie, en annonçant le changement, soit en retenant légèrement le début d'un trait si l'on passe de valeurs longues à d'autres plus brèves, soit en faisant précéder le passage des brèves aux longues par une petite atténuation de mouvement; l'*accelerando* et le *ritardando* progressifs et non arbitraires furent exigés avec la stricte obligation d'augmenter la rapidité ou de l'atténuer par une progression rigoureusement mathématique d'une note sur la suivante. « Bafouillages, barbarismes », disait-il de la mauvaise exécution de ces artifices. — Nous fûmes initiés à l'art des changements de claviers, non plus selon une préférence souvent arbitraire, mais en fonction précise du plan sonore qu'il s'agit de rendre intelligible. Enfin, il entra dans les explications les plus minutieuses sur le parti à prendre en face d'un cas prêtant à discussion esthétique, alors que la tradition verbale ou écrite manque. Il nous conseilla de chercher alors des exemples similaires dans la musique écrite pour d'autres instruments et, si la ponctuation ne pouvait s'appliquer servilement à l'orgue, d'entrer tout au moins dans le même esprit en tenant compte des exigences spéciales de notre mode d'expression: « Question de discernement... Quand on possède la technique organistique rationnelle, on a bien vite reconnu les possibilités et les incompatibilités; il se développe en nous un instinct nouveau qui nous fait rejeter ce qui grimace et adopter ce qui demeure

dans le vrai style. C'est ici le cas de prouver que l'on sait différencier la lettre d'avec l'esprit. La musique est en caoutchouc, non en fil de fer ; jouer sec et rigide est aussi absurde que jouer lâche et veule ; ne livrez rien au hasard qui est un ennemi ; soumettez tout au contrôle du raisonnement et, une fois admis, exprimez avec volonté ; plus que tout autre instrumentiste, l'organiste doit manifester péremptoirement sa volonté : elle est le seul remède au manque de spontanéité naturelle de l'orgue. A force de volonté, on arrive à donner l'illusion de la percussion. Voyez plutôt ! » Et, passant aux claviers, il jouait des passages lents ou rapides, d'abord indifféremment et strictement en mesure, ensuite avec la volonté d'accentuer qui donne à l'attaque un caractère impératif.

Et le contraste était si frappant qu'il n'était pas besoin d'ajouter d'autres commentaires ; nous avions compris et admis sans réserve.

Pour la registration, il nous donna des indications assez sommaires, se bornant aux familles de jeux prises comme plans sonores, plutôt qu'entrant dans le détail approfondi du timbre de chacun des jeux ; emploi des fonds, mixtures, anches, justifiés par le caractère de la musique, incompatibilités de jeux dans certains mélanges, dosage, proportion des volumes, voilà sur quoi portaient ses indications. Comme son maître LEMMENS, il avait horreur des fréquents changements de jeux : « Pas de lanterne magique, je vous prie », disait-il à ceux que tentaient des expériences trop souvent arbitraires. Il proscrivait les anches dans les préludes et fugues, sauf dans la *Toccatà en Ré mineur* et dans le *Prélude en Mi mineur* (celui du 3^e livre de Peters), et disait à l'appui de cette défense : « Doubleriez-vous à l'orchestre la polyphonie à quatre parties par des trompettes et des trombones ? Ce serait aussi artistique que de jouer des fugues avec des jeux d'anches. » — Il nous apprit d'ailleurs, — car nous n'en savions rien, — que les divers instruments joués par BACH étaient très pauvres en jeux d'anches et au contraire très riches en mixtures. « Sauf dans la *Toccatà en Ré mineur* et le *Prélude en Mi mineur*, je ne vois guère l'emploi des 16 pieds aux claviers manuels dans l'œuvre d'orgue de BACH ; en revanche, certaines parties de ses Sonates gagnent considérablement à n'avoir qu'un 8 pieds à la pédale. » Il nous fit remarquer que, si l'on veut un *crescendo progressif*, sans secousses, il était préférable d'ajouter les fonds quand on jouait dans le grave, et les anches, au contraire, dans les passages à l'aigu ; nous faisons cela au petit bonheur avant cet avertissement, et l'effet en était toujours piteux. Je m'en serais peut-être tenu là, quant à l'art de registrer, si le Destin n'avait mis sur mon chemin deux hommes qui me révélèrent le secret de la coloration détaillée et de son application judicieuse aux textes écrits et aux improvisations : ce furent Albert PÉRILHOU et Alexandre GUILMANT. Le premier, avec son ins-

tinct aigu de coloriste, me fit faire de très profitables expériences sur son orgue si pittoresque de Saint-Séverin ; le second, qui fut certainement l'artiste connaissant le mieux l'orgue en son temps, capable de diriger les facteurs dans leurs constructions, facteur lui-même à l'occasion, — comme bien des organistes anciens, d'ailleurs, — m'initia aux recherches si passionnantes qu'il avait faites sur la nature et les affinités des timbres, surtout en ce qui concerne les jeux de mutation, « les mixtures », comme disait WIDOR. J'avoue que, sauf au jugé auditif, je ne savais pas la différence d'un plein-jeu avec un cornet, quant à l'harmonisation ; à plus forte raison, celle d'un nasard avec une quinte ouverte...

