

LES GRANDS ORGANISTES
DU XX^e SIÈCLE

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-Michel Molkhou, *Les grands violonistes du xx^e siècle*, tomes I et II

Alain Lompech, *Les grands pianistes du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grands chanteurs du xx^e siècle*

Christian Merlin, *Les grands chefs d'orchestre du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grandes étoiles du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grandes divas du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grands chorégraphes du xx^e siècle*

RENAUD MACHART

VINCENT WARNIER

LES GRANDS
ORGANISTES
DU XX^e SIÈCLE

MUSIQUE

BUCHET • CHASTEL

© Institut national de l'audiovisuel pour tous les morceaux,
sauf les pages 27, 28 et 29

© Libella, Paris, 2018
ISBN 978-2-283-03050-9

À la mémoire
de Marie-Claire Alain
et de Jacques Merlet

Avant-propos

Héritier d'une tradition plus de deux fois millénaire, l'instrument-orgue continue de susciter la fascination du public. Quoique d'abord combattu par l'Église, il est indiscutablement lié au religieux – ce qui peut d'ailleurs occulter certains de ses autres aspects. Il dispose dans la culture populaire d'une aura mystique très forte et tient une part importante dans la solennité d'événements marquants de la vie, comme les mariages ou les obsèques. Attestant ce poids symbolique, certains hôtels de ville ont équipé leur salle des mariages d'un orgue d'église, comme par exemple la mairie de Villeurbanne qui fit installer en 1934 un Cavallé-Coll, joué par une « organiste municipale »... Le maire de l'époque avait ainsi voulu « lutter contre la crise des mariages » et donner « à cette cérémonie civile une pompe en rapport avec l'importance de l'acte accompli¹ ».

Quand beaucoup évoquent l'« instrument-roi », Liszt ne parlait-il pas du « pape des instruments » avec un sens

1. Cf. [http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO001014cd15f478719d?&query\[0\]=source:%20Jules%20Sylvestre%20\(1859-1936\)%22&query\[1\]=isubjectperson:%20Dupeuple,%20Michelle,%201919...%22&hitStart=1&hitPageSize=16&hitTotal=2](http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO001014cd15f478719d?&query[0]=source:%20Jules%20Sylvestre%20(1859-1936)%22&query[1]=isubjectperson:%20Dupeuple,%20Michelle,%201919...%22&hitStart=1&hitPageSize=16&hitTotal=2)

volontairement appuyé de l'hyperbole ? En nous penchant sur l'héritage artistique de nos grands organistes, il nous a paru nécessaire d'aborder ce sujet dans sa globalité. Rarement l'histoire d'un instrument ou d'un organiste se sera autant confondue avec l'évolution de la société, dans ses dimensions esthétiques, culturelles et bien sûr religieuses. De nombreux orgues ne sont-ils pas classés à l'inventaire des monuments historiques au même titre qu'un bâtiment ou qu'un site d'exception ? Nous verrons aussi que la plupart de ces grands musiciens déploient un important réseau d'activités, dépassant la simple pratique instrumentale pour embrasser très souvent les domaines de l'enseignement, de la composition musicale, de la conception d'instruments ou même de l'administration institutionnelle.

L'orgue hydraulique (ou hydraule), inventé au III^e siècle avant Jésus-Christ par Ctésibios d'Alexandrie, était un instrument profane, entendu la plupart du temps en plein air ou encore dans des lieux de « mauvaise vie ». Il va falloir attendre le Moyen Âge pour le voir arriver à l'église, non sans réticence des autorités religieuses, compte tenu de son passé païen. Ctésibios avait pourtant établi les fondements de l'instrument : de l'air sous pression, des soufflets, un clavier, des tuyaux. Du profane au sacré, du sol à la tribune, l'orgue se rapproche du ciel. Dès la fin du Moyen Âge, les instruments positifs et portatifs cèdent la place à des constructions plus ambitieuses. On voit alors de somptueux buffets orner cathédrales et églises, placés en tribune, au-dessus du narthex, ou encore attachés au triforium « en nid d'hirondelle », selon la jolie expression consacrée. L'instrument à tuyaux poursuit irrésistiblement son ascension en développant le nombre de claviers, multipliant les

timbres depuis la console par le tirage des jeux, jusqu'à l'usage bientôt systématique du pédalier, qui apporte leur assise aux basses de l'harmonie. Les tuyaux de toutes tailles, de quelques centimètres à plus d'une dizaine de mètres, sont alignés sur des sommiers et placés dans un buffet souvent richement orné. De nombreuses scènes bibliques sculptées sur les buffets (polychromes ou non) participent de la catéchèse voulue par les architectes des lieux saints. « J'aime voir ce que j'entends », disait Maurice Duruflé : il pensait aux véritables œuvres d'art que sont souvent les buffets d'orgue – c'est encore vrai aujourd'hui pour des orgues d'esthétique contemporaine, tels ceux avec « buffet d'aspect anthropomorphe » (celui de l'Alpe d'Huez en forme de main), construits sur les plans de Jean Guillou. Ce dernier emboîte d'ailleurs le pas à Duruflé en disant : « L'aspect extérieur d'un orgue doit provoquer chez le spectateur la curiosité d'entendre cet instrument dont l'architecture aura suscité déjà, dans son esprit, une image sonore. »

