



HAL
open science

“ “Ars Gallica” : de la Société nationale de musique à
l’édition des Œuvres complètes de Rameau ”,

Denis Herlin

► **To cite this version:**

Denis Herlin. “ “Ars Gallica” : de la Société nationale de musique à l’édition des Œuvres complètes de Rameau ”, . Saint-Saëns Un esprit libre, éd. par Marie-Gabrielle Soret, Paris, Éditions de la BnF, pp.95-109, 2021. halshs-03500100

HAL Id: halshs-03500100

<https://shs.hal.science/halshs-03500100v1>

Submitted on 21 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Ars Gallica* » :

de la Société nationale de musique à l'édition des *Œuvres complètes* de Rameau

Denis Herlin

Dans l'un de ses articles publié en 1880, Camille Saint-Saëns résume la situation dans laquelle se trouvait à l'époque la plupart des compositeurs français souhaitant faire connaître leurs œuvres : « Il n'y a pas encore bien longtemps – quinze ans peut-être – un compositeur français, qui avait l'audace de s'aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n'avait d'autres moyens de faire exécuter ses œuvres que de donner lui-même un concert et d'y convier ses amis et les membres de la presse ; quant au public, au vrai public, il n'y fallait pas songer ; le nom d'un compositeur, à la fois français et vivant imprimé sur une affiche, avait la propriété de mettre tout le monde en fuite. Les sociétés de musique de chambre, nombreuses et florissantes alors, n'admettaient sur leurs programmes que les noms resplendissants de Beethoven, Mozart, Haydn et Mendelssohn, quelquefois Schumann pour faire preuve d'audace¹. »

Ce constat de Saint-Saëns est partagé par un de ses amis, le musicien Henri Duparc, qui souligne de son côté que « les jeunes compositeurs n'avaient donc pour ainsi dire aucun moyen de se faire connaître, non seulement du grand public, mais même d'un public restreint² ». Et Duparc de préciser : « On admettait comme art français que Boïeldieu, Auber, Herold, Victor Massé, Adolphe Adam, Maillart a tutti quanti³. »

Pourtant, les jeunes talents ne manquaient pas. Saint-Saëns en avait fait l'expérience, lorsqu'il enseigna le piano de 1860 à 1865 à l'École Niedermeyer, alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans. Fondée en 1853, celle-ci avait pour objectif de former des maîtres de chapelle et des organistes en leur dispensant une solide formation musicale, laquelle reposait aussi bien sur l'étude de la musique de Palestrina, de Bach, de Mozart et de Beethoven que sur une pratique instrumentale (piano et orgue) et vocale (chant choral). Cet enseignement musical était doublé d'un programme de culture générale (histoire, littérature, latin, arithmétique, éducation religieuse). C'est dans ce cadre que le jeune Saint-Saëns fait la connaissance de Gabriel Fauré, d'Eugène Gigout et d'André Messager, avec lesquels il se lie d'amitié. Non content de

¹ Camille Saint-Saëns, « La Société nationale de musique », 27 septembre 1880, dans Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, Marie-Gabrielle Soret (éd.), Paris, Vrin, 2012, p. 275, texte publié dans *Le Voltaire* le 27 septembre 1880 et repris dans d'autres périodiques, avant de l'être avec quelques variantes dans *Harmonie et mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 207.

² Henri Duparc, « Souvenirs de la Société nationale », *Revue musicale S.I.M.*, t. VIII, n° 12, décembre 1912, p. 2.

³ *Id.*

leur enseigner le piano, il prolongeait les séances en initiant ces apprentis musiciens à Schumann, à Liszt et à Wagner, leur ouvrant ainsi des horizons nouveaux, comme se le remémore Fauré : « [...] il désira aussi être mis au courant de nos travaux de composition. Il les lisait avec une curiosité et un soin qu'eussent seuls mérités des chefs-d'œuvre, puis il distribuait l'éloge ou le blâme et les accompagnait d'exemples et de conseils qui nous frappaient, nous émerveillaient et nous remplissaient de courage. Et comme il ne se refusait pas à nous faire les confidents de ses propres travaux au fur et à mesure qu'ils les accomplissaient, nous puisions à leur source même les plus féconds enseignements qui se puissent donner⁴. »

De cette expérience pédagogique, la seule de sa carrière, va naître chez Saint-Saëns le désir d'aider une génération de jeunes musiciens prometteurs à faire connaître leurs œuvres.