Quand j'aurai dit que WIDOR, pour nous rendre plus intelligible son enseignement forcément très complexe, usait fréquemment de comparaisons avec la peinture, l'architecture, la littérature même, pour concrétiser dans notre esprit les formes à retenir, j'aurai, aussi complètement que faire se peut, résumé la matière de cours durant lesquels il dépensait une extraordinaire activité cérébrale et une vie physique intense. Malgré la rudesse de la tâche qu'il nous imposait, nous étions désormais conquis ; moins que personne, les jeunes ne résistent au chef qui paie tout le temps de sa personne, et nous avons pris à cœur de répondre à ce qu'attendait de nous notre « patron ». Lorsque arriva l'examen de juin pour l'admission au concours, nous avons fait de sérieux progrès, et six d'entre nous furent autorisés à tenter la fameuse épreuve de juillet. Le plus prêt était sans conteste TOURNEMIRE, sans rien perdre de la fertilité de son imagination d'improvisateur, il avait entièrement réformé sa technique et c'était un fort beau virtuose du clavier. Jouant d'ailleurs très bien du piano, il avait pleinement justifié cette appréciation de WIDOR : « Le temps n'est plus où l'on pouvait espérer faire un organiste passable avec un mauvais pianiste. » Sur le résultat final du concours, en ce qui le concernait, tous nous étions d'accord ; c'était un premier prix assuré. Le maître et les camarades me faisaient l'honneur de me ranger à ses côtés ; j'étais plus sévère pour moi-même, et sentais fort bien que, malgré les gros progrès réalisés, je n'avais pas son acquis ; je n'avais donc pas d'illusions et ne comptais que sur le bon hasard pour me faire sortir avec la suprême récompense, concurremment avec le favori indiscutable. Malgré un trac énorme, très entraîné, j'eus cependant un bon concours ; et l'accessit qui le couronna sembla aux auditeurs, et au professeur, une piètre récompense d'un effort qu'ils avaient jugé plus méritoire. Je partageai ce diplôme avec BERGER, mon ami des Jeunes Aveugles ; ce fut tout le palmarès. Il était mince, en raison du niveau de la classe... WIDOR qui, depuis quelques mois, me manifestait une amitié toute particulière, m'encouragea vivement à persévérer dans la voie où j'étais entré. « Vous avez certainement

un bel avenir de virtuose et de musicien si vous continuez à travailler avec la même ardeur ; question de volonté..., et cela en vaut la peine, croyez-moi. » C'était aussi l'avis de FRANCK. Je me consolai très vite de mon échec et résolu de faire tout pour répondre à la confiance du Maître. Il m'invita à l'aller voir à sa tribune de Saint-Sulpice le dimanche suivant, et c'est ce jour-là que je vis pour la première fois le merveilleux instrument dont il était titulaire depuis janvier 1870, et qui portait aux quatre coins du monde sa réputation d'organiste-géant. — Quelle émotion !... Jamais je n'ai oublié cette première impression. Me voyant ébahi, émerveillé devant sa prodigieuse console à cinq claviers manuels ornée de 118 boutons dont 100 jeux réels : — « Oui, me dit-il, c'est beau !... cela fait songer aux gradins du Colisée... Et à une boutique de pharmacie ! » ajouta-t-il en me regardant de côté et en me désignant du doigt les registres. Dans ma prime jeunesse, j'avais entendu l'orgue de Saint-Sulpice d'en bas ; je l'avais réentendu depuis que WIDOR avait pris la classe du Conservatoire : j'étais loin de me douter de la complication de ses agents de coloration ; en voyant la prestigieuse manœuvre du monstre obéissant docilement aux gestes précis de son titulaire, je crus assister à quelque fantasmagorie et me dis intérieurement que jamais il ne me serait possible de commander avec cette extraordinaire tranquillité à une aussi colossale machine ; six mois plus tard, je devais affronter cette difficulté jugée insurmontable, et, en quelques mois, grâce aux judicieuses prescriptions du maître, l'instrument monumental me devait devenir familier.