Les époques baroque et classique allaient voir naître un premier âge d'or en Europe où règnent en maîtres les Français Clicquot, Isard, Thierry entre autres, qui trouvent leur écho en Allemagne avec les noms mythiques de Schnitger ou Silbermann. De conquêtes techniques en recherches de nouveaux timbres, l'orgue allait faire sa révolution industrielle au XIX^e siècle, marquée par les organiers français Cavallé-Coll et Merklin (qui était d'origine allemande) et leurs collègues d'outre-Rhin Walcker et Sauer. On parle alors d'orgue symphonique, qui développe audacieusement les vellétés de l'orgue romantique dont les timbres imitent les sons de l'orchestre. Il est vrai que l'étude de l'orgue sous-entend aussi la connaissance d'une terminologie spécifique souvent amusante,

parfois hermétique, voire licencieuse pour le béotien : on parle allègrement d'accouplements, de bourses, de tirasses ou de vergettes. Mais chacun connaît l'expression « faire donner les grandes orgues », passée dans le langage courant, et les écoliers du xx^e siècle se souviennent de la règle d'accord au féminin pluriel de trois noms masculins, « amour », « délice » et « orgue », même si certains grammairiens la tiennent pour une contrevérité et si nous ne la respectons pas dans ce livre.

Les jeux de l'orgue évoquent le monde instrumental : on y rencontre le vénérable cromorne, les brillantes trompettes et bombardes, le cornet si coloré ou le scintillant larigot jusqu'aux étincelantes mixtures qui donnent un éclat unique à l'instrument. Rappelons que l'orgue est un instrument à vent, ce qui le distingue radicalement de ses « faux frères » à claviers, tels le clavecin ou le piano. Passionnant sur le plan scientifique et acoustique, l'orgue est unique du point de vue sonore dans la mesure où il ne fait que révéler l'analyse physique du son. En effet, il renforce par des jeux de mutations ou de mixtures les harmoniques naturelles d'un son fondamental, ces jeux ne faisant pas entendre la note écrite sur la partition mais sa tierce, sa quinte, ses octaves... Pierre Boulez semblait gêné en évoquant l'orgue, car les sons entendus ne sont pas toujours à l'image des sons écrits. La dimension spectrale de l'orgue lui confère son unicité dans l'histoire de la facture instrumentale en général.

Le maniement difficile de l'orgue, en plus de son association connotée à l'Église, a souvent fait figure de repoussoir pour les compositeurs non-organistes. Écrire pour cet instrument n'exige pas de le pratiquer, mais demande en revanche une totale immersion dans un monde acoustique spécifique, souvent en compagnie d'un interprète qui aidera le compositeur dans les

assemblages et compositions de timbres. Les grands génies du xx^e siècle se sont détournés de l'orgue pour ces dernières raisons mais aussi à cause de l'image conservatrice véhiculée par l'instrument et les compositeurs qui écrivaient pour lui : pas une note de Ravel, Debussy, Stravinsky, Bartók, ou Dutilleux écrite pour l'orgue. Rappelons qu'au moment où, en 1913, était créé *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, véritable brûlot moderniste, Louis Vierne écrivait des symphonies pour orgue, remarquables d'inspiration mais d'esthétique postromantique. Il faudra attendre Olivier Messiaen pour observer un renouveau dans l'écriture organistique. Il semble donc que l'histoire de l'orgue évolue d'une pensée fondatrice et moderne à la Renaissance, par l'invention de l'écriture pour les instruments à claviers, pour culminer avec l'œuvre de Jean-Sébastien Bach et se réfugier dans une niche conservatrice à l'orée du xx^e siècle, comme épargnée par les remous esthétiques d'un monde musical en pleine mutation. Nous verrons cependant que l'étude des différents acteurs du milieu organistique de cette époque montre une situation plus complexe qu'il n'y paraît, car elle dépasse souvent la simpliste opposition entre les « anciens » et les « modernes ».

C'est au xix^e siècle qu'est apparue la notion d'interprétation à l'orgue, quand le musicien s'empare d'un répertoire préexistant pour lui donner sa propre vision, ce qui n'était pas le cas des siècles précédents, où régnaient les improvisateurs-compositeurs peu enclins à jouer en public la musique d'autrui. Cela pourrait dès lors expliquer la tragique absence d'œuvres écrites pour l'instrument à tuyaux d'un génie comme Jean-Philippe Rameau, lui qui avait été organiste professionnel jusqu'à l'âge de trente-neuf ans avant de tourner définitivement le dos à cette activité lorsqu'il s'installa à Paris en 1722.

