



HAL
open science

Contribution à l'étude de la restauration de la musique à l'église au xixe siècle au prisme de l'expérience de Félix Clément (1822-1885)

Amélie Porret Porret-Dubreuil

► To cite this version:

Amélie Porret Porret-Dubreuil. Contribution à l'étude de la restauration de la musique à l'église au xixe siècle au prisme de l'expérience de Félix Clément (1822-1885). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lyon, 2016. Français. NNT : 2016LYSES043 . tel-01526085

HAL Id: tel-01526085

<https://theses.hal.science/tel-01526085>

Submitted on 22 May 2017

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.



THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par

AMÉLIE PORRET-DUBREUIL

le 19 octobre 2016

*CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA RESTAURATION
DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE AU XIX^e SIÈCLE
AU PRISME DE L'EXPÉRIENCE DE
FÉLIX CLÉMENT (1822-1885)*

Préparée sous la direction de :

M. Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M^{me} Cécile Davy-Rigaux, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

Membres du jury :

M. Rémy Campos, professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

M^{me} Cécile Davy-Rigaux, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M^{me} Katherine Ellis, professeur à la School of Arts, University of Bristol

M. Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M. Vincent Petit, professeur au Centre universitaire catholique de Bourgogne (Dijon)

M^{me} Cécile Reynaud, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par

AMÉLIE PORRET-DUBREUIL

le 19 octobre 2016

***CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA RESTAURATION DE
LA MUSIQUE D'ÉGLISE AU XIX^e SIÈCLE AU PRISME DE
L'EXPÉRIENCE DE FÉLIX CLÉMENT (1822-1885)***

Préparée sous la direction de :

M. Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M^{me} Cécile Davy-Rigaux, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

Membres du jury :

M. Rémy Campos, professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

M^{me} Cécile Davy-Rigaux, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M^{me} Katherine Ellis, professeur à la School of Arts, University of Bristol

M. Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS (IReMus)

M. Vincent Petit, professeur au Centre universitaire catholique de Bourgogne (Dijon)

M^{me} Cécile Reynaud, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

REMERCIEMENTS

L'aboutissement de cette thèse est le fruit de rencontres et d'échanges riches. La réalisation de ce travail doit beaucoup à nombre de personnes, au premier rang desquelles, mes directeurs de recherche, Cécile Davy-Rigaux et Denis Herlin. Je tiens à leur exprimer ma reconnaissance pour leur soutien et leur accompagnement patient dans ce voyage au long cours. Tout au long de mon apprentissage, leurs conseils et leur regard expérimentés ont su élargir ma vision pour aiguïser ma réflexion.

L'enthousiasme bienveillant de plusieurs chercheurs m'a été précieux et m'a conforté dans mon engagement ; je remercie en particulier Katharine Ellis pour sa générosité, ainsi qu'Alban Ramaut et Xavier Bisaro. Mes remerciements vont aussi à Fanny Gribenski et à Vincent Rollin, notre collaboration et notre route commune ont tout autant participé à éclairer mon parcours.

Cette thèse doit aussi beaucoup à l'ensemble des personnes qui a su répondre avec attention et patience à mes demandes, notamment Lucile Champion-Vallot. Mes remerciements vont aux archivistes, bibliothécaires et personnel des établissements que j'ai pu solliciter, en particulier l'abbé Philippe Ploix et Vincent Tauziès aux Archives historiques de l'archevêché de Paris, Nicolas Lecervoisier au collège Stanislas et Christine Messmer pour la société Saint-Jean, ainsi que Jean-Marie Godard aux archives diocésaines de Sées. Je tiens à exprimer ma gratitude au personnel de la Bibliothèque nationale de France, des Archives nationales, des bibliothèques de Reims et d'Avignon, et des archives et bibliothèques diocésaines de Reims, Lyon, et Clermont.

1_	Romanisation et unification du chant de l'Église : les éditions de chant romain	234
2_	Clément face à la romanisation	248
CHAPITRE – III	CONFRONTATION DES VISIONS DE RESTAURATION AUTOUR DES ÉDITIONS DE CHANT ROMAIN	257
1_	Définition des démarches : les questions essentielles des sources	258
2_	Application des principes de restauration	268
3_	La réalité d'une restauration pratique	282
PARTIE C	L'enseignement de la musique d'église, essence de sa restauration	295
CHAPITRE – I	LES IDÉES SUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LEUR DIFFUSION	299
1_	La production didactique de Clément autour de la musique d'église	299
2_	Une question centrale dans les rassemblements catholiques et scientifiques	309
CHAPITRE – II	L'IMPLICATION DE CLÉMENT DANS LA MISE EN PLACE D'UN ENSEIGNEMENT SPÉCIFIQUE	323
1_	Les projets d'établissement de Clément	323
2_	Comparaison du projet lillois de Clément avec les établissements en place	330
3_	L'enseignement de la musique dans les écoles normales primaires et les lycées	340
CHAPITRE – III	GESTION DES MAÎTRISES ET DES BAS-CHŒURS, LA MUSIQUE EN PRATIQUE	349
1_	La section musique religieuse de la commission des Arts et Édifices religieux	349
2_	Le financement des maîtrises et des bas-chœurs par l'État	358
	Conclusion	385
	Annexes	391
	Bibliographie	545
	Index	563

INTRODUCTION

L'étude de la musique à l'église au XIX^e siècle constitue une thématique de recherche en plein essor. Les travaux de Jean Mongrédien et de Jacques Cheyronnaud ont prélué à cet élan. Depuis quinze ans les recherches menées par plusieurs musicologues ont permis d'appréhender ce large sujet encore plus spécifiquement. Ainsi sont parus des ouvrages fondamentaux portant sur l'historicisme musical¹, mais aussi au sujet de plusieurs musicographes² ; plus spécifiques encore, des études sur les éditions de chants gallicans et romain³. Plusieurs thèses ont récemment été soutenues et marquent particulièrement l'intérêt actuel pour cette thématique de

¹ Philippe VENDRIX dir., *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, Tours : CESR, 2004. ; Rémy CAMPOS, *La Renaissance introuvable ? entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, Paris : Klincksieck, 2000 ; Katharine ELLIS, *Interpreting the musical past. Early music in Nineteenth-Century France*, Oxford : Oxford university press, 2005.

² Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz ; Haute École de Musique de Genève, coll. Musique et Recherches, 2013 ; Robert WANGERMÉE éd., *Correspondance de François-Joseph Fétis*, Sprimont : Mardaga, coll. Musique et Musicologie, 2007 ; Joseph D'ORTIGUE, *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia L'ÉCUYER éd., Paris : SFM, 2003.

³ Katharine ELLIS, *The politics of plain-chant in Fin-de-siècle France*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate Pub, 2013 ; Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers — un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS éditions, coll. Sciences de la musique, 2004 ; Xavier BISARO, « La plume ou le goupillon ? Le manuscrit H 159 de Montpellier entre érudition et restauration grégorienne », in *La musique ancienne : entre historiens et musiciens*, BISARO Xavier et CAMPOS Rémy dir., Genève : Droz, 2014 ; Xavier BISARO, *Une nation de fidèles — l'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout : Brepols, 2006 ; *Chanter toujours plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e-XIX^e siècle)*, Rennes : PUR, coll. Histoire, 2010.

recherche⁴. Cet ensemble historiographique ouvre une brèche sur le large champ de recherche lié à la musique religieuse au XIX^e siècle, mais une part importante de ce sujet reste encore à explorer. En effet, le mouvement de restauration de la musique d'église est à ce jour peu abordé de façon singulière : vaste sujet, au confluent de multiples domaines, que nous avons choisi d'investir et dont il a fallu, en premier lieu cerner les contours.

Les possibilités étaient nombreuses pour entrer dans cet espace : une longue période s'étendant du Concordat à la séparation des églises et de l'État, un large terrain européen (Allemagne, Belgique, Italie) et un panel de personnages tous plus actifs et multiples. Notre objectif étant de mettre en évidence l'étendue du champ de recherche, musicologique et pluridisciplinaire, lié à l'étude de la restauration de la musique d'église au XIX^e siècle, nous cherchions un point de convergence entre les différents angles d'attaque possibles. Après avoir choisi de concentrer notre étude sur le mouvement français et observé plusieurs hommes particulièrement présents, Félix Clément est apparu représenter une entrée appropriée, pour mener notre recherche selon l'objectif fixé. Ainsi s'est dessiné un premier axe de recherche.

Bien que n'étant pas chef de file, Clément semblait omniprésent, s'engageant dans toutes les voies qui s'ouvraient à lui pour aborder et développer la question de la restauration de la musique à l'église. En effet, nombre de travaux mis à jour au sujet de la musique religieuse, tels ceux évoqués plus haut, ont rencontré Clément sous différentes facettes de sa personnalité et de son parcours, sans pour autant lui porter plus d'attention.

⁴ Fanny GRIBENSKI, *L'église comme lieu de concert : pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat sous la dir. de Rémy Campos et de Patrice Veit., EHESS, 2015 ; Vincent ROLLIN, *Rendre les derniers devoirs en musique : rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques en France sous le régime concordataire*, thèse de doctorat sous la dir. d'Alban Ramaut, université de Saint-Étienne, 2015 ; Jean-Marcel BUVRON, *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 — Le Mans*, thèse de doctorat sous la dir. de Guy Gosselin, université de Tours, 2013.

Il était essentiel de commencer par le situer pour mieux appréhender ses opinions. Une première partie de ce travail s'attache donc à présenter Jacques Félix Alfred Clément (1822-1885), personnage récurrent dans l'étude de la musique religieuse au XIX^e siècle mais assurément très peu connu. Cette étude biographique est déjà un premier apport à la recherche, car il n'existait à ce jour aucun travail approfondi le concernant. Homme aux intérêts multiples, Clément articule sa carrière autour de plusieurs activités — organiste, maître de chapelle, éditeur musical, musicographe, littérateur et compositeur — activités qu'il développe en s'intégrant dans une sociabilité vivante. Ainsi, il noue, dans l'ensemble des cercles qu'il côtoie, un réseau complexe de contacts et de liens importants autour de la question principale qui le préoccupe. De ce fait, il permet d'intégrer la réflexion sur le mouvement auquel il appartient dans le flux historiographique, sociétal, politique et culturel afin d'en révéler toute la profondeur, de sorte qu'un vaste paysage du mouvement se dépeint au seul regard de ses activités.

Notre étude biographique préliminaire est l'occasion de dégager les idées principales qui animent Clément afin de mettre en lumière, dans la suite de notre travail, les grandes thématiques vers lesquelles convergent ses opinions et ses activités. En premier lieu, il paraît indispensable d'envisager la réflexion sur la restauration de la musique liturgique dans son rapport avec l'historicisme musical qui se développe tout au long du siècle. En effet, Clément met à profit son intérêt prononcé pour l'histoire des arts, et en particulier pour la musique ancienne, dans ses travaux d'archéologie musicale. Son travail de restitution de chants du XIII^e siècle, les *Chants de la Sainte-Chapelle*, constitue l'exemple le plus probant du lien qu'il construit entre historicisme musical et restauration du chant liturgique. Cet opus offre aussi une première mise en perspective de l'ensemble des points de vue sur la réalisation pratique des différentes ambitions de restauration.

Publiés au milieu du siècle les *Chants de la Sainte-Chapelle* donnent à observer les démarches de Clément qu'il convient de confronter au jugement de ses homologues, tels Théodore Nisard, Félix Danjou et Joseph d'Ortigue, entre autres.

Dans un deuxième temps, notre étude s'attache à mettre en regard cette esthétique de restauration avec les influences qui ont pu la guider ou la contraindre, ainsi qu'avec la réflexion sur sa mise en pratique. L'influence de l'environnement dans lequel évolue la réflexion sur la musique d'église est prégnante au sein des cercles de sociabilité savante que fréquente Clément. Prenant appui sur le lien étroit qu'il cultive au cours de sa carrière avec différents congrès et assemblées traitant de la musique religieuse, notre travail vise à mettre en regard les discussions de la section réservée aux arts au sein des comités catholiques avec celles tenues lors de plusieurs sessions des congrès scientifiques de France, notamment au cours d'un spécialement organisé sur cette question à Paris en 1860. Ainsi l'évolution de la réflexion autour de la restauration de la musique religieuse montre son insertion dans des débats dépassant les sphères musicographiques. Cela permet de développer un large schéma du réseau de contacts qui s'étend autour de Clément à partir des trois types de rassemblement et d'affiner sa position selon différents points de vue en fonction des liens qu'il entretient. C'est alors l'occasion d'identifier les liens politiques qui se tissent autour de notre sujet d'étude, notamment l'influence des catholiques sociaux.

Une publication particulière livrée par Clément éclaire plus avant les débats qui animent ce mouvement de restauration musicale : l'édition de chant romain qu'il réalise pour le diocèse de Sées en 1862 à la demande de l'éditeur Le Clère. Ainsi, nous avons pris comme objet d'étude les différentes versions de chant romain parues au milieu du siècle. Établir une comparaison entre ces différentes propositions de chant restauré, discutées

par Clément, permet d'apprécier les points de vue et les solutions pratiques de chacun et de mettre en évidence la position de Clément. De plus, le contexte de romanisation des diocèses français qui entoure ces publications rend leur étude particulièrement pertinente. Au cœur du sujet de l'uniformisation du culte catholique, la question de l'adoption d'une édition de chant romain par les diocèses ne le pratiquant pas encore est source de discussions intenses entre les différents acteurs concernés. Les différents points de vue se confrontent, entre attentes commerciales, influences politiques, idéologies esthétiques, mais aussi habitudes pratiques.

Enfin, un dernier axe de recherche prend place dans la partie finale de cette étude et se développe à partir de la question de l'enseignement et de la formation des musiciens d'église. En effet, l'un des pôles centralisant les idées et activités de Clément concerne la participation des fidèles et par là même leur formation à la musique religieuse et au plain-chant. Clément propose différentes solutions pour développer la formation des musiciens d'église et pour propager la pratique cantorale auprès des fidèles. Il émet notamment à plusieurs reprises l'idée de la fondation d'établissements d'enseignement spécialisé. L'un de ses projets, particulièrement approfondi, se prête à une comparaison entre sa proposition et celle d'établissements existants tels la succursale du Conservatoire à Lille, l'école Niedermeyer ou encore le conservatoire privée fondé par Croizier à Paris.

Clément s'efforce aussi de mener son combat pour le développement et l'amélioration de la formation de musiciens d'église en tentant de se positionner comme référent auprès de l'administration sur les questions de musique liturgique. Il profite notamment de la création d'un organe de contrôle, la commission des Arts et Édifices religieux en 1848 au sein de laquelle il est force de proposition, pour influencer les orientations politiques en la matière : nécessité d'établissements d'enseignement spécialisés ; besoin d'inspections régulières des maîtrises. À la lumière des

archives de l'administration des Cultes, l'étude sur près de quarante ans des allocations versées par l'administration, révisées et contrôlées par la commission des Arts et Édifices religieux en 1850, apporte aussi des indications sur l'engagement de l'État et son évolution vis-à-vis de la réorganisation des maîtrises mais aussi du maintien et du développement de la pratique quotidienne du chant du culte, par son soutien financier aux bas-chœurs de cathédrales.

Le parcours de Clément offre donc une vision très étendue de ce qu'induit une restauration de la musique à l'église à son époque et révèle un sujet imprégné de débats politiques et sociétaux. Portant la question bien au-delà du noyau d'idée formé à partir de discussions érudites dans le cercle fermé des archéologues musicaux et musicographes, Clément fournit une multitude d'ouvertures sur un large champ de recherche.

PARTIE A

HISTORICISME ET MUSIQUE :
FÉLIX CLÉMENT
AU CŒUR DU MOUVEMENT



Travailler le mouvement de restauration du chant de l'Église par le prisme du parcours de Félix Clément implique de cerner ce musicographe pour ensuite cibler l'étude plus spécifiquement. De ce fait, il a paru incontournable de commencer par dresser sa biographie et un catalogue de sa production pour dégager les premières pistes. À partir de la collecte de ces premiers éléments de recherche, donnant à mieux connaître le personnage, des événements marquants se dessinent. Mis en regard du contexte dans lequel ils s'insèrent, chacun participe à mieux appréhender l'implication et l'approche de Clément dans son rapport à la musique. Ainsi, nous pourrions mettre en évidence sa position dans l'environnement qui l'entoure.

En premier lieu, son investissement dans plusieurs cercles de socialisation au sein desquels il s'engage nous donner à distinguer les réseaux dans lesquels il évolue et à voir la place qu'il y occupe.

Dans un deuxième temps, après l'établissement du catalogue du musicographe et l'étude globale de la réception de sa production, l'un de ses tout premiers travaux, les *Chants de la Sainte-Chapelle*, focalise l'attention. Tant par le nombre d'exécutions que par la quantité de réactions

qu'a suscitées sa création, cet opus apparaît original. Il semble aussi proposer une entrée intéressante pour entamer la rencontre avec les idées de Clément sur la musique à l'église.

Enfin, un dernier élément évoqué succinctement dans la biographie générale attire le regard et mérite un intérêt particulier. Les liens que Clément tisse avec l'administration des Cultes tout au long de sa carrière sont l'occasion d'aborder notre sujet selon un axe différent, qui concerne l'implication de l'État vis-à-vis la question de la musique à l'église.

Chapitre – I **Présentation du musicien et de son corpus**

Pour comprendre l'implication de Clément dans la restauration du chant de l'Église, il est important de connaître le personnage afin d'établir les fondements de sa pensée ainsi que des repères dans son évolution professionnelle.

Dresser sa biographie invite à se pencher sur ses origines et sa formation, mais aussi sur ses choix de carrière. De même, cette première rencontre avec le musicographe est l'occasion d'établir un bilan de sa production pour révéler ses opinions et centres d'intérêt.

Ces objectifs fixés dans l'établissement de la biographie de Clément permettent également de dégager et de cibler les points spécifiquement liés à notre thématique de recherche afin d'en guider le développement et d'en fonder l'ossature.

1_Esquisse d'une biographie

L'histoire de Félix Clément présentée ici se fonde sur diverses sources. Les notices rédigées par François-Joseph Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*⁵, par Roger Cotte dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁶, par Élisabeth Lebeau dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁷ et par Joël-Marie Fauquet dans le *Dictionnaire de la musique au XIX^e siècle*⁸ forment le point de départ de la découverte du personnage. S'ajoutent à celles-ci, les déclarations des états civils (naissance, mariages, décès) et les informations disséminées dans la presse, sur les couvertures des ouvrages publiés par Clément et dans les comptes rendus des différentes sociétés savantes auxquelles il a appartenu.

Les fonds de l'administration des Cultes des Archives nationales et les collections de certaines archives diocésaines, telles celles de Lyon et Paris, nous ont fourni des documents manuscrits et des échanges épistolaires, jusqu'à ce jour très peu, voire pas, exploités, permettant de lever le voile sur certaines activités et périodes de la vie de Clément. Cet ensemble laisse transparaître le caractère passionné et obstiné de ce « musicien laborieux [...] avec de grandes prétentions à l'élévation de la pensée », comme le qualifie Arthur Pougin dans la nécrologie qu'il lui consacre dans *Le Ménestrel*⁹. Les collections de la Bibliothèque nationale

⁵ François-Joseph FÉTIS, « Clément (Félix) », in *Biographie universelle des musiciens*, Paris : Firmin-Didot, 1866-1868, vol. 2, p. 319-320.

⁶ Roger COTTE, « Clément, Félix », in *Die Musike Geschichte und Gegenwart*, Ludwig FINSCHER (dir.), Cassel : Bärenreiter, 2002, vol. 2, p. 1485-1487.

⁷ Élisabeth LEBEAU, « Clément, (Jacques) Félix (Alfred) », in *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley SADIE (dir.), Londres : Macmilan, 2001, vol. 4, p. 481-482.

⁸ Joël-Marie FAUQUET, « Clément Félix », in *Dictionnaire de la musique au XIX^e siècle*, Joël-Marie FAUQUET dir., Paris : Fayard, 2003, p. 285.

⁹ Arthur POUGIN, « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 25 janvier 1885, p. 64.

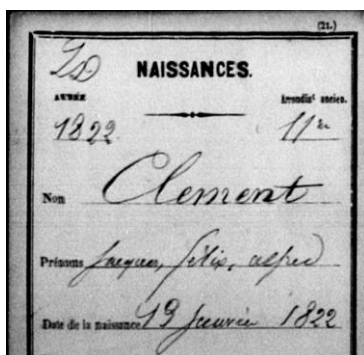
de France conservent aussi quelques documents autographes de Clément, en plus de la plus grande partie de son abondante production, tant musicale que littéraire.

Malgré cela, les informations réunies restent quelque peu sommaires. De nombreuses zones d'ombre et incertitudes persistent sur les différents postes et fonctions que Clément occupa ou encore au sujet de sa vie personnelle.

1_1. Histoire d'un homme

Personnage récurrent dans l'étude de la musique religieuse au XIX^e siècle, Jacques Félix Alfred Clément est pourtant très mal connu. Né le 13 janvier 1822 dans le 11^e arrondissement de Paris¹⁰, il grandit au sein d'un milieu issu de la petite bourgeoisie. Son père, Dominique Clément, travaille pour l'assistance publique comme directeur d'établissements hospitaliers avant de devenir l'administrateur du bureau de bienfaisance du 13^e arrondissement. Aucune information n'a été retrouvée au sujet sa mère, née Angélique Sirugues.

¹⁰



Archives de Paris, acte de naissance de Félix Clément extrait du registre d'état civil.

Archives de Paris en ligne, fichiers alphabétiques de l'état civil reconstitué (XVI^e siècle-1859), V3E/N 502 : http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives_etat_civil/index.php

Les états civils mentionnent au moins deux frères : Jean Athanase Dominique, de treize ans l'aîné de Félix, suit le chemin professionnel tracé par son père — il déclarera le décès de la première femme de Félix —, tandis que Marie François, né en 1811, fait carrière dans l'armée — il apparaît comme témoin de Félix lors de son premier mariage.

Le 5 février 1844, Clément épouse Anna Claudine Françoise Delautel¹¹ à Dijon. La jeune femme est née à Montbard, près de Dijon le 30 juin 1822 d'un père directeur des messageries royales. Elle était venue à Paris approfondir sa formation dans les beaux-arts auprès du couple d'artistes dijonnais François et Sophie Rude — l'un sculpteur, prix de Rome en 1812 et l'autre peintre, élève de Jacques-Louis David¹². Anna Clément développe alors des centres d'intérêt qui révèlent ses affinités avec son mari. Sa carrière, tout comme celle de Clément, s'oriente vers l'art religieux en particulier, ainsi que vers l'enseignement. Peintre reconnue, elle expose au Salon des artistes français entre 1847 et 1851, et réalise des œuvres remarquées pour la chapelle du couvent de Saint-Joseph de Cluny, pour l'hôpital de Tonnerre, pour l'église de Villenauxe et pour la chapelle du château de Longecour près de Dijon. Fauchée en pleine ascension, l'artiste meurt le 11 septembre 1865, des suites d'un accident

¹¹ Annexe I : Acte de mariage de Félix Clément et Anna Delautel.

Alphonse PAULY lui consacre la publication intitulée *Madame Félix Clément : née Anna Delautel, peintre (sujets religieux, genre, portraits)* (Paris : typ. Dubois et Ed. Vert, 1865) et une notice lui est réservée dans l'ouvrage de Jean NADAULT, *Mémoire pour servir à l'histoire de la ville de Montbard / d'après le manuscrit inédit de Jean Nadault, ancien maire de Montbard ; publié pour la première fois par Louis Mallard & Nadault de Buffon* (Paris : Picard, 1881). La thèse de Lucile CHAMPION-VALLLOT [*Rude et ses élèves. Les ateliers bruxellois (1820-1827) — les ateliers parisiens (avant 1842 ; 1842-1852)*], sous la direction de Catherine CHEVILLOT, Paris : École du Louvre, 2014] comporte en annexe un « Dictionnaire des élèves de Rude » dans lequel Anna Clément apparaît. Une biographie succincte lui est consacrée accompagnée de notices sur les deux seules toiles retrouvées et identifiées par l'auteure comme faisant partie de l'œuvre d'Anna Clément.

¹² À leur sujet, voir les documents mis à disposition par le musée des Beaux-Arts de Dijon et l'ouvrage collectif *Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté, François et Sophie Rude* (Paris : Somogy Éditions d'art ; Dijon : musée des Beaux-Arts, 2012), ainsi que le livre de Monique GEIGER, *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur, une vie d'artiste au XIX^e siècle (Dijon-Bruxelles-Paris)* (Dijon : Société des amis des musées de Dijon, 2004).

de voiture survenu neuf jours plus tôt. F. Clément se retrouve veuf avec six enfants : Henry, Augustin, Emmanuel, Dominique, Marie et Jeanne.



**BILLET DE FAIRE PART DU DÉCÈS DE M^{me} Félix Clément,
NÉE Anna Delautel, PEINTRE.**

M. Félix Clément, maître de chapelle honoraire de la Faculté de théologie, chevalier de l'ordre pontifical de Saint-Grégoire le Grand, MM. Henri, Augustin, Emmanuel et Dominique Clément, M^{lles} Marie et Jeanne Clément, M. et M^{me} Delautel, M. et M^{me} Edmond Delautel, M. et M^{me} Eugène Bernard, M. et M^{me} Alfred Lecestre, M^{me} veuve Clément, M. Clément aîné, ancien directeur d'établissements hospitaliers à l'administration de l'assistance publique, ancien administrateur du bureau de bienfaisance du XIII^e arrondissement, et M^{me} Clément, M. Auguste Clément, commandant du recrutement à Lille, officier de la Légion d'honneur, M^{lles} Marie, Berthe et Jeanne Delautel, M. Hippolyte Bernard, M. Émile et M^{lles} Marie Lecestre, M^{lles} Louise Clément, M. et M^{me} Malachin et leurs enfants, M^{me} veuve Noël, M. et M^{me} Philippe Delautel et leurs enfants,

Ont l'honneur de vous faire part de la perte très douloureuse qu'ils viennent de faire en la personne de M^{me} Anna Clément, née Delautel, Artiste Peintre, demeurant rue des Beaux-Arts, 4, leur épouse, mère, fille, sœur, belle-sœur, belle-fille, tante, nièce et cousine, décédée à Paris, le 11 septembre 1865, dans sa 43^e année, munie des Sacrements de la sainte église.

Requiescat in pace.



Faire part du décès d'Anna Clément¹³.