A la rentrée d'octobre 91, WIDOR me chargea de faire aux « auditeurs » un cours pour leur enseigner le plain-chant « alla Conservatoire », comme il disait, et les éléments de la technique rationnelle telle qu'il l'entendait. Je fis ce cours aux cinq nouveaux auditeurs, mi-partie chez CAVAILLÉ-COLL pour la technique, mi-partie chez ERARD, dans le cabinet qui avait été celui de Valentin ALKAN, au rez-de-chaussée, au fond de la cour à gauche, et dans lequel se trouvait un grand piano de concert hissé sur un pédalier de même format muni d'un bouton-champignon d'octave qui ajoutait *ad libitum* le 8 pieds. Mes élèves étaient des garçons de mon âge, certains plus âgés que moi ; je dois leur rendre cette justice qu'ils furent délicieux ; ils se soumièrent sans protester à la discipline sévère que je leur imposai et me donnèrent vite satisfaction. Je rendais compte à WIDOR de leur travail, car il n'avait pas le temps de les examiner lui-même ; il s'en remit à moi du soin de l'avertir du moment où ils seraient capables d'entrer comme élèves, se réservant de leur faire passer un petit examen avant leur admission. J'ai gardé de mes relations avec ces élèves-camarades, des souvenirs charmants et attendrissants ; il régna entre nous une atmosphère de cordialité et de confiance réciproque dont

sortirent de très bonnes mises au point. — « Vous me gagnez du temps en me permettant d'approfondir davantage les questions de style », m'avait dit WIDOR en examinant pour la première fois mes recrues; j'en étais très flatté, très fier même; cela me semblait quand même étonnant et je n'étais pas toujours rassuré sur le résultat; le maître, tout en comprenant mes scrupules, m'encourageait et disait : « Il faut comprendre deux, trois, quatre fois ce que l'on enseigne; cela vous incitera à une réflexion plus profonde; vous serez obligé de chercher la perfection pour que les exemples que vous donnerez soient indiscutables. »

La preuve de l'excellence de cette méthode nous ayant été fournie par son application rigoureuse à la classe, je n'eus qu'à m'y conformer. D'ailleurs, la tâche qui m'incombait ne demandait guère autre chose qu'un soin minutieux dans la réalisation stricte des procédés techniques et dans la correction de l'écriture dont dépend l'improvisation. Je m'appliquai à cela avec ardeur, et mes recrues répondirent magnifiquement à mes espérances. Je pus, avant le concours, indiquer deux jeunes gens à WIDOR comme étant aptes à suivre la classe au titre d'élèves à la rentrée; c'était un succès !...

En février 1892, WIDOR me choisit pour le suppléer à son orgue de Saint-Sulpice; TOURNEMIRE qui remplissait cet office depuis l'année précédente venait d'être nommé organiste du Grand Orgue de Saint-Médard. Je connus encore une fois que la joie ne va pas toujours sans terreur; joyeux, certes, je l'étais; jamais je n'aurais osé rêver un tel honneur ni un tel plaisir artistique; mais la manipulation du colosse m'apparaissait comme une difficulté presque insurmontable; je m'en ouvris au maître qui se contenta de me blaguer en souriant : « Je ne vous lâcherai dans le grand bain qu'après vous avoir appris à nager. Vous saurez plus vite la manœuvre que vous ne le croyez; c'est une question de mémoire et de présence d'esprit. » Et effectivement, il resta à mes côtés pendant le premier mois d'apprentissage, m'apprenant avec patience la mise en œuvre des ressources du géant; enfin, la cinquième fois, à Vêpres, il descendit en bas pour m'écouter; je n'en menais pas large mais le Destin me fut favorable; il m'attendait au bas de l'escalier et me dit que j'avais montré beaucoup de sang-froid et que ce n'était plus qu'une affaire d'habitude. Il m'emmena chez lui rue Garancière, et me fit tout un cours sur le style spécial à adopter pour jouer les orgues monumentales dans les grands vaisseaux. « La meilleure façon de vous entraîner dans cette voie, c'est de venir à ma tribune le plus souvent possible et d'y prendre des notes comme vous le faites à la classe; je vous donnerai toutes explications sur ce qui vous aurait laissé dans l'incertitude. » J'usai et abusai de cette invitation et en retirai un immense profit ! J'entendis là des exécutions dont le souvenir me laisse encore