L'avènement du concert d'orgue au XIX^e siècle facilitera la diffusion de tout un répertoire écrit. On peut alors se mettre à rêver en pensant à Felix Mendelssohn jouant Bach à Saint-Thomas de Leipzig ou à Camille Saint-Saëns interprétant Liszt à la Madeleine à Paris ! Dans le cadre de la musique occidentale savante, l'improvisation reste une spécificité organistique, partagée avec les musiciens de jazz, puisque les interprètes classiques ont progressivement délaissé cette pratique au début du XX^e siècle.

L'enregistrement phonographique nous permet d'intéressantes confrontations esthétiques : existe-t-il une tradition française de l'interprétation de Bach ou de Franck ? Nous verrons qu'à la même époque des personnalités différentes s'affirment et coexistent. Marcel Dupré se réclamait d'une tradition qui remontait à Bach, par une filiation ininterrompue de maîtres à disciples. Il enseignait cette prétendue tradition à de nombreux élèves au Conservatoire de Paris, de Gaston Litaize à Jean Guillou, de Jeanne Demessieux à Marie-Claire Alain. Il est facile de constater que, malgré leur professeur commun, ces organistes ont développé leurs propres voies musicales, souvent à l'opposé les unes des autres. Du côté allemand, le constat est le même : Karl Richter et Helmut Walcha furent tous deux élèves de Günter Ramin, qui était l'un des successeurs de Bach à Leipzig, et pourtant un monde les sépare... On voit donc qu'il faut se méfier de « la trraadition », que raillait Wanda Landowska dans son ouvrage *Musique ancienne*¹.

1. Wanda Landowska, *Musique ancienne*, avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski, 1909, réédition Éditions Ivrea, 1996.

L'histoire de l'enregistrement à l'orgue est un formidable révélateur de l'évolution de l'interprétation car elle nous éclaire sur les choix esthétiques concernant le répertoire et les instruments choisis mais aussi sur les techniques si délicates de la prise de son (qui pouvaient, du temps du 78-tours, dénaturer le son des instruments). L'interprète au disque montre un autre aspect de son monde intérieur, parfaitement complémentaire de sa présence à la scène. C'est ainsi que ces grands organistes vont vivre une carrière déclinée en de multiples activités. Certains seront adulés en vedettes sur toutes les scènes internationales tout en restant attachés à un poste d'enseignant ou d'organiste titulaire d'une église ou d'une cathédrale. Il s'agit pour ce dernier point d'une autre spécificité de l'organiste : il est un musicien comme les autres, un soliste invité en récital ou en dialogue avec orchestre, tout en demeurant attaché à un instrument dont il a la charge. Il en écrit l'histoire et veille à sa conservation, au sens patrimonial du terme, tout en assurant le service liturgique de la paroisse. Il n'est guère autre que le chef d'orchestre à voir son nom attaché à un lieu, à une entité ou à une communauté. Ainsi, Nicolas de Grigny fut associé à la cathédrale de Reims comme les Couperin l'étaient à Saint-Gervais à Paris. Charles-Marie Widor et Marcel Dupré étaient tous deux liés à Saint-Sulpice, à Paris, tout comme Jean Guillou à Saint-Eustache. Rares sont les organistes qui se passent de ce port d'attache liturgique. Car, reconnaissons-le, le poste occupé dans une paroisse connue constitue une carte de visite prestigieuse apportant d'incontestables retombées à la carrière de l'heureux titulaire.

Le monde anglo-saxon a cependant révélé de nombreux organistes qui ne sont pas attachés à une tribune et répondent au statut de *concert organist* selon l'expression courante. Citons les exemples extrêmes des fantasques Américains Virgil Fox et de son délirant héritier, le jeune et décoiffant Cameron Carpenter, chaussé de souliers à paillettes... Ils transforment le traditionnel récital d'orgue en un événement populaire auquel ils appliquent les recettes à succès du show-business : à New York, Fox jouera volontiers dans une salle de rock ; Carpenter, lors de sa visite à Paris en 2018, a choisi de transporter son orgue personnel et hautement technologique à l'Olympia – où fut installé, en 1930, un orgue Cavaillé-Coll, à l'époque où la salle était exploitée en cinéma. Car on entendra aussi de l'orgue dans les cinémas, en accompagnement de films muets et pour « meubler » les entractes. Dans les très grandes salles, l'organiste apparaissait, remontant des profondeurs de la fosse d'orchestre, en grande tenue pailletée, sous les applaudissements du public qu'il régalaient d'airs populaires à la mode et d'improvisations virtuoses agrémentées d'« accessoires » comme les cloches, le sifflet de train, le bruit de vaiselle cassée... Nous avons tenu à rendre hommage à cette pratique à travers la figure de Tommy Desserre, l'organiste emblématique du Gaumont-Palace, à Paris. Si ce métier a presque complètement disparu en France, alors que les orgues des salles de théâtre ou de cinéma ont été détruits ou transférés dans des églises, il est toujours vivace au Royaume-Uni et aux États-Unis – où de rutilants Wurlitzer sont encore beaucoup joués.