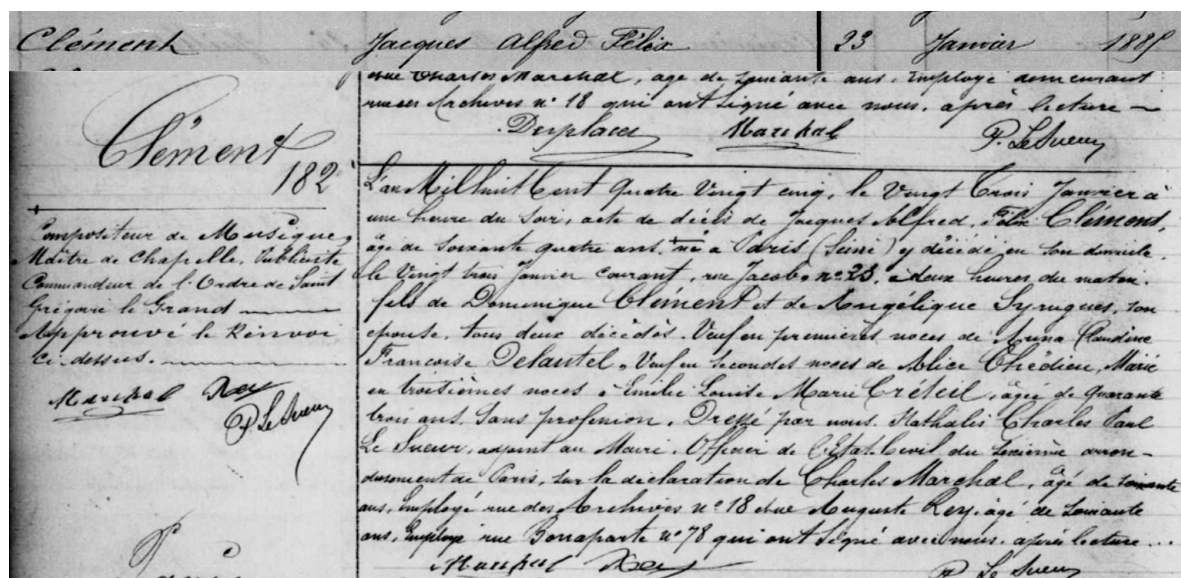
Clément se remarie à 50 ans, le 16 mars 1872 à Chaumes-en-Brie, avec Marie Léonie Alice Chédieu, née à Busloup le 9 novembre 1834. Cette femme cultivée est un soutien inconditionnel de son mari. Elle publie un recueil de nouvelles, *Françoise de Savigny et autres histoires* (Paris : Firmin-Didot, 1882), l'année de son décès, survenu le 2 avril 1882, à la suite d'une maladie. Ils n'ont pas eu d'enfant.

¹³ Hubert Lavigne, *État civil d'artistes français; billets d'enterrement ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours ; réunis et publiés*, Paris, J. Baur, 1881, p. 73-74.

Clément épouse en troisième nocces Émilie Louise Marie Créteil, qui l'accompagne durant les dernières années de sa vie. Certainement emporté par une pneumonie — Clément souffrait de maux pulmonaires chroniques depuis plus de vingt ans¹⁴ —, il meurt le 23 janvier 1885 à l'âge de 63 ans, au numéro 23 de la rue Jacob dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés qu'il avait adopté depuis plus de vingt ans¹⁵.

¹⁴ À plusieurs reprises dans sa correspondance avec l'abbé Bonnardet de Lyon (aux archives diocésaines) ainsi qu'avec son avocat Lefebvre-Pontalis (BnF NLA-396), Clément fait état de ses problèmes de santé.