rêveur aujourd'hui ; c'est bien là le plus grand organiste que j'aie jamais entendu. Certes, actuellement, il en existe qui ont une aussi belle technique, mais nul n'a son autorité, son sens de la grandeur, son impérieuse maîtrise ; et jamais sa formidable virtuosité ne cessa d'être autre chose qu'un moyen d'expression, qu'il exécutât ou improvisât. Et quels accents ! quelle largeur dans le phrasé ! quel magnifique *legato* ! quel goût suprême dans la distribution des lumières et des ombres ! On sentait là une volonté toujours présente, inébranlable, acharnée à capter l'attention de l'auditeur par des moyens d'une absolue musicalité. Il savait être majestueux sans grandiloquence, élégant sans préciosité, austère sans sécheresse, fougueux tout en demeurant le maître absolu de son rythme ; il jouait « vivant » et ne pressait pas ; son *staccato* était précis mais jamais écourté : il attaquait les accords et les levait avec précision, mais se gardait du « détaché » qui étriquait lamentablement le jeu de l'orgue au profit d'une mauvaise imitation orchestrale ou pianistique ; même dans les accords rapides, il avait toujours « du son », comme il nous disait en nous appuyant sur les épaules quand nous jouions trop court. Jamais une valeur vive écourtée : « On doit pouvoir prononcer une syllabe sur chaque note brève », disait-il pour nous corriger du défaut de les « avaler ». Il jouait merveilleusement de la pédale, sans jamais regarder ses pieds ; il ne les regardait pas davantage pour accrocher ou décrocher ses pédales de combinaisons ; il appliquait devant son énorme console les principes de tenue académique qu'il nous enseignait par l'exemple sur notre petit crin-crin du Conservatoire ; immobile au centre de son banc, le corps légèrement penché en avant, il faisait, pour registrer, des gestes mathématiquement réglés lui occasionnant le minimum de perte de temps ; et c'était à la fois merveilleux et décourageant à voir. Mains sculpturales, admirablement soignées, souplesse extrême de tout l'appareil moteur ; aucune contorsion disgracieuse, aucune gesticulation stérile ne venaient troubler l'harmonie visuelle constamment en concordance avec l'harmonie sonore qui naissait de son contact avec son orgue. Griffes de lion ! ! ! — Que de réflexions et de méditations chez moi le soir après mes visites à la tribune de Saint-Sulpice ! J'avoue avoir bien souvent péché par envie en comparant ma structure physique à celle de WIDOR cependant, je sortais de ces tête-à-tête avec moi-même décidé à approcher du plus près que je pourrais cette perfection d'instrumentiste, au prix de n'importe quel effort spécial d'adaptation de mes moyens à la tâche envisagée. Noblesse oblige. Et j'eus à cœur de justifier le choix et la confiance de mon maître en remplissant de mon mieux la fonction dont il venait de me charger. J'eus bien des timidités, bien des maladresses, bien des tracs avant de me sentir maître de cette grosse machine ; cependant, un an après, c'était chose faite ; et WIDOR me de-

mandait couramment de jouer une des pièces de ses symphonies quand il désirait l'aller écouter dans la nef : « Je ne m'entends jamais !... voilà l'occasion... » Il m'assurait faire profit de ces auditions pour son propre compte et me faisait des critiques qui m'ont beaucoup servi plus tard, quand je devins organiste de Notre-Dame.

Au mois de mai, l'orgue de Saint-Germain-des-Prés ayant été restauré, et la place étant vacante depuis le décès du titulaire, WIDOR me conseilla de me présenter, et, pour favoriser ma candidature, accepta d'inaugurer gracieusement l'instrument. Il avait mis une seule condition à l'octroi de son concours bénévole : je jouerais au centre du programme *Prélude, Fugue et Variation* de FRANCK. J'avais eu à l'examen de janvier un gros succès avec cette œuvre ; je me tirai d'affaire de façon satisfaisante, et mon maître ne douta pas de ma nomination. Il avait compté sans l'intrigue et la duplicité des hommes. Le frère du facteur était organiste ; il convoitait le poste, et le curé, acceptant une diminution sur le devis, nomma en échange mon concurrent. Bien entendu, rien de cette combinaison n'avait transpiré avant la cérémonie ; WIDOR trouva le procédé peu reluisant et ne se fit pas faute de le dire. Moi, j'avoue que je demeurai très indifférent à cet échec ; la suppléance de Saint-Sulpice me tentait autrement que le titulariat de Saint-Germain-des-Prés. De lui-même, WIDOR me dit alors : « Inutile de vous représenter dans les mêmes conditions si un autre orgue devient libre ; je vous autorise à vous servir du titre de « Suppléant de Ch.-M. WIDOR au grand-orgue de Saint-Sulpice » sur vos affiches, vos programmes et sur l'édition de vos futures œuvres d'orgue ; je pense que, pour votre réputation, cela fera beaucoup plus que le titulariat d'un poste de second plan et que le premier prix du Conservatoire. » Très rapidement les faits devaient justifier le bien fondé de cette opinion.

De très vives critiques avaient été formulées contre WIDOR pour n'avoir pas fait jouer au concours de 1891 une pièce de FRANCK. En réalité, il ne l'avait pas osé, étant donné le peu de temps écoulé depuis la reprise de notre instruction technique ; il n'eût pas plus admis l'à peu près pour FRANCK que pour BACH, et il jugeait que la mise au point d'une pièce du premier était plus délicate que la réalisation stricte d'un Prélude et Fugue du second. Affaire de simple conscience artistique ; mais les rivaux évincés qui faisaient partie du jury avaient semblé ne pas s'en apercevoir ; souvent, hélas ! les hommes sont ainsi faits... En janvier 92, je jouai donc *Prélude, Fugue et Variation* avec notre technique nouvelle et sans une erreur, faisant moi-même toute la manœuvre de registration, ainsi que le Maître l'exigeait ; cela avait fait grand effet. En juin, je jouai la *Pièce héroïque* dans les mêmes conditions et reçus les mêmes compliments. Pour le concours, j'eus à mettre sur pied la *Grande Pièce Symphonique*, tâche ardue,