Le jazz utilise aussi l'orgue, dans une version électromécanique nommée « orgue Hammond », du nom de son

inventeur, en 1934 (le premier modèle est commercialisé l'année suivante). Ces instruments sont d'abord destinés aux églises afro-américaines qui n'ont pas les moyens de financer la construction d'un grand orgue : un orgue Hammond coûte en moyenne trente fois moins cher qu'un instrument à tuyaux équivalent et permet d'autres effets sonores que l'harmonium (le mythique et envoûtant *vibrato* lyrique émis par les « cabines Leslie », système de diffusion développé par Donald J. Leslie à partir de 1937). Le Hammond va très vite être le favori à l'église, occasionnant certaines inquiétudes chez les facteurs d'orgues traditionnels. Il va ensuite alarmer son inventeur, John Hammond (qui était horloger de formation), quand les musiciens de jazz – cette « musique du diable » – et de variétés vont l'accaparer à leur tour et le faire migrer vers les clubs et les dancings... Nous avons voulu rendre hommage à cinq grands représentants de l'orgue Hammond, dont Rhoda Scott, devenue une immense vedette du jazz en France, tandis que sa consœur Ethel Smith s'était avant elle fait connaître du plus grand nombre grâce au cinéma hollywoodien, sans oublier Jimmy Smith et Lou Bennett, deux organistes légendaires. On aura aussi voulu faire figurer un autre instrument, l'orgue mécanique dit « de Barbarie », dont le développement à partir du XVIII^e siècle a permis la construction de grands modèles ou, par le travail d'un Pierre Charial, la collaboration fructueuse avec des compositeurs contemporains, fascinés par le son et la virtuosité surhumaine de ces orgues mus par la lecture de cartons perforés.

Au contraire des pays anglo-saxons, la France (à l'exception des départements alsaciens et de la Moselle soumis au

Concordat de 1801) est sous le régime de la loi de séparation des Églises et de l'État promulguée en 1905. Le statut de l'organiste titulaire d'une paroisse dépend d'une hiérarchie cléricale dont le curé est le sommet. Il est l'employeur de l'organiste qui est salarié au même titre que les sacristains ou le reste du personnel. Il est souvent bénévole et pas forcément professionnel, car les paroisses n'ont pas toujours les moyens d'assurer un traitement fixe. Dans ce domaine, les grandes métropoles bénéficient d'un statut bien plus valorisant que celui de plus modestes villes. Mais la célébration des Saints Mystères ne protège pas le monde de l'orgue des passions, des mesquineries, des luttes de pouvoir féroces parfois aggravées par l'amertume, la jalousie et le manque de reconnaissance. Il y a souvent quelque chose d'exclusif, voire de possessif, dans la relation d'un organiste titulaire avec « son » instrument. Quand Vierne gagna le titulariat de Notre-Dame de Paris, en 1900, il lui fut signifié par les autorités cléricales : « À dater d'aujourd'hui [...], dans votre tribune, vous êtes chez vous ; nul ne peut y pénétrer sans votre permission écrite ou verbale¹. » Nous verrons de célèbres ruptures dues à de véritables crimes de lèse-majesté, comme par exemple la brouille entre Vierne, justement, et Dupré. Ce dernier, qui suppléait Vierne au début des années 1920 à Notre-Dame de Paris, s'était octroyé le titre d'« organiste de Notre-Dame » lors d'une tournée aux États-Unis. La réaction de Vierne fut immédiate : il ne revit plus jamais Dupré. Cette ambiguïté des titres est courante, des

1. Louis Vierne, *Souvenirs* (1939) : <http://www.boegskoven.dk/downloads/vierne/vierne.htm>

suppléants ayant parfois tendance à se faire passer pour des titulaires... Nous verrons aussi que les procédés de recrutement (ou de licenciement, d'ailleurs) relèvent du romanesque ou même du scandale. Contrairement aux procédures encadrées des concours de la fonction publique ou de tout milieu professionnel, le recrutement d'un organiste en France est l'affaire des autorités religieuses, l'employeur, conformément à la loi de 1905. On ne compte plus les nominations étranges, les intrigues d'initiés, les concours truqués où les règles de la déontologie les plus élémentaires sont battues en brèche. Cet état de fait continue d'entretenir une certaine suspicion envers le petit monde de l'orgue qui vit trop souvent en vase clos.