¹⁵

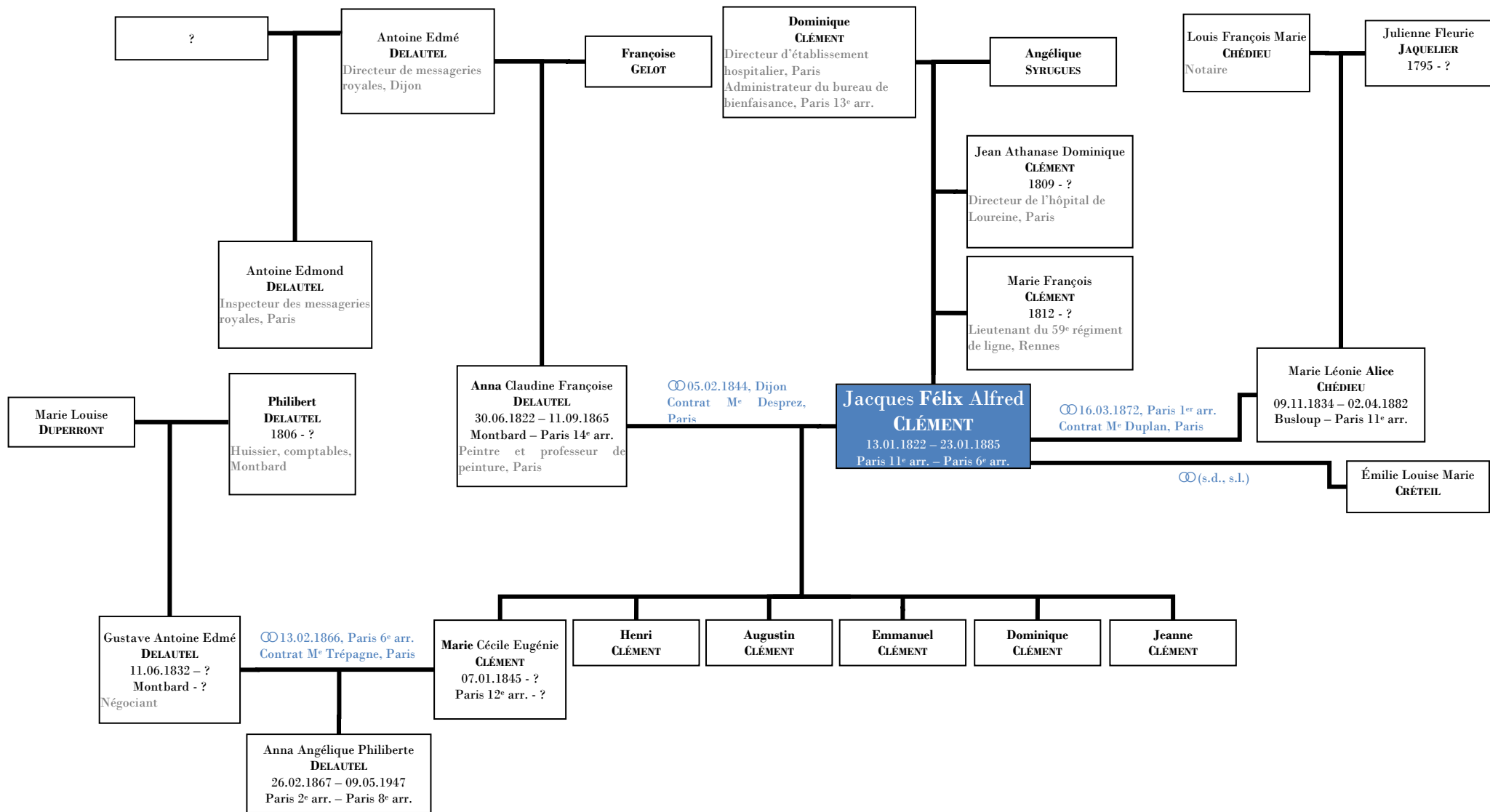


Clément 182
 Compositeur de Musique,
 Maître de Chapelle,
 Publiciste Commandeur
 de l'Ordre de Saint
 Grégoire le Grand
 ~~~~~  
 Approuvé le Renvoi ci-  
 dessus. ~~~~~  
 Marchal  
 Roy  
 P. Le Sueur

L'an Mil huit Cent quatre vingt cinq, le Vingt Trois Janvier à une heure du soir, acte de décès de Jacques Alfred Félix Clément, âgé de soixante quatre ans, né à Paris (Seine) y décède en son domicile le vingt trois Janvier courant, rue Jacob n° 23 à deux heures du matin. fils de Dominique Clément et de Angélique Syrugues, son épouse, tous deux décédés. Veuf en première nocces de Anna Claudine Françoise Delautel, veuf en secondes nocces de Alice Chédieu, Marié en troisième nocces à Emilie Louise Marie Créteil, âgée de quarante trois ans. Sans profession. Dressé par nous, Nathalis Charles Paul Le Sueur, agent de Mairie. Officier de l'Etat Civil du sixième arrondissement de Paris, sur la déclaration de Charles Marchal, âgé de soixante ans, Employé rue des Archives n°18 et de Auguste Roy âgé de soixante ans, Employé rue Bonaparte n° 78 qui ont signé avec nous après lecture.  
 Marchal Roy P. Le Sueur

Archives de Paris, extrait de table décennale et acte de décès de Félix Clément dressé à l'état civil.

Archives de Paris en ligne, registre des décès de l'année 1885 n°95, acte n°182, V3E/N 502 : [http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives\\_etat\\_civil/index.php](http://canadp-archivesenligne.paris.fr/archives_etat_civil/index.php),



Arbre généalogique de Félix Clément

## 1\_2. Parcours et formation

Destiné par ses parents au métier d'instituteur, Clément étudie aux lycées Henri-IV et Saint-Louis avant d'entrer à l'École normale. Alors que sa passion pour la musique se révèle dès l'âge de 7 ans, il ne peut jouer du piano plus d'une heure par jour pendant sa scolarité. C'est ainsi qu'il apprend, en autodidacte, des rudiments d'harmonie et de composition.

Il poursuit sa formation à l'insu de ses parents auprès de Pierre-François Moncouteau<sup>16</sup>, organiste aveugle, alors suppléant de Louis Séjan à Saint-Sulpice et ancien professeur à l'institution royale des Jeunes Aveugles. Clément gardera de bons contacts avec son premier professeur, qu'il aidera à publier une *Méthode d'accompagnement du plain-chant*<sup>17</sup> en le recommandant à l'éditeur Le Clère. Il renseigne aussi Fétis sur l'organiste aveugle dans une lettre élogieuse<sup>18</sup>, probablement en vue de l'article que ce dernier lui consacre dans sa *Biographie universelle des musiciens*. En réponse à ce soutien inconditionnel, Moncouteau dédie plusieurs ouvrages à son ancien élève, ainsi qu'il le fera pour quelques autres fidèles disciples.

À la sortie de l'École normale, Clément quitte Paris pour entrer « en qualité de précepteur dans une famille qui habitait la Normandie<sup>19</sup> ». Selon Fétis, ses rencontres avec plusieurs érudits locaux amateurs de musique lui permettent d'approfondir ses connaissances en composition et en chant. Ce cercle privé devient le public privilégié de ses premières œuvres. À 18 ans et de retour à Paris, il entre au service du vicomte Denis Benoist d'Azy, pour trois ans.

---

<sup>16</sup> À son sujet, se reporter à Hector JOSSE, *Biographie de M. P.F. Moncouteau, ex-organiste de Saint-Germain-des-Prés*, Paris : impr. Pillet fils aîné, 1872.

<sup>17</sup> Pierre-François MONCOUTEAU, *Méthode d'accompagnement du plain-chant avec le chant à la basse et à la partie supérieure*, Paris : Le Clère, 1864.

<sup>18</sup> Cette lettre est publiée dans la correspondance de Fétis réunie par Robert WANGERMÉE (Sprimont : Mardaga, coll. Musique et Musicologie, 2007, p. 584-585).

<sup>19</sup> François-Joseph FÉTIS, « Clément (Félix) », *op. cit.*, p. 320.

### 1\_3. **Évolution d'une carrière, multiplication des activités et des contacts**

Enfin, Clément oriente son avenir définitivement vers la musique. Homme multiple, sa carrière s'articule autour de plusieurs activités : il occupe de nombreux postes d'organiste et de maître de chapelle dans différents établissements parisiens, a une importante activité d'édition musicale, d'archéologue musical ou musicographe, de littérateur dans plusieurs journaux et de compositeur ; il s'investit aussi intensément dans plusieurs sociétés savantes. À noter qu'il fait partie, de 1850 à 1856 vraisemblablement, de l'Association des artistes musiciens instaurée par le baron Taylor<sup>20</sup>.

Engagé, à 22 ans, au collège parisien Stanislas comme professeur de piano et de chant, il est aussi nommé organiste et maître de chapelle de l'établissement. C'est alors son premier véritable poste du genre, sachant qu'au cours de ses cinq années d'études il tenait régulièrement l'orgue de Notre-Dame de la Pitié. À partir de ce moment, il multiplie les postes de maître de chapelle et d'organiste dans les églises parisiennes.

Il est difficile de dater précisément ses différentes prises de fonction et la fin de chacune de ses activités. Cependant, des indices, dans la presse notamment, indiquent qu'avant 1848 Clément est maître de chapelle des églises Saint-Augustin et Saint-André-des-Arts ainsi qu'au collège Louis-le-Grand. Il officie aussi à la Sorbonne entre 1858 — année de la première occurrence retrouvée de cette charge — et 1864 — comme maître de chapelle honoraire de la Sorbonne et du collège Stanislas. L'année suivante, la mention honoraire le qualifie aussi derrière son titre de maître de

<sup>20</sup> À ce sujet, voir le programme de recherche « Musiciens et musiciennes » et la base de données de l'association des artistes musiciens développés par Hervé Audéon et Alban Framboisier au sein de l'IReMus : <http://iremus.huma-num.fr/aam/>.

chapelle de la faculté de théologie, mais aucune information sur la date de sa prise de poste ne nous est parvenue. Plus tard, en 1868, il est maître de chapelle de Notre-Dame de Versailles, poste qu'il semble occuper deux ans et probablement la dernière fonction de ce genre qu'il remplit.

En plus de ses différentes charges de maître de chapelle, Clément est membre actif de nombreuses sociétés savantes grâce auxquelles il s'implante durablement dans la vie musicale, intellectuelle et religieuse. En effet, cela lui permet de multiplier les contacts avec d'importants personnages, mais aussi de diffuser ses idées et ses connaissances. Par leur biais, notamment, il publie nombre de ses articles, présente des conférences et dirige des sessions de concerts. En 1847 et 1848, les soirées musicales du collège Stanislas sous sa direction sont remarquées tant par leur qualité que par les programmes qu'il propose. *Le Ménestrel* s'en fait l'écho, assurant que ces concerts « font aujourd'hui concurrence à ceux de Louis-le-Grand<sup>21</sup> ». Clément s'attache, tout au long de sa carrière, à faire jouer la musique qui l'intéresse. En plus du cadre de ses tâches quotidiennes dans les églises parisiennes, il suscite des occasions : le chœur du collège Stanislas est son premier moyen de diffusion. En 1849, la cérémonie de nomination des magistrats, développée plus loin, est un événement fort dans la mise en lumière de ses travaux. Sa nomination dans la commission pour l'organisation de concerts historiques lors de l'Exposition universelle de 1867 à Paris lui offre encore l'opportunité de révéler la musique qui le passionne. Il n'est donc pas étonnant de voir, dans les années 1880, son salon accueillir des matinées musicales de choix les mercredis<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> *Le Ménestrel*, 28 février 1847, p. 3. Nicolas Lecervoisière, actuel archiviste du collège Stanislas, n'a pu ni confirmer ni compléter les maigres informations que fournit Didron sur les concerts donnés par le collège à cette époque.

<sup>22</sup> *Le Ménestrel*, 21 mars 1880, p. 127.

Les conférences qu'il donne sont un autre moyen pour développer et diffuser ses idées musicales et sont organisées par le Comité permanent des intérêts orphéoniques, en 1869, ou dans le cadre de la Société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien. Clément y distille son érudition et s'engage dans le mouvement d'historicisme touchant les arts à cette époque. Il aborde ainsi l'histoire de la musique, des beaux-arts, de la poésie, s'intéressant autant à l'évolution historique de l'art en général qu'à sa genèse dans des civilisations éloignées. En 1875, il assure une vingtaine de conférences à Paris et à Rouen, et en publie un condensé dans son *Histoire abrégée des Beaux-Arts*<sup>23</sup>.

Ses prises de position, affirmées très jeune, le font connaître plus particulièrement dans le milieu de la musique religieuse et spécifiquement auprès des partisans d'une restauration du chant liturgique. Très vite remarqué, grâce à ses premiers travaux publiés dans les *Annales archéologiques*<sup>24</sup> ainsi qu'à ses initiatives historicisantes à la direction du chœur du collège Stanislas, Clément est introduit au sein d'organes d'État à seulement 26 ans. En effet, dès la création de la commission des Arts et Édifices religieux en 1848, il est nommé membre de cette structure permettant au ministère de l'Instruction publique et des Cultes d'exercer un contrôle sur la bonne utilisation des allocations versées aux différents diocèses<sup>25</sup>.

Plus tard, en 1857, la Commission liturgique du diocèse de Paris fait aussi appel à lui<sup>26</sup>. Plus généralement, son implication dans la musique d'église est

<sup>23</sup> Félix CLÉMENT, *Histoire abrégée des Beaux-Arts*, Paris : librairie Firmin-Didot, 1879.

<sup>24</sup> Voir le récapitulatif de ses travaux *Partie A / Chapitre - I / 2\_ Restitution du corpus*.

<sup>25</sup> À ce sujet, voir *Partie A / Chapitre - IV Clément dans l'administration des Cultes*.

<sup>26</sup> Selon une indication reportée sur la couverture de *Les Poètes chrétiens depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusqu'au XV<sup>e</sup> morceaux choisis*, Paris : Gaumes Frères, 1857. Aucune autre information précise son rôle dans cette commission composée par monseigneur Sibour en vue du ralliement du diocèse de Paris à la liturgie romaine. Voir *Partie B / Chapitre - II / 2\_3 La romanisation de Paris*.

reconnue et plusieurs fois récompensée. Il est ainsi désigné chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand<sup>27</sup> le 30 juillet 1860, « sa sainteté Pie IX [lui ayant] conféré la dignité de commandeur<sup>28</sup> » du même ordre en 1870, suite à l'adoption de sa version du chant romain dans le diocèse de Lyon<sup>29</sup>. Distingués de cet ordre honorifique par le Vatican, les travaux de Clément sont alors publiquement et officiellement récompensés.

Par ailleurs, Clément s'attache tout au long de sa carrière à œuvrer pour l'administration nationale au sujet des questions qui lui tiennent à cœur<sup>30</sup>. C'est ainsi qu'en plus de ses missions d'inspection du parc organistique et de la musique dans les cathédrales, il réclame à plusieurs reprises des missions spécifiques d'investigation et de collecte dans les bibliothèques françaises, à l'instar de celles confiées à Danjou (1847, mission de recherche en Italie sur le chant ecclésiastique et la musique populaire), Nisard (1850, mission à Montpellier et à Saint-Gall dans le but de « procurer à la France une copie de deux précieux manuscrits du VII<sup>e</sup> siècle sur le chant grégorien<sup>31</sup> ») et Paul Scudo (1852, mission ayant pour objet de recueillir des documents relatifs à l'histoire de la musique en France depuis le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle). Clément formule, auprès de Félix Esquirou de Parieu, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, une

---

<sup>27</sup> Cet Ordre établi par le pape Grégoire XVI en 1831 a pour devise *Pro Deo et Principe*. Il distingue principalement des catholiques en récompense de services rendus à l'Église, de soutien particulier au Saint-Siège ou de travaux exceptionnels relatifs à l'Église. L'Ordre s'organise en quatre classes : chevalier, commandeur, grand-croix de 2<sup>e</sup> classe ou commandeur avec plaque, grand-croix de 1<sup>re</sup> classe. En tant que chevalier, Clément reçoit la croix de l'Ordre qu'il porte sur la poitrine puis en cravate lorsqu'il devient commandeur. Cette distinction s'accompagne d'un costume officiel : un frac vert foncé brodé de feuilles de chêne en argent, un pantalon blanc à bande d'argent et un chapeau bicorne à plumes noires.

<sup>28</sup> *Le Ménestrel*, 26 mars 1870, p. 125.

<sup>29</sup> Plus précisément, c'est Clément qui demande cet avancement auprès de l'abbé Bonnardet, émissaire de la commission liturgique de Lyon, avec qui il échangeait au sujet de l'adoption de son édition de chant romano-lyonnais. Cette question est développée dans la *Partie B / Chapitre - II / 2\_2 Le cas particulier de Lyon*.

<sup>30</sup> Voir *Partie A / Chapitre - IV / 2\_ Le parcours de Clément*.

<sup>31</sup> Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, Paris : imprimerie nationales, tome I, 1850, p. 656.

première demande de ce type en décembre 1849, relancée le 6 février suivant, dans l'idée de « Recueillir les plus beaux chants religieux des onzième, douzième, treizième et quatorzième siècles, épars dans les manuscrits des bibliothèques de Paris et des départements, au moyen de fac-simile qui contribueront à faire connaître cette époque intéressante de l'histoire de l'art musical liturgique<sup>32</sup> ». Et ce dans un but éditorial et pratique puisque Clément espère que ces chants soient « exécut[és] immédiatement et sans modification dans les cathédrales<sup>33</sup> ». Cette mission lui est refusée, après que le dossier ait été examiné par la section musique de l'Académie des Beaux-Arts<sup>34</sup>, mais Clément patiente vingt ans et renouvelle sa demande. Il est, cette fois, missionné par arrêté du 11 mai 1870 afin de « rechercher dans les bibliothèques du Midi de la France, les documents propres à compléter, par des études ayant un caractère plus général, ceux qui ont déjà été recueillis sur la partie hiératique de l'art musical<sup>35</sup> ». Pour ce faire, l'administration lui alloue 1 200 francs.

Les travaux de Clément sont remarqués en Europe, comme lors de l'exposition musicale de Milan en 1881, où il obtient plusieurs récompenses : deux médailles ainsi que deux mentions honorables lui sont attribuées pour ses ouvrages didactiques et ses compositions de musique sacrée.

Ces distinctions l'incitent à postuler pour entrer dans différentes institutions nationales reconnues, cependant sans succès. Par exemple, sa demande pour l'obtention de la croix de la Légion d'honneur ou encore ses deux candidatures, en 1881 et en 1884, pour entrer à l'Institut de France dans la

<sup>32</sup> Lettre de Félix Clément au ministre d'Esquirou de Parrieu, 6 février 1850, AN F/17/2949.

<sup>33</sup> Lettre de Félix Clément au ministre d'Esquirou de Parrieu, 30 janvier 1850, AN F/17/2949.

<sup>34</sup> Cet épisode est développé dans *Partie A / chapitre - IV / 1\_ Espoirs et ambitions*.

<sup>35</sup> Minute ministérielle, 11 mai 1870, AN F/17/2949.



section musique de l'Académie des Beaux-Arts restent lettres mortes. Lors de sa première tentative, pour succéder à Henri Reber, il postule face à Adrien Boïldieu (fils), Léo Delibes, Jules Duprato, Ernest Guiraud, Victorin de Joncières, Édouard Lalo, Antoine de Kontski, César Franck, Edmond Membrée et Camille Saint-Saëns, qui est choisi. La seconde fois, il s'engage pour la succession de Victor Massé. Delibes est retenu devant Clément, Guiraud et Joncières. De même, Clément ne réussit pas à entrer au Comité des travaux historiques, malgré trois candidatures (1861, 1864 et 1866) en qualité d'expert de la musique ancienne. Il est probable que ses propos désobligeants quant à l'incompétence des membres de ces institutions sur les questions de musique ancienne au cours des débats sur les *Chants de la Sainte-Chapelle*<sup>36</sup> lui ont été préjudiciables.

## 2\_ Restitution du corpus

Découvrir Clément nécessite de réaliser l'inventaire de sa production afin de cerner le personnage. Outre les recherches pour dresser une liste exhaustive du corpus, un tel catalogue offre la possibilité d'analyser l'ensemble des références afin de les organiser de façon pertinente pour en livrer ensuite une vision globale claire et précise.

L'étape suivante consiste à intégrer un bilan de toutes les évocations de ces travaux dans des sources de l'époque pour en dégager le contexte lié à leur réception<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Cette polémique est exposée dans *Partie A / chapitre - III / 2\_ La polémique*.

<sup>37</sup> Se reporter *Partie A / chapitre - I / 2\_3 Réception des travaux de Clément*.

## 2\_1. Sources et éléments de restitution

Les investigations menées sur le corpus de Clément se sont fondées en premier lieu sur les notices biographiques précédemment citées, toutes enrichies de listes, plus ou moins complètes et précises, récapitulant une partie de ses travaux. Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France a permis d'accroître significativement le nombre de références par un ensemble de sources riche et diversifié comptant livres, partitions et articles.

Une fois les activités et les contacts de Clément identifiés, les prospections se sont tournées vers la presse qui fournit, outre la publication d'articles signés par Clément, des avis de parution et des comptes rendus de concerts ou de manifestations ; toutes ces données ont permis de préciser les informations collectées au préalable.

Sa production couvre un large spectre quant aux genres et aux sujets de ses travaux. Touchant tant la composition, la transcription ou l'arrangement que des textes d'érudition ou de pédagogie sur des thèmes religieux, musicaux, historiques ou encore littéraires, l'œuvre de Clément se développe sur près de cinquante ans. Nous avons choisi, pour des raisons de clarté, de présenter séparément ce qui a trait à la musique religieuse de ce qui concerne la musique profane et de traiter à part les textes n'ayant aucun lien avec la musique. Les deux premières parties peuvent ensuite s'articuler en trois sous-parties : en premier lieu les compositions, arrangements et transcriptions, dans un second temps les ouvrages pédagogiques, enfin les textes littéraires comprenant livres et articles. Les textes abordant des sujets non musicaux sont simplement classés par ordre chronologique de publication.

Il est important de préciser que le travail de confrontation des sources a parfois été indispensable pour identifier clairement les œuvres et pour les

dater. Les opéras-comiques composés par Clément sont un bon exemple des démarches suivies. En premier lieu, Pougin affirme dans sa rubrique nécrologique que Clément est l'auteur d'« un opéra comique qu'il ne put jamais faire représenter<sup>38</sup> ». Mais, dans la notice consacrée à Clément dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cotte référence deux opéras ; cependant une erreur dans la date de décès du musicographe (qui le fait mourir en 1888) incite à vérifier ces données. La consultation du *Dictionnaire lyrique*<sup>39</sup>, coédité par Clément lui-même, confirme et complète les informations sur les deux œuvres lyriques connues de Clément :

**Deux Savants** (les), opéra-comique en un acte, paroles de MM. P... et L..., musique de M. Félix Clément, représenté dans la salle Sainte-Cécile le samedi 20 mars 1858 et dans plusieurs hôtels du faubourg Saint-Germain. Les personnages de la pièce sont : Mathurin, écrivain public ; Marguerite, sa fille ; André, amoureux de Marguerite, et Simon, magister, qui élève des prétentions ridicules à la main de la jeune paysanne. Pendant qu'André fait, avec le moins de malice que d'ingénuité, la déclaration de son amour à Marguerite, dans une lettre qu'elle écrit sous sa dictée, en l'absence de son père, Mathurin et Simon, jusque-là parfaitement d'accord, ne tardent pas à se brouiller au sujet de leurs connaissances littéraires et, comme dans la scène de Vadius et Trissotin, ils finissent par se dire de gros mots ; grâce à cette rivalité des deux lettrés du village, André et Marguerite font agréer leurs vœux au père Mathurin. Cet opéra-comique, écrit en une vingtaine de jours, dans une société d'amis à la campagne, se compose de dix morceaux assez développés. Le public l'a accueilli favorablement. On a remarqué la romance de Marguerite, le duo de la lettre et le duo bouffe des deux savantasses, qui a constamment été bissé. Le rôle de Marguerite a été créé par Mlle Chabert et repris par Mlle Faivre, de Théâtre-Lyrique ; les autres rôles ont été chantés par Lafont, Quesne et Verdellet. La partition (chant piano et quatuor) a été gravée<sup>40</sup>.

**Dormeur éveillé** ou Abou-Hassan, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Alexandre Rolland, musique de M. Félix Clément, reçu au Théâtre-Lyrique en 1847<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Arthur POUGIN, « Nécrologie », *op. cit.*

<sup>39</sup> Félix CLÉMENT, Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire lyrique*, Paris : Larousse, 1867.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 235.

La datation de certains opus est source de quelques incertitudes. Ces œuvres n'étant évoquées que lors d'exécutions rapportées dans la presse, il est parfois impossible de les dater précisément. C'est notamment le cas de deux mélodies, *Valentine de Milan* et *L'Oiseau ingrat*, qui furent sans doute publiées entre 1845 et 1848, selon les informations du centre de documentation du musée des Arts Décoratifs de la Ville de Paris établies d'après l'affiche suivante<sup>42</sup> :



N° inv. 9005, ©Photo Les Arts Décoratifs/Jean Tholance. Tous droits réservés.

<sup>42</sup> Cette affiche ne porte pas de numéro de cotage. Sa datation est restituée par le musée des Arts Décoratifs de la Ville de Paris.

Publiciste, Clément écrit beaucoup dans deux revues : les *Annales archéologiques*, bimestriel publié par Adolphe-Napoléon Didron (secrétaire du Comité historique des Arts et Monuments) et la *Revue de l'art chrétien*, organe de la Société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien dirigé par le chanoine Jules Corblet<sup>43</sup>. Pendant une dizaine d'années, les *Annales archéologiques* accueillent les articles de Clément qui sont souvent les prémices de la parution d'ouvrages plus conséquents. Ses travaux sont très suivis et fortement soutenus par Didron. La revue compte parmi ses collaborateurs des hommes de renom, tels Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, le comte Charles de Montalembert ou Prosper Mérimée, et pour les musiciens Edmond de Coussemaker<sup>44</sup>, l'abbé Esprit-Gustave Jouve<sup>45</sup> et Louis Fanart<sup>46</sup>.

Clément fonde aux côtés de Joseph d'Ortigue le *Journal des maîtrises* en 1862, mais celui-ci ne semble pas durer plus d'un an. Il fait suite à *La Maîtrise*, créée par d'Ortigue et Louis Niedermeyer, suspendue à la mort de ce dernier après quatre ans d'activité. D'Ortigue souhaite continuer à tenir un journal, mais c'est Clément qui lui propose une collaboration et un nouvel éditeur, Adrien Le Clère<sup>47</sup>. Le premier numéro paraît en février 1862, puis douze numéros de la revue sortent le 15 de chaque mois jusqu'en

---

<sup>43</sup> Jules Corblet (1819-1886), correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France et du ministère de l'Instruction publique. Au sujet de cette société et des activités de Clément en son sein, voir *Partie A / chapitre II / 1\_1. Société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien*.

<sup>44</sup> Edmond de Coussemaker (1805-1876), historien local, musicographe et collectionneur de manuscrits musicaux médiévaux.

<sup>45</sup> Esprit-Gustave Jouve abbé (1805-1872), compositeur et musicographe.

<sup>46</sup> Louis-Simon Fanart (1807-1882), maître de chapelle de la cathédrale et professeur au lycée de Reims, historien local et musicographe. Membre de la Commission des arts et édifices religieux du ministère de l'Instruction publique et des Cultes. Voir notre article « Louis Fanart personnage-clé de la vie musicale rémoise au xixe siècle », *Cahiers rémois de musicologie*, HS, juin 2010, p. 99-125.

<sup>47</sup> Dans le premier numéro du journal, d'Ortigue rédige un article pour se justifier de son association à Clément qu'il avait sévèrement jugé lors de la parution des *Chants de la Sainte-Chapelle* mais dont il a apprécié les travaux suivants, notamment l'*Histoire générale de la musique religieuse* : annexe II.

janvier 1863. Dans la droite ligne éditoriale du périodique qu'il prolonge, le *Journal des maîtrises* se veut un outil et une aide pour les maîtres de chapelle et les directeurs de maîtrise. Les directeurs de la revue répondent au courrier des lecteurs ou à des articles parus dans d'autres revues, ou réagissent à l'actualité française et européenne. Chaque numéro contient la partition d'un chant ou d'un morceau d'orgue. Le répertoire mélange musiques ancienne, classique et contemporaine : on trouve des compositions de Palestrina, Haendel, Mozart ou Moncouteau, Dom Anselme Schubiger et même de Clément. Affichant leurs destinataires dans le titre du journal, les éditeurs précisent dans le sous-titre : *Revue du chant liturgique et de la musique religieuse*. Clément et d'Ortigue co-signent l'éditorial qui ouvre le premier numéro, s'adressant directement « À nos lecteurs ». Les principaux sujets traités par la suite y sont présentés : l'exécution du chant liturgique, la pédagogie de l'enseignement musical aux enfants de chœur et aux élèves des grands établissements, la théorie (écriture, harmonie et solfège) dans le cadre de la musique religieuse, l'archéologie musicale et l'orgue.

Le quatrième numéro de cette revue est particulièrement intéressant car il fait état d'un projet de Société pour la restauration du plain-chant à l'initiative de l'abbé Pelletier, chanoine à Orléans, dans lequel Clément et surtout d'Ortigue s'investissent personnellement<sup>48</sup>.

Clément collabore aussi au *Ménestrel* à partir de 1868 et tient un feuilleton musical dans *La Ligue*, sous-titré « démocratique, libérale, progressiste », quelques mois seulement à la toute fin de sa vie. Ce quotidien dirigé par le député Louis Andrieux paraît pour la première fois le 6 décembre 1884. Clément n'est pas le seul à y écrire sur la musique. Gustave Toudouze et

<sup>48</sup> Ce projet est détaillé dans la *Partie B / Chapitre - I / 2\_2. Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église*.

Paul Demery partagent avec lui les chroniques musicales. Trois articles signés par Clément paraissent les 10 et 25 décembre 1884 et le 2 janvier 1885. Ce sont des comptes rendus de concerts, mais le premier article évoque aussi la situation de l'art musical dramatique. À la mort de Clément, le journal lui consacre un encart nécrologique en première page. La partie musicale est assurée dans les numéros suivants par Louis Tallement et Édouard Noël.

4133 — 35<sup>me</sup> ANNÉE — N° 31.      PARAIT TOUS LES DIMANCHES      Dimanche 28 Juin 1868.  
(Les Bureaux, 2 bis, rue Vivienne)

---

LE  
**MÉNESTREL**

C. DE M.  
N°

MUSIQUE ET THÉÂTRES  
J.-L. HEUGEL, Directeur

COLLABORATEURS DU JOURNAL :

MM. TH<sup>rs</sup> ANNE, H. BARBEDETTE, HENRI BLAZE DE BURY, GUSTAVE BERTRAND, PAUL BERNARD, FÉLIX CLÉMENT, OSCAR COMETTANT, A. DE FORGES, G. DUPREZ, LÉON GATAYES, B. JOUVIN, P. LACOME, E. LEGOUVÉ, MARMONTEL, A. MÉREAUX, H. MORENO, A. DE PONTMARTIN, PROSPER PASCAL, ALPHONSE ROYER, G. DE SAINT-VALRY, P. RICHARD, J.-B. WEKERLIN et XAVIER AUBRYET

Adresser franco à M. J.-L. HEUGEL, directeur du *Ménestrel*, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-postes d'abonnement.  
Un an, texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant 20 fr. ; Texte et Musique de Piano, 30 fr., Paris et Province.  
Abonnement complet d'un an, Texte, musique de Chant et de Piano, 50 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

---

En-tête du *Ménestrel*, premier numéro qui mentionne Clément parmi les collaborateurs de la revue.

---

## 2\_2. Production publiée ou exécutée

### 2\_2.a. Musique Religieuse

#### Compositions, arrangements, transcriptions

| Année | Titre                                                                                                                                        | Éditeur                    | Notes                                                                                    |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1835  | <i>Messe</i>                                                                                                                                 |                            | Date de l'exécution par les choristes de l'orphéon de Paris, d'après Fétis <sup>49</sup> |
| 1843  | <i>Eucologe en musique à l'usage du collège Stanislas ou choix des plus beaux plain-chants de la liturgie ecclésiastique</i>                 | Paris : Poussielgue Rusand | Réédité plusieurs fois : 4 <sup>e</sup> en 1851                                          |
| 1849  | <i>Chants de la Sainte-Chapelle, tirés des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, traduits et mis en partie avec accompagnement d'orgue</i>  | Paris : Didron             | Réédité plusieurs fois : 3 <sup>e</sup> en 1875                                          |
| 1851  | <i>Ave Maris Stella</i>                                                                                                                      | Paris : Panckoucke         | À trois voix et accompagnement d'orgue                                                   |
|       | <i>Nouvel eucologe en musique à l'usage des collèges, pensionnats et communautés contenant les offices des Dimanches et fêtes de l'année</i> | Paris : Hachette           |                                                                                          |
| 1852  | <i>Ave verum</i>                                                                                                                             | Paris : Panckoucke         | À une ou deux voix et accompagnement d'orgue                                             |
|       | <i>Pie Jesu Domine</i>                                                                                                                       | Paris : Panckoucke         |                                                                                          |
|       | <i>Ecce Deus</i>                                                                                                                             | Paris : Panckoucke         | Motet au Saint-Sacrement pour basse ou contralto                                         |
|       | <i>Sub Tuum praesidium</i>                                                                                                                   | Paris : Panckoucke         | Prière à deux voix                                                                       |
|       | <i>Messe brève</i>                                                                                                                           | Paris : Panckoucke         |                                                                                          |
| 1853  | <i>Verbum Patris</i>                                                                                                                         | Paris : Panckoucke         | Noël à deux voix                                                                         |
|       | <i>O sacrum convivium</i>                                                                                                                    | Paris : Panckoucke         | Motet au Saint-Sacrement à deux voix et accompagnement d'orgue                           |
|       | <i>Protector Noster</i>                                                                                                                      | Paris : Panckoucke         | Offertoire à une voix                                                                    |
|       | <i>Domine Salvum</i>                                                                                                                         | Paris : Panckoucke         | À trois voix et accompagnement d'orgue                                                   |

<sup>49</sup> François-Joseph FÉTIS, « Clément (Félix) », *op. cit.*



|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1854 | <i>Paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne</i>                                                                                                                                                      | Paris : Hachette                  | Réédité plusieurs fois : 6 <sup>e</sup> en 1897                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|      | <i>Livre d'orgue du paroissien romain</i>                                                                                                                                                                                                                                       | Paris : Hachette                  | Sans date                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|      | <i>Cantique à la sainte Vierge</i>                                                                                                                                                                                                                                              | Paris : Lahure                    | À deux voix et accompagnement d'orgue                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|      | <i>Tantum ergo !</i>                                                                                                                                                                                                                                                            | Paris : Lahure                    | Motet au Saint-Sacrement de Gluck arrangé à trois voix                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 1855 | <i>Morceaux de musique religieuse</i>                                                                                                                                                                                                                                           | Paris : Hachette                  | Contient une messe et douze motets aux fêtes du Saint-Sacrement et de la Vierge                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1858 | <i>Messe brève</i>                                                                                                                                                                                                                                                              |                                   | À trois voix et accompagnement d'orgue, de violoncelle et de contrebasse, d'après <i>Le Ménestrel</i>                                                                                                                                                                                                             |
| 1859 | <i>Recueil de cantiques en l'honneur du Saint-Sacrement et de la sainte Vierge</i>                                                                                                                                                                                              | Paris : Delalain                  | À deux et trois voix avec accompagnement d'orgue. Contient notamment le duo <i>Jésus et le fidèle</i> déjà édité en 1858 dans le <i>Recueil de chœurs et de morceaux de chants à l'usage du cours de musique des établissements d'instruction publique</i> , pièce chantée en 1881 pour les premières communions. |