« Le génie de la jeune École française »

Pour lutter contre les carences de la vie musicale française, Saint-Saëns crée en février 1871 avec Romain Bussine, professeur de chant, ainsi que d'autres compositeurs, dont Alexis de Castillon, César Franck, Henri Duparc, Gabriel Fauré, Ernest Guiraud, Paul Lacôme et Jules Massenet, la Société nationale de musique⁵. Avec sa devise « *Ars Gallica* », manifestation d'un patriotisme artistique résultant de la défaite de la France face à la Prusse, elle se fixe pour objectif de permettre aux compositeurs français de faire entendre leurs œuvres devant un public. Après les avoir soumises à un comité qui les sélectionne par un vote, celles-ci sont données en concert, principalement dans les salons de la maison Pleyel, à raison de huit à douze manifestations par an. En raison de moyens financiers limités, les séances avec orchestre sont plus rares, malgré le nombre élevé de pièces orchestrales proposées, comme le constate Saint-Saëns : « [...] les compositeurs ont une tendance marquée à délaissé la musique de chambre pour les œuvres orchestrales. Là est véritablement le génie de la jeune École française, qui manie l'orchestre avec une habileté à laquelle le monde entier rend justice. Aussi le comité de la Société Nationale, qui ne reçoit pas assez de duos, de trios et de quatuors pour alimenter les programmes de ses auditions ordinaires, se voit-il adresser une foule de partitions dont il ne peut faire exécuter qu'un très petit nombre⁶. »

⁴ Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, *Correspondance (1862-1920)*, Jean-Michel Nectoux (éd.), Paris, Société française de musicologie, 1994, p. 142.

⁵ Sur la fondation de cette Société, voir Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1839*, Sprimont, Mardaga, 1997.

⁶ Saint-Saëns, « La Société nationale de musique », *op. cit.*, p. 277.

Même si des pièces majeures de musique de chambre y sont créées, tels la *Sonate pour violoncelle et piano* n° 1 op. 32 et le *Quatuor avec piano* n° 1 op. 41 de Saint-Saëns, liste à laquelle il faut ajouter la *Sonate pour violon et piano* n° 1 op. 13 et les deux *Quatuors avec piano* n° 1 op. 15 et n° 2 op. 45 de Fauré, sans oublier la *Sonate pour violon et piano* et le *Quintette avec piano* de Franck⁷, la part de la musique de chambre ne représente en effet que 12 % des œuvres jusqu'en 1886.

Parmi la centaine de compositeurs figurant au programme des concerts entre 1872 et 1886, Saint-Saëns est celui qui est le plus joué (131 fois), Fauré arrivant en deuxième position (69 fois), devant Franck (59 fois)⁸. Mais le rôle de Saint-Saëns ne se limite pas à l'exécution de ses œuvres : il interprète et défend la musique de ses contemporains avec conviction, notamment les pièces de piano d'Alexis de Castillon et d'Emmanuel Chabrier, le *Trio* n° 1 op. 12 de Paul Lacôme ou encore le *Trio* n° 1 op. 1 de César Franck. Sa propre renommée, qui va bien au-delà de la Société nationale de musique, a contribué à accroître le rayonnement de celle-ci à partir des années 1880, les premières séances n'accueillant qu'un public restreint, composé dans sa grande majorité des sociétaires. Duparc se souvient combien Saint-Saëns s'est investi : « Les premiers membres de la Société Nationale en demeurèrent longtemps le noyau, – à l'exception de Massenet qui, très vite, s'en retira. Saint-Saëns, qui en avait été, avec Bussine, le véritable fondateur, en resta, sans conteste, le membre le plus dévoué et le plus important. Il y joua très souvent, y donna plusieurs premières auditions de ses œuvres, en écrivit même – si ma mémoire ne me trompe pas – quelques-unes à son intention, et sauva la Société à un moment très difficile, où il semblait presque impossible de la tirer d'affaire. Ceux qui, comme moi et la plupart des compositeurs de ma génération, doivent beaucoup à la Société Nationale n'oublieront jamais combien il se dépensa alors, – donnant des concerts où il se faisait entendre tout le temps, réunissant les interprètes de premier ordre et aimés du public, – pour remplir la caisse à peu près vide. Bref, on peut dire qu'il fonda une seconde fois la société qui, depuis lors, fut toujours prospère et rendit les plus grands services⁹. »

En novembre 1886, Saint-Saëns démissionne de la Société nationale de musique, à la suite d'un conflit ouvert avec Vincent d'Indy qui en modifie les statuts : il fait voter en assemblée générale l'introduction « dans les programmes d'œuvres étrangères modernes d'un intérêt réel et encore inconnues en France ainsi que d'importants fragments des chefs-d'œuvre de Bach,

⁷ Première audition avec Saint-Saëns au piano le 17 janvier 1880. Franck, qui lui a dédié l'œuvre, lui en avait offert aussi une copie manuscrite pour pouvoir l'exécuter ; Saint-Saëns l'abandonna sur le pupitre du piano. Voir Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 522-523.