non seulement par la difficulté d'exécution de l'œuvre, mais surtout à cause de son adaptation difficile à notre rudimentaire « biniou ». Comme l'un de nous faisait observer à WIDOR que la pièce durant vingt-six minutes dans le mouvement réel, il serait peut-être bon d'y pratiquer des coupures, le maître se regimba vivement : — « Ah ! mais, est-ce que ces messieurs du jury auraient horreur de la musique au point de n'en pouvoir supporter un quart d'heure de plus que la ration qu'ils pensent raisonnable ? La pièce sera jouée en entier ; elle en vaut la peine, je suppose ? » — et ainsi fut fait. — Je passai en juillet le meilleur concours des quatre qui me furent nécessaires pour décrocher le prix. Pendant la délibération, tout le monde me l'attribuait ; je n'eus que le second. Cette fois j'eus un gros chagrin, car j'avais eu le sentiment d'une complète réussite dans toutes les épreuves. Dans l'instant, je voulus me retirer de la lutte ; WIDOR m'en dissuada par ces sages paroles : — « Ce qui aujourd'hui vous « semble à bon droit une injustice est peut-être un bien pour vous. « Vous ne ferez sans doute pas de meilleur concours, mais un séjour « prolongé dans la classe vous sera profitable à un point de vue bien « plus important que celui de l'obtention du diplôme convoité ; vous « vous y formerez un sens critique qui manque toujours à ceux qui « sont sortis trop tôt ; votre double carrière de virtuose et de profes- « seur n'aura pas à en souffrir, croyez-moi. » — Malgré ma peine, je ne pus que souscrire à cette manière de voir, d'abord parce que le Maître m'avait témoigné une affection agissante, beaucoup trop évidente pour qu'elle n'appelât pas ma reconnaissance, ensuite parce que, confusément, je sentais qu'il disait vrai pour l'avenir. Je décidai donc de continuer... Ce qui me resterait à dire de cette journée est trop pénible pour que je me sente le courage de le relater dans le détail ; nous sûmes les incidents de la délibération par le grand honnête homme qu'était Emile BERNARD, organiste de Notre-Dame-des-Champs, et qui fut scandalisé. J'eus pour le prix les voix de DALLIER, d'Emile BERNARD et d'Ambroise THOMAS. — « Pas assez de FRANCK l'année dernière, trop cette année, avait-on affirmé ; et si nous donnons le prix, il n'y a pas de raison pour que le prochain concours ne dure pas douze heures... » J'en reste là : c'est si loin ! Paix aux morts d'ailleurs...

— Pour me consoler, je pensai qu'à partir du 16 août, j'allais être chargé de tout le service de Saint-Sulpice; je me promettais là un régal qui ferait plus que compenser mon épreuve du moment. Je n'avais pas tort. J'avais soigneusement noté une série d'effets que je me proposais d'expérimenter pendant les Vêpres; je pris là par instinct une leçon de choses dont mes acquisitions ultérieures me confirmèrent les résultats. A part quelques détails, j'avais pensé juste et en étais fier.

*
**

CAVAILLÉ-COLL, — le père CAVAILLÉ, — comme nous l'appelions, fréquentait régulièrement la tribune de Saint-Sulpice ; chaque Dimanche, il assistait à la Grand'Messe. Je lui avais été présenté en 1889 par MARTY, lors d'une audition que nous avons donnée sur l'orgue qu'il avait exposé dans la Galerie Centrale de l'Exposition, instrument ravissant de sonorité et excellent comme mécanique. Je l'avais revu au cours du soir que nous faisait WIDOR chez lui en 90-91. Il me témoigna une grande bienveillance, et m'invita à l'aller voir dans son bureau, à l'issue des leçons que je donnais dans sa salle de montage. Il m'initia à la construction des orgues dont j'ignorais absolument tout, me fit assister à de très curieuses expériences d'acoustique dont faisait les frais le petit sommier-sirène sur lequel il avait réalisé les 32 premiers sons harmoniques dont la résultante donnait le « contre la » de 16 pieds, attira mon attention sur les détails de la facture des tuyaux et des différents agents de transmission des claviers aux sommiers, en un mot excita ma curiosité dans un nouveau domaine. Indépendamment de son métier, il avait une énorme quantité de souvenirs sur les artistes qui avaient hanté chez lui, et, là encore, je glanai un butin qui me fut des plus profitables. Bien des légendes ont circulé depuis sa mort : on a dit, notamment, que son principal mérite avait consisté à savoir s'entourer de collaborateurs de premier ordre et qu'il était pour peu de chose dans la production des chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom... Je fus témoin de faits qui réduisent à néant cette assertion ; certes, il était secondé par une pléiade incomparable d'harmonistes et de mécaniciens ; mais, en tenant compte de leur tempérament, il savait les choisir pour l'édification de tel ou tel orgue et leur imposait rigoureusement ses directives. En outre, je l'ai vu travailler lui-même des tuyaux de jeux de fonds et de jeux d'anches, et je vous assure que c'était quelque chose de fantastique ; comme mise au point du timbre et comme égalisation, on n'y pouvait rien reprendre. Il était également capable de mettre en état de fonctionnement n'importe quelle partie de la mécanique ; les avis que, devant moi, il donna à certains ouvriers ne laissent aucun doute à cet égard. Quant au grief qu'on lui a fait d'avoir sacrifié les mutations dans bien des cas, alors qu'elles eussent pu être conservées, je crois qu'il faut surtout en incriminer les organistes de l'époque ; dès que WIDOR, SAINT-SAENS et GUILMANT s'en mêlèrent, il changea complètement sa manière ; et il se régala lorsqu'à Saint-Sulpice je jouais du BACH avec fonds et mixtures appropriées. Celles de Notre-Dame, il les mit là pour l'amour de l'art et ne les entendit jamais, mon prédécesseur en ayant horreur ainsi que des quatre pieds. Cette magnifique réalisation des sept harmoni-