Vieux débat arbitré par des réformes et contre-réformes, le type de musique joué à l'église s'est, en France, au XIX^e siècle et plus tard, illustré par de vives polémiques. Une querelle opposa ses aficionados de l'orgue « mondain » (ou « mondaine », comme le dit Fétis, en 1856, moquant ses usages déliquescents et « érotiques ») et ceux d'une musique digne d'un lieu sacré. Ainsi, tandis que les « flonfons » de Lefébure-Wély à la Madeleine ravissaient les paroissiens, Boëly, à Saint-Germain-l'Auxerrois, tentait d'imposer la musique de Bach, ce qui lui vaudra un renvoi pour excès d'austérité. Plus tard, Tournemire, fervent chrétien qui détestait toute musique d'orgue « où Dieu fût absent », ne portait guère en son cœur les instruments de salle et leur musique dédiée. Au moment que les instruments de salle de spectacle se développent en France – et que Marcel Dupré les inaugure à l'occasion –, Norbert Dufourcq, l'un des créateurs de l'Association « les

Amis de l'orgue », les fustige, soutenu par certains organistes d'église qui y voient « l'orgue de l'Antéchrist »...

La facture d'orgue n'est pas à l'abri de ces féroces conflits. On a pu observer des débats passionnés autour des restaurations d'instruments historiques, surtout si ces derniers font état de transformations successives. Comment restaurer à notre époque un orgue construit au XVIII^e siècle, transformé au XIX^e ou au XX^e siècle ? Faut-il revenir à l'état princeps ou au contraire conserver les ajouts ultérieurs s'ils sont de qualité ? Faut-il privilégier l'ouverture vers un répertoire plus large ? Ou bien, sous couvert de restitution, empêcher l'interprétation de siècles de répertoire, voire tout simplement un usage liturgique ? C'est alors que s'ouvre l'insondable mystère de la parole des experts nommés par les autorités compétentes de l'État, dont les décisions sont attendues avec impatience par les facteurs d'orgues. Il est rare que tout le monde tombe d'accord, les « puristes » de l'authenticité reprochant aux « progressistes » de céder à la décadence moderniste en laissant souvent les organistes, hélas ! rarement consultés, sur le bord du chemin.

La plupart des grands organistes figurant dans ce livre sont aussi des compositeurs, de plus ou moins grande importance. Aussi nous nous limiterons à nous pencher sur leur activité d'interprète afin de rester dans l'esprit de cette collection d'ouvrages, même si le cloisonnement a ses limites. Un recueil consacré aux grands interprètes publié en ce cadre imposait que nous nous limitions aux organistes ayant laissé une trace sonore. Au « repiquage » d'enregistrements discographiques libres de droits disponibles, nous avons préféré les insondables richesses des fonds sonores de l'Institut national de

l'audiovisuel (INA) qui, avec l'accord des musiciens ou de leurs ayants-droit, nous ont permis de publier sur le disque compact joint à ce livre des inédits radiophoniques parfois étonnants. Nous avons également fait figurer quelques enregistrements privés fournis par les interprètes. Tous les organistes présents au sommaire de ce livre ne seront pas illustrés dans le disque d'accompagnement : on invitera le lecteur à se reporter aux éditions phonographiques existantes ou aux nombreux documents sonores disponibles sur Internet. Quant aux œuvres jouées, nous nous sommes limités à celles tombées dans le domaine public.

Les portraits d'organistes apparaissent dans l'ordre de leur date de naissance. (Les représentants de l'orgue Hammond, de générations différentes, ont été réunis en deux chapitres classés à l'année 1935, date de commercialisation de l'instrument.) Mais comment définir l'autre lisière chronologique ? Il nous fallait faire des choix, aussi avons-nous exclu les organistes de moins de cinquante ans. La jeune école est foisonnante, mais elle aurait exigé un volume beaucoup plus épais que ce guide essentiel.

En discutant et en faisant collégialement ces choix, nous nous sommes appliqués à mettre en exergue, dans la quasi-totalité des cas, des figures d'interprètes véritablement historiques et internationalement connues, jusque dans la génération des quinquagénaires actuellement en exercice. Et tout en ayant concilié objectivité et goût artistique, nous n'avons pas oublié que tout choix est une hécatombe de possibles.

RENAUD MACHART ET VINCENT WARNIER
Juillet 2018

Nota bene :

Nous avons souvent fait figurer en note des liens vers des sites Internet intéressants, auxquels les lecteurs de ce livre dans sa version électronique pourront accéder par simple « clic ». Nous ne pouvons malheureusement pas garantir leur pérennité.