⁸ Duchesneau, *L'Avant-garde musicale*, op. cit., p. 18.

⁹ Duparc, « Souvenirs de la Société Nationale », op. cit., p. 5.

Rameau, Gluck, etc.¹⁰ ». Cependant, la réaction de Saint-Saëns ne doit pas être vue sous l'angle d'une attitude purement nationaliste, voire réactionnaire. Dans une conférence qu'il donne en octobre 1884, il rend justice au rôle que les musiciens allemands jouent dans la diffusion de la musique française dans leur pays, tout en déplorant que les jeunes musiciens français ne se fassent pas assez les défenseurs de leur art en franchissant les continents et les mers¹¹. En réalité, Saint-Saëns s'apercevait « d'une hostilité naissante, d'une sourde opposition contre ses œuvres musicales elles-mêmes¹² », hostilité qui s'accompagnait d'un rôle de plus en plus hégémonique de d'Indy et de la « bande à Franck » au sein de la Société nationale de musique.

Amitiés, rivalités et hostilités

Saint-Saëns reste fidèle envers Hector Berlioz et Charles Gounod. Du premier, qu'il a rencontré dans sa jeunesse¹³ et dont il avait apprécié la bienveillance, il n'hésite pas à défendre l'œuvre et la mémoire dans la presse à plusieurs reprises et reproche même à son ami Fauré ses réserves dans l'une de ses lettres : « Les défauts de Berlioz crèvent les yeux ; il les rachète par la grandeur du caractère, par la personnalité, par l'étonnante création de l'instrumentation moderne. » Et Saint-Saëns de conclure : « Enfin, s'il faut tout dire, nous n'avons pas tant de grands compositeurs ; laissons aux autres le soin de les débiter¹⁴. » Le *Traité d'instrumentation* surtout, cette « œuvre hautement paradoxale¹⁵ », fait son admiration : « Il en est de ce traité de Berlioz comme de son instrumentation : avec toutes ses bizarreries, il est merveilleux. C'est avec lui que toute ma génération s'est formée, et j'ose dire qu'elle a été bien formée. Il avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il enseignait. Ce qu'il ne vous apprenait pas, il vous donnait la soif de l'apprendre, et l'on ne sait bien que ce qu'on a appris soi-même¹⁶. »

Pareillement, il loue l'art de Gounod et son *Faust* sans réserve : « Ce sera l'éternel honneur pour M. Gounod d'avoir le premier, dans *Faust*, montré la voie, en réunissant à la science allemande une abondance mélodique et une clarté toute française¹⁷. » Et à lire les écrits de

¹⁰ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre*, Paris, A. Durand et fils, 1922, p. 138.

¹¹ Camille Saint-Saëns, « Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique », 25 octobre 1884, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 337.

¹² Bonnerot, *C. Saint-Saëns*, op. cit., p. 139. Voir aussi Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 617-620.

¹³ Saint-Saëns avait transcrit pour piano la partition d'orchestre de *Lelio* de Berlioz en 1855.

¹⁴ Saint-Saëns et Fauré, *Correspondance (1862-1920)*, 24 novembre 1904, op. cit., p. 80.

¹⁵ Saint-Saëns, « Hector Berlioz », 26 juillet 1890, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 425.

¹⁶ *Id.*, p. 426.

¹⁷ Saint-Saëns, « Revue musicale, à propos de Bayreuth », 5 septembre 1876, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 166.