| 1861 | <i>Oratorio pour la fête du Saint-Sacrement</i>                                                                                                                                                                                                                                 | Paris : Ménestrel                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|      | <i>Choix des principales séquences du Moyen Âge</i>                                                                                                                                                                                                                             | Paris : Le Clère                  | Contient les <i>Chants de la Sainte-Chapelle</i>                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1862 | <i>Antiphonaire et graduel romains pour le diocèse de Séez</i>                                                                                                                                                                                                                  | Paris : Le Clère                  | Réédité avec supplément pour les diocèses de Pamiers (1863), Dijon (1864), Clermont (1865), et Paris (1874)                                                                                                                                                                                                       |
| 1864 | <i>Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain, rédigés d'après le décret du très saint concile de Trente</i>                                                                                                                                             | Paris : Le Clère puis Poussielgue | Associé à l'Antiphonaire et au Graduel (1862). Réédité plusieurs fois dans les six diocèses cités supra ; encore 1907 pour Paris                                                                                                                                                                                  |
| 1866 | <i>Les Symboles de l'innocence</i>                                                                                                                                                                                                                                              | Paris : Ménestrel                 | Sous-titré : <i>Pastorale n°2</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1867 | <i>Paroissien romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir, les offices des fêtes qui peuvent se célébrer le dimanche, les offices de la semaine sainte et les chants divers pour les saluts, conforme au chant, publié par Pierre Valfray, en 1669</i> | Paris : Le Clère puis Poussielgue | Associé à l'Antiphonaire et au Graduel (1862). Réédité plusieurs fois dans les six diocèses cités supra ; encore 1901 pour Paris                                                                                                                                                                                  |
| 1868 | <i>Cantique des enfants de Marie</i>                                                                                                                                                                                                                                            | Paris : Maison Périsset           | Au Saint-Sacrement et à la sainte Vierge, à une, deux ou trois voix avec accompagnement d'orgue                                                                                                                                                                                                                   |

|               |                                                               |                        |                                                                                                                     |
|---------------|---------------------------------------------------------------|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| avant<br>1869 | <i>Les Voix sacrées</i>                                       | Paris : Maison Périsse | Trente pièces pour les paroisses, communautés et maisons d'éducation                                                |
|               | <i>Harmonies pieuses</i>                                      | Paris : Maison Périsse | À une, deux, trois ou quatre voix avec accompagnement de piano ou d'orgue                                           |
| 1869          | <i>Antiphonaire et graduel romano-lyonnais</i>                | Paris : Le Clère       |                                                                                                                     |
| 1879          | <i>Cinquante motets pour les fêtes de la liturgie romaine</i> | Paris : Haton          |                                                                                                                     |
|               | <i>Ecce Sacerdos Magnus</i>                                   |                        | Date de l'exécution de ce chœur en ouverture de l'inauguration du grand orgue de Saint-Eustache                     |
| 1880          | <i>Cinquante morceaux d'orgue ou d'harmonium</i>              | Paris : Verisse        |                                                                                                                     |
| 1883          | <i>Motet avec violon concertant</i>                           |                        | Date de l'exécution, établie d'après <i>Le Ménestrel</i> [pour le Salut dans la chapelle des Passionnistes anglais] |

### Ouvrages pédagogiques

| Année | Titre                                                                                                                       | Éditeur          | Notes                                       |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------------------|
| 1854  | <i>Méthode d'enseignement mutuel et simultané du plain-chant</i>                                                            | Paris : Hachette | Constituée de seize tableaux et d'un manuel |
|       | <i>Méthode complète de plain-chant, d'après les règles du chant grégorien et traditionnel</i>                               | Paris : Hachette | Réédité en 1872                             |
|       | <i>Introduction à une méthode de plain-chant</i>                                                                            | Paris : Hachette |                                             |
| 1873  | <i>Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement comprenant toutes les connaissances pour devenir un habile organiste</i> | Paris : Hachette |                                             |

### Textes littéraires : livres et articles

| Année | Titre                                                               | Éditeur        | Notes                                           |
|-------|---------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------|
| 1847  | « La prose de l'Âne, paroles et chant du XIII <sup>e</sup> siècle » | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Avent et Noël »                                  | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
| 1848  | « Drame liturgique Circoncision et Épiphanie »                      | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Cendres et Carême »                              | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Dimanche des Rameaux »                           | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
| 1849  | « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France »           | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Semaine Sainte »                                 | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Le jour de Pâques »                              | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Du chant religieux en France »                                    | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
| 1850  | « L'harmonie au XIII <sup>e</sup> siècle et la musique en Europe »  | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Drame liturgique Semaine de Pâques »                              | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « Musique religieuse en Angleterre »                                | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
| 1851  | « Drame liturgique L'Ascension et la Pentecôte »                    | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
|       | « L'Église et l'Opéra »                                             | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |
| 1852  | <i>Notice sur les chants de la Sainte-Chapelle</i>                  | Paris : Didron | Réédité plusieurs fois : 9 <sup>e</sup> en 1884 |
| 1856  | « Lettre à Didron : Un Drame religieux à l'Ambigu-comique »         | Paris : Didron | <i>Annales archéologiques</i>                   |

|      |                                                                                              |                                             |                                                                  |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| 1861 | <i>Des diverses réformes du chant grégorien</i>                                              | Paris : Le Clère                            | Tiré à part d' <i>Histoire générale de la musique religieuse</i> |
|      | <i>Histoire générale de la musique religieuse</i>                                            | Paris : Le Clère                            |                                                                  |
| 1863 | « Étude sur la formation du genre de musique religieuse auquel appartiennent les séquences » | Paris : Société des compositeurs de musique | <i>Bulletins de la Société des compositeurs de musique</i>       |
| 1864 | <i>Lettre à M. Ruppert, rédacteur du Monde, sur l'accompagnement du plain-chant</i>          | Paris : Le Clère                            |                                                                  |
| 1873 | <i>De la conformité désirable des chants communs dans les livres de la liturgie romaine</i>  | Paris : Chamerot                            | Compte rendu de l'assemblée générale des comités catholiques     |
| 1876 | <i>De la réédition du plain-chant romain</i>                                                 | Paris : Goupy                               | Défense pour le procès contre l'éditeur Le Clère                 |
| 1879 | « Bibliographie, hymnologie ecclésiastique, les hymnes du bréviaire romain »                 | Arras, Paris : Laroche                      | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
|      | « De la composition idéale dans les œuvres de musique religieuse »                           | Arras, Paris : Laroche                      | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
|      | « Commission de l'art chrétien »                                                             | Arras, Paris : Laroche                      | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
| 1880 | « Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes »             | Arras, Paris : Laroche                      | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
| 1881 | « Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes »             | Arras : Laroche                             | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
|      | « Jacques Lemmens »                                                                          | Arras : lib. du Pas-de-Calais               | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |
|      | « Notice sur M. Augustin Savard maître de chapelle »                                         | Arras : lib. du Pas-de-Calais               | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                   |

## 2\_2.b. Musique Profane

### Compositions

| Année                    | Titre                                                   | Éditeur                | Notes                                                  |
|--------------------------|---------------------------------------------------------|------------------------|--------------------------------------------------------|
| 1841                     | <i>Le Vieux pêcheur</i>                                 | Paris : Veuve Lemoine  |                                                        |
| 1845                     | <i>Joie et tristesse, souvenirs espagnols</i>           | Paris : Veuve Lemoine  | Pour piano                                             |
| Entre<br>1845 et<br>1848 | <i>Valentine de Milan</i>                               | Paris : Leduc          | Mélodie                                                |
|                          | <i>L'Oiseau ingrat</i>                                  | Paris : Leduc          | Mélodie                                                |
| 1847                     | <i>Abou-Hassan ou le dormeur éveillé</i>                |                        | Opéra en trois actes non représenté                    |
| 1848                     | <i>La Berceuse indienne</i>                             | Paris : Leduc          |                                                        |
| 1852                     | <i>Recueil de mélodies avec accompagnement de piano</i> | Paris : Harand Lemoine |                                                        |
| 1853                     | <i>Recueil de mélodies</i> <sup>50</sup>                | Paris : Simon          |                                                        |
|                          | <i>Au bord de l'eau</i>                                 | Paris : Simon          | Rêverie                                                |
|                          | <i>Le Berger</i>                                        | Paris : Simon          |                                                        |
|                          | <i>La Départite</i>                                     | Paris : Simon          | Romance                                                |
|                          | <i>L'esclave armoricain</i>                             | Paris : Simon          | Chant guerrier                                         |
|                          | <i>Les Peupliers épouse de Bellevue</i>                 | Paris : Simon          | Nocturne à deux voix                                   |
|                          | <i>Poésie</i>                                           | Paris : Simon          |                                                        |
|                          | <i>Retour d'exil</i>                                    | Paris : Simon          | Romance                                                |
|                          | <i>La Rosée</i>                                         | Paris : Simon          | Cantilène                                              |
|                          | <i>La Sérénade des anges</i>                            | Paris : Simon          | Ballade                                                |
|                          | <i>Les Trois vieilles</i>                               | Paris : Simon          | Trilogie                                               |
|                          | <i>La Chanson de l'alouette</i>                         | Paris : Simon          | Mélodie rééditée en 1881 chez Heugel                   |
|                          | <i>Dors</i>                                             | Paris : Simon          | Mélodie avec accompagnement de piano et de violoncelle |

<sup>50</sup> Ce recueil n'a pas été retrouvé, mais il contient certainement les mélodies suivantes, chacune publiée séparément chez le même éditeur. La *Revue et gazette musicale de Paris* (12 février 1854, p.53) évoque les mélodies *Les Trois vieilles* et *Dors* dans son encart consacré au recueil.

|      |                                                                                                                           |                  |                                                                                                                                                                |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1855 | <i>L'Heureuse éducation</i>                                                                                               | Paris : Lahure   | Stance à une et deux voix et chœur à trois voix                                                                                                                |
| 1857 | <i>Les Quatre saisons</i>                                                                                                 | Paris : Lahure   | Strophe à la charité                                                                                                                                           |
| 1858 | <i>Les Deux savants</i>                                                                                                   |                  | Opéra-comique en un acte                                                                                                                                       |
|      | <i>Recueil de chœurs et de morceaux de chants à l'usage du cours de musique des établissements d'instruction publique</i> | Paris : Delalain | Contient notamment le duo Jésus et le fidèle déjà réédité en 1859 dans le <i>Recueil de cantiques en l'honneur du Saint-Sacrement et de la sainte Vierge</i> . |
| 1876 | <i>Chœurs d'Athalie</i>                                                                                                   | Paris : Lefman   | Paru en réduction pour voix et piano et I <sup>er</sup> acte déjà édité chez Delalain dans le <i>Recueil de chœurs et morceaux...</i> en 1858                  |
| 1879 | <i>Larghetto pour violon et orgue ou harmonium</i>                                                                        | Paris : Richault | Réédité en 1884                                                                                                                                                |
| 1881 | <i>Restez au pays, l'Alsace le dernier jour de l'option</i>                                                               | Paris : Heugel   | Scène lyrique pour voix et piano                                                                                                                               |

### Textes littéraires : livres et articles

| Année | Titre                                                                                                                                             | Éditeur                | Notes                                                                                         |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1848  | « Facture des instruments de musique »                                                                                                            | Arras, Paris : Laroche | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                |
| 1867  | <i>Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras</i>                                                                                                | Paris : Larousse       | Réalisé avec Pierre Larousse. Plusieurs rééditions accompagnées de suppléments ou mise à jour |
| 1868  | <i>Les musiciens célèbres depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours</i>                                                                  | Paris : Hachette       | Plusieurs rééditions : 4 <sup>e</sup> en 1887                                                 |
|       | « Georges Kastner notice biographique »                                                                                                           | Paris : Heugel         | <i>Le Ménestrel</i> , 29 décembre 1867 et 5 janvier 1868                                      |
|       | « Les premières études musicales de G. Rossini »                                                                                                  | Paris : Heugel         | <i>Le Ménestrel</i> , 13 décembre 1868                                                        |
|       | « Ch. Gounod »                                                                                                                                    |                        | <i>La France Musicale</i> , 7 et 14 juin 1868                                                 |
| 1869  | « Dictionnaire lyrique »                                                                                                                          | Paris : Heugel         | <i>Le Ménestrel</i> , 17 décembre 1869                                                        |
| 1871  | <i>Méthode de musique vocale graduée et concertante, pour apprendre à solfier et chanter à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano</i> | Paris : Firmin-Didot   | Réalisé avec Torramoréll                                                                      |
| 1879  | « Caveant consules ! »                                                                                                                            | Arras, Paris : Laroche | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                |
| 1882  | <i>Les Grands musiciens</i>                                                                                                                       | Paris : Hachette       | Plusieurs rééditions : 7 <sup>e</sup> en 1911                                                 |
|       | <i>Beethoven, livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges</i>                                       | Paris : Hachette       | Réédité en 1885                                                                               |
|       | <i>Mozart, livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges</i>                                          | Paris : Hachette       | Réédité en 1885                                                                               |
| 1884  | <i>Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours</i>                                                                          | Paris : Hachette       |                                                                                               |

2\_2.c. Textes ne concernant pas la musique

| Année | Titre                                                                                                                                                                               | Éditeur                                      | Notes                                                                                                         |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1842  | <i>De la liberté de l'enseignement</i>                                                                                                                                              | Paris : Debécourt                            |                                                                                                               |
| 1849  | « Poésie liturgique »                                                                                                                                                               | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
| 1852  | « L'Art chrétien en Allemagne »                                                                                                                                                     | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
| 1853  | « La poésie latine au Moyen Âge »                                                                                                                                                   | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
| 1854  | <i>Carmina e poetis christianis excerpta ad usum scholarum edidit et permultas interpretationes, cum notis gallicis quae ad diversa carminum genera vitamque poetarum pertinent</i> | Paris : Gaumes frères                        | Traduit en 1857 et réédité plusieurs fois : 3 <sup>e</sup> en 1880                                            |
| 1855  | « L'Âne au Moyen Âge »                                                                                                                                                              | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
|       | « Poésie liturgique »                                                                                                                                                               | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
| 1856  | « Le symbolisme de l'âne au Moyen Âge »                                                                                                                                             | Paris : Didron                               | <i>Annales archéologiques</i>                                                                                 |
| 1857  | <i>Notice sur la poésie latine au Moyen Âge</i>                                                                                                                                     |                                              |                                                                                                               |
|       | <i>Les poètes chrétiens depuis le quatrième siècle jusqu'au quinzième</i>                                                                                                           | Paris : Gaumes frères                        | Traduction de <i>Carmina e poetis christianis...</i> Réédité en 1876                                          |
| 1873  | « Rapport sur le patronage des arts pas l'État et sur un projet d'institution d'un conseil supérieur des Beaux-Arts »                                                               | Paris : Chamerot                             | Compte rendu de l'assemblée générale des comités catholiques, séance du 20 mai. Réédité en 1875 chez V. Poupy |
| 1878  | « L'art égyptien, l'art grec, l'art romain »                                                                                                                                        | Paris : Delagrave                            | Conférence de l'union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie                                         |
|       | « De la poésie latine chrétienne depuis Juvencus (IV <sup>e</sup> siècle) jusqu'à Santeuil (XVII <sup>e</sup> siècle) »                                                             | Arras : impr. de la Société du Pas-de-Calais | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                                |
|       | « Quelques mots sur la mission des Beaux-Arts »                                                                                                                                     | Arras : Laroche                              | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                                |
|       | « Savinien Petit »                                                                                                                                                                  | Arras : impr. de la Société du Pas-de-Calais | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                                |
|       | « De l'idéal chrétien »                                                                                                                                                             | Arras : impr. de la Société du Pas-de-Calais | <i>Revue de l'art chrétien</i>                                                                                |

|      |                                                                                      |                                                             |                                |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 1879 | <i>Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques</i> | Paris : Firmin-Didot                                        | Réédité en 1887                |
|      | « Commission de l'art chrétien »                                                     | Arras : lib. du Pas-de-Calais<br>Paris : Pillet et Dumoulin | <i>Revue de l'art chrétien</i> |
|      | « Fresques de Flandrin gravées par M. Poncet »                                       | Arras : lib. du Pas-de-Calais<br>Paris : Pillet et Dumoulin | <i>Revue de l'art chrétien</i> |
| 1881 | « Mélanges - Société Saint-Jean »                                                    | Arras : lib. du Pas-de-Calais<br>Paris : Pillet et Dumoulin | <i>Revue de l'art chrétien</i> |
|      | « Première exposition de tentures artistiques au Palais des Beaux-Arts »             | Arras : lib. du Pas-de-Calais                               | <i>Revue de l'art chrétien</i> |
| 1884 | « Revue musicale » 10 décembre                                                       | Paris : s.n.                                                | <i>La Ligue</i>                |
|      | « Revue musicale » 25 décembre                                                       | Paris : s.n.                                                | <i>La Ligue</i>                |
| 1885 | « Revue musicale » 2 janvier                                                         | Paris : s.n.                                                | <i>La Ligue</i>                |



### 2\_3. Réception des travaux de Clément

La presse spécialisée musicale et chrétienne apporte quelques informations sur la réception des travaux de Clément par les publics spécifiques, auxquels il s'adresse principalement. Deux publications sont plus particulièrement abordées par les spécialistes : ce sont les *Chants de la Sainte-Chapelle* et le *Graduel* et l'*Antiphonaire* romains<sup>51</sup>.

Clément a été honoré et récompensé pour son travail et bien que les critiques soient majoritairement favorables à cet « auteur d'importants et intéressants livres sur la musique<sup>52</sup> », Pougin révèle une méfiance face à ses livres contenant, selon lui, beaucoup d'erreurs. Le critique souligne plusieurs fois le manque de rigueur de Clément. Dans la nécrologie qu'il lui consacre, Pougin met en garde au sujet de ses ouvrages « entachés d'erreurs trop nombreuses, conçus dans un esprit étroit quoiqu'avec de grandes prétentions à l'élévation de la pensée, [qui] ne doivent être consultés qu'avec beaucoup de réserve et sous le bénéfice d'un examen scrupuleux des faits, avancés souvent avec une étonnante légèreté<sup>53</sup> ». Le critique ajoute plus tard, en note d'un article sur Méhul, que le *Dictionnaire des opéras* comporte des erreurs et manque d'approfondissement dans les recherches :

Fétis, dont il faut toujours avec soin contrôler les renseignements, met à l'actif de Méhul un ballet en trois actes, *Le Retour d'Ulysse*, représenté à l'Opéra le 27 février 1807, dix jours après l'apparition de *Joseph* à l'Opéra-Comique, et Félix Clément, qui le copiait avec servilité en se bornant à le commenter, n'a pas manqué de lui emboîter le pas à ce sujet. C'est pourtant là une erreur : la musique du *Retour d'Ulysse* était, non de Méhul, mais de Persuis, et d'ailleurs Fétis lui-même, dans sa notice sur ce dernier, la lui attribue légitimement, sans se rappeler qu'un peu auparavant il l'a inscrite à tort dans le répertoire de Méhul<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Le détail des échanges entre Clément et ses critiques à leur sujet est développé dans *Partie A / chapitre - III. Un exemple d'archéologie musicale : les Chants de la Sainte-Chapelle*.

<sup>52</sup> « Dictionnaire lyrique », *Le Ménestrel*, 17 octobre 1869, p. 364.

<sup>53</sup> Arthur POUGIN, « Nécrologie », *Le Ménestrel*, *op. cit.*

<sup>54</sup> Arthur POUGIN, « Méhul sa vie, son génie, son caractère », *Le Ménestrel*, 3 mai 1885, p. 1.

Le manque de rigueur généralement remarqué dans les travaux de Fétis, tant dans ses transcriptions que dans les informations qui accompagnent ses concerts, montre les différents points de vue des musicographes face à la musique ancienne et le fait qu'ils soient très critiques entre eux, comme Coussemaker<sup>55</sup> devant les travaux de Fétis. Ainsi que l'explique Rémy Campos<sup>56</sup>, les « antiquaires mercenaires » se dressent ainsi devant les moins scrupuleux, plus attentifs au succès qu'à la parfaite exactitude de leurs entreprises.

Du reste, ce sont les ouvrages didactiques de Clément qui sont les plus remarquables. L'*Eucologe en musique*, la *Méthode de plain-chant* et les *Cinquante morceaux d'orgue* et qui récoltent les meilleurs critiques. Jugées sérieuses, complètes, claires et simples d'utilisation, ces publications sont recommandées aux organistes et aux musiciens d'église. Les conseils d'exécution fournis par Clément sont appréciés et sa conviction et son enthousiasme transparaissent ; ils lui valent une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1867 pour sa *Méthode de plain-chant*. Lors du même événement, *Le Ménestrel* souligne le bon accueil du monde ecclésiastique réservé au *Paroissien romain*. Avec l'*Eucologe en musique*, plusieurs fois réédité, Clément connaît un premier succès et se fait remarquer dans le monde de la musique religieuse. Reconnu comme un homme de goût et de talent, ses travaux à venir sont dès lors attendus par un cercle éclairé, espérant y trouver de quoi combler un manque dans l'éducation des enfants et des fidèles<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Edmond de Coussemaker (1805-1876) historien local, musicologue et collectionneur de manuscrits musicaux médiévaux.

<sup>56</sup> Rémy CAMPOS, *La Renaissance introuvable ? entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, Paris : Klincksieck, 2000, p. 42.

<sup>57</sup> Commentaires contenus dans la critique de Jean Wallon sur cet ouvrage paru dans le « Bulletin de censure », *Revue de l'ordre social*, mai 1849, p. 210 :

C'est la troisième édition d'un livre dont nous avons présagé le succès, succès fondé uniquement sur le mérite d'exécution d'un ouvrage qui manquait dans l'éducation. Aujourd'hui les enfants, grâce à cet Eucologe en musique, peuvent être initiés avec fruit aux sublimes beautés de notre plain-chant, que si peu de personnes connaissent, et qui font cependant une partie importante de l'art chrétien. Nous avons pu juger par nous-même du bon effet produit sur de jeunes élèves studieux par l'introduction de ces mélodies antiques dans les études de plusieurs établissements. [...]

Du reste, cet *Eucologe en musique*, dont la composition fait honneur au goût et au talent de M. Félix Clément, n'est que le prélude de travaux plus complets. Il mérite d'être adopté dans toutes les maisons d'éducation, et sera certainement fort utile à toutes les personnes désireuses de s'associer au chant sacré dans leurs paroisses.

Parmi ses compositions, les *Chœurs d'Athalie* attirent particulièrement l'attention. Ces chœurs sont composés pour voix égales de femmes avec accompagnement d'un orchestre formé du quatuor à cordes, de contrebasses, harpes, flûtes, hautbois, d'un basson, de trompettes et d'une clarinette facultative. Le premier acte est publié pour la première fois en 1858 dans le *Recueil de chœurs et de morceaux de chants à l'usage du cours de musique des établissements d'instruction publique*, sous la forme d'une version piano-chant. Dans le texte d'introduction de l'ouvrage, Clément précise qu'il travaille sur cette œuvre depuis plusieurs années et qu'il insère ici ses compositions pour le premier acte afin de se confronter au public avant de persévérer dans son entreprise. Une dizaine d'années plus tard il présente ainsi l'intégralité de ses chœurs :