Charles-Marie Widor (1844-1937)

À la fin de sa vie, Olivier Messiaen se souvenait : « Charles-Marie Widor était très différent des autres, c'était d'abord un coloriste, un chercheur de timbres nouveaux. Lui, échappait au néoclassicisme en vigueur. Il n'était pas du tout fermé au progrès, il était aussi remarquablement ouvert à la jeunesse, c'était un grand artiste, un homme très intelligent. C'est peut-être celui avec lequel j'aurais pu avoir le plus d'affinités sur le plan de l'écriture. Celui qui aurait le mieux compris ce que je cherchais. Lui-même faisait à l'orgue des choses alors tout à fait extraordinaires : des grands crescendos-decrescendos par exemple¹. »

Messiaen n'avait connu Widor que dans sa classe de composition au Conservatoire de Paris (il n'y enseignait plus l'orgue depuis vingt ans déjà), qu'il ne fréquenta que pendant une année scolaire (1926-1927, la dernière de Widor avant sa retraite) pour rejoindre ensuite celle de Paul Dukas. Mais, l'ayant entendu à sa tribune de Saint-Sulpice, ou lors des

1. Brigitte Massin, *Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux*, Alinéa, 1989, p. 62-63.

nombreux concerts que Widor donnait, Messiaen avait pu se faire une opinion sur le jeu de celui qui avait pris, au Conservatoire, la succession de César Franck, deux mois après la mort de celui-ci. Il y avait imposé une manière de retour à l'ordre après des années d'enseignement où la technique passait surtout par le biais de l'improvisation. (Admiré unanimement, le talent d'improvisateur de Franck faisait oublier une technique de jeu qui était loin d'être parfaite.)

Le 11 décembre 1890, Louis Vierne et Charles Tournemire (tous deux âgés de vingt ans), élèves chéris de Franck, attendent le nouveau venu au Conservatoire alors situé rue Bergère, « non sans hostilité préventive », dira Vierne, qui trace ainsi le portrait de Widor dans ses *Mémoires* : « 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 froid¹. » Quel contraste avec les termes insultants dont usera l'atrabilaire Charles Tournemire dans ses propres *Mémoires* au sujet du nouveau professeur : « Je n'oublierai jamais l'arrivée, sur la pointe des pieds, telle une danseuse en "tutu", du nouveau professeur de la classe d'orgue. Son air dégagé, son front fuyant, son long cou, le tout se rapprochant de "l'œuf placé sur un coquetier", un veston aux couleurs bariolées du premier "faiseur" d'alors, ne cachant qu'une légère partie de ses fesses, un gilet et un pantalon "ad hoc", me rendirent le

1. In *Memoriam Louis Vierne (1870-1937)*, Desclée de Brouwer & Cie/ Association « les Amis de l'orgue », 1939 : <http://www.boegeskoven.dk/downloads/vierne/vierne.htm>

personnage immédiatement intolérable. Je sortais de la gravité de la tenue de Franck et de la mauvaise coupe de son vêtement très usagé... L'auteur des *Béatitudes* venait d'avoir pour successeur l'auteur de *La Korrigane*, ballet à l'usage des abonnés dépravés de l'Opéra¹. »

Tournemire et Vierne écoutent, sûrement sonnés, la déclaration d'intention de Widor qui ne cachait pas une critique, respectueuse mais sans détour, de l'enseignement de César Franck. Vierne s'en est ainsi souvenu, décrivant au long, le temps d'un chapitre entier de ses *Mémoires*, la manière pédagogique de Widor : « 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". »

En conclusion de son propos, restitué par celui qui allait devenir le disciple le plus proche de ce nouveau maître, Widor déclarait : « J'ai beaucoup hésité avant d'accepter le

1. Charles Tournemire, *Éclats de mémoire*, avant-propos, notes et épilogue de Marie-Louise Langlais. http://ml-langlais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81moire%20Tournemire.pdf

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 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 tradition, à laquelle se rattachaient, mais par des voies légèrement divergentes¹, Widor, Guilmant et Dupré, allait fonder la méthode d'enseignement dont ces trois organistes et professeurs allaient se revendiquer. Lemmens lui-même, que Cavallé-Coll souhaitait attirer à la tribune d'un de ses instruments parisiens, se disait le réformateur de l'orgue en France, où ses concerts du début des années 1850 devaient faire sensation et sa méthode, *L'École d'orgue* (1862), devenir la référence pédagogique.