ques sur trois claviers demeura donc pour lui une satisfaction purement scientifique.

Ce n'est ici ni le temps ni le lieu de faire le procès ou d'entamer le panégyrique du père CAVAILLÉ-COLL; mais puisque l'enchaînement des faits m'a amené à parler de lui, je dirai franchement ma façon de penser à son égard. Ses admirateurs passionnés n'ont rien dit de ses faiblesses, ses détracteurs systématiques lui ont tout juste accordé quelque valeur... Je m'abstiendrai de commentaires pour me borner à constater que si, au point de vue pratique, le grand facteur a parfois édifié des consoles qui nous font rêver, sur le terrain scientifique il faut le regarder comme le père de l'orgue moderne. Quand il mettait le Récit de Saint-Sulpice et celui de Notre-Dame au cinquième étage, quand il plaçait les flûtes sur le sommier des anches, quand il négligeait les accouplements intermédiaires, les tirasses, il se trompait. Il se trompait aussi en composant ses Récits dans les grands instruments avec seulement huit jeux, toujours les mêmes, quand il laissait les boîtes expressives dans une position presque inaccessible, tout à fait à droite et manœuvrées par la fameuse « cuillère » à deux crans; les pédaliers de 18 ou de 20 notes sans jeux spéciaux, les claviers de 54 notes, les Récits laissés veufs de leur octave basse, tout cela était erreur. Il se trompait... Il n'y a que ceux qui ne font rien qui ne se trompent jamais. — Si nous voyons maintenant le côté face de la question dont je viens de montrer le côté pile, l'invention des souffleries à plis rentrants, celle des pressions différentes, le perfectionnement et l'application de la machine Barker à la traction, l'invention des pédales de combinaisons, celle des jeux harmoniques, la détermination de la proportion des tuyaux, les expériences acoustiques sur les sons résultants, les divers perfectionnements apportés à la construction de la mécanique, voilà qui, je pense, suffit à classer le père CAVAILLÉ pour la postérité et à lui faire pardonner des fautes de détail dont, en dernier ressort, il n'était que très peu responsable. Ici, je ne suis pas suspect, ayant plus que tout autre souffert de ces fautes. Dès que les conseils de WIDOR et de GUILMANT l'eurent persuadé, il édifia des consoles qui font encore notre admiration : voyez celle du Conservatoire de Bruxelles, celle de Saint-Ouen de Rouen, celles de Sheffield, de Manchester, de l'orgue des Jeunes aveugles, de la Trinité, de Sainte-Croix d'Orléans, etc., etc... Si vous joignez à cela qu'il fut, en somme, l'inventeur du système tubulaire que, dans sa naïveté optimiste, il livra aux facteurs d'outre-Rhin; que, sous sa direction, son fils Gabriel construisit un sommier électrique fort ingénieux, vous conviendrez que l'actif dépasse singulièrement le passif, et qu'en toute justice il faut situer cet homme tout en haut de l'échelle. Quand donc les hommes seront-ils sages et cesseront-ils de porter des œillères, volon-

taires ou non, qui leur cachent tout ce qui diverge de leur point de vue et raccourcit leurs horizons ? Dans un sens ou l'autre, qui veut trop prouver ne prouve rien.