Les chœurs d'*Athalie* ont été également mis en musique par M. Félix Clément, et exécutés pour la première fois par les artistes de l'Académie impériale de musique, dans la salle Sainte-Cécile, le samedi 20 mars 1858. Cette partition a été écrite *pour des voix égales*, avec accompagnement d'instruments à cordes. Ce genre de distribution est conforme aux intentions du poète [Racine], qui a écrit sa tragédie expressément pour qu'elle fût représentée à Saint-Cyr. Les chœurs n'y pouvaient être chantés que par des voix de même nature. Indépendamment de cette difficulté, que les compositeurs apprécieront, l'auteur s'est efforcé de reproduire le rythme si varié de chaque strophe et d'observer dans la mélodie l'accent du vers. Les chœurs d'*Athalie* ont été traités par le musicien avec l'intention de rendre, au moyen de la mélodie et l'harmonie, le vers de Racine plus pénétrant, de colorer plus vivement les pensées du poète, et non pas de leur substituer une œuvre indépendante et personnelle. Il ne faut pas oublier que le chœur est composé de jeunes filles de la tribu de Lévi. C'est une jeune fille, sœur de Zachario, qui introduit le chœur chez sa mère, qui chante avec lui, porte la parole pour lui, et fait enfin les fonctions de ce personnage des anciens chœurs qu'on appelait le coryphée. Il n'y avait donc pas lieu d'introduire, parmi ces jeunes Israélites, des voix mâles de ténor et de basse, qui à coup sûr, les auraient fort effrayées. Une telle licence ne peut s'expliquer que par la difficulté de soutenir l'intérêt pendant les longs développements d'une œuvre chorale de cette importance, en n'ayant d'autres ressources que des voix de femmes. La musique du premier acte réduite à la partie vocale a été publiée dans un recueil de chœurs imprimé chez Jules Delalain<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Félix CLÉMENT, Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire lyrique, op. cit.*, p. 65.

La partition complète des vingt numéros composés par Clément paraît en 1876. Les chœurs y sont tous réduits avec accompagnement de piano sauf pour le dernier numéro, la *Symphonie pour la prophétie de Joad*, qui comporte un accompagnement pour plusieurs harpes. Le *Dictionnaire lyrique* qu'il coédite montre que Clément connaissait les versions antérieures de ces chœurs. Trois pages y sont en effet consacrées aux compositions de Jean-Baptiste Moreau (1691), de François-Joseph Gossec (1785), de François-Adrien Boieldieu (1808), de Félix Mendelssohn (1845) et de Jules Cohen (1859)<sup>59</sup>.

Donnée en concert plusieurs années de suite dans la grande salle des fêtes du Palais du Trocadéro, construite en 1877 et contenant 5000 places, cette œuvre rencontre un public fourni à chaque représentation : la troisième audition réunit environ 4000 personnes<sup>60</sup> et en 1880, Clément fait salle comble<sup>61</sup>. Relevant la difficulté de la partition mais aussi son intérêt, la presse loue le compositeur qui a su mêler mélodie expressive et accompagnement puissant pour rendre la force du texte de la tragédie sacrée de Jean Racine (1691)<sup>62</sup>. La composition, ainsi que le *Dictionnaire des opéras*, « ont particulièrement fixé l'attention du jury <sup>63</sup> » lors de l'Exposition musicale de Milan en 1881.

<sup>59</sup> Plusieurs de ces œuvres ne sont pas datées correctement dans l'ouvrage.

<sup>60</sup> *Le Ménestrel*, 14 septembre 1879, p. 336.

<sup>61</sup> *Le Ménestrel*, 11 avril 1880, p. 151. Cette salle, dans laquelle trône un grand orgue Cavaillé-Coll, propose alors cinq mille places.

<sup>62</sup> *Le Ménestrel*, 24 août 1879, p. 311 ; *Le Ménestrel*, 7 septembre 1879, p. 327 ; *Le Ménestrel*, 11 avril 1880, p. 151.

<sup>63</sup> *Le Ménestrel*, 13 novembre 1881, p. 398.

Les travaux d'érudition de Clément font aussi l'objet de critiques. Le volume *Les Musiciens célèbres* est plébiscité : d'après les critiques il y propose des biographies intéressantes et bien faites<sup>64</sup>, pleines de renseignements précieux et le travail de l'auteur est consciencieux<sup>65</sup>. L'édition soignée et illustrée<sup>66</sup> en fait un ouvrage réussi et recommandable. Pierre-Paul Douhaire y décèle même les idées de Clément sur la musique religieuse et s'accorde à son avis dénonçant le déclin de cette musique<sup>67</sup>.

De même, le *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France*<sup>68</sup> suscite des réactions et une discussion des motivations pour la restauration du plain-chant, en particulier l'idée de la fondation d'une École normale de musique religieuse. Par exemple, Didron, tout acquis à la cause, commente la proposition dans ses *Annales archéologiques* et y voit l'impulsion d'un grand changement :

École normale de musique religieuse. — Enfin la France commence à s'intéresser à la question de la musique religieuse et du plain-chant. Au commencement de ce mois d'octobre, on lisait ce qui suit dans tous les journaux de Paris : — « Il paraît que plusieurs membres du concile de Paris ont émis le vœu qu'il fût fondé par le gouvernement une École Normale de Musique religieuse. [...] » [...] Nous devons donc constater avec bonheur que ces nouvelles disséminées, par les journaux dans la France entière et dans toute l'Europe, ont immédiatement suivi le « Rapport » de M. F. Clément à M. de Falloux sur la réforme de la musique religieuse et l'établissement d'une École normale de chant ecclésiastique. Les « Annales Archéologiques » se feront un jour un titre glorieux d'avoir provoqué cette résurrection de la musique du vrai moyen âge. C'est un événement véritable et qui aura du retentissement hors de France. Déjà, nous pouvons faire

---

<sup>64</sup> Pierre-Paul DOUHAIRES – (1802-1889) littérateur –, « Revue critique V », *Le Correspondant*, 16 avril 1868, p. 165-167.

<sup>65</sup> *Le Ménestrel*, 28 décembre 1867, p. 31.

<sup>66</sup> *Le Ménestrel*, 8 mars 1868, p. 115.

<sup>67</sup> Pierre-Paul DOUHAIRES, « Revue critique V », *op. cit.*

<sup>68</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *Annales archéologiques*, 7 septembre 1849. Texte en annexe III. Les idées contenues dans ce texte sont développées dans la *Partie C / chapitre - II / 1\_1. Pour un enseignement idéal* et *Partie C / chapitre - III / 1\_2. Les rapports sur l'état de la musique religieuse*.

savoir qu'on va créer à Londres même sur les inspirations de l'évêque catholique de Birmingham, une École normale où le plain-chant fera partie intégrante de l'enseignement. Dernièrement, nous avons vu à Paris un jeune ecclésiastique du collège d'Oscott (près de Birmingham), M. l'abbé Formby, qui venait de visiter la Belgique et l'Allemagne, et qui étudiait la France pour appliquer à Londres, en fait d'enseignement de musique religieuse et de chant populaire, ce qu'il aurait trouvé de meilleur sur le continent. Quelques années encore, quelques mois peut-être, et la cause du plain-chant gothique sera gagnée en France et fort avancée en Europe<sup>69</sup>.

Si les propositions de Clément pour faire revivre ce chant sont félicitées et encouragées, les motifs divergent parfois entre le religieux et l'artistique. En effet, les remarques sur les travaux de Clément font parfois état d'une confusion entre ses deux terrains de recherche, le liturgique et l'archéologique. Il en est ainsi dans la critique rédigée par Amédée Jacques parue dans *La liberté de pensée* en 1849 :

Un de nos archéologues les plus distingués, qui a pris pour sujet principal de ses études la musique du moyen âge, M. Félix Clément, vient d'adresser au ministre de l'instruction publique un rapport sur l'état de la musique religieuse en France. [...] M. Clément propose quelques réformes fort sages et fort désirables. Ses remarquables travaux sur l'art du moyen âge et les mélodies ravissantes qu'il a exhumées et fait exécuter dernièrement à la Sainte-Chapelle, amèneront peut-être une réforme plus ou moins complète dans la musique religieuse ; mais ce sera, nous le craignons bien, une mode qui succédera à une autre ; ce sera du moins une réforme beaucoup plus artistique que religieuse<sup>70</sup>.

Cet amalgame est, comme le laisse entendre le commentaire de Jacques, à l'origine d'une polémique entourant la première exécution des *Chants de la Sainte-Chapelle* où se confrontent d'une part les idées liées à la

<sup>69</sup> Adolph-Napoléon DIDRON, « Mélanges et nouvelles », *Annales archéologiques*, T.9, 1849, p. 302.

<sup>70</sup> Amédée JACQUES, « Musique religieuse », *La Liberté de penser*, 15 décembre 1849, vol. 5, n° 25, p. 92.

restauration du chant liturgique et d'autre part la tentative de restitution archéologique menée par Clément<sup>71</sup>.

La parution de l'*Histoire générale de la musique religieuse*<sup>72</sup> provoque encore davantage de réactions, positives comme négatives. Désigné comme étant le meilleur ouvrage de Clément, la richesse de sa documentation, « véritable puits de science<sup>73</sup> », et le talent d'écriture de l'auteur sont loués. L'ouvrage décroche même une mention très honorable au concours *Antiquités de la France* de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Prosper Sain d'Arod souligne l'intérêt de la partie consacrée aux drames religieux du Moyen Âge<sup>74</sup>. Cependant, une méfiance persiste quant à la véracité des propos avancés par Clément<sup>75</sup> : les critiques sont même parfois acerbes, Théodore Nisard<sup>76</sup> en particulier affirme que c'est une « grosse indigestion [...] les billevesées qu'elle contient, sont de nature à étouffer les plus vaillants estomacs<sup>77</sup> ». L'admiration de Clément pour le chant du Moyen Âge soulève de vifs désaccords au sujet de la musique à chanter à l'église : pour

---

<sup>71</sup> Cette polémique est étudiée en détail dans la *Partie A / chapitre - III. Un exemple d'archéologie musicale : les Chants de la Sainte-Chapelle*.

<sup>72</sup> Au cours de notre étude, nous n'aborderons pas cette publication, en partie compilation de textes déjà parus, plus spécifiquement. Elle viendra à l'appui de nos discussions éclairer la position de Clément, par son discours théorique, sur les activités et la mise en pratique des idées de restauration proposés par Clément.

<sup>73</sup> Oscar COMETTANT – (1819-1898) compositeur, écrivain et critique musical –, « Exposition universelle », *Le Ménestrel*, 18 août 1867, p. 300-301.

<sup>74</sup> Prosper SAIN D'AROD – (1814-1886), maître de chapelle et compositeur –, « La musique à l'exposition universelle », *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, n° 12, 15 décembre 1867.

<sup>75</sup> Oscar COMETTANT, « Exposition universelle », *op. cit.*

<sup>76</sup> Théodore Nisard (1812-1888) pseudonyme de l'abbé Théodule-Éléazar-Xavier Norman, musicologue prolifique. Il est l'une des figures emblématiques menant la recherche sur la musique originelle de l'Église. Il réalise un fac-simile du Tonaire de Dijon et publie notamment dans la *Revue archéologique* des études sur les anciennes notations. Il est sollicité pour superviser les éditions des graduels de Rennes (1853 et 1854) et certainement aussi celles de Dijon (1846) et de Digne. Voir à ce sujet *Partie B / chapitre - III. Confrontation des visions de restauration autour des éditions de chant romain*. Il est aussi un critique actif des travaux publiés par d'autres musicographes sur ses sujets de prédilection, comme ici en ce qui concerne Clément ou encore dans la polémique qu'il déclenche à propos des *Chants de la Sainte-Chapelle*, transcription de chants du XIII<sup>e</sup> siècle, voir *Partie A / chapitre - III. Un exemple d'archéologie musicale : les Chants de la Sainte-Chapelle*.

<sup>77</sup> Théodore NISARD, « Palestrina, le P. Lambillotte et M. Félix Clément », *Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, janvier-février 1867, p. 8.

certains, au XIX<sup>e</sup> siècle, le plain-chant n'est plus adapté à la pratique du culte<sup>78</sup>. Clément est alors perçu comme un « esprit de résistance au progrès », un « esprit rétrograde<sup>79</sup> » contre toute forme d'évolution et incriminé de faire partie « de ce groupe d'ultracatholiques modernes qui méconnaissent la grande loi du développement dans les choses humaines<sup>80</sup> ». Mais l'allure militante du texte de Clément est justifiée pour ses soutiens ultramontains, désolés par l'état de la musique d'église<sup>81</sup>.

Soutenues notamment par l'abbé Henri Perreyve<sup>82</sup>, les idées de Clément trouvent néanmoins écho et encouragements. Le religieux fait le même constat, et plus sévère encore, d'une musique d'église de plus en plus empreinte de musique profane et d'un peuple qui vient à l'office comme au spectacle. D'accord avec Clément sur l'importance du chant collectif dans la pratique religieuse qui unit les fidèles et les rend égaux devant Dieu, il soutient la volonté de création d'une école spécialisée pour former spécifiquement les musiciens d'église. Il le rejoint aussi sur les soins à apporter aux voix et sur l'amélioration du style des organistes pour que la musique serve le texte et non l'inverse. *A contrario*, Scudo pense que Clément confond son idéal de musique religieuse avec l'importance du sentiment religieux<sup>83</sup>.

La question du plain-chant et de la musique religieuse réunit encore Clément et Perreyve. Si le plain-chant est le chant le plus adapté au culte, il n'est pas la seule musique convenable à l'office. Suivant certaines limites et en fonction des circonstances, les compositions religieuses qui gardent le caractère du

<sup>78</sup> Paul SCUDO – (1806-1864) musicographe et compositeur, collaborateur de nombreuses revues musicales –, « Bibliographie musicale », *L'Année musicale*, 3<sup>e</sup> année, 1862, p. 220-245.

<sup>79</sup> Oscar COMETTANT, « Exposition universelle », *op. cit.*

<sup>80</sup> Paul SCUDO, « Bibliographie musicale », *op. cit.*, p. 221.

<sup>81</sup> Abbé Henri PERREYVE – (1831-1865) prêtre du diocèse de Paris et professeur d'histoire ecclésiastique à la faculté de théologie de Paris –, « De l'histoire de la musique religieuse », *Revue d'économie chrétienne*, 17<sup>e</sup> années, 1861, p. 732-741.

<sup>82</sup> Henri PERREYVE, « De l'histoire de la musique religieuse », *op. cit.*

<sup>83</sup> Paul SCUDO, « Bibliographie musicale », *op. cit.*



plain-chant peuvent tout à fait être chantées à l'église. Mais le sujet devient brûlant sous la plume de Nisard à propos de Palestrina : « quand on bafoue et vilipende la musique du divin Palestrina, pour glorifier à tort et à travers celle du P. Lambillotte, on doit s'occuper d'autre chose que de l'histoire et de l'esthétique de l'art musical. Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier<sup>84</sup> ».



Cette amorce de biographie laisse déjà transparaître l'ossature de la carrière de Clément et entrevoir de grandes lignes à exploiter pour cerner son parcours.

L'inventaire de son large corpus fournit autant d'éléments qui confirment les principaux axes pressentis pour le développement de ce travail afin de mieux appréhender ce musicographe.

La musique et les arts religieux tiennent la part haute de son catalogue et les textes d'érudition sont aussi inscrits en nombre dans cet inventaire. Ces orientations montrent l'attrait de Clément pour ces domaines et poussent à étendre l'étude biographique selon ces axes. La thématique de l'enseignement s'avère aussi centrale et détermine une autre direction à explorer.

Enfin, l'étude de la réception des travaux de Clément révèle les questions principales qu'ils ont suscitées et donne une ébauche du contexte environnant. L'approfondissement de ces différents points sera l'occasion de positionner Clément plus précisément parmi les archéologues musicaux et les plainchantistes, mais aussi au sein du réseau qui se dessine autour de la question de la restauration du chant de l'Église.

---

<sup>84</sup> Théodore NISARD, « Palestrina, le P. Lambillotte et M. Félix Clément », *op. cit.*

## **Chapitre – II                    Publications et sociabilités savantes, le reflet de centres d'intérêt**

La biographie de Clément se complète à l'examen de ses activités en dehors du cadre de ses emplois. En homme de son temps et de son rang social, il fréquente des cercles de socialisation et y cultive des réseaux de contacts. La passion pour la musique qui l'a conduit à modifier les plans de carrière qu'avaient élaborés ses parents envahit progressivement l'ensemble de sa vie et l'incite à développer une sociabilité orientée vers l'érudition et les arts, notamment en prenant part à plusieurs sociétés savantes. Ces cercles sont aussi pour lui lieux de rencontres et d'influences qui guident son parcours et affirment ses orientations et préférences esthétiques.

## 1\_ Engagement dans la vie musicale et catholique

Activité tout juste évoquée jusque-là mais qui occupe beaucoup Clément, son implication dans plusieurs sociétés savantes transparaît dans sa production<sup>85</sup>. Cette forme culturelle de sociabilité était déjà présente au XVIII<sup>e</sup> siècle mais fut dispersée par la Révolution, tandis que la Convention interdit ces groupements et confisqua leurs biens par la loi du 8 août 1793. La Constitution du 22 août 1795 permit toutefois leur rétablissement progressif dans un nouveau cadre légal. L'État qui leur est alors favorable pour dynamiser le progrès technique, relance ainsi une sociabilité érudite. À partir de ce moment, le nombre de sociétés savantes est en constante augmentation. Rapidement, elles s'inscrivent dans un système permettant à l'État de les contrôler afin qu'elles encadrent la vie culturelle française. Le décret du Code pénal du 12 février 1810 stipule que tout groupement de plus de vingt personnes, quel que soit son objet, doit recevoir l'agrément du gouvernement.

Dans les années 1820, des nouveautés apparaissent dans le paysage de ces sociétés : la multiplication « d'organismes à centres d'intérêt multiples sinon à prétention encyclopédiques<sup>86</sup> » cède le pas à des groupements plus spécialisés, privilégiant un domaine d'étude particulier. Là, le recours à l'histoire pour l'étude de tout type de sujet et l'émergence de l'archéologie comme nouveau champ d'étude, s'imposent dans le cadre savant et la création de groupements artistiques augmente considérablement. Cela fixe précisément l'environnement dans lequel Clément se mêle en parfait candidat. Il représente typiquement l'homme actif au sein de ces sociétés : d'âge mûr, les membres sont issus des couches aisées et surtout instruites.

---

<sup>85</sup> Au sujet de la vie érudite du XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage sur les sociétés savantes de Jean-Pierre CHALINE, *Sociabilité et érudition les sociétés savantes en France*, Paris : éditions du CTHS, 1998.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 59.

Ce dernier point prévaut particulièrement lors des admissions dans les sociétés spécialisées comme celles qu'il fréquente, où l'instruction est primordiale pour une participation active des membres, esprits devant être capables de fournir des travaux intellectuels érudits.

Membre-type, Clément se démarque pourtant de la majorité de ses confrères, dans son engagement associatif multiple, certes souvent affiché par ces derniers mais rarement effectif. Être membre actif contribuant par sa présence et ses travaux réguliers à plusieurs sociétés demande une énergie considérable. C'est un choix prenant mais intelligent de la part de Clément qui, s'il y engage beaucoup de son temps, trouve par là une place dans un réseau brassant une élite réunie dans des objectifs communs. La structure égalitaire sur laquelle ces associations sont bâties favorise le développement de liens privilégiés entre leurs membres respectifs.

Clément fait partie de trois sociétés importantes dans lesquelles il s'investit au sein même des comités directeurs. Il est ici vice-président de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien, là président de la Société libre des Beaux-Arts ou encore commissaire de la Société des compositeurs de musique.

### **1\_1. Société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien**

S'inscrivant dans le prolongement de la confrérie de saint Jean l'évangéliste créée par Lacordaire en 1839 avec des pensionnaires de la Villa Médicis, la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien est fondée le 15 avril 1872, faisant suite à la première réunion des comités catholiques de France<sup>87</sup> où, sous l'impulsion d'une commission consacrée à

<sup>87</sup> Voir *Partie B / chapitre - I. Musique d'église et rassemblement catholiques*.

l'art religieux présidée par Alexis-François Rio<sup>88</sup>, la confrérie s'organise dans le but de développer l'art chrétien et de régénérer l'art par la religion. Soutenue dès lors par le Congrès de l'enseignement chrétien, elle réunit des artistes et des amateurs soucieux de la question religieuse. La Société se veut attachée « au centre de l'unité catholique [et] profit[e] du premier anniversaire du couronnement de N.T.S.P. le Pape Léon XIII, pour exprimer dans une Adresse ses sentiments d'amour filial et de soumission absolue à l'auguste personne du chef et du docteur infaillible de l'Église<sup>89</sup> ». Dans ce cadre ultramontain, la Société affirme ses vues esthétiques et ses objectifs, à travers des activités diverses d'enseignement de l'esthétique, de l'archéologie et de l'histoire, la publication d'un bulletin, de manuels et d'ouvrages sur les beaux-arts et l'organisation d'expositions, de concerts de musique sacrée et la remise de récompenses. Elle entretient des relations avec les sociétés d'art et d'archéologie de France et de l'étranger, mais aussi avec les fabriques des églises. Son action est récompensée par une reconnaissance d'utilité publique signée en 1878, décret du 6 mars, par le président de la République Mac-Mahon et le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Agénor Bardoux. Le ministre souligne que cette confrérie est utile à l'État dans le cadre de sa campagne d'inventaire général des richesses d'art de la France entamée en 1875. Ainsi distinguée, la Société doit alors fournir aux autorités un compte rendu de ses activités et de sa situation chaque année. Plus qu'une autorisation d'exister, certains groupements comme la société Saint-Jean cherchent à

---

<sup>88</sup> Alexis-François Rio (1797-1874) professeur d'histoire agrégé et universitaire, écrivain religieux auteur de *L'Art chrétien* (1861-1867), spécialiste des arts italiens de la Renaissance. Diplomate, il remplit plusieurs missions pour le ministère des Affaires étrangères. Il est proche des catholiques libéraux et des philosophes allemands comme Carl Friedrich von Rumohr, Ignaz von Döllinger et Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

<sup>89</sup> « Rapport général sur les travaux de la Société de Saint-Jean depuis sa fondation », *Revue de l'art chrétien*, T.11, 1879, p. 220.

obtenir quelques privilèges, « la consécration plus rare d'une reconnaissance officielle, bien évidemment assortie d'avantages matériels et moraux<sup>90</sup> ». Cette reconnaissance d'établissement d'utilité publique donne à la Société le statut de personne morale qui lui permet de posséder des biens immobiliers et des capitaux ou de passer des contrats, et surtout de recevoir les donations et legs sans risque de procès ; en échange, l'État la contrôle plus facilement en réclamant, comme c'est le cas ici, des modifications dans les statuts « textes fondamentaux définissant les buts et fixant l'organisation de ces groupements savants<sup>91</sup> ».

Selon ses statuts de 1878, la société Saint-Jean est dirigée par un conseil élu et formé d'un président, de deux vice-présidents, d'un secrétaire principal et de son adjoint, d'un archiviste, d'un trésorier et de cinq conseillers. Les membres de la Société se répartissent suivant trois catégories : les titulaires sont limités au nombre de soixante-douze, les honoraires qui accueillent tout nouveau candidat admis (parmi lesquels des femmes), et enfin les membres correspondants. La société fonctionne essentiellement grâce aux cotisations des membres titulaires et honoraires, fixée à 20 francs. La moyenne des cotisations réclamées par les sociétés savantes se situant entre 6 francs et 15 francs, la Société Saint-Jean fait donc partie des groupements les plus onéreux à l'adhésion, ce qui se répercute nécessairement sur sa composition sociale.

---

<sup>90</sup> Jean-Pierre CHALINE, *Sociabilité et érudition les sociétés savantes en France, op. cit.*, p. 110.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.114.

En 1873, le conseil de la confrérie est composé ainsi :

- ✧ président : le baron Adolphe d'Avril, ministre de France au Chili et historien spécialiste du Moyen Âge et de la musique catholique au Proche Orient ;
- ✧ vice-présidents : le duc Marie Arthus Timoléon de Cossé-Brissac et Clément ;
- ✧ secrétaire : Léon Gauthier, historien de la littérature du Moyen Âge et archiviste ;
- ✧ vice-secrétaire : Paul Depelchin, auteur de récits de voyage ;
- ✧ archiviste : Victor Bouvrain, architecte ;
- ✧ trésorier : Gabriel-Désiré Laverdant, fouriériste catholique.

Le conseil ne compte alors pas de conseillers, mais deux secrétaires adjoints, Emeric et Arnold Mascarel — magistrat auteur de livres sur l'éducation. Rio est nommé président d'honneur et le comte Edmond Lafond, président honoraire.

Clément occupe donc l'un des postes de vice-président dès la création de la confrérie et le conserve jusqu'à sa mort. Il s'y investit beaucoup : comme chaque membre titulaire il doit prendre une part active aux travaux menés par la Société et assiste à toutes les réunions et aux assemblées — au minimum une réunion par mois et une assemblée générale par an. Il doit, en tant que titulaire, examiner les propositions, entendre les lectures de mémoires et d'études, participer à la nomination des commissions, aux discussions des rapports et conclusions, ainsi qu'aux décisions des concours et des récompenses. Ce sont aussi ces membres qui organisent les concerts, les auditions, les expositions et ouvrent les cours et les conférences donnés par la Société. Ils décident également des publications et des acquisitions de livres et d'objets d'art. Dans son rôle de vice-président, Clément remplace à plusieurs reprises le baron d'Avril, retenu à l'étranger, pour présider les séances.

Clément participe aussi beaucoup aux travaux menés par la Société jusqu'en 1881. En effet, la *Revue de l'art chrétien*, qui devient organe de la Société en 1878, publie des écrits de Clément : en quatre ans, il rédige treize articles, soit quatre en 1878, cinq en 1879, un en 1880 et trois en 1881. Les comptes rendus des séances attestent également de travaux non publiés comme des critiques d'ouvrages, des comptes rendus de concours ou encore des exposés. Clément assure aussi en 1878 des conférences à l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. La première a lieu le 13 février et Clément consacre son intervention à « L'art à Babylone ». La Société lui permet de faire un recueil tiré à part du texte de plusieurs de ses conférences.

Son implication dans la Société offre aussi la possibilité à Clément de participer aux rassemblements annuels organisés par les comités catholiques, au cours des sessions tenues de 1873 jusqu'à probablement celle de 1884. Lors de ces assemblées, il y développe ses idées sur les arts chrétiens et de les diffuser au sein d'un cercle différent de celui des musicographes<sup>92</sup>.

La société Saint-Jean, elle-même, est aussi un lieu de choix pour une diffusion élargie des œuvres musicales de Clément. À plusieurs reprises, elle lui donne l'occasion de faire exécuter ses compositions et ses transcriptions. Plusieurs auditions des *Chants de la Sainte-Chapelle* sont organisées et les rapports de séance indiquent que des œuvres de Clément ont été jouées dans des circonstances particulières :

Après la séance, l'Assemblée se rend dans la chapelle Notre-Dame de Salut, où a lieu un salut du T.-S. Sacrement, pendant lequel sont exécutées, de la manière la plus remarquable, des œuvres de musique sacrée composées par M. Félix Clément<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Voir *Partie B / chapitre - I / 1\_ La musique religieuse dans les débats des catholiques libéraux*.

<sup>93</sup> « Rapport général sur les travaux de la Société de Saint-Jean depuis sa fondation », *op. cit.*, p. 229.



C'est encore le cas lors de l'hommage rendu en 1878 par la Société au peintre Savinien Petit :

La messe annoncée a été célébrée pour le repos de l'âme de notre confrère Savinien Petit, dans la chapelle du Corpus Domini, chez Mlle de Mauroy. Pendant la messe, plusieurs motets de circonstance, composés par M. Félix Clément, ont été exécutés par des artistes de talent, sous la direction de l'auteur<sup>94</sup>.

## 1\_2. Société libre des Beaux-Arts

Clément s'investit fortement dans une seconde société savante destinée aux arts. La Société libre des Beaux-Arts, dont il est président de 1870 à sa mort, est une association fondée le 18 octobre 1830 qui s'occupe de tout ce qui a trait aux arts et aux artistes, musique et musiciens compris : elle souhaite « contribuer au progrès des uns et au bien-être des autres<sup>95</sup> ». En 1865, cette société fusionne avec le Comité central des artistes<sup>96</sup> comptant quelques membres en commun, afin de mutualiser leurs moyens matériels. Ces deux sociétés « côte à côte marchaient vers le même but<sup>97</sup> » et formèrent la Société libre des Beaux-Arts, Comité central, dont la Revue artistique et littéraire devint l'organe intégrant les Annales de la Société libre de Beaux-Arts en seconde partie de volume.

Les séances annuelles se tiennent à l'Hôtel de Ville de Paris et les séances ordinaires dans une salle de la mairie du IV<sup>e</sup> arrondissement. Les

---

<sup>94</sup> *Revue de l'art chrétien*, T. IX, 1878, p. 477.

<sup>95</sup> « Discours de M. L. Crivelli, président », *Annales de la Société libres de beaux-arts et lu au Comité central des artistes*, vol. 26, Paris : librairie Renouard, 1875, p. 10.

<sup>96</sup> Fondé le 10 juillet 1848, le Comité central des artistes se donne pour but de « concourir au progrès des arts et au bien-être des artistes [...] [et d'établi[r] entre ses membres un engagement de services mutuels, et facilite à ses membres non résidants leurs relations artistiques avec la capitale ». (Comité central des artistes, *Statuts constitutifs et réglementaires*, Paris : typographie de Dubois et Édouard Vert, 1860).

<sup>97</sup> Société libre des Beaux-Arts, Comité central, *Compte rendu de la 31<sup>e</sup> séance annuelle*, Paris : Bureau de la Revue artistique et littéraire, 1866, p. 9.

événements politiques<sup>98</sup> interrompent ces réunions pendant trois ans, entre 1869 et 1872, au cours desquels des incendies ravagent les lieux, emportant dans les flammes le matériel et une grande partie des archives de la Société. Clément, tout juste président lors de cette épreuve, se trouve forcé de quitter Paris et ses violences. Mais il réinvestit ses responsabilités et relance les membres de la Société, sitôt rentré en 1871. Les séances reprennent l'année suivante et ont lieu dans la salle des fêtes de la mairie du III<sup>e</sup> arrondissement, puis en 1875 aux Arts et Métiers et à la salle Herz pour les assemblées annuelles.

L'année 1875 marque le véritable rétablissement de la Société libre des Beaux-Arts qui publie enfin un volume d'annales pour les années 1872 à 1874 après une période chaotique. Elle compte alors vingt-sept membres musiciens dans ses rangs, toutes catégories confondues. Les femmes ne sont présentes qu'en tant que membre associé et interprète, et participent principalement aux concerts donnés par la société. La catégorie des membres « associés concertants » est vraiment spécifique à l'association. Elle lui est surtout indispensable dans ses activités car chaque séance annuelle débute par un concert tandis que d'autres manifestations musicales sont organisées pour répondre aux actions à visée sociale que développe la société. Comme dans la plupart des sociétés savantes, les membres honoraires sont prestigieux — tous membres de l'Institut de France pour les musiciens —, mais ne prennent que très rarement part à la vie de la société.

---

<sup>98</sup> Le début des années 1870 est une période noire pour la ville de Paris qui subit d'abord le siège des Prussiens de septembre 1870 jusqu'à la défaite française dans la guerre de 1870 en janvier 1871, puis la Commune de mars à mai 1871.

Les membres de la Société libre des beaux-arts en 1875

| Honoraires                                                       | Titulaires                                                                                                                 | Associés                      | Correspondants |
|------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------------|
| Félicien David<br>Victor Massé<br>Henri Reber<br>Ambroise Thomas | Marquis Jules d'Aoust<br>Élie Brault<br>Comte Arthur Du Pont<br>Édouard Guérin<br>Edmond Magimel<br>Comte Louis de Trogoff | Baronne Almaury de<br>Maistre | Aucun          |

Associés concertants

|                             |                                      |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| Edouard Chol                | organisateur des séances musicales   |
| Jacques-Albert Anschutz     | pianiste                             |
| Alexandre Croisez           | harpiste                             |
| H. Delafontaine             | directeur du chant choral de l'Odéon |
| Armand Des Roseaux          | chanteur                             |
| Charles Gallois             | chanteur                             |
| Joseph Hollman              | violoncelliste                       |
| Alfred Lowenthal            | pianiste                             |
| Georges Piter               | chanteur                             |
| Madame Blouet-Bastin        | violoniste                           |
| Madame A. Cellini-Dégremont | chanteuse                            |
| Marie Deschamps             | organiste                            |
| Laure Hermann               | violoniste                           |
| Mathilde Hermann            | violoniste                           |
| Louise Latteux d'Espagne    | pianiste                             |

Clément intègre la Société libre des Beaux-Arts en février 1866. Membre titulaire, il est aussi nommé au conseil de rédaction, et participe encore à plusieurs commissions et actions de l'association. En août de cette année 1866, il fait partie d'une commission établie pour étudier la candidature de Louise Latteux d'Espagne, pianiste et compositrice. Elle est d'abord accueillie sans fonction précise, sous le titre de membre honoraire, puis devient membre associée concertante. À la fin de cette première année, Clément s'investit aussi dans l'organisation d'une matinée musicale et littéraire en faveur de victimes des inondations dues aux importantes crues de la Seine en septembre 1866. D'autres séances de ce genre sont organisées par la suite, des « auditions musicales destinées surtout à produire des jeunes talents, à faire connaître des compositions nouvelles<sup>99</sup> », et se tiennent dans le lieu de réunion de la société.

<sup>99</sup> *Annales de la Société libres de beaux-arts et lu au Comité central des artistes, op. cit., p. 286.*

Clément prend part aux travaux intellectuels et expose lors des séances les sujets de ses articles, ensuite publiés dans les annales de l'association. Il rédige également des comptes rendus de travaux soumis à la société. On y retrouve alors ses sujets de prédilection, par exemple un mémoire sur *L'origine des orgues*, ou encore un autre intitulé *Les formes hiératiques et leur influence sur les arts*, sous-titré « comparaison des formes hiératiques égyptiennes et assyriennes avec les formes de l'art chrétien. Même comparaison entre les règles iconographiques de l'art byzantin et l'iconographie latine », ainsi qu'un article sur *L'art chinois*. Enfin, il écrit aussi les nécrologies de membres disparus, telle celle de la baronne Almaury de Maistre et de personnalités importantes dans le paysage culturel d'alors, comme son hommage au comte Lafond. Il montre ainsi la perméabilité entre les différentes sociétés savantes qu'il fréquente. En effet, il n'hésite pas à profiter de sa double situation pour établir des échanges d'annales et de travaux entre la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien et la Société libre des Beaux-Arts.

Son investissement est rapidement reconnu par ses confrères, qui l'élisent président trois ans après son entrée. Il prend alors son engagement très au sérieux, faisant face au risque de dissolution dès le début de sa direction, dû au contexte politique et au trouble régnant à Paris. Après avoir rétabli l'ordre le plus rapidement possible au sein de la Société, il organise certaines séances chez lui et s'attache à perpétuer les concours annuels, dans un domaine artistique différent à chaque édition (peinture, sculpture, architecture, littérature, composition musicale). Le but est de récompenser chaque année des « artistes méritants<sup>100</sup> ». Les jurys sont formés de membres dirigeants de la Société, de membres actifs ou honoraires de l'Institut et d'autres personnes importantes du domaine concerné. Ces