Au bout de quelques mois, les élèves de la classe d'orgue du Conservatoire commencent à découvrir la face chaleureuse et les bienfaits de Widor, qui leur donne des cours supplémentaires gracieux deux fois par semaine dans l'atelier du facteur Cavallé-Coll, avenue du Maine. Vierne dira : « Malgré la rudesse de la tâche qu'il nous imposait, nous étions désormais conquis. »

La famille de Charles-Marie Widor était musicienne et comptait en ses rangs deux facteurs d'orgues, son grand-père, Jean, et son père, François-Charles, qui travaillaient à Rouffac,

1. John R. Near les décrypte assez bien dans son étude, *Widor : a Life beyond the Toccata*, University of Rochester Press, 2011. L'édition électronique de cet ouvrage ne nous permet pas de fournir de numéro de pagination.

en Alsace, dans les ateliers de la maison des frères Joseph et Claude-Ignace Callinet. En 1838, ils quittent leur Alsace natale pour Lyon, où ils installent l'orgue de l'église Saint-François-de-Sales. Widor a rappelé que son père inaugurait en général les instruments Callinet et que c'est après avoir fait entendre celui de Saint-François-de-Sales qu'il lui fut proposé d'en devenir le titulaire (poste qu'il conservera jusqu'en 1884). Il est à noter que François-Charles Widor était un organiste réputé, au-delà de la région lyonnaise : alors qu'il vient jouer l'orgue Daublaine-Callinet de l'église Saint-Eustache, à Paris, à l'automne 1844, la revue hebdomadaire *Le Ménestrel* le compare même au « stupéfiant organiste allemand Adolph Hesse (1808-1863) et à sa maîtrise du pédalier¹ ». À cette époque, rares en France sont ceux à maîtriser la technique de la pédale. Parmi ceux-ci, on pouvait compter Camille Saint-Saëns (qui ne jouait qu'avec les pointes, à l'ancienne !) et celui qui fut son premier professeur, Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858), dont les parties de pédalier de certaines de ses compositions sont parfois très difficiles. Propagateur du pédalier à l'allemande (ambitus et touches plus grands) et de la musique de Bach, Boëly fut congédié en 1851 de son poste à Saint-Germain-l'Auxerrois, parce qu'on le trouvait trop austère, et remplacé par l'organiste de chœur Eugène Vast (1835-1911) qui, sans être titularisé, conservera ce poste jusqu'en 1909.

Dès l'âge de quatre ans, Charles-Marie est mis par son père aux claviers de l'orgue de Saint-François-de-Sales. François-Charles lui fait découvrir Bach, chose rare à une époque où

1. John R. Near, *Widor : a Life beyond the Toccata*, op. cit.

le Cantor, peu connu et peu joué en France, est – on l’a vu plus haut – synonyme d’ennui pour le clergé français et les fidèles. Ce faisant, son père veille aussi à ce que le jeune homme développe parallèlement une brillante technique de piano. Charles-Marie entre à onze ans dans un établissement d’études générales connu aujourd’hui sous le nom de Collège-Lycée Ampère, où il fait ses humanités. Devant les progrès du jeune musicien, qui tient l’orgue de la chapelle de la Trinité, édifice baroque sis dans l’établissement, son père doit vite réfléchir à son avenir professionnel. La classe d’orgue du Conservatoire de Paris est alors tenue par François Benoist (1794-1878), davantage pianiste qu’organiste et sans grande facilité pour le jeu des pieds, dont les mérites ont suscité des témoignages contradictoires¹. Son élève Camille Saint-Saëns écrira en 1911 : « Organiste des plus médiocres, Benoist était un professeur admirable, et une véritable pléiade est sortie de sa classe². » Mais, sur le conseil d’Aristide Cavaillé-Coll, ami de la famille Widor, le jeune Charles-Marie est envoyé à Bruxelles étudier avec Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881), virtuose belge dont le nom est également brandi comme la référence pédagogique absolue, dans la tradition directe de Jean-Sébastien (que devait rappeler Widor à ses élèves du Conservatoire).

Au bout de quatre mois et demi de travail intensif, le jeune Widor a absorbé l’enseignement de Lemmens mais aussi celui

1. On lira à son sujet avec profit l’article de Guy Bourligueux : <http://www.musimem.com/benoist.htm>

2. « Le Vieux conservatoire », article de 1911 repris dans *L’École buissonnière* (1913) et dans Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret, Vrin, 2012.

de François-Joseph Fétis (1784-1871), musicologue et professeur, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, qui lui prodigue d'exigeants cours de contrepoint et de fugue. Après un récital qu'organise Lemmens en juillet 1863, afin de montrer en quoi Widor, qu'il considérait pourtant comme un « organiste-né », avait grandement bénéficié de son enseignement, le jeune Lyonnais rentre en France. Il fait dans la foulée ses débuts à la tribune de Saint-Sulpice, lors d'un récital que lui organise à son tour le « père Cavallé », comme l'appelait affectueusement Widor.