*
**

Un événement qui eut sur notre formation artistique une portée considérable se produisit au début d'octobre 1892 dès la rentrée de la classe : je veux parler de la découverte des *Chorals* de BACH. Découverte... le mot n'est pas exagéré, jugez-en plutôt. Au premier cours d'exécution, WIDOR s'étonna que, depuis son arrivée au Conservatoire, pas un de nous n'ait apporté un des célèbres Chorals. Pour ma part, j'en connaissais trois, publiés, en braille, dans l'édition que FRANCK avait doigtée pour notre école. Ils m'avaient semblé sans difficultés techniques et je n'y avais pas fait attention. Mes camarades ignoraient jusqu'au nom de ces pièces. On chercha dans l'armoire à musique où se trouvaient quelques livres de la vieille édition de Richault, et l'on y découvrit trois volumes : deux de *Préludes et Fugues*, un de *Chorals*, celui-là complètement vierge, les feuillets non coupés... Le Maître passa tout le cours à nous jouer de ces pièces, et nous restâmes ébahis. La partie la plus écrasante de l'œuvre d'orgue du géant nous était brusquement révélée. Tous nous nous mîmes à en travailler, et pendant trois mois, on n'entendit pas autre chose aux cours. Nous en jouâmes tous en janvier pour l'examen trimestriel ; et la surprise du jury ne fut pas moindre que ne l'avait été la nôtre. En sortant de la salle, j'entendis Ambroise THOMAS dire à WIDOR « Quelle musique ! pourquoi faut-il que je n'aie pas connu cela « il y a quarante ans ? Ceci devrait être l'évangile des musiciens en « général, et des organistes en particulier. » — Après enquête menée à cette époque parmi mes jeunes collègues enseignés dans les diverses écoles, il m'est permis d'affirmer que, sauf SAINT-SAËNS, GIGOUT et GUILMANT, personne ne soupçonnait l'existence de ces incomparables pages, les plus originales, les plus osées, les plus miraculeusement réalisées par le génie créateur du Cantor ; FRANCK les connaissait, mais ne les imposait pas plus que quoi que ce soit pour l'exécution. En 1893, j'en fis entendre une sélection de douze dans la salle de l'Institution Nationale ; MARTY, ouvert à toutes les idées nouvelles, fut emballé et en fit travailler à ses élèves ; il se mit aussi à en jouer à son orgue de Saint-François Xavier, et même à improviser dans ce style ainsi que dans celui des *Sonates* ; il y acquit une grande habileté.

— C'est également au début de cette année 93 que WIDOR, quittant son appartement de la rue Garancière, vint habiter 3, rue de l'Abbaye, où Gabriel CAVALLÉ-COLL lui installa un charmant petit orgue de 9 jeux. C'est là qu'en leçons particulières qu'il me donnait béné-

volement, il me fit travailler ses quatre dernières Symphonies. Ces leçons continuèrent même après ma sortie du Conservatoire; j'y reçus un enseignement complet de la composition, de l'instrumentation et y perfectionnai ma technique d'écriture et d'improvisation. Jusqu'en 1907, je n'ai pas écrit une page sans la montrer au Maître.

Au concours de 93, j'eus un rappel de Second Prix... THOMAS étant malade, DUBOIS présidait le jury. La petite manœuvre de l'an dernier s'était renouvelée; Émile BERNARD et PUGNO dégoûtés, nous en avaient informés. — « Les concours, me dit WIDOR, ne signifient « rien; c'est une petite satisfaction pour les familles et une estampe officielle pour les bourgeois; je ne suis « Prix » de rien du « tout, et cependant je n'ai pas à me plaindre de mon Destin. Quand « vous aurez fait votre nom de virtuose et de compositeur, — et je « vous y aiderai, — personne ne vous demandera si vous avez eu le « Prix au Conservatoire. N'importe, il faut aller jusqu'au bout pour « voir si on osera vous renvoyer sans le fameux diplôme... » — « C'est tout à fait ma manière de voir, lui répondis-je : vous devez commencer à savoir que je ne lâche pas pied facilement. » Et, en sortant du Conservatoire, croisant un groupe de jurés, nous haussâmes les épaules et allâmes, entourés de camarades et d'auditeurs, deviser à la terrasse de POUSSET sur les Boulevards...

— L'année scolaire suivante se passa sans incidents particuliers; je continuais à suivre la classe comme élève tout en dressant les jeunes recrues dont l'une, GALLAND, était devenue mon condisciple. De l'ancienne équipe, il restait BOUVAL, BUSSEY, LIBERT et moi. Enfin, au concours, j'obtins le Prix à l'unanimité avec félicitations du jury; je le partageai avec mon ami LIBERT, lecteur admirable, excellent musicien, exécutant remarquable. Le père THOMAS, avant la délibération, avait cru devoir avertir qu'il était au courant de la petite combinaison consistant à refuser le prix aux élèves de WIDOR. Il avait menacé de casser le jugement s'il s'apercevait de la moindre pression. Le résultat fut ce que j'ai dit.