<sup>100</sup> *Annales de la Société libres de beaux-arts et lu au Comité central des artistes*, vol. 30, Paris : librairie Renouard, 1880, p. 33.

concours sont un moyen effectif pour la Société de remplir l'objectif principal qu'elle se fixe : encourager la création artistique et soutenir les artistes. Les programmes des concours sont distribués aux élèves des différentes écoles artistiques ou diffusés auprès des artistes reconnus. Ils sont aussi communiqués aux académies provinciales. Plusieurs journaux, en fonction du domaine à l'ordre du jour, en font l'écho et publient les résultats. Les œuvres ou projets réalisés à ces occasions sont exposés après la délibération. Dans le cas des concours musicaux, la composition du lauréat est exécutée en concert.

La session de 1872-1873 est consacrée à la composition musicale. Elle récompense une cantate écrite pour soprano et chœur à voix égales avec accompagnement par un quatuor à cordes, un piano, une harpe ou un harmonium. Les œuvres sont écrites sur un texte d'Alphonse Sage, secrétaire général de la Société, sur le sujet : « Jeanne d'Arc, entendant les voix qui lui révèlent sa mission ». Les compositions soumises sont en premier lieu évaluées par une commission d'examen préparatoire formée par le marquis d'Aoust, Clément, Magimel, Brault et le comte de Trogoff. Après leur première délibération, les propositions choisies font l'objet d'un second examen par un jury composé du marquis d'Aoust, de Clément, de Victor Massé et de Félicien David. À l'issue du concours, la Société remet trois mentions honorables, soit la médaille d'argent, à Eugène Méarini Pop, à Dominique Blancheri et à Charles Poisot. Le prix spécial Fondation Du Bois (une médaille et 100 francs) récompense Edmond d'Ingrande qui remporte également le premier prix de la Société, assorti de 300 francs. Sa cantate est jouée en public, en ouverture du concert de la 36<sup>e</sup> séance annuelle, le 30 novembre 1873.


**SOCIÉTÉ LIBRE DES BEAUX-ARTS**  
 COMITÉ CENTRAL DES ARTISTES  
**36<sup>e</sup> SÉANCE ANNUELLE ET PUBLIQUE**  
 TENUE SALLE HERZ, RUE DE LA VICTOIRE

*Le Dimanche 30 Novembre 1873, à 2 heures*

Clôture de l'année académique 1872-1873

Présidence de M. FÉLIX CLÉMENT, Président.

## PROGRAMME

### PREMIÈRE PARTIE

**Allocution** de M. le Président..... M. FÉLIX CLÉMENT.

**Compte-rendu des travaux de la Société**  
pendant l'année académique 1872 - 1873,  
par le Secrétaire général..... M. ALPHONSE SAGE.

**Concours de Composition musicale ouvert par la Société.**

Lecture du **Procès-verbal du Jugement**  
par le Secrétaire du Jury..... M. ELIE BRAULT.

#### Distribution des Récompenses.

**Prix :** (FONDATION DU BOIS) et médaille de la Société, M. EDMOND D'INGRANDE.

**Trois mentions honorables,** Médailles de la Société, accordées à MM. Eugène MÉARINI POP (de Metz), Dominique BIANCHERI e Charles POISOT.

**Exécution de la Cantate couronnée** (composée par M. Edmond d'INGRANDE). Paroles de M. Alphonse SAGE. — Chantée par M<sup>me</sup> CELLINI DÉGREMONT, avec accompagnement d'instruments à cordes et de piano, par M<sup>me</sup> BLOUET-BASTIN, membre de la Société, et MM. SAILLANT, VANNEREAU, J. HOLLMAN, membre de la Société, ESBIN, et LOWENTHAL, membre de la Société.

**Cheurs,** par la Société chorale (l'Odéon), sous la direction de M. DELAFONTAINE.

### DEUXIÈME PARTIE

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| 1 <sup>o</sup> Fragment du Ballet. — <b>LES HOMMES DE PROMÉTHÉE.</b> Transcrit pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano, par M. Edm. MAGNEL, membre de la Société. Exécuté par M <sup>me</sup> BLOUET-BASTIN, et MM. SAILLANT, VANNEREAU, J. HOLLMAN, ESBIN et LOWENTHAL..... | BEETHOVEN.                                                 |
| 2 <sup>o</sup> Fantaisie sur <b>FAUST</b> , pour harmonium solo, exécutée par l'auteur.....                                                                                                                                                                                                  | M <sup>lle</sup> MARIE DESCHAMPS,<br>membre de la Société. |
| 3 <sup>o</sup> { <b>MÉLODIE</b> .....<br><b>HYMNE A LA NUIT</b> .....<br>Chantées par M. Ch. GALLOIS, membre de la Société.                                                                                                                                                                  | ABT.<br>GOUNOD.                                            |
| 4 <sup>o</sup> Fantaisie-Ballet pour violon, exécutée par M <sup>me</sup> BLOUET-BASTIN.....                                                                                                                                                                                                 | CH. DE BÉRIOT.                                             |
| 3 <sup>o</sup> Air de <b>PIERRE DE MÉDICIS</b> , chanté par M <sup>me</sup> CELLINI DÉGREMONT.....                                                                                                                                                                                           | PONIATOWSKI.                                               |
| 6 <sup>o</sup> <b>LE CHARME ÉTERNEL</b> , conte fantastique, lu par l'auteur.....                                                                                                                                                                                                            | M. ALPHONSE SAGE.                                          |
| 7 <sup>o</sup> Grande marche triomphale pour 2 pianos, exécutée par M. ANSCHUTZ, membre de la Société, et l'auteur.....                                                                                                                                                                      | M. Édouard WOLFF.                                          |
| 8 <sup>o</sup> Fantaisie sur le <b>DÉSIR</b> , pour violoncelle, exécutée par M. J. HOLLMAN...                                                                                                                                                                                               | SERVAIS.                                                   |
| 9 <sup>o</sup> Duo de <b>RIGOLETTO</b> , chanté par M <sup>me</sup> CELLINI DÉGREMONT et M. Charles GALLOIS.                                                                                                                                                                                 | VERDI.                                                     |
| 10 <sup>o</sup> <b>LA NOCE DU VILLAGE</b> , chœur dirigé par M. DELAFONTAINE, exécuté par la Société chorale (l'Odéon).....                                                                                                                                                                  | LAURENT DE RILLÉ.                                          |

*Le piano de HERZ était tenu par M. LOWENTHAL.*

*L'orgue des ateliers d'ALEXANDRE.*

La partie musicale de la séance a été organisée par M. Edouard CHOL,  
Membre de la Société.

### 1\_3. Société des compositeurs de musique<sup>101</sup>

La troisième société à laquelle Clément participe est la Société des compositeurs de musique, fondée en 1862. Clément y entre en 1863 et en reste membre jusqu'à sa mort.

Cette association est créée dans le but de rassembler des professionnels de la musique et de permettre à de jeunes compositeurs de faire jouer leurs œuvres. Parmi les compositeurs reconnus de l'époque, Camille Saint-Saëns et César Franck sont particulièrement favorables à la fondation de cette nouvelle Société. Le 6 décembre 1862, le comité d'administration de l'association est élu : présidé par Ambroise Thomas pendant deux ans, puis par Auguste Vaucorbeil, Daniel-François-Esprit Auber en est le président d'honneur à sa création ; le prince Poniatowski et François Bazin en sont les vice-présidents et Jean-Baptiste Weckerlin<sup>102</sup> le bibliothécaire. Félicien David, Louis Deffes ou encore Charles Deliaux comptent parmi les membres directeurs fondateurs de la Société. À son ouverture, quarante-neuf membres fréquentent les salons de la maison Pleyel où se déroulent les séances hebdomadaires privées, durant les « samedis intimes » de 20 h à 23 h. Pendant la saison des concerts, qui s'étend de mai à octobre, une séance par mois est réservée à des conférences-concerts ou à des auditions d'œuvres écrites par des membres de la Société ou encore à des

---

<sup>101</sup> Au sujet de cette association, se reporter aux travaux de Laure SCHNAPPER « La Société des compositeurs de musique ou l'émergence d'une nouvelle corporation » (in *Les Sociétés de musique en Europe 1700-1920 Structures, pratiques musicales, sociabilités*, sous la direction de Hans Erich Bödeker et Patrice Veit, Berlin : BWV, 2007, p. 349-370) et « La Société des Compositeurs de Musique » (*Revue Internationale de Musique Française*, vol. XVI ; février 1985, p. 95-106).

<sup>102</sup> Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) compositeur et musicographe, il s'intéresse particulièrement à l'histoire de la chanson populaire. Il fut aussi bibliothécaire au Conservatoire de Paris (1869-1902).

compositions d'auteurs de la génération précédente et sont interprétées par de jeunes artistes.

Les objectifs de l'association sont inscrits dans ses statuts :

Fonder un centre permanent de réunion pour établir et maintenir entre les compositeurs de musique des relations sympathiques et suivies ; — sauvegarder, par une entente cordiale, tous les intérêts artistiques des sociétaires ; — donner enfin une impulsion puissante et féconde à l'art musical<sup>103</sup>.

Il faut attendre l'arrêté du 4 avril 1863 pour que la Société reçoive du ministre d'État et du ministre de l'Instruction publique et des Cultes l'autorisation d'exister. Un an après sa première réunion, elle compte cent trente-neuf membres<sup>104</sup>. Ceux-ci sont principalement des hommes, bien que l'adhésion soit ouverte aux femmes. Les musiciens reconnus, tant compositeurs qu'interprètes, et même officiels, à l'exemple des membres de l'Institut et des professeurs du Conservatoire, sont nombreux dans ses rangs. À ces membres s'ajoutent des chefs d'orchestre, des critiques, des musicographes et quelques aristocrates mélomanes et compositeurs comme le marquis d'Aoust. Les professeurs des différentes écoles de musique religieuse sont aussi présents au sein de cette société. Elle rassemble également des étrangers dans la catégorie des membres correspondants. L'observation du panel des adhérents de cette association montre une grande diversité d'orientation musicale et artistique. Elle est particulièrement intéressante car elle représente les différentes tendances musicales de l'époque.

<sup>103</sup> *Bulletin de la Société des Compositeurs de Musique*, 1864, p. 82.

<sup>104</sup> À noter qu'au cours d'environ soixante ans d'activité, cette société réunira un maximum de cent cinquante-cinq membres.



Dans les années soixante-dix, à la suite de la guerre et de la Commune, la position de la Société évolue. Les nouveaux statuts publiés en 1877 insistent sur le soutien artistique et professionnel à ses sociétaires et sur la mission d'encouragement à la création musicale. Cela entérine des actions engagées depuis plusieurs années. En effet, à partir de 1873, la Société organise son propre concours de composition réservé aux Français. Plusieurs sujets sont annoncés chaque année dans différents genres musicaux : musique de chambre, musique vocale, musique orchestrale ou encore musique religieuse. Un grand concert annuel donne lieu à l'exécution des œuvres couronnées.

Clément s'investit dans cette société tout autant que dans les deux présentées précédemment ; il en sera même l'un des commissionnaires. Il offre ses ouvrages pour enrichir la bibliothèque et présente des lectures de ses travaux lors des réunions. Par exemple en avril 1863, il intervient avec une *Étude sur la formation du genre de musique religieuse auquel appartiennent les séquences*, publiée ensuite dans le bulletin de la Société. Une fois encore, Clément saisit l'opportunité de développer et de diffuser ses idées. Ses articles sont toujours orientés vers les mêmes sujets : l'art, son histoire, son enseignement et son rapport à la religion. En témoignent ces quelques exemples : *Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France* (mai 1866), *De l'accompagnement du plain-chant* (novembre 1864). Parfois il présente des extraits de ses ouvrages telle une notice sur Lully lue le 23 novembre 1867, issue de son livre sur *Les musiciens célèbres depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*. Ou encore la notice nécrologique qu'il rédige en l'honneur de Rossini publiée dans *Le Ménestrel*, dont il fait lecture à la séance annuelle du 30 janvier 1869.

Il propose aussi des projets pour améliorer la vie de l'association, comme en 1867 où il expose une façon de financer l'exécution de certaines des œuvres des sociétaires sans avoir recours à la demande de subventions.

## 2\_Historicisme et musique

Les activités de Clément et ses publications montrent ses centres d'intérêt bien spécifiques que sont l'art — la musique en particulier mais pas seulement — l'histoire de l'art et plus largement l'histoire des civilisations. Ses ouvrages à visée encyclopédique le révèlent. Son *Histoire générale de la musique religieuse* (1861), son *Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques* (1879) et son *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours* (1884) sont autant d'exemples de sa recherche perpétuelle d'appuis dans le passé pour expliquer les termes de l'évolution des arts. Cela relève d'une démarche et d'une façon de penser expressément ancrées dans leur époque.

### 2\_1. Arts et histoire

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit naître, dans le domaine de l'esthétique, la philosophie de l'histoire ; se développant étroitement aux côtés de l'histoire de l'art, cette nouvelle vision de l'histoire se détourne des réflexions aux aspects politiques et militaires pour s'orienter vers les événements riches du point de vue philosophique et artistique. Plusieurs grands penseurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, tels Schiller<sup>105</sup> ou Schlegel<sup>106</sup>,

<sup>105</sup> Friedrich von Schiller (1759-1805) poète et dramaturge allemand, il consacre une partie de sa carrière à la philosophie de l'histoire. Il publie plusieurs ouvrages sur des thématiques historiques (*Histoire de la révolte qui détacha les Pays-Bas de la domination espagnole* 1788, *Qu'appelle-t-on histoire universelle, et pourquoi l'étudie-t-on ?* 1789, *Histoire de la guerre de Trente Ans* 1790), ainsi que des traités d'esthétique (*De l'art tragique* 1791, *Sur la grâce et la dignité* 1793, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* 1795, entre autres).

participent à poser une problématique mêlant art et histoire. L'aboutissement de cette tendance prend forme chez Hegel dans une philosophie des arts et de la littérature où les considérations « historico-philosophiques de l'art<sup>107</sup> » portent l'idée d'une évolution historique des arts, caractéristique de la pensée historiciste hégélienne. À la suite des Lumières, le Romantisme développe ces concepts historiques dans la réflexion sur l'art et dans la production artistique même.

L'esthétique d'Hegel, qui domine au XIX<sup>e</sup> siècle, se nourrit en France des changements d'idée et de comportement dus aux événements révolutionnaires de 1789, puis du congrès de Vienne (1814-1815) et des révolutions de 1830 et 1848. Les bouleversements induits par le choc et les souvenirs d'événements vécus appellent une interrogation des expériences du passé et attisent la recherche de repères que « l'historisation du rapport de l'homme à lui-même et au monde en regard de sa vie<sup>108</sup> » satisfait. Ainsi, depuis ce point de départ, s'épanouit le romantisme caractérisé par la quête d'identité, d'« esprit du peuple<sup>109</sup> », ainsi que par la recherche de cohésion de l'histoire d'un peuple dans son passé et par un besoin d'évasion qui s'assouvissent dans la découverte historique et locale. Le Moyen Âge, en particulier, répond à ces envies, lieu à la fois du pittoresque pour l'imaginaire d'un Chateaubriand et de l'authenticité pour des recherches de nature archéologique.

---

<sup>106</sup> Friedrich von Schlegel (1772-1845) philosophe, critique et écrivain allemand. Dans son rapport à l'histoire, on pourra consulter Denis THOUARD, « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », *Littérature*, n°120 — *Poésie et philosophie*, 2000, p. 45-58.

<sup>107</sup> Étienne SOURIAU, « Histoire, historique, historicisme, historicité », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 832.

<sup>108</sup> Jörn RÜSEN, « Esthétisation de l'histoire et historisation de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, réflexion sur l'historicisme (allemand) », in Edouard POMMIER (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris : Klincksieck, Musée du Louvre, 1997, T. II, p. 182.

<sup>109</sup> Termes de Herder cité dans Étienne SOURIAU, « Histoire, historique, historicisme, historicité », *op. cit.*, p. 832.

Les premiers élans de ce goût pour l'ancien sont donnés par d'éminentes figures de la haute société, par exemple la princesse et sculptrice Marie d'Orléans : son goût prononcé pour le gothique aura une influence certaine et l'aménagement particulier de son appartement des Tuileries par l'architecte Théodore Charpentier en 1835 donne à voir l'étendue de sa passion (plafond à caissons de style Renaissance, corniches de bois sculpté, tentures, vitraux et meubles anciens ou neufs « à la cathédrale »).

La construction d'une identité nationale — cette recherche fait suite aux conquêtes napoléoniennes sur le Saint-Empire romain germanique — grâce à l'histoire nourrit aussi la quête de légitimité développée par la classe bourgeoise. En effet, alors qu'elle prend de l'importance dans la société française, l'exploitation de paradigmes du passé est un moyen, pour elle, de s'affirmer. Par ailleurs, son appropriation de modèles anciens montre aussi une démocratisation de ces styles. Cet élan s'accompagne souvent d'une vision monumentaliste à l'exemple des éléments de décoration d'intérieur grandioses établis sur des modèles renaissance ou baroque. Émile Zola parvient à rendre compte de cet esprit dans ses descriptions d'intérieur notamment lorsqu'il dépeint le lit de Nana dans son roman éponyme, largement inspiré de celui réalisé vers 1875 pour la courtisane Émilie Valtesse de la Bigne<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> C'est un gigantesque lit dit « de parade » (conservé au musée des Arts Décoratifs de la Ville de Paris), à l'image de ceux utilisés dès le Moyen Âge par les personnalités importantes qui recevaient dans leur chambre. Dans le même esprit, au XVIII<sup>e</sup> siècle, Louis XIV lors du rituel de son lever et de son coucher en public maintenait les courtisans à distance grâce à une balustrade, ici reprise sur le pourtour du lit. Le choix des matériaux, comme le bronze patiné pour rappeler le bois doré traditionnel, est aussi un écho au modèle du lit parade.

Cependant, Nana nourrissait un dernier caprice. Travaillée une fois encore par l'idée de refaire sa chambre, elle croyait avoir trouvé : une chambre de velours rose thé, à petits capitons d'argent, tendue jusqu'au plafond en forme de tente, garnie de cordelières et d'une dentelle d'or. Cela lui semblait devoir être riche et tendre, un fond superbe à sa peau vermeille de rousse. Mais la chambre, d'ailleurs, était simplement faite pour servir de cadre au lit, un prodige, un éblouissement. Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine. Il serait tout en or et en argent repoussés, pareil à un grand

En matière d'architecture, les restaurations dirigées par Viollet-le-Duc suivant le modèle médiéval, notamment de monuments catholiques, sont tout aussi remarquables pour illustrer le courant historiciste. Les chantiers de l'abbaye de Vézelay en 1840, de la Sainte-Chapelle en 1842 et de Notre-Dame de Paris en 1843 en sont l'exemple<sup>111</sup>. Les polémiques autour des restaurations de Viollet-le-Duc révèlent les difficultés liées à la mise en pratique de grandes théories sur l'architecture médiévale et sa réhabilitation. Viollet-le-Duc se montre radical et ses entreprises visent généralement à réinventer le bâti du Moyen Âge. Ses détracteurs lui reprochent son refus de prendre en compte les évolutions architecturales des monuments et, dans une volonté de restituer un aspect originel qui souvent n'a jamais été, de favoriser l'unité stylistique contre l'intégrité des bâtiments<sup>112</sup>. Ces débats laissent entrevoir quelques questions centrales des discussions sur la restauration de la musique ancienne à la même époque<sup>113</sup>.

L'histoire devient ainsi un thème primordial à l'époque romantique, siècle des historiens par excellence, fondateur d'une grande communauté scientifique autour du discours historique. L'historicisme, en tant que mode de pensée, ne se limite pas à un domaine et s'étend, plus ou moins largement, à tous les champs de recherche propices à la découverte d'expériences passées et à l'enrichissement encyclopédique des connaissances.

---

bijou, des roses d'or jetées sur un treillis d'argent ; au chevet, une bande d'Amours, parmi les fleurs, se pencheraient avec des rires, guettant les voluptés dans l'ombre des rideaux. Elle s'était adressée à Labordette qui lui avait amené deux orfèvres. On s'occupait déjà des dessins. Le lit coûterait cinquante mille francs, et Muffat devait le lui donner pour ses étrennes.

Émile ZOLA, *Nana*, Paris : G. Charpentier, 1880, p. 456.

<sup>111</sup> Bruno FOUCART, « Viollet-le-Duc et la restauration », in *Les Lieux de mémoire*, T. II *La Nation*, Pierre NORA (dir.), Paris : Gallimard, 1997, p. 1615-1643.

<sup>112</sup> Jean-Michel LENIAUD, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris : Mengès, 1994.

<sup>113</sup> Jean-Yves HAMELINE, « Viollet-le-Duc et le mouvement liturgique au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Maison Dieu*, n° 142, 1980, p. 57-86. La polémique développée autour des *Chants de la Sainte-Chapelle* en est l'exemple, dans la *Partie A / chapitre - III / 2\_ La polémique*.

Ce courant montre « une conception idéologique et philosophique essentielle, une démarche culturelle propre aux érudits du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup> », où l'histoire, véritable objet de recherches, est traitée selon une méthode scientifique et où les recherches sont institutionnalisées par la création d'établissements d'enseignement supérieur spécialisés. Ainsi, l'École des Chartes, vouée à former les archivistes au classement et à la paléographie, est créée en 1821. La décennie suivante voit la fondation du Comité des travaux historiques (1834), destiné à publier des documents inédits pour servir l'histoire de France et à encadrer les sociétés savantes. La Commission des monuments historiques (1837), placée sous la direction de Mérimée, est quant à elle chargée d'inventorier et de sauver le patrimoine<sup>115</sup>.

## 2\_2. Passion de la musique ancienne

Le courant de pensée historiciste concerne aussi l'art musical du XIX<sup>e</sup> siècle, où le renouveau de l'ancien est, dans ce domaine, essentiellement dû à quelques passionnés. Si l'intérêt pour la musique ancienne se constate dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les avancées dans la compréhension des découvertes sont rapidement limitées par les « énigmes musicales<sup>116</sup> » liées à la notation. Il faut une génération d'archivistes et d'antiquaires pour récolter les sources et surmonter ces problèmes afin de mieux connaître et faire découvrir cette musique ancienne. Ce sont alors des projets monumentaux qui sont menés, à l'exemple des

<sup>114</sup> Jörn RÜSEN, « Esthétisation de l'histoire et historisation de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, réflexion sur l'historicisme (allemand) », *op. cit.*, p. 182.

<sup>115</sup> Créés par le ministre de l'Intérieur François Guizot au lendemain de 1830, l'inspection générale des monuments historique est animée par Mérimée, qui reproche à la direction des Édifices diocésains de faire la part belle au fonctionnement du culte et non à la qualité patrimoniale. La mise en place de ce nouvel organe permet alors un contrôle de l'État sur les édifices.

<sup>116</sup> Walter CORTEN, « Fétis, transcripteur et vulgarisateur », *Revue Belge de musicologie*, 1996, n°50, p.252.

investigations de Giuseppe Baïni<sup>117</sup> pour publier la première biographie de Palestrina en 1828, des entreprises de Pietro Alfieri<sup>118</sup> pour tenter d'éditer l'œuvre complète de ce même compositeur ou encore des travaux de François-Louis Perne<sup>119</sup> pour rassembler une grande quantité de partitions polyphoniques, pour copier des traités anciens et restituer des œuvres telles que la *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut en 1830.

Le travail pionnier d'Alexandre-Étienne Choron marque véritablement le début de cet intérêt en France et ouvre la voie à de nouvelles démarches. Les concerts de musique de grands maîtres allemands et italiens donnés par son École royale et spéciale de chant, inaugurée en 1816, et ses publications d'œuvres de Palestrina, Jommelli, Sabbatini, entre autres, créent de l'émulation. Ainsi, Fétis met à profit le travail pertinent de ses prédécesseurs. En effet, rachetant la bibliothèque de Perne à sa mort, il exhume les plus anciens extraits de polyphonies mesurées d'Adam de la Halle, Jean de Lescurel ou encore Francesco Landini, et utilise son assise de journaliste pour populariser l'archéologie musicale en France : il joint en supplément de sa revue *La Gazette musicale* des transcriptions qu'il nomme « Archives curieuses de la musique ». Dans la même veine, lorsque Danjou fonde son propre périodique, la *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, il l'accompagne de transcriptions d'œuvres réalisées par Fétis ou Nisard.

Les sources occupent une place fondamentale pour les musicographes. Passionnés par l'objet de leurs études, ils les collectionnent, les copient, les

---

<sup>117</sup> Giuseppe Baïni (1775-1844), compositeur italien, critique et historien musical.

<sup>118</sup> Pierre Alfieri (1801-1863), cardinal italien musicologue.

<sup>119</sup> François-Louis Perne (1772-1832), compositeur, historien et théoricien de la musique, il fut aussi bibliothécaire au Conservatoire de Paris (1819-1822). Au sujet de son activité de collectionneur, voir l'article de Henri VANHULST « La collection de François-Louis Perne acquise en 1833 par François-Joseph Fétis », in *Collectionner la musique — érudits collectionneurs*, sous la dir. de Denis HERLIN, Catherine MASSIP et Valérie DE WISPELAEREN, vol. 3, Turnhout : Brepols, 2015, p. 118-137.

éditent, à l'exemple des bibliothécaires du Conservatoire de Paris, Auguste Bottée de Toulmon et Weckerlin, particulièrement attachés aux ouvrages anciens. Le premier retranscrit des éditions rares des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles quand le second collectionne les manuscrits. La bibliothèque d'Adrien de La Fage témoigne aussi de cette passion. Vendue aux enchères à sa mort en 1862, elle renfermait alors plus de 2 300 titres rassemblés par cet élève de Choron et de Baïni : autant de partitions que de traités théoriques, d'ouvrages esthétiques ou historiques, de biographies ainsi que des livres sur le théâtre et l'art dramatique.

Le renouveau de la musique ancienne passe par la publication de partitions, mais aussi par le développement de son enseignement. Après l'école fondée par Choron, celle de Niedermeyer puis la Schola Cantorum de Charles Bordes, Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant abondent en ce sens<sup>120</sup>. Grâce à son école, Choron introduit une grande nouveauté : l'exécution de cette musique ancienne. Les initiatives prolongeant cette idée pratique se développent et sont à l'origine de la naissance des concerts historiques commentés organisés par Fétis en 1832 et la Société de musique vocale, religieuse et classique fondée par le Prince de la Moskowa avec le soutien de Niedermeyer en 1843. Ces derniers donnent à entendre à un public d'aristocrates des œuvres de musique chorale allant de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle ; Fétis offre dans ses séances, un mélange de musique religieuse et de musique concertante, accompagnant chaque œuvre d'un exposé à tendance historique, parfois émaillé de commentaires esthétiques.

---

<sup>120</sup> La question de l'enseignement musical est développée plus loin, voir *Partie C L'enseignement de la musique d'église, essence de sa restauration*.



### 2\_3. **Concerts historiques à l'Exposition universelle de 1867**

En homme actif et en accord avec son époque, Clément a l'occasion de vivre en tant qu'acteur un événement social et politique particulièrement marquant : manifestation exceptionnelle, l'Exposition universelle se tient à Paris en 1867 dans le faste qui caractérise ce genre de démonstration. Seize ans après la première historique (Paris, 1855), cette exposition est la deuxième à avoir lieu dans la capitale française et seulement la troisième du genre jamais organisée — l'exposition tenue à Londres en 1862 était qualifiée d'internationale — ; dès la clôture de l'exposition outre Manche, l'empereur Napoléon III se réclame d'un événement similaire dans son pays. D'emblée, un décret convoque une exposition universelle de produits agricoles et industriels. Un deuxième décret associe en 1865 les Beaux-Arts à la manifestation : désormais c'est une Exposition universelle d'Art et d'Industrie qui se prépare.

Son organisation est confiée à une Commission impériale présidée par le Prince Napoléon, cousin de l'Empereur. Le succès de l'exposition est à la hauteur des moyens déployés. Ce ne sont pas moins de onze à quinze millions de visiteurs qui arpentent les 52 200 stands d'exposants du 1<sup>er</sup> avril au 3 novembre, dans le gigantesque bâtiment ovoïde construit sur les quinze hectares du Champ-de-Mars. L'exposition s'étend autour du palais principal en un parc des nations où se multiplient pavillons et chalets d'architecture typique des délégations représentées. La majorité des exposants vient d'Europe, mais l'Empire ottoman et l'Amérique latine sont aussi bien représentés. Le public afflue de façon impressionnante, en provenance des provinces françaises comme de l'étranger. Paris, ainsi visité par tous les souverains, devient le centre d'intérêt de l'Europe entière, voire du monde.



Vue Générale de l'exposition universelle de 1867  
Lithographie en couleur, Paris : F. Sinnett éditeur, © Gallica / Bibliothèque nationale de France

Selon l'objectif affiché de ce type de manifestation, l'État français développe l'événement afin de se mettre en avant : il « ne peut pas ne pas faire son autocélébration<sup>121</sup> ». En effet, la confrontation directe de la production française avec celle des autres pays est l'occasion d'une démonstration de la supériorité française ainsi que celle de créer une émulation nationale. L'investissement de l'État français est aussi évident dans la vie parisienne, au travers des fêtes et des visites qu'il organise en marge de l'exposition. Profitant de l'affluence et surtout de la venue de personnalités internationales importantes, le gouvernement français cherche à éblouir pour montrer et imposer sa puissance et faire oublier les échecs de sa politique extérieure. Cela se traduit par la mise en scène de l'excellence française, dont l'Empire se veut l'apogée, en s'attachant à correspondre au mythe de la vie parisienne déjà ancré et en s'appuyant sur le bon goût réputé et les traditions nationales, tant en matière de mode que de gastronomie ou dans les arts et lettres. L'État met aussi un point d'honneur à montrer sa modernité, comme symbole d'un pays dynamique et entreprenant, et à affirmer sa prospérité par une débauche de luxe dans la décoration, les illuminations et les cérémonies de grand apparat.

La musique prend spécialement part à chaque moment de l'événement, notamment par des concerts grandioses comme celui donné lors de la remise des prix : mille exécutants sont réunis pour jouer devant 20 000 spectateurs un programme essentiellement français parmi lequel l'hymne *À Napoléon et à son vaillant peuple* composé pour l'occasion par Rossini. Ainsi, la musique participe pleinement au processus de célébration impériale.

---

<sup>121</sup> Jean-Charles GESLOT, « La vie parisienne, entre culture et politique : l'exemple de l'Exposition universelle de 1867 », in *La vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Aude DÉRUELLE et José-Luis DIAZ (dir.), actes du troisième congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémiste, 2007, en ligne <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/vieparisienne.html> [consulté le 2 août 2016].

Plus généralement, l'art musical représente une partie importante des manifestations autour de l'exposition<sup>122</sup>. Plusieurs comités sont établis pour représenter la musique du triple point de vue de la composition, de l'exécution et de l'histoire. Le premier comité, consacré à la composition, est chargé d'organiser un concours. Le comité d'exécution s'occupe des concerts donnés au cours du mois de juillet : des concerts donnés par des orchestres et chœurs, des concerts d'orphéons, des fanfares, des harmonies et des musiques militaires ont lieu.

Pour sa part, Clément participe au dernier comité, « chargé d'organiser une série de concerts dans lesquels un petit nombre d'artistes éminents seront conviés à exécuter les compositions musicales les plus remarquables de diverses époques et de divers pays<sup>123</sup> »<sup>124</sup>. La presse et les échanges épistolaires entre les différents membres fournissent des informations sur le travail du comité et sur sa réflexion pour l'organisation de tels concerts. Ce comité est présidé par Fétis et compte également dans ses rangs Léon Gastinel<sup>125</sup> (secrétaire), François Delsarte<sup>126</sup> (vice-président), François-Auguste Gevaert<sup>127</sup>, Ernest Reyer<sup>128</sup>, Weckerlin et Charles Vervoitte<sup>129</sup>. Cet effectif, nommé par arrêté ministériel le 7 février 1867,

<sup>122</sup> Sophie-Anne LETERRIER, « La musique dans les expositions universelles », *Le mélomane et l'historien*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 180-182.

<sup>123</sup> *Le Ménestrel*, 2 mars 1867, p. 102.

<sup>124</sup> Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, quatrième partie, Genève : Droz ; Haute École de Musique de Genève, coll. Musique et Recherches, 2013.

<sup>125</sup> Gastinel, Léon (1823-1906) compositeur.

<sup>126</sup> François Delsarte (1811-1871), chanteur professeur de chant et de déclamation, il fut également compositeur et théoricien du chant et de la danse. Voir l'ouvrage de Christophe DAMON et Franck WAILLE, *François Delsarte, une recherche sans fin*, Paris : L'Harmattan, 2015.

<sup>127</sup> Gevaert, François-Auguste (1828-1908) compositeur, professeur et musicologue belge. Il étudie l'orgue et le piano et devient directeur de la musique à l'Opéra de Paris (1867), ainsi que directeur du Conservatoire de Bruxelles (1871) où il succède à Fétis. Il dirige les Concerts du Conservatoire présentant des œuvres de toutes nations et de toutes les époques.

<sup>128</sup> Reyer, Ernest (1823-1909) compositeur, critique musical et bibliothécaire à l'Opéra de Paris.

<sup>129</sup> Charles Vervoitte (1819-1884) maître de chapelle, directeur de la Société académique de musique sacrée et inspecteur général de la musique religieuse pour le ministère de l'Instruction publique et des Cultes.