Saint-Saëns sur Gounod, on perçoit très bien ce qui l'a séduit dans l'art de son devancier : « Obtenir le plus grand résultat avec le moindre effort apparent possible, réduire l'expression des effets matériels à de simples indications et concentrer l'intérêt sur l'expression des sentiments, voilà les principes sur lesquels il semble s'être appuyé¹⁸. »

Il rappelle encore avec emphase en 1904 tout ce que sa génération doit à l'art de Gounod : « Ô grand maître ! tu nous as montré le chemin, à moi et à tous mes frères d'armes ; tu nous as guidés, encouragés, alors que la voie était obscure et douteuse ; tu as renversé les obstacles, nous n'avons eu qu'à marcher courageusement sur la route que tu avais péniblement tracée. Grâce te soient rendues, et gloire à jamais¹⁹ ! »

À côté de ses figures tutélaires, il soutient Georges Bizet, même s'il reconnaît qu'ils diffèrent « du tout au tout, [...] lui, cherchant avant tout la passion et la vie ; moi, courant après la chimère de la pureté du style et la perfection de la forme²⁰ » : « [...] Bizet n'était pas un rival, c'était un frère d'armes²¹ », tout comme le furent Guiraud et Delibes²². Saint-Saëns aime tout particulièrement *Carmen*, que les directeurs de théâtres et les critiques souhaitent faire tomber, et il rappellera le mauvais accueil qui lui a été fait : « J'ai entendu, de mes oreilles, Du Locle dire à des critiques venant lui demander des informations sur *Carmen* que l'on répétait : "C'est de la musique cochinchinoise, on n'y comprend rien." On peut s'imaginer dans quel état d'esprit on venait ensuite juger un ouvrage dont le directeur lui-même parlait en ces termes²³. »

De Delibes, Saint-Saëns loue sans réserve le talent et, par fidélité, il achèvera l'opéra *Frédégonde*, après le décès de son ami Guiraud. Il soutient également Augusta Holmès, l'une des rares compositrices à connaître le succès, et lui dédie poèmes, mélodies ainsi que le poème symphonique *Le Rouet d'Omphale*. Il célèbre son *Ode triomphale* jouée lors de l'Exposition universelle de 1889.

Saint-Saëns déplore par ailleurs publiquement que le milieu des théâtres soit particulièrement fermé aux jeunes auteurs des années 1870 et la critique hostile de principe. En 1911, il écrit ainsi dans la presse : « Nous nous serions contentés, M. Massenet et moi, d'écrire un ballet

¹⁸ Saint-Saëns, « Charles Gounod », 15 juin 1897, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 525.

¹⁹ Saint-Saëns, « Un discours de Saint-Saëns pour le monument Gounod », 5 février 1914, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 584.

²⁰ Saint-Saëns, « Causerie musicale : Georges Bizet », 1^{er} février 1885, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 344.

²¹ *Id.*

²² Saint-Saëns, « Jules Massenet », 13 octobre 1912, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 825.

²³ Saint-Saëns, « Impressions de premières : quelques grandes représentations », 15 octobre 1913, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 849.

pour l'Opéra : M. Massenet proposait *Le Preneur de rats*²⁴, d'après une légende allemande ; moi, *Une nuit de Cléopâtre*²⁵, d'après Théophile Gautier ; on nous dénia cet honneur ; et lorsque l'on consentit à donner la commande d'un ballet à Delibes, on n'osa pas le lui confier tout entier ; on ne lui concéda qu'un acte, l'autre étant réservé à un compositeur hongrois²⁶. L'expérience ayant réussi, on permit à Delibes d'écrire seul sa merveilleuse *Coppélia*. Tous les critiques, d'un commun accord, lui furent hostiles, à l'exception de celui qui tient la plume en ce moment. Cette hostilité fut inutile : la valeur de l'ouvrage et sa brillante exécution en assurèrent le succès malgré tout. Mais Delibes avait la légitime ambition d'écrire un grand opéra. Il ne put jamais y parvenir²⁷. »

Si Saint-Saëns défend à plusieurs reprises les opéras de Jules Massenet dans ses écrits, il n'en ressent pas moins une profonde aversion pour l'homme, non seulement en raison des succès que celui-ci ne cesse d'obtenir sur la scène lyrique, succès dont Saint-Saëns avait le sentiment qu'ils constituaient un obstacle à la programmation de ses propres opéras, mais encore à cause de la capacité qu'avait ce dernier à empêcher plus largement la diffusion de ses œuvres. Ainsi, deux jours après le décès de Massenet, le 13 août 1912, dans un mouvement d'humeur, Saint-Saëns écrit à Jacques Durand à propos des articles qu'on lui réclamait sur l'auteur de *Werther* :