Achévé en 1862, l'orgue de Saint-Sulpice est le plus important instrument construit par Cavallé-Coll, qui devait le considérer toujours comme son plus cher « enfant ». Avec ses cinq claviers et ses 100 jeux, ce monstre est avant tout prévu pour faire résonner la très vaste nef de l'église. Le récital de Widor comprend des œuvres de Bach, Haendel, Hesse, Lemmens ainsi que l'Andante d'une *Sonate* de sa composition, aujourd'hui perdue. Après le succès de ce concert, Cavallé-Coll fait de Widor l'inaugurateur de ses nouveaux instruments et il le recommande même à l'étranger (Portugal, Angleterre) où son protégé fait des miracles chaque fois acclamés. Widor fréquente les salons, se lie à Franck, Gounod, Rossini, Saint-Saëns, Ambroise Thomas (directeur du Conservatoire dont il lui confiera la classe d'orgue en 1890) et à des pianistes virtuoses de l'époque (Widor est lui-même un remarquable pianiste).

Le premier organiste titulaire de l'orgue Cavallé-Coll de Saint-Sulpice est Georges-Gérard Schmitt (1821-1900), d'origine allemande mais détestant la musique de Bach, en poste depuis la mort de Louis-Nicolas Séjean (1786-1849). Le « père

Cavaillé » dénoncera qu'un tel instrument soit aux mains d'un organiste aussi médiocre. N'ayant pu attirer Lemmens à Paris, il fait nommer Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817-1869), alors très en vogue à Paris, connu pour ses « flonflons » à la Madeleine, car il est encore trop tôt pour y imposer son jeune protégé. Ce n'est qu'en 1869 que, Lefébure-Wély tombant gravement malade, il est envisagé de faire prendre sa suite à Widor. Alors que lui parvient la nouvelle de sa mort, le 31 décembre de cette année, Widor remplace Saint-Saëns, absent, à l'orgue de la Madeleine. Il sait que son heure est venue.

En attendant que soit confirmé officiellement le nom du successeur de Lefébure-Wély, Widor est nommé par intérim dès janvier 1870. L'arbitrage, effectué par Saint-Saëns et Gounod, est rendu en faveur du jeune organiste alors que le vénérable César Franck, qui avait participé à l'inauguration de l'instrument, s'est lui-même présenté au poste... Le jeune Lyonnais va subitement devenir la proie de nombreuses jalousies dans le milieu des organistes parisiens mais il s'imposera naturellement et durablement – au point qu'il demeurera en poste à Saint-Sulpice, pendant soixante-quatre ans, sans en être jamais nommé officiellement titulaire.

Widor compositeur s'était d'abord fait connaître par de la musique de chambre, de piano et des duos pour harmonium et piano. Ce seront ensuite un *Concerto pour piano op. 39* (1876) et le fameux et pittoresque ballet *La Korrigane* (1880), qui se joua longtemps et avec succès au palais Garnier. Il faut sûrement retenir de son vaste catalogue les dix *Symphonies pour orgue*, publiées entre 1872 et 1900, et qui établissent un genre qui allait se poursuivre longtemps, notamment par Vierne : celui-ci écrira sa *Première symphonie op. 14* (1899)

au moment où Widor livre sa dernière, la « *Romane* » *op.* 73 (1900), et conclura son propre cycle avec la *Sixième op.* 54, achevée en 1930. La symphonie pour orgue est un genre que Widor n'inventa pas totalement : en 1863, César Franck avait conçu une « Symphonie pour orgue », qui parut d'abord sous ce titre avant d'être rebaptisée *Grande pièce symphonique*. Mais Widor fixera et fera évoluer la symphonie pour orgue en la distinguant de la suite, héritée du XVIII^e siècle, comme de la symphonie d'orchestre en quatre mouvements. Cette évolution trouvera son point culminant dans les deux dernières qui se développent à partir d'un matériau de plain-chant, absent des précédentes.

Au fil des ans, Widor allait devenir une sorte d'artiste officiel, presque systématiquement invité à inaugurer de nouveaux instruments – d'église, de salle de concert ou de salon –, un homme du monde, recevant dans le petit salon confortable installé derrière la tribune de Saint-Sulpice, à sa table de Secrétaire perpétuel de l'Institut – ou à celles de ses restaurants favoris –, les personnages importants de la politique et des arts, entretenant une conversation qui témoignait de ses nombreux centres d'intérêt (dont il faisait aussi profiter ses élèves, en les engageant à toujours connaître l'environnement culturel d'une œuvre). Son collègue au Conservatoire et ami le pianiste Isidor Philipp (1863-1958) se souviendra : « Le dimanche, après le service, on déjeunait chez Foyot, le célèbre restaurant en face du Sénat. Mais c'est chaque mercredi que l'on pouvait trouver à sa table des amis, Alexandre Dumas fils, spirituel, Forain ou Brunetière, méchants et haineux tous deux, Calvé et son ami Henri Cain, se chamaillant sans cesse, Jean de Reszké et sa femme, la belle comtesse de Mailly, Maupassant taciturne et