était susceptible de s'étoffer, notamment de spécialistes étrangers, mais Fétis préfère écarter cette possibilité afin d'éviter une confusion liée à la multiplication des points de vue<sup>130</sup>.

Tout juste nommés au sein du comité, Weckerlin et Clément écrivent à Fétis. Le premier est impatient de connaître l'avis du maître expérimenté, et rompu à l'exercice des concerts historiques, au sujet de l'orientation des programmes. Le second, tout aussi enthousiaste, s'engage immédiatement dans l'exposé de ses premières vues : Clément pense qu'« il y aura lieu à renouveler les séances que [Fétis a] organisées en 1832<sup>131</sup> ». Cependant, la réponse de Fétis à Weckerlin laisse transparaître une certaine réserve de sa part, en premier lieu d'ordre logistique : en effet, le musicographe octogénaire est encore très occupé entre ses obligations au Conservatoire royal de musique de Bruxelles et la parution imminente de son *Histoire générale de la musique*. Il envisage les allers-retours nécessaires entre les capitales belge et française pour parvenir à concilier ses activités avec sa tâche de président du comité d'organisation des concerts historiques. Dans un second temps, la finalité recherchée par le gouvernement dans l'organisation de ces concerts l'interroge. Il précise ses réticences à Weckerlin :

Le gouvernement en instituant ces concerts se propose-t-il de faire quelque chose de réel, d'utile, d'instructif, ou ne veut-il qu'amener la cohue qui va se presser à Paris ? Dans le premier cas, je donnerais volontiers mon concours, dans le second, non. [...] Vous me trouverez peut-être bien arriéré de songer si sérieusement à l'art dans un moment où tout Paris fait de la banque ? Que voulez-vous ? Je suis vieux, trop vieux pour changer sous ce rapport<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Lettre de Fétis à Weckerlin, Bruxelles, 22 mars 1867 (Robert WANGERMÉE, *Correspondance de Fétis, op. cit.*, p. 566-567).

<sup>131</sup> Lettre de Clément à Fétis, Paris, 27 février 1867, *id.*, p. 562.

<sup>132</sup> Lettre deux Fétis à Weckerlin, Bruxelles, 22 mars 1867, *id.*, p. 566.

D'emblée, Clément propose que chaque membre du comité mette à profit ses propres travaux afin de dresser rapidement les programmes mais aussi certainement dans le but plus personnel de promouvoir le résultat de ses recherches auprès d'un nouveau public. Il envisage ainsi de présenter son recueil formé de chants du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup> tandis que « M. Delsarte pourrait s'occuper des opéras de Lully et de Rameau, M. Weckerlin de la chanson, M. Gevaert des compositeurs italiens du XVII<sup>e</sup> siècle, M. Vervoitte traiterait de la musique sacrée au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>134</sup> », et Fétis de sortir des exemples de musique des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

S'il est d'accord avec Clément de permettre à chacun de contribuer, en rassemblant leurs différentes « curiosités archéologiques <sup>135</sup> », Fétis considère « qu'il n'y a rien qui soit supportable antérieurement au XVe siècle, et Dufay est la limite la plus ancienne de ce qui est admissible<sup>136</sup> ». La proposition de Clément est, de ce fait, écartée. Par conséquent, le comité choisit de délimiter les programmes dans l'optique de susciter l'intérêt artistique et d'initier le public à l'art musical ; il fixe alors une période s'étendant du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et se consacre au genre symphonique, à la musique religieuse, à l'opéra, à la musique de chambre et à la musique de danse. Une liste de compositeurs susceptibles d'être joués est dressée par siècle. Elle fait la part belle aux exemples du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>133</sup> Voir son travail sur les *Chants de la Sainte-Chapelle, Partie A / chapitre - III. Un exemple d'archéologie musicale : les Chants de la Sainte-Chapelle.*

<sup>134</sup> Lettre de Clément à Fétis, *op. cit.*, p. 563.

<sup>135</sup> Lettre de Fétis à Weckerlin, *op. cit.*, p. 564.

<sup>136</sup> *Id.*

| XV <sup>e</sup> siècle | XVI <sup>e</sup> siècle                                         | XVII <sup>e</sup> siècle                                                        | XVIII <sup>e</sup> siècle                                                                                               |                                                                                                                                   |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Josquin Desprez        | Clemens non Papa<br>Gombert<br>Janequin<br>Lassus<br>Palestrina | Carissimi<br>Cavalli<br>Monteverdi<br>Lalande<br>Legrenzi<br>Lulli<br>Scarlatti | Bach<br>Boccherini<br>Campra<br>Cimarosa<br>Dalayrac<br>Galuppi<br>Gluck<br>Grétry<br>Haendel<br>Haydn<br>Keiser<br>Léo | Marcello<br>Méhul<br>Monsigny<br>Mozart<br>Paisiello<br>Pergolèse<br>Philidor<br>Piccini<br>Rameau<br>Sacchini<br>Vinci<br>Viotti |

Reste au comité à s'accorder sur les œuvres à intégrer à leur programme. Clément, voyant les semaines passer, s'inquiète du manque de temps pour la préparation et la copie des œuvres choisies ainsi que pour leurs répétitions. Il va jusqu'à proposer de charger un musicien de la copie et de le rémunérer de 900 à 1000 francs, car aucun des membres, selon lui, ne pourra dégager suffisamment de temps pour se consacrer à cette tâche. Probablement pour alléger cette partie du travail dévolue à l'organisation de ces concerts — mais aussi à cause de l'accident de Fétis qui s'est cassé la clavicule et qui est donc un temps indisponible —, l'orientation évolue et les douze séances prévues à partir du mois de juin se muent en deux séries de six séances. L'une serait consacrée aux œuvres « les plus importantes<sup>137</sup> » de tous les genres du XV<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que l'autre se concentrerait sur les œuvres « plus intimistes <sup>138</sup> », peut-être accompagnées de conférences.

Malgré les difficultés qui émaillent le projet, Clément reste très enthousiaste. Il se propose d'assurer l'une des séances conférencières et soumet à l'approbation du président du comité le plan de son intervention historique prenant racine dans le théâtre du XI<sup>e</sup> siècle pour se développer dans l'art lyrique et religieux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et se poursuivant

<sup>137</sup> *Le Ménestrel*, 8 juin 1867.

<sup>138</sup> *Id.*

jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Peut-être trop affairé à ces préparatifs, Clément occulte dans sa correspondance les aléas beaucoup plus pragmatiques auxquels se confronte le comité au cours du mois de juin, rapportés par Weckerlin à Fétis. Les craintes formulées par ce dernier dès sa nomination à la présidence du comité se révèlent fondées. En effet, le comité se voit obligé de justifier d'une certaine rentabilité des concerts prévus. Pourtant ceux-ci sont envisagés pour un public restreint : Fétis a insisté pour que les séances se tiennent dans une salle de taille relativement modeste qui « ne doit pas contenir beaucoup plus de mille personnes, car j'ai appris par expérience que les musiques à faibles sonorités perdent tout leur effet dans une vaste salle et devant un public trop nombreux<sup>139</sup> ». Inquiète, la Commission impériale demande au comité une estimation du coût des séances : « notre devis était de trente mille francs pour cinq concerts, et on trouvait cela exorbitant<sup>140</sup> ». Afin d'évaluer le rapport entre ces dépenses et les recettes dégagées par de tels concerts, la Commission impériale réclame finalement un concert d'essai avant de s'engager dans les deux séries prévues. Indignés, les membres du comité se refusent à passer un tel test et proposent en dernier recours de ne donner que cinq concerts : alternative probablement refusée. Finalement « on assure que les membres du jury de la commission musicale près l'Exposition universelle chargée d'organiser les concerts de musique historique auraient, à la suite de discussions orageuses, donné en masse leur démission. Les concerts historiques ne verront pas le jour<sup>141</sup> ». Comme le souligne Sophie-Anne Leterrier, « la finalité commerciale l'emporte évidemment sur la finalité scientifique<sup>142</sup> ».

---

<sup>139</sup> Lettre de Fétis à Weckerlin, *op. cit.*, p. 566.

<sup>140</sup> Jean-Baptiste WECKERLIN, *Nouveau musiciana extraits d'ouvrages rares ou bizarres anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens*, Paris : Garnier Frères, 1890.

<sup>141</sup> *L'indépendance dramatique*, 6 juillet 1867.

<sup>142</sup> Sophie-Anne LETERRIER, « La musique dans les expositions universelles », *op. cit.*, p. 181.





Les activités de Clément, en dehors de l'enseignement et de ses postes de musicien d'église, l'immergent dans une sociabilité érudite et influente qui lui offre un cadre privilégié pour développer et faire connaître ses recherches. Il y trouve effectivement les moyens nécessaires pour diffuser plus largement ses travaux, mais aussi les contacts indispensables à son évolution.

La passion de Clément pour la musique ancienne et pour l'archéologie musicale prend tout son sens au cœur du mouvement historiciste qui s'étend sur la pensée esthétique depuis le début du siècle. L'adhésion de Clément à ce courant, sur lame de fond de quête identitaire, le positionne aussi dans le paysage politique français aux côtés des catholiques libéraux dont il fréquente le cercle par le biais, en premier lieu, de la société Saint-Jean. L'approche du parcours de Clément selon cet angle amorce la réflexion sur l'implication politique des plainchantistes dont le fil se tendra dans la suite de notre étude.

### Chapitre – III      **Un exemple d’archéologie musicale :** ***les Chants de la Sainte-Chapelle***

Très tôt dans son parcours, Clément cherche une réalisation concrète de son travail archéologique par une application pratique de ses recherches. Sa première expérience illustre cette démarche. À 25 ans, il publie un premier article sur ses recherches au sujet des drames liturgiques au Moyen Âge dans lequel il insère une première transcription à trois voix d’un chant médiéval, réalisée par ses soins, qu’il fait aussi exécuter. Cela constitue le point de départ du recueil consacré aux séquences médiévales qu’il publie deux ans plus tard et qui le suivra tout au long de sa carrière : *les Chants de la Sainte-Chapelle*.

Les réactions suscitées par ce travail livré par Clément au grand public, notamment celles de Nisard, de Danjou et de d’Ortigue, sont l’occasion pour Clément de défendre son point de vue et permettent de replacer les démarches de cet auteur dans leur contexte, afin d’apporter un premier éclairage sur les débats qui animent le mouvement de restauration de la musique liturgique.

## 1\_ Présentation des Chants de la Sainte-Chapelle

En 1849, alors qu'il fournit à la Commission des arts et édifices religieux son rapport de mission sur l'état des grandes orgues dans les cathédrales qu'il a visitées, Clément fait part à Eugène Durieu<sup>143</sup>, alors directeur général des Cultes, d'une entrevue qu'il a eue avec le secrétaire général du ministère de la Justice, Jallon. Au cours de celle-ci, il s'est vu confier la partie musicale d'une solennité à la Sainte-Chapelle. Il expose ensuite au directeur son intention de faire exécuter des chants du XIII<sup>e</sup> siècle que — d'après ses dires<sup>144</sup> — il a déjà commencé à faire répéter, et recueille son approbation pour cette initiative.

### 1\_1. Origine du travail

Ce projet est le prolongement d'un travail que Clément a commencé dès 1847. Il diffuse alors ses recherches sur les drames liturgiques en publiant, un cycle d'études sous forme d'articles dans les *Annales archéologiques*, repris en 1861 dans son *Histoire générale de la musique religieuse*. La découverte de la *Prose de l'Âne*, issue du manuscrit de l'Office de la Circoncision de Sens<sup>145</sup>, est au centre du premier article de ce cycle paru en juillet 1847 ; Clément donne même dans sa publication une première transcription harmonisée accompagnée d'un *fac-simile* réalisé par Émile Amé, architecte des monuments historiques<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Eugène Durieu (1800-1874), une figure importante des débuts de la photographie en France, il est aussi juriste et littérateur. Lors du remaniement ministériel de 1848, Hippolyte Carnot, alors ministre de l'Instruction publique et des Cultes, le nomme directeur général de l'administration des Cultes. À son sujet, voir l'article en ligne de Sylvie AUBENAS, « Eugène Durieu, haut fonctionnaire, photographe et faussaire », *Études photographiques*, 32 | Printemps 2015 : <http://etudesphotographiques.revues.org/3504> [consulté le 2 août 2016].

<sup>144</sup> Lettre de Clément à Durrieu directeur général des Cultes, AN F/19/3946 (152).

<sup>145</sup> Ce manuscrit du début du XIII<sup>e</sup> siècle, destiné à canaliser les excès de la fête des fous, est conservé à la médiathèque de Sens (F-SEm 46). Il a été l'objet de la thèse soutenue par Océane BOUDEAU, *L'Office de la Circoncision de Sens (le manuscrit 46 de la Médiathèque municipale de Sens)*, sous la direction de Cécile REYNAUD, Marie-Noëlle COLETTE et de Frédéric BILLIET, Paris : École pratique des hautes études, 2013.

<sup>146</sup> *Annales archéologiques*, T. 7, 1847, p. 25-26.

rievat p̄raby aduenzauit asinus pulcher ⁊ fortis  
 simus sarcinis ap̄assinuit. hez. Irasne hez. Hic in collibz  
 sichen euenit sub ruben transgo p̄ iordanem saly  
 in bethleem. hez. Sattu umar hymnulos dignat ee  
 capitolof super diomedariot uelox madianeot. hez. du  
 rum de arabia thul ⁊ myrram de salta tulie in ecclē  
 sia uerit asinaria. hez. Dum trahit uehicula multa  
 cum sarcinila illius mandibula dura terit pabula.  
 hez. Cum ariths eidum comedit ⁊ carduum traci  
 apalea lāgregat in area. hez. Amendicat afinetiam tā  
 tur ex gramine amen amen uera aspnare uetera. hez.

PREMIÈRE PARTIE.

DESSUS  
 O si en l'esp̄rte ues Ad uen ta uel. A si mus. Pul cher et for tis si mus. Sar ci nis ap tin si mus. Hic air as ne bes

TÉNOR  
 O si en l'esp̄rte ues Ad uen ta uel. A si mus. Pul cher et for tis si mus. Sar ci nis ap tin si mus. Hic air as ne bes

BASSE  
 O si en l'esp̄rte ues Ad uen ta uel. A si mus. Pul cher et for tis si mus. Sar ci nis ap tin si mus. Hic air as ne bes

ORGUE

DEUXIÈME PARTIE.

CHŒUR  
 Hic in col li bus Si chea. I no tri tus sub Ru ben. Tran si it per Jor danem. Sa li ri it in Beth le em. Hic air as ne bes

ORGUE

*Oriens Partibus, La Prose de l'Âne, fac-simile de Amé et transcription harmonisée par Clément*  
 © BM Reims

Clément fait alors exécuter ce chant par le chœur du collège Stanislas au cours d'un concert donné par cet établissement. Le succès relayé par Didron dans les *Annales archéologiques* encourage Clément dans ses démarches et annonce le travail plus important paru sous la forme d'une série d'articles intitulée « Liturgie, musique et drames au Moyen Âge » parue entre 1847 et 1852 et réunie ensuite dans un chapitre de l'*Histoire générale de la musique religieuse*. Ainsi, avant la publication du recueil des *Chants de la Sainte-Chapelle*, deux transcriptions de Clément ont été diffusées : la *Prose de l'Âne*, mais aussi le *Qui regis septra* (décembre 1847).

## 1\_2. Contenu du recueil

Pour réaliser ce projet, Clément puise dans le manuscrit de Sens l'*Orientis partibus*, également appelé la *Prose de l'Âne*, chanté lors de la fête de la Circoncision et à l'occasion d'autres solennités de la période de la Nativité. Le *Patrem parit* présent dans le recueil de Clément provient de la même source. Selon lui, ce serait un trope composé par saint Bernard, « le plus beau, peut-être des Chants de la Sainte-Chapelle<sup>147</sup> ». Il extrait du même manuscrit trois autres chants. *L'Hœc est clara dies* s'exécute, d'après une rubrique relevée par Clément, à quatre ou cinq voix en faux-bourdon lors des grandes solennités religieuses ; il n'est pas expressément destiné à l'office de la Circoncision, mais plutôt en commémoration à la fête de la Nativité. Pour le *Concordi Lætitia*, dont l'origine du texte est probablement du XIII<sup>e</sup> siècle, Clément s'est autorisé à utiliser la même musique que la *Prose de l'Âne* car le texte présente la même métrique, explique-t-il. Le texte de celui-ci a été copié dans un manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle appartenant à Clément. Quant au *Trinitas, Deitas*, il a été ajouté au recueil réédité. La transcription de ce chant paraît pour la première fois dans *L'Illustration* du 2 novembre 1850.

Les autres chants constituant le recueil proviennent d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale que Clément désigne sous la référence 904, *Codex Bigotianus*, 28 reg. 4218<sup>148</sup>. Il en transcrit le *Regnantem*, une séquence pour le deuxième dimanche de l'Avent, ainsi que l'*Ecce panis* qui est une strophe issue de la prose du Saint-Sacrement de saint Thomas d'Aquin, mais, comme il le souligne, dont la musique est plus ancienne et apparaît au XII<sup>e</sup> siècle avec d'autres paroles. Clément utilise aussi une séquence pour le

---

<sup>147</sup> Félix CLÉMENT, « Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle », *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, Paris : Librairie Poussielgue frères, 4<sup>e</sup> édition, 1876, p. 88.

<sup>148</sup> Ce *Graduale Rotomagense* du XIII<sup>e</sup> siècle provient de la cathédrale de Rouen et se trouve à la Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits (Latin 904), disponible en version numérisée sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84324657>.

troisième dimanche de l'Avent, le *Qui regis sceptrā*, dont, selon la rubrique du manuscrit qu'il relève, la mélodie doit être répétée en vocalise à partir du troisième vers par un chœur de cinq enfants. Le trait pour le carême *Domine non secundum* fait aussi partie de la sélection de Clément. Enfin, le *Salve virgo* est extrait de ce manuscrit. Il correspond à ce que Clément appelle les « drames liturgiques » car ce chant fait partie des scènes du Nouveau Testament qui étaient représentées pendant la nuit de Noël au Moyen Âge. Un dernier chant, le *Domine salvum fac Rempublicam*, d'origine plus récente complète le recueil. L'ensemble de ces onze chants forme la musique de la cérémonie de nomination des magistrats qui se déroule le 3 novembre 1849 à la Sainte-Chapelle.

Publié le 14 décembre de la même année sous le titre *Chants de la Sainte-Chapelle tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle traduits et mis en musique avec accompagnement d'orgue* (Paris : V. Didron), ce recueil contient une introduction rédigée par Didron, dans laquelle ce dernier relate la première audition des pièces. Ces chants font ensuite l'objet de trois rééditions dont la première, en 1861, se trouve à la fin de son *Histoire générale de la musique religieuse* ainsi qu'en opuscule séparé. La deuxième paraît en 1875, probablement à l'occasion de leur exécution en la cathédrale de Montpellier et la troisième est publiée l'année suivante. Ces derniers volumes intègrent de nouveaux chants, relevant d'un « choix des principales séquences du Moyen Âge » (comme l'indique le titre modifié), mais aussi « sur la demande de plusieurs ecclésiastiques<sup>149</sup> » qui complètent en effet le temps liturgique, notamment de Pâques, de l'Avent et les offices de la sainte Vierge. Ces rééditions renferment aussi les *Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle* qui, dès 1852, étaient publiées en parallèle du recueil de partition. Dans les réédition, ces trente et un chants portent alors le sous-titre de « Choix des principales séquences du Moyen Âge ».

<sup>149</sup> Félix CLÉMENT, « Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p.90.

### 1\_3. Exécutions

Tableau récapitulatif des dates et lieux d'exécution connus des Chants de la Sainte-Chapelle.

| Date          | Lieu                                 | Exécutants                                                                 | Occasion                                                                                            | Réception                                                                                                                                                                                                                                                                               | Précisions                                                                                                                                                                                                                                                   | Source                                                                                                                            |
|---------------|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1847<br>29.04 | Paris :<br>collège Stanislas         | chœur des élèves du<br>collège Stanislas<br>direction : Clément            | concert du Collège<br>Stanislas                                                                     | Selon Didron, le chant a été très<br>applaudi. Cet essai présage un grand<br>succès international et auprès d'un très<br>large public. C'est le début d'une vraie<br>restauration qui encourage vers la<br>restauration de la musique de la messe<br>et de tous les offices.            | Première audition de la <i>Prose de l'Âne</i><br>environ 1000 auditeurs :<br>« trois archéologues perdus »<br>(T. 7, p. 24), ainsi que les musiciens de<br>l'opéra et du conservatoire, des nobles,<br>des bourgeois et des enfants apprenant<br>la musique. | <i>Annales<br/>archéologiques</i><br>T. 6, p. 304<br>T. 7, p. 24-35                                                               |
| 1849<br>03.11 | Paris :<br>Sainte-Chapelle           | 40 musiciens dont<br>des enfants<br>soliste : Roger<br>direction : Clément | cérémonie officielle :<br>prestation de serment<br>accomplie par la haute<br>magistrature de France | Selon Didron : les chants ont produit<br>un grand effet et ont été très<br>appréciés par l'auditoire cultivé<br>(Montalembert). Cependant cette<br>représentation subit de violentes<br>critiques de musiciens tels Adam et<br>d'autres restaurateurs comme Nisard<br>ou d'Ortigue.     | Première exécution officielle<br>présence du président Louis-Napoléon<br>Bonaparte, de l'archevêque de Paris,<br>du président de l'Assemblée nationale<br>et du corps diplomatique.                                                                          | <i>Annales<br/>archéologiques</i><br>T. 9, p. 309-318                                                                             |
| 11.11         | Paris :<br>Sainte-Chapelle           |                                                                            | cérémonie de<br>récompense de<br>l'exposition de l'industrie                                        | Selon Didron : grand succès.                                                                                                                                                                                                                                                            | En présence du président Louis-<br>Napoléon Bonaparte, de l'archevêque<br>de Paris, de diplomates et de l'élite<br>industrielle et à la demande de M.<br>Dumas, ministre de l'Agriculture et du<br>Commerce.                                                 | <i>Annales<br/>archéologiques</i> T.<br>9, p. 317                                                                                 |
| 01.12         | Paris :<br>Saint-Etienne-<br>du-Mont |                                                                            | sermon de charité                                                                                   | D'Ortigue était dans le public et<br>critique par la suite la <i>Prose de l'Âne</i> :<br>« en mettant le chant de cette prose<br>sur des paroles sacrées, M. Félix<br>Clément est-il sûr d'en conserver le<br>mouvement ? Et si le mouvement est<br>changé, est-ce la même musique ? ». | Environ 3000 spectateurs<br>les paroles du chant <i>Orientibus<br/>partibus</i> ont été changées pour<br>l'occasion « pour les académiciens et<br>les autres personnes timorées »<br>selon Didron.                                                           | <i>Annales<br/>archéologiques</i><br>T. 9, p. 317<br>Joseph, D'ortigue,<br><i>La musique à<br/>l'Église, op. cit.</i> , p.<br>166 |

Didron affirme que les chants devraient être exécutés en 1849 pour Noël et pour l'Épiphanie à Reims, Châlons-sur-Marne, Senlis, Rouen, Clermont-Ferrand, Angers, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Bayonne, ainsi qu'à l'étranger à Londres, Canterbury, Trèves, Cologne et en Belgique.

|                  |                                          |                                                                                        |                                                                                                                                 |                                                                               |                                                                                                                         |                                                                                                                           |
|------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1850<br>18.07    | Paris :<br>Saint-Roch                    | soliste : Roger                                                                        |                                                                                                                                 |                                                                               | Peut-être seulement le chant <i>Trinitas, deitas, unitas æterna</i> extrait de l'Office de la Circoncision.             | <i>L'Univers</i><br>« Feuilleton »<br>06.11.1850                                                                          |
| 1851<br>22.04    | Paris :<br>Saint-Roch                    | 60 musiciens<br>soliste : Roger<br>direction : Clément                                 | assemblée de charité de<br>Pâques au profit de<br>l'œuvre des Faubourgs                                                         |                                                                               |                                                                                                                         | <i>Ménestrel</i><br>20.04.1851                                                                                            |
| 1852<br>13.01    | Paris :<br>Saint-Jean-Saint-<br>François | 50 musiciens                                                                           | réception de l'orgue de<br>chœur                                                                                                |                                                                               | Peu de place : l'entrée se fait<br>uniquement sur présentation d'une<br>lettre d'admission.                             | <i>L'ami de la<br/>religion</i><br>10.01.1852                                                                             |
| 27.05            | Paris :<br>Saint-Jacques-du-<br>Haut-Pas | 60 musiciens<br>soliste : Roger<br>direction : Clément                                 | œuvre de charité                                                                                                                |                                                                               |                                                                                                                         | <i>L'ami de la<br/>religion</i><br>25.05.1852                                                                             |
| 1873<br>09.04 ?  | Paris :<br>Saint-Germain-<br>l'Auxerrois | direction : Clément                                                                    | réunion des Comités<br>catholiques                                                                                              |                                                                               | « après une longue interruption »                                                                                       | <i>Bulletin de la<br/>Société Saint-<br/>Jean</i><br>12.1873, p. 48                                                       |
| 27 .06 ?         | Lille :<br>Notre-Dame-de-<br>Treille     |                                                                                        | fêtes du couronnement<br>de Notre-Dame-de-<br>Treille                                                                           | Selon le président de la Société<br>Saint-Jean : succès.                      | Pour l'occasion, la Société Saint-Jean<br>organise un concours de composition<br>avec un jury dont Clément fait partie. | <i>Bulletin de la<br/>Société Saint-Jean</i><br>12.1873, p. 48/50                                                         |
| 1875<br>02.04    | Paris :<br>Saint-Eustache                |                                                                                        | célébration caritative<br>organisée par la Société<br>Saint-Jean et les Amis de<br>l'enfance                                    |                                                                               | « auditoire d'élite »                                                                                                   | Félix Clément,<br><i>Chants de la<br/>Sainte-Chapelle,</i><br><i>op. cit., p. VIII</i>                                    |
| 21.05            | Paris :<br>Saint-Eustache                |                                                                                        | vendredi de Pâques au<br>profit de l'œuvre des<br>apprentis et jeunes<br>ouvriers organisé par le<br>Cercle catholique de Paris |                                                                               | Sous la présidence de Monseigneur<br>l'archevêque de Sébaste.                                                           | Félix Clément,<br><i>Chants de la<br/>Sainte-Chapelle,</i><br><i>op. cit., p. VIII</i>                                    |
| 22.07            | Paris :<br>Saint-Eustache                | 60 chanteurs<br>soliste : Salomon<br>orgue : Edouard<br>Batiste<br>direction : Clément | en faveur des inondés du<br>Midi                                                                                                | « cette solennité a eu un grand<br>retentissement »                           | 15 <sup>e</sup> audition<br>4000 auditeurs                                                                              | <i>Ménestrel</i><br>13.07.1875<br>Félix Clément,<br><i>Chants de la<br/>Sainte-Chapelle,</i><br><i>op. cit., p. VIII.</i> |
| (1875)<br>21 .12 | Montpellier :<br>Cathédrale              | 100 musiciens : les<br>frères des écoles<br>chrétiennes et des<br>amateurs locaux      | dans le cadre de la<br>Société saint Jean                                                                                       | Enthousiasme : provoque de<br>nouvelles adhésions à la Société<br>Saint-Jean. | 5000 auditeurs<br>3 <sup>e</sup> édition<br>16 <sup>e</sup> audition                                                    | <i>Bulletin de la<br/>Société Saint-<br/>Jean</i><br>n°4, p. 170                                                          |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                           |                                                                                                                                                             |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                            |                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| 1876<br>23.03                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Paris :<br>Saint-Eustache | 60 musiciens dont<br>des enfants<br>soliste : Salomon<br>direction : Clément                                                                                | solennité religieuse au<br>bénéfice du Cercle<br>catholique d'ouvriers du<br>Faubourg Saint-Antoine                                | environ 4000 auditeurs                                                                                                                                                                                                                     | <i>Méneestrel</i><br>02.04.1876<br>19.03.1876 |
| 01.06                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Paris :<br>Saint-Eustache | « principaux artistes<br>de Paris »                                                                                                                         |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                            | <i>Méneestrel</i><br>03.06.1876               |
| <p>Selon le <i>Bulletin</i> de la société Saint-Jean n°8 de 1878, il y aurait eu une quatrième audition des chants à Saint-Eustache en 1876 : évoquée aussi dans les <i>Notices</i> qui précèdent la 4<sup>e</sup> édition des chants, pas d'autre trace de cette exécution.<br/> Une autre exécution est évoquée dans cette même édition : elle aurait eu lieu en 1876 à Sainte-Geneviève à Paris.</p> |                           |                                                                                                                                                             |                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                            |                                               |
| 1880<br>22.05                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Paris :<br>Saint-Eustache | chanteurs et<br>orchestre de la<br>Société de Concert<br>du conservatoire<br>enfants<br>soliste : Lamarche<br>direction : Clément<br>(19 <sup>e</sup> fois) | « ont produit leur effet accoutumé<br>[...] un étonnement plein de charme<br>[...] qui a fortement impressionné les<br>auditeurs » | Église remplie<br>pour l'occasion le programme compte<br>trois autres œuvres de Clément :<br>- <i>Fugue en LaM</i> pour orgue ;<br>- <i>Motet Ecce sacerdos</i> ;<br>- <i>Regina sine labe Concepta</i> pour<br>chœur, orchestre et orgue. | <i>Méneestrel</i><br>30.05.1880               |
| 1884<br>07.07                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Paris :<br>Saint-Eustache | soliste : Salomon                                                                                                                                           |                                                                                                                                    | Pas entendus depuis 1880.                                                                                                                                                                                                                  | <i>Méneestrel</i><br>01.06.1884               |

Ainsi que le montre le tableau précédent, le dépouillement de la presse permet de recenser vingt auditions des *Chants de la Sainte-Chapelle* entre 1847 et 1884. Cependant, il est certain qu'il y en a eu davantage au cours de ces trente-sept années. En effet, aux dires du *Ménestrel* du 13 juillet 1875, le jeudi suivant avait lieu la quinzième audition de ces chants : notre tableau ne l'identifie que comme la treizième. À cela s'ajoute le manque de renseignement sur d'éventuelles exécutions en province et à l'étranger. Sur les vingt définies, dix-huit ont eu lieu à Paris. Il est vrai que Didron évoque en 1849, peut-être par excès d'enthousiasme après les premières auditions, des projets de concerts dans de nombreuses villes dans toute la France, à l'occasion de Noël et de l'Épiphanie, et même en Angleterre, en Allemagne et en Belgique<sup>150</sup>. De même, Clément parle de Londres, Rome et Moscou<sup>151</sup> ; cependant aucune information complémentaire confirmant ces possibles exécutions n'a été retrouvée. Les deux seules exécutions qui ont assurément eu lieu en province se sont déroulées dans le cadre de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien : la première à Lille pour les fêtes du couronnement de Notre-Dame-de-la-Treille et la seconde en la cathédrale de Montpellier.