« J'ai décliné cet honneur. Massenet s'est conduit envers moi d'une façon infâme ; il a réussi à retarder ma carrière de plusieurs années : le *concerto en sol mineur*, le *rondo pour violon*, le *Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, le psaume *Coeli enarrant*, les *Mélodies persanes* ont été emprisonnés chez Hartmann [l'éditeur de Massenet] [...], sans parler de tous les tours qu'il m'a joués toutes les fois qu'il a pu²⁸. »

Mais Saint-Saëns s'exécutera trois mois plus tard, dans un bel article où il reconnaît bien des qualités à son rival : maître de son métier, virtuose de l'orchestre, il possédait tous les secrets de son art et avait su donner « le réconfortant spectacle d'un artiste bien français, que ni les fées du Rhin, ni les sirènes de la Méditerranée n'ont pu séduire²⁹ ». Saint-Saëns confesse ainsi que Massenet est bien « l'un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical³⁰ ».

²⁴ Commande de l'Opéra en 1872, sur un argument de Théophile Gautier un argument, *Le Preneur de rats* d'après *Le Joueur de flûte* de Hamelin ; mais le choix du sujet déplut et fut abandonné.

²⁵ *Une nuit de Cléopâtre*, projet de ballet élaboré en 1863, d'après une nouvelle de Théophile Gautier.

²⁶ Le ballet *La Source* de Léon Minkus (ou Minkous), créé à l'Opéra le 12 novembre 1866.

²⁷ « Histoire d'un opéra-comique », 19 février 1911, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 689.

²⁸ Lettre de Camille Saint-Saëns à Jacques Durand, 13 août 1912, Paris, Médiathèque musicale Mahler.

²⁹ « Jules Massenet », 13 octobre 1912, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 825.

³⁰ *Id.*, p. 823.

En revanche, il éprouve une profonde antipathie envers Vincent d'Indy, non seulement à cause de son wagnérisme exacerbé, mais aussi en raison de ses idées sur l'art qui prendrait sa source dans la religion, ce que conteste vigoureusement Saint-Saëns, qui voit au contraire dans celui-ci, et notamment dans la musique, une forme avant tout capable de « se prêter merveilleusement à l'expression³¹ », et dont la religion s'est ensuite emparée. De surcroît, son rôle au sein de la Société nationale de musique, représentant d'une « coterie Césarienne et Wagnérienne » qui a contribué à en faire un « salon fermé », sans « aucun rapport avec les intentions de ses fondateurs³² ». Enfin, dans la jeune génération, s'il estime Philippe Gaubert, Gabriel Pierné, Max d'Ollone ou Reynaldo Hahn, il reste réfractaire à Paul Dukas, dont il avait pourtant apprécié les débuts, à Claude Debussy, à Maurice Ravel et à Florent Schmitt. Ainsi, quand Fauré devient président de la Société musicale indépendante en avril 1910, il lui enjoint de se désolidariser de « ces petits anarchistes³³ ». En décembre 1915, lorsqu'il découvre *En blanc et noir*, la pièce pour deux pianos de Debussy, il écrit à Fauré : « C'est *invraisemblable*, et il faut à tout prix barrer la porte de l'Institut à un Monsieur capable d'atrocités pareilles ; c'est à mettre à côté des tableaux cubistes³⁴. »

Hommage à Rameau

Saint-Saëns manifeste très tôt un intérêt pour la musique du XVIII^e siècle. Si Bach, Mozart, Haydn et Gluck ont ses faveurs, il se passionne aussi pour Rameau, dont la figure ne peut que le séduire. Musicien accompli et théoricien, Rameau incarne cet esprit encyclopédique dont Saint-Saëns se sent en quelque sorte l'héritier et le défenseur : « Notre grand Rameau, écrit-il, jetait les bases d'une théorie de l'harmonie, et faisait d'étonnantes découvertes, dont il profitait le premier dans ses œuvres si hardies et si puissantes³⁵. »

Son rôle dans la redécouverte du compositeur dijonnais va être essentiel. En 1865, Saint-Saëns participe à une souscription afin que l'on érige à Dijon une statue en son honneur. L'inauguration, qui se déroule le 12 août 1876, est accompagnée d'un concert lors duquel Saint-Saëns joue deux pièces de clavecin de Rameau : *Les Niais de Sologne* et *Les Cyclopes* – pièces qu'il conservera au répertoire de ses récitals durant toute sa carrière –, ainsi que quatre

³¹ « Les idées de M. Vincent d'Indy », mars 1919, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 996.