Deux jours après, WIDOR me conduisit chez notre Directeur et me fit agréer par lui et le Secrétaire RÉTY comme son adjoint à la classe, son « alter ego » selon sa propre expression. J'étais fier comme Artaban. Mon cousin Ambroise COLIN, de passage à Paris, fit alors savoir à son parrain quel lien de famille nous unissait. — « Tu as bien fait de ne pas me le dire avant; j'aurais été très enhuyé par « l'idée qu'on aurait pu croire à du favoritisme dans la maison — ». Telle fut la remarque du Directeur; et il me félicita d'avoir obtenu mes galons « à la force du poignet ». Aux Prix, je reçus le diplôme des mains de SAINT-SAËNS, et le père THOMAS lui dit : « Beaucoup de talent... » — Je pouvais encore rougir en ce temps et je ne m'en fis pas faute. J'étais donc le suppléant du patron à Saint-Sulpice, son

adjoint à sa classe du Conservatoire ; j'allais avoir 24 ans. L'avenir s'ouvrait devant moi, gros d'espérances ; j'entrevois donc une carrière magnifique, et je pensais ne l'avoir pas payée trop cher du prix de quatorze années d'efforts sans défaillance. Et, en effet, pendant les quinze années qui suivirent, la destinée sembla donner raison à mes prévisions.

*
**

A partir du moment où WIDOR m'eut désigné comme son adjoint officiel et présenté comme tel aux élèves, il me demanda de compléter mes cours préparatoires et d'enseigner aux futurs élèves les épreuves complètes exigées pour le concours ; cette préparation lui fit gagner beaucoup plus de temps et lui permit d'entrer dans des détails infiniment plus abondants en ce qui concernait les formes diverses de l'improvisation ; il put également agrandir le répertoire d'exécution et y ajouter les *Sonates* de MENDELSSOHN, quelques pièces de BOËLY, de SAINT-SAENS, et de ses propres œuvres ; il agrandit de ce fait les perspectives d'interprétation, BACH demeurant la base intangible.

— Jusqu'à ce moment, j'avais surtout aidé des camarades de mon âge à franchir les étapes qui devaient les conduire à l'admission comme élèves ; à partir de l'année scolaire 1894-1895, j'enseignai des recrues complètement nouvelles et plus jeunes que moi ; les nouveaux d'alors furent : Gabriel DUPONT, 16 ans, fils d'Achille DUPONT, organiste de Saint-Pierre de Caen ; Charles-Marie MICHEL, 16 ans, fils du gendre de MERKLIN, lequel avait repris à son compte la maison de facture d'orgues de Lyon ; Charles QUEF, dont j'aurai à reparler un peu plus tard ; Alphonse SCHMITT, fils d'un organiste de Mulhouse, et, qui devait devenir l'un des improvisateurs les plus personnels et les plus émouvants que j'aie connus. Ils furent les premiers avec qui je ne bornai plus mon enseignement à l'orgue ; je les engageai dans la voie de la composition, et ils me firent l'honneur de me demander des conseils, même sortis du Conservatoire. Pour éviter les redites, je donnerai à la fin de ce chapitre la liste complète des élèves que je dressai ou perfectionnai pendant mes dix-sept ans de suppléance.

Jusqu'au début de l'hiver 1896, rien de particulier à signaler ; la restauration de notre École d'orgue se faisait dans les conditions les plus brillantes ; le pli de cet enseignement rigoureux était pris ; on s'y soumettait tout naturellement, et les résultats étaient magnifiques. En février 96, Ambroise THOMAS tombait malade ; en mars, il mourait. Une révolution se fit alors dans la maison ; du régime absolu, elle passa au constitutionnel, si j'ose m'exprimer ainsi ; le Directeur fut nommé pour cinq ans, rééligible il est vrai, mais nanti d'un « Conseil supérieur de l'Enseignement » qui affaiblit considérablement son auto-

rité et introduisit dans l'établissement les mœurs de la politique. Indépendamment de son rôle, en ce qui concerne les programmes d'enseignement, ce Conseil élut les professeurs; le vote les désigna à l'agrément du ministre; c'était l'éparpillement des responsabilités avec les campagnes préventives des candidats et tout ce qui s'en suit : ai-je besoin d'insister ?...

La direction du Conservatoire revenait certainement à MASSENET qui jouissait alors de la plus grande notoriété musicale, justifiée tout au moins par ses succès de théâtre. Il refusa d'accepter une direction temporaire, et le ministre nomma Théodore DUBOIS. Ce dernier avait succédé à GUIRAUD à sa classe de composition; cette classe redevenant vacante, WIDOR la postula. — D'où lui vint ce désir ? Pensa-t-il avoir là une influence aussi positive que celle acquise à la classe d'orgue par la personnalité de son enseignement, et élargir les horizons des jeunes compositeurs ?... Je ne sais si l'avenir lui laissa cette illusion; en tous cas, il ne put réformer l'esprit qui limitait les ambitions des élèves à l'obtention du Prix de Rome ». Occasionnellement, il put essayer de leur faire écrire de la musique symphonique, mais le plus clair de son temps resta occupé par la cuisine de la « Cantate » et par celle du « Chœur » pour examen d'essai. A la classe d'orgue, il faisait figure de novateur; à celle de composition, il dut compter avec les élèves de la classe rivale et mettre les siens au même diapason. A la nomination de DUBOIS comme Directeur, MASSENET donna sa démission de professeur de composition et fut remplacé par Charles LENEPVEU; c'était le préparateur rêvé pour prix de Rome : il avait la « Tradition »...