³² « La conférence de M. d'Indy et M. Camille Saint-Saëns », 4 septembre 1915, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 934.

³³ Saint-Saëns et Fauré, *Correspondance (1862-1920)*, op. cit., p. 18.

³⁴ *Id.*, 27 décembre 1915, p. 115.

³⁵ « Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique », 25 octobre 1884, dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, op. cit., p. 338.

des *Pièces de clavecins en concerts*, avec la complicité du flûtiste Paul Taffanel et du violoncelliste Jean Reuchsel.

La parution, le 29 mars 1894, d'un article d'Albéric Magnard dans *Le Figaro* sera déterminante. Ce dernier s'indigne qu'il « n'existe pas une seule édition moderne complète et correcte de Rameau » et réclame vigoureusement « une restauration entière de [son] œuvre [...], transcriptions des pièces de clavecin et des pièces en concert, partitions d'orchestre, partitions de piano des tragédies et des ballets, le tout gravé et imprimé proprement sous le contrôle de spécialistes, tels MM. Saint-Saëns, d'Indy, Ch. Bordes ». À la suite de cet appel, les éditeurs Durand décident de se lancer dans l'aventure : « Nous décidâmes, avec Magnard, qu'il fallait arborer un pavillon incontesté au sommet de l'édition, que Saint-Saëns semblait tout indiqué par ses qualités de grand artiste et d'érudit. Saint-Saëns, qui avait lu la lettre de Magnard, se disposait justement à venir nous parler de Rameau, lorsqu'il reçut notre proposition. Il l'accepta avec enthousiasme³⁶. »

Saint-Saëns, avec l'aide de Charles Malherbe pour les commentaires musicologiques, se passionne pour l'entreprise et son rôle, loin d'être honorifique, est décisif. Tout d'abord, il est le réviseur des cinq premiers volumes publiés annuellement par Durand de 1895 à 1899 : les *Pièces de clavecin* (t. I), les *Pièces de clavecin en concerts* (t. II), les *Cantates* (t. III), les motets (t. IV et V). Ensuite, il relit et supervise l'ensemble des volumes qui sont confiés à d'autres compositeurs associés à l'entreprise, notamment Vincent d'Indy, Paul Dukas, Auguste Chapuis, Claude Debussy, Henri Büsser et Reynaldo Hahn. Malheureusement, à la suite du décès de Saint-Saëns en 1921, Jacques Durand décide de mettre fin à l'entreprise après la publication du dix-huitième tome en 1924.

Saint-Saëns aura témoigné, envers la musique de Rameau, d'un respect et d'une compréhension remarquables, qu'il étaye en effectuant un véritable travail de recherche sur les sources, comme le montre abondamment sa correspondance avec Jacques Durand. À plusieurs reprises, il s'est emporté contre les interventions bien souvent inutiles des auteurs ou leur manque de culture musicale. À propos de la révision entreprise par Henri Büsser du ballet de Rameau, *Les Surprises de l'Amour*, il constatait avec agacement : « C'est toujours à peu près la même chose ; tous font les mêmes gaucheries. Quelle mauvaise éducation ! Quelle négligence dans l'écriture, quelle incompréhension non seulement de la nature de l'auteur, mais de la musique elle-même ! et quelle inélégance graphique ! Et cette manie, quand ils

³⁶ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique* [1^{ère} série], Paris, A. Durand et fils Éditeurs, 1924, p. 100-101.

réalisent une basse chiffrée, de doubler le chant à l'octave inférieure. Comment se fait-il qu'ils fassent tous les mêmes âneries³⁷ ! »

Même emportement quand il relit *Zoroastre* préparé par Vincent d'Indy : « Mais on a ajouté des basses ! et l'on a modifié la partie des altos en conséquence. Il est impossible de laisser cela, ce serait un crime³⁸. » Ses remarques si pertinentes témoignent de l'acuité de sa perception de la musique ancienne.

Que ce soit dans sa correspondance ou dans ses écrits, Saint-Saëns se révéla être un compositeur engagé, qui défendit avec passion et enthousiasme, voire véhémence, la musique française, qu'il aimait ardemment.

³⁷ Lettre de Camille Saint-Saëns à Jacques Durand, 19 juillet 1911, Paris, Médiathèque musicale Mahler.

³⁸ Lettre de Camille Saint-Saëns à Jacques Durand, 28 juillet 1914, Paris, Médiathèque musicale Mahler.