Notre tableau dressant la liste des exécutions identifiées montre deux périodes d'interruption de plusieurs années durant lesquelles les transcriptions de Clément n'ont pas été chantées. Cette conclusion est confirmée par des remarques relevées dans la presse. La première coupure s'étend de 1852 à 1873. Grâce au soutien de la société Saint-Jean ce long silence est rompu « après une longue interruption<sup>152</sup> ». Puis entre 1880 et 1884, il y a une autre période sans exécution. Puisque toutes les

<sup>150</sup> *Annales archéologiques*, T. 9, 1849, p. 317.

<sup>151</sup> Félix CLÉMENT, *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, op. cit., p. VIII.

<sup>152</sup> *Bulletin de la Société Saint-Jean*, décembre 1873, p. 48.

représentations recensées ont été dirigées par Clément lui-même, il est peu probable que ces chants aient été entendus après l'exécution à Saint-Eustache du 7 juillet 1884, car Clément meurt six mois plus tard.

En ce qui concerne le mode d'exécution, Clément fait toujours appel aux mêmes chanteurs solistes : d'abord confiés à Gustave Roger<sup>153</sup>, puis à Marius Salomon<sup>154</sup>, les solos ne sont chantés qu'une fois par Paul-Antoine Lamarche<sup>155</sup> en 1880 « en l'absence de M. Salomon<sup>156</sup> ». Le chœur, l'orchestre et l'orgue réunissent entre quarante et soixante interprètes, mais lors de l'exécution en la cathédrale de Montpellier, ils étaient cent amateurs locaux et frères des écoles chrétiennes.



Les chanteurs Gustave Roger et Marius Salomon,  
© Gallica, Bibliothèque nationale de France.

<sup>153</sup> Certainement Gustave Roger (1815-1879), chanteur de l'Opéra-comique et de l'Opéra. Il débuta le 16 février 1838 dans le premier établissement dans *L'Éclair* (Georges), puis le 16 avril 1849 dans le second en créant *Le Prophète* (Jean de Leyde) de Meyerbeer. Il participa également à de nombreuses premières, source : [www.artlyrique.fr](http://www.artlyrique.fr) [consulté le 6 janvier 2014].

<sup>154</sup> Peut-être Marius Salomon (1843-1916), chanteur de l'Opéra. Débuta salle Le Peletier le 15 avril 1873 dans *Guillaume Tell* (Arnold) et continue sa carrière au Palais Garnier, source : [www.artlyrique.fr](http://www.artlyrique.fr) [consulté le 2 août 2016].

<sup>155</sup> Paul-Antoine Lamarche (1852- ?), débute dans *Robert le diable* (Robert) le 30 décembre 1881 à l'Opéra, source : [www.artlyrique.fr](http://www.artlyrique.fr) [consulté le 2 août 2016].

<sup>156</sup> *Le Ménestrel*, 30 mai 1880.

Clément donne à plusieurs reprises des indications sur sa conception esthétique liée à ces transcriptions. Pour lui, elles ne sont pas le résultat d'un travail intégralement scientifique, mais en partie une œuvre personnelle à but pratique :

L'art et le goût consistent dans le choix des mélodies, dans le mode d'exécution que j'ai adopté, dans l'expression que j'ai fait donner aux phrases mélodiques pour les artistes, toutes les libertés qu'il m'eut été loisir de prendre au sein même du moyen-âge sans enfreindre aucune règle. Les chants religieux étaient alors exécutés de mille manières — avec ou sans accompagnement, par plusieurs voix à l'unisson ou à plusieurs parties, avec ou sans instruments de musique. Les manuscrits et les traités font foi. Le mode d'exécution que j'ai choisi est celui qui m'a paru un des plus simples et le plus convenable entre tous ceux que je pouvais employer<sup>157</sup>.

Clément pense en particulier que le chant religieux doit être exécuté par les fidèles pour les faire participer au culte et obtenir la puissance et la couleur qui convient à ces chants. Comme le souligne Didron, Clément vise notamment les maîtrises car « ces chants peuvent accompagner une messe basse ou composer un Salut complet<sup>158</sup> ». Il a donc réalisé ses transcriptions et sa mise en parties avec pour objectif principal de rendre ces chants accessibles et facilement exécutables. Par là même, il ne perd pas de vue la destination et le rôle musical fixés par ces chants, leur association au culte et leur participation à la prière : « Les compositeurs en ces temps de foi et de génie travaillaient plus pour la gloire de Dieu et de son église que pour leur réputation<sup>159</sup> ».

<sup>157</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, 6 novembre 1850.

<sup>158</sup> *Annales archéologiques*, T. 9, *op. cit.*, p. 317.

<sup>159</sup> Félix CLÉMENT, « Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. VI.

De ce fait, Clément détermine la ligne de conduite à tenir pour l'exécution des chants. Souhaitant préserver par quelques principes précis la convenance des lieux et des circonstances d'exécution, il cherche à renforcer sa position esthétique :

Je n'ai consenti à ce jour à faire entendre ces chants sacrés dans une salle de concert, malgré les avantages qui pouvaient en résulter parce qu'il m'a semblé que c'eût été leur ôter leur caractère essentiellement hiératique que de les soumettre à l'impression un peu superficielle du dilettantisme, que de les détacher de leur cadre véritable et nécessaire. Ces chants doivent toujours être associés à une prière pour qu'on sente la force et la sincérité de leur expression mélodique. Nous sommes ici sur un tout autre terrain que l'art pour l'art [...] Voilà pour quelles raisons les exécutions solennelles des chants de la Sainte-Chapelle ont toujours eu lieu pendant une messe ou un salut de Saint-Sacrement, dans le chœur d'une église et de préférence dans un édifice dont l'architecture ne fut pas trop en désaccord avec le caractère si éminemment religieux de la période ogivale<sup>160</sup>.

Malgré son inclination à vouloir conserver ces chants dans un contexte paraliturgique et les exempter de toute exhibition mondaine, Clément fait entorse à ses principes quelques décennies plus tard à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867 : il propose d'intégrer certaines pièces de ce recueil au programme des concerts historiques<sup>161</sup>.

#### **1\_4. Réception des Chants de la Sainte-Chapelle**

La première audition de la transcription de Clément de la *Prose de l'Âne*, en 1847, enthousiasme le rédacteur des *Annales archéologiques* et secrétaire du Comité historique des Arts et Monuments, Didron, qui y voit une restauration totale de l'art médiéval religieux unissant la musique aux autres arts :

---

<sup>160</sup> Félix CLÉMENT, *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. IX.

<sup>161</sup> *Partie A / chapitre - II / 2\_3. Concerts historiques à l'Exposition universelle de 1867.*

Ce chant, si simple et même si étrange pour nos oreilles du XIX<sup>e</sup> siècle, a été reçu avec faveur, avec enthousiasme, par tous les auditeurs. Des divers morceaux de musique instrumentale et vocale qui composaient ce concert, morceaux empruntés aux maîtres modernes et contemporains, ce chant du XIII<sup>e</sup> siècle a été l'un des plus applaudis. Cette tentative hardie, de M. F. Clément, de faire exécuter par des bouches et des instruments modernes une musique aussi surannée, aussi ridicule, cette provocation audacieuse au retour du plain-chant gothique ont eu un plein succès. Non seulement on n'a pas haussé les épaules, ni sifflé, ni ri au *hez sir asne hez*, qui vient en refrain au bout de chaque strophe, mais on a vivement et cordialement applaudi [...] L'épreuve a donc été décisive ; on a porté en triomphe la mélodie gothique. M. F. Clément se félicitera d'avoir été le premier en France, en Europe même, à ressusciter ce chant, assurément aussi national et au même titre que l'architecture, la sculpture et la peinture de nos cathédrales<sup>162</sup>.

Son enthousiasme se ravive lors de la première exécution officielle des Chants à la Sainte-Chapelle, récemment restaurée, à l'occasion de la cérémonie de nomination des magistrats. Il relaie alors dans la préface de la version éditée des chants et dans ses *Annales archéologiques* la réaction de Montalembert :

Dites bien à M. Clément que la musique a été ce qu'on a le plus goûté, le plus admiré. Il n'y a eu qu'une voix chez les représentants et chez les magistrats que j'ai vus s'extasier devant ces mélodies sublimes. Le premier morceau (*Regnantem sempiterna*), quoique exécuté au milieu d'une dispute de préséance et d'estrade, a été, selon lui et selon d'autres, le chef-d'œuvre de la journée<sup>163</sup>.

Alors que les personnalités haut placées s'extasient, de vives critiques négatives sont néanmoins à l'origine d'une polémique dans la presse. Danjou, Nisard et d'Ortigue, notamment, font part de leur désaccord sur différents points du travail livré par Clément. À l'instar d'Adolphe Adam —

<sup>162</sup> *Annales archéologiques*, T. 7, *op. cit.*, p. 24.

<sup>163</sup> Félix CLÉMENT, *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 11.

compositeur membre de l'Académie des Beaux-Arts — qui affirme que son « intention n'est pas d'incriminer la pensée de l'auteur inconnu de cette espèce de profanation ; mais on a peine à concevoir qu'un peu de réflexion ne l'ait pas éclairé sur l'inconvenance de cette ridicule tentative<sup>164</sup> », ces musiciens engagés dans le mouvement de restauration de la musique à l'église expriment leurs divers avis sur l'époque de référence choisie par Clément et sur le modèle à prendre pour mener à bien cette restauration. Ils discutent aussi la datation des mélodies transcrites par Clément. La polémique concerne les questions techniques du rythme du plain-chant, de l'harmonisation et de l'exécution des chants du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, il est à noter que ces transcriptions sont toujours interprétées lors d'occasions particulières, cérémonies officielles ou œuvres de charité, lesquelles offrent un auditoire de choix et fourni, formé de personnalités importantes, de gens de la haute société et de bourgeois. La presse non spécialisée se fait le relais de l'enthousiasme du public. Peu de musiciens sont mentionnés dans l'assistance, mais leurs réactions, par presse interposée, après la première officielle sont particulièrement vives. Aucune des exécutions suivantes ne fera l'objet de telles critiques négatives.

## 2\_ La polémique<sup>165</sup>

Les premières remarques sur la *Prose de l'Âne*, d'abord, paraissent dès 1847, mais il faut attendre la création des *Chants de la Sainte-Chapelle* en 1849, et la publication du recueil en 1850 pour recueillir des critiques plus

---

<sup>164</sup> Cité dans *Annales archéologiques*, T. 9, op. cit., p. 316. Il est à noter que, selon Didron, Adam n'était pas présent à la cérémonie de la magistrature et n'aurait donc pas entendu la musique qu'il critique.

<sup>165</sup> En annexe IV la transcription des principaux textes nourrissant la discussion autour des *Chants de la Sainte-Chapelle*.

importantes et réunir les échanges d'articles qui constituent la documentation autour de cette polémique. Nisard publie le 25 août 1850 dans le *Correspondant* un « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle<sup>166</sup> », article riche qui détaille et argumente chaque élément de désaccord entre son point de vue et celui de Clément. Danjou aborde aussi, dans sa propre revue<sup>167</sup>, le recueil de Clément. Ses remarques sont cependant plus ponctuelles et moins développées. De la même manière, d'Ortigue utilise la *Maîtrise* pour faire connaître son avis et rééditera une partie de ses articles dans son volume *La musique à l'Église*<sup>168</sup> en 1861. Tandis que la position qu'exprime Adam dans son « feuilleton » de l'*Assemblée Nationale* du 5 novembre 1849 est citée aussitôt dans les *Annales archéologiques*<sup>169</sup>.

Le travail de Clément recueille aussi la critique formulé par la section musique de l'Académie des Beaux-Arts rassemblant Auber, Carafa, Spontini, Adam et Halévy, dans un rapport contresigné par le secrétaire perpétuel de l'Académie, Raoul Rochette le 19 janvier 1850<sup>170</sup>. Ces hommes avaient été sollicités par le ministre de l'Instruction publique et des Cultes pour émettre une opinion sur une demande formulée par Clément : ce dernier se proposait de mener une mission de recherche dans les différentes bibliothèques de la province française afin de collecter des œuvres musicales liturgiques et religieuses composées entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, dans le but de les rassembler en un recueil de transcriptions publié *a posteriori*. Cette demande laisse entrevoir un objectif plus

<sup>166</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *Correspondant*, T. 26, 1850, p. 596-618.

<sup>167</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, Paris : Blanchet, 1847.

<sup>168</sup> Joseph d'ORTIGUE, *La musique à l'Église*, Paris : Librairie académique Didier et Cie, 1861.

<sup>169</sup> *Annales archéologiques*, T. 9, *op. cit.*, p. 316.

<sup>170</sup> Section musique, *Rapport sur un projet de mission pour rechercher dans les bibliothèques des départements les monuments originaux de la musique du moyen âge par M. Félix Clément*, 19 janvier 1850, AN F/17/2949.



personnel selon lequel Clément pourrait ainsi continuer ses travaux tout en bénéficiant d'un soutien financier de l'État. Pour justifier sa qualification en matière de musique religieuse ancienne Clément soumet ses *Chants de la Sainte-Chapelle* au jugement du ministre, ce dernier les transmet aux musiciens de l'Académie. Après examen du recueil et de la proposition, la section musique livre un rapport argumenté, approuvé par l'Académie, dans lequel elle juge sévèrement le travail réalisé par Clément. Alors qu'il pensait entrer dans les bonnes grâces de ses pairs avec ses *Chants de la Sainte-Chapelle*, ceux-ci ne participent qu'à remettre en cause sa valeur d'archéologue musical. Il semble que, piqué au vif par les critiques, Clément ait répliqué en arguant de l'inaptitude des membres de la section musique à juger son travail, achevant ainsi de se discréditer aux yeux des académiciens et du ministre. En effet, deux brouillons de courriers adressés par le ministre à Clément font état de son insistance et surtout d'« insinuations dont-il eût été convenable de [s']abstenir <sup>171</sup> » par lesquelles Clément « déclin[e] à tort la compétence spéciale <sup>172</sup> » de l'Académie des Beaux-Arts.

---

<sup>171</sup> Brouillon de lettre du ministre Félix Esquirou de Parieu à Clément, 20 février 1850, AN F/17/2949.

<sup>172</sup> Brouillon de lettre du ministre Félix Esquirou de Parieu à Clément, s. d., AN F/17/2949.

## Récapitulatif des échanges polémiques

| Auteur                                       | Revue                                                                                                                                                                                                                              | Date                    | Commentaire                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Clément et Diron                             | « La prose de l'Âne paroles et chant du XIII <sup>e</sup> siècle »<br><i>Annales archéologiques</i><br>T. 7, p. 26-35                                                                                                              | Juil.1847               | Première publication.                                                                                                                                                                              |
| Danjou                                       | <i>Revue de la musique religieuse, populaire et classique</i><br>3 <sup>e</sup> année, p. 287                                                                                                                                      | Juil. 1847              | Réaction à la première publication de la <i>Prose de l'Âne</i> .                                                                                                                                   |
| Clément                                      | « Liturgie, musique et drame du moyen âge »<br><i>Annales archéologiques</i><br>T. 7, p. 303-320                                                                                                                                   | Déc. 1847               | Premier article du cycle sur les drames liturgiques médiévaux                                                                                                                                      |
| Danjou                                       | <i>Revue de la musique religieuse, populaire et classique</i><br>3 <sup>e</sup> année, p. 384                                                                                                                                      | Déc. 1847               | Réaction à la publication du premier article du cycle<br>« Liturgie, musique et drames au Moyen Âge ».                                                                                             |
| Adam                                         | <i>L'Assemblée Nationale</i>                                                                                                                                                                                                       | 5 nov. 1849             | Réaction à l'exécution à la Sainte-Chapelle.                                                                                                                                                       |
| D'Ortigue                                    | <i>L'Opinion publique</i>                                                                                                                                                                                                          | 17 déc. 1849            | Réaction à l'exécution à la Sainte-Chapelle.                                                                                                                                                       |
| Clément                                      | <i>L'Opinion publique</i>                                                                                                                                                                                                          | 20 déc. 1849            | Réponse à d'Ortigue.                                                                                                                                                                               |
| D'Ortigue                                    | <i>L'Opinion publique</i>                                                                                                                                                                                                          | [après le 20 déc. 1849] | Réponse à Clément.                                                                                                                                                                                 |
| Didron                                       | « Chants de la Sainte-Chapelle »<br><i>Annales archéologiques</i><br>T. 9, p. 309-318                                                                                                                                              | Nov.-déc. 1849          | Article faisant suite à la première exécution des chants à la Saint-Chapelle, accompagné de six transcriptions.                                                                                    |
| Section musique de l'Académie des Beaux-Arts | <i>Rapport sur un projet de mission pour rechercher dans les bibliothèques des départements les monuments originaux de la musique du moyen âge par M. Félix Clément</i>                                                            | 19 janvier 1850         | Examen à la demande d'Esquiou de Parieu, ministre de l'Instruction publique et des Cultes.                                                                                                         |
| Nisard                                       | « Examen critique des chants de la Saint-Chapelle »<br><i>Le Correspondant</i><br>T. 26, p. 596-618                                                                                                                                | 25 août 1850            | Réaction à la publication du recueil.                                                                                                                                                              |
| Clément                                      | <i>Le Correspondant</i><br>T. 27, p. 127-128                                                                                                                                                                                       | 22 oct. 1850            | Première réponse brève à Nisard.                                                                                                                                                                   |
| Clément                                      | <i>L'Univers</i><br>« Feuilleton »                                                                                                                                                                                                 | 6 et 10 nov. 1850       | Réponse à la critique de Nisard.                                                                                                                                                                   |
| Nisard                                       | <i>Le Correspondant</i><br>T. 27, p. 312-313                                                                                                                                                                                       | 22 nov. 1850            | Réponse à Clément.                                                                                                                                                                                 |
| Aimé Chérest                                 | « Nouvelles recherches sur la fête des Innocents et la fête des Fous dans plusieurs églises, et notamment dans celle de Sens », <i>Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne</i><br>vol. 7, p. 7-82 | 1853                    | Réaction au travail de l'abbé Adolphe Carlier présenté lors du Congrès archéologique tenu à Sens en 1850, dont l'intervention n'a pas été publiée mais Nisard rapporte ses propos <sup>173</sup> . |

<sup>173</sup> Théodore NISARD, « Rapport de mission », in *Archives des missions scientifiques et littéraires*, Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, T. II, Paris : Imprimerie nationale, 1851, p. 187-198.

Ainsi que le montre le récapitulatif précédent, Clément répond presque systématiquement aux articles publiés sur son travail. L'ensemble de ces textes constituent l'essentiel des critiques formulées et offrent des éléments de comparaison intéressants entre les points de vue des personnages investis dans le mouvement de restauration de la musique d'église. Cela permet de mettre en regard les démarches de Clément avec les idées théoriques et parfois même pratiques des autres protagonistes.

Il faut signaler, dans les discussions à ce sujet, l'amalgame entre exemple d'archéologie musicale exceptionnelle dans un but pratique (concert historique avec au programme la musique la plus ancienne jouée jusqu'alors) et restauration du plain-chant : Clément n'a pas pour but d'intégrer les *Chants de la Sainte-Chapelle* à la liturgie quotidienne. Ce travail est de ce fait assez différent de ce que Clément produit plus tard avec la publication des graduel et antiphonaire romains<sup>174</sup> parce qu'ils n'ont pas la même finalité : l'un a une utilité liturgique quand l'autre relève plutôt du recueil de curiosités, bien que Clément tienne à le conserver en partie dans son contexte paraliturgique pour ses exécutions.

Cependant, Clément ne formule jamais explicitement cette différence dans ses réponses aux attaques dont il est l'objet à propos des *Chants de la Sainte-Chapelle*. Piqué au vif par les nombreuses critiques qui l'assaillent, il manque de lucidité et s'engouffre dans la polémique pour se justifier point par point. Pourtant, en exposant clairement le cadre archéologique et historiciste dans lequel son travail s'intègre, il aurait battu en brèche nombre de remarques relatives au contexte liturgique. De ce fait, la discussion autour de cet opus se développe spécialement sur les questions foncièrement liées à la restauration de la musique d'église.

---

<sup>174</sup> Développé dans la *Partie B / chapitre - II / 1 \_ 3. Clément face à son éditeur.*

## 2\_1. Quel modèle de référence pour la restauration ?

Clément a choisi de transcrire des chants extraits de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, certainement par intérêt archéologique avant toute notion de conviction liée à la restauration du chant de l'Église. Mais il ne motive pas particulièrement son choix pour répondre aux critiques de d'Ortigue, entre autres, qui se demande à son sujet « Pourquoi se fait-il si témérairement l'interprète de la musique du treizième siècle ?<sup>175</sup> ». Adam assure, quant à lui, que toutes les compositions datant d'avant Palestrina seraient inaudibles au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>176</sup> ; avis partagé par l'ensemble de la section musique de l'Académie des Beaux-Arts, pour qui la musique d'avant Palestrina — ils prennent, en l'occurrence, l'exemple de la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut — « est un amas barbare de dissonances, il serait impossible aujourd'hui aux oreilles les plus passionnées, les plus doublées de moyen âge, d'en supporter l'exécution<sup>177</sup> », tandis qu'à l'inverse, Danjou soutient qu'il ne faut surtout pas s'appuyer sur Palestrina mais plutôt se référer aux règles du XIII<sup>e</sup> siècle via les écrits de Jean de Murs et de Francon de Cologne<sup>178</sup>.

La discussion qu'entame les critiques de Clément sur la place de la musique de Palestrina dans l'entreprise de restauration de la musique d'église est écartée par ce dernier qui se « born[e] à dire que Palestrina n'a rien à faire ici<sup>179</sup> ». Notons que le débat autour de la musique palestrinienne prend racine dans l'opposition entre Renaissance et Moyen Âge, entamée au siècle précédent dans la littérature des Lumières. Le rejet du Moyen Âge véhicule alors l'idée de l'anticléricisme de Voltaire et trouve son pendant

<sup>175</sup> Joseph d'ORTIGUE, *La musique à l'Église*, op. cit., p. 167.

<sup>176</sup> Adolphe ADAM, cité dans *Annales archéologiques*, 1849, p. 315.

<sup>177</sup> Section musique, *Rapport sur un projet de mission*, op. cit., p. 3.

<sup>178</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, novembre 1849, p. 315.

<sup>179</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, op. cit.

dans le dénigrement de la Renaissance chez les Ultramontains au début du siècle suivant, en particulier dans les écrits de Chateaubriand. Jacques Cheyronnaud évoque cette vision idéalisée qui émaille les « opérations de restitution d'anciens manuscrits<sup>180</sup> » chez les restaurateurs :

Un Moyen Âge tout entier d'ordre religieux, où morale, politique et art étaient alors en parfaite harmonie. [...] Une telle vision des choses défendait une conception linéaire de l'histoire de ce chant idéal, linéarité « apogée-décadence-restauration »<sup>181</sup>.

Cette opposition est toute désignée pour nourrir le discours des plainchantistes du XIX<sup>e</sup> siècle, « who decided that the Palestrina style was so tainted with the anti-Catholicism of the Renaissance period that it deserved to be sidelined in liturgical practice<sup>182</sup> ». Katharine Ellis montre en particulier la position de Clément au sujet de Palestrina et son implication dans ce débat. En reprenant dans son *Rapport sur l'état de la musique religieuse*<sup>183</sup> l'argumentaire développé trois ans plus tôt par Pierre-Joseph Proudhon qui condamne la « futility and dissolute nature of art for art's sake », Clément se positionne, comme Danjou d'ailleurs, dans la droite ligne esthétique socialiste mennaisienne<sup>184</sup>.

Au-delà de cette influence politique, le grand débat des partisans de la restauration du chant liturgique se révèle ici. Pour restaurer le chant d'église dans les sanctuaires, il faut un modèle. Le choix de ce modèle est

---

<sup>180</sup> Jacques Cheyronnaud, *Les voix du plain-chant*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001, p. 115.

<sup>181</sup> *Id.*

<sup>182</sup> Katharine ELLIS, *Interpreting the musical past. Early music in Nineteenth-Century France*, Oxford : Oxford university press, 2005, p. 195. Ce passage se réfère plus généralement au chapitre « Defining Palestrina » (p. 179-207) de cet ouvrage.

<sup>183</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*

<sup>184</sup> Cette idée est développée dans la *Partie C / chapitre - III / 1\_2 Les rapports sur l'état de la musique religieuse* et le réseau politique de Clément est mis en évidence dans *Partie B / chapitre - I / 1\_ La musique religieuse dans les débats des catholiques libéraux* et *Partie B / chapitre - I / 2\_3 Comparaison des différents rassemblements*.

déjà en soi source de désaccord entre les restaurateurs. L'idée de faire à nouveau exécuter du plain-chant pour le culte semble dominer, mais la question se pose alors du choix de la version à suivre. Pour retrouver le chant authentique de l'Église, faut-il prendre exemple sur le plain-chant réformé à la suite du concile de Trente ou remonter plus haut ?

Pour Clément, le plain-chant est la seule musique qui soit suffisamment simple pour être exécutée par tous et qui convienne au culte, car ce chant respecte les textes et développe une esthétique appropriée à la prière. Clément ne définit cependant pas son modèle absolu, mais oriente toujours ses travaux vers ce but pratique, dans l'idée de faire chanter en son siècle uniquement le plain-chant par le plus grand nombre durant l'office. Il s'en explique ainsi :

Je n'ai jamais placé la perfection nulle part, pas plus au VII<sup>e</sup> siècle qu'aux XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles [...] J'ai affirmé, à la suite des hommes les plus éminents, que l'art religieux, sous ses diverses formes, s'était élevé, au XIII<sup>e</sup> siècle, à une hauteur que les siècles qui se sont écoulés depuis n'ont pu atteindre [...] nous nous bornerons à dire que Palestrina n'a rien à faire ici. Les œuvres de ce maître, remarquables tissus harmoniques, composées la plupart à deux chœurs et à huit parties, sont inchantables, sinon par des artistes très exercés, et n'ont pu jamais faire partie des offices de la liturgie<sup>185</sup>.

C'est la critique de Nisard qui le pousse à s'exprimer de cette façon. En effet, dans son « Examen critique... » il considère que Clément, en transcrivant des chants issus de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, prend cette époque comme référence idéale pour la restauration de la musique liturgique. Nisard, de son côté, va bien plus loin que les autres critiques en affirmant que l'exemple à suivre se situe soit au VII<sup>e</sup> siècle, dans la musique plane de saint Grégoire — avant que, selon lui, cette musique ne s'altère —

<sup>185</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, *op. cit.*

soit au XVI<sup>e</sup> siècle dans l'art musical d'Obrecht, Ockeghem, Tinctoris ou Palestrina :

Comme on le voit, entre saint Grégoire-le-Grand et Palestrina, il y a un art qui s'oblitére et un art qui s'élabore, un art qui s'en va et un art qui se crée. La perfection absolue de chacun d'eux se trouve aux deux extrémités du moyen âge. Dans la période intermédiaire, l'investigateur peut sans doute rencontrer quelques compositions remarquables pour l'époque, mais c'est une erreur profonde que d'y chercher le type général de la perfection<sup>186</sup>.

Il conseille alors de chercher ce modèle dans les écrits théoriques plutôt que dans la musique : ceux d'Engelbert (quatre livres sur la doctrine de Gui d'Arezzo) et d'Aribon (*De musica*, 1078) et même dans les ouvrages de Jérôme de Moravie (*Tractus de musica*, entre 1274 et 1306).

L'exécution et la publication des *Chants de la Saint-Chapelle* sont l'occasion pour les musicographes engagés sur le terrain de la restauration du chant liturgique d'entamer ouvertement une discussion sur le choix du modèle qui doit servir à guider la régénérescence du plain-chant à l'église, bien que le recueil de Clément ne relève pas directement de cet objectif. Cette discussion sera davantage approfondie et prendra tout son sens à l'occasion de la parution des différentes éditions de chant romain<sup>187</sup>.

## **2\_2. Datation des sources**

Clément présente lui-même son travail en tant que transcriptions de chants « tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle et mis en parties avec accompagnement d'orgue » par ses soins. Il annonce clairement que le manuscrit de l'office de la Circoncision de Sens et le manuscrit 904 de la Bibliothèque nationale

---

<sup>186</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 597-598.

<sup>187</sup> À ce sujet voir *Partie B / chapitre III. Confrontation des visions de restauration autour des éditions de chant romain.*

sont les deux sources qu'il a exploitées. Ces affirmations posent problème à Danjou qui soutient sans plus d'explications que le manuscrit de Sens date du XIV<sup>e</sup> siècle et non du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>188</sup>. Ce à quoi Clément répond que l'ouvrage pourrait éventuellement être du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, mais plus sûrement du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Il ne peut certainement pas être plus tardif car l'auteur des chants, Pierre de Corbeil<sup>189</sup>, est mort en 1222.

L'article de l'avocat érudit Aimé Chéreste paru en 1853 confirme cette datation en citant l'analyse codicologique et paléographique très précise de Quantin, archiviste de l'Yonne :

La physionomie de ce manuscrit ne laisse aucun doute sur son âge [...] L'allure générale sent le gothique des premiers temps et accuse le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle [...] L'absence complète de l'œ et de l'e à cédille est aussi une preuve de la date que je lui assigne, en excluant la possibilité de la faire remonter au XII<sup>e</sup> siècle [...] La transition entre l'ancienne minuscule et la minuscule gothique se fait encore trop sentir dans le manuscrit pour qu'on puisse abaisser sa date au XIV<sup>e</sup> siècle. Il ne présente aucun des caractères propres à cette dernière époque<sup>190</sup>.

Dans une note qui fait suite, l'auteur de cet article discrédite Danjou ainsi que Nisard : « Cela ferait présumer que MM. Nisard et Danjou sont meilleurs musiciens que paléographes. Personne, à la vue du manuscrit, n'hésitera à repousser leur opinion<sup>191</sup> ». Effectivement, Nisard discute aussi les dates indiquées par Clément. Pour lui, aucun des *Chants de la Sainte-Chapelle* n'appartient au XIII<sup>e</sup> siècle. Il reproche à Clément de ne pas

<sup>188</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique, op. cit.*, p. 287.

<sup>189</sup> Pierre de Corbeil (ca. 1150-1222) théologien et compositeur, évêque de Cambrai puis archevêque de Sens.

<sup>190</sup> Aimé CHÉRESTE, *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, vol.7, Auxerre : Perriquet, 1853, p. 15-17.

<sup>191</sup> *Id.*, p. 17.



connaître les écrits et manuscrits référents qui lui auraient évité de faire l'amalgame entre des chants contenus dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle et des chants composés au XIII<sup>e</sup> siècle. Selon lui, les pièces de Pierre de Corbeil remontent à la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Pour fixer cette période, il s'appuie sur l'historique de la fête des fous, notamment les condamnations en 1198 par le cardinal Pierre de Capoue et en 1212 par le concile de Paris. Il passe ensuite en revue les différents chants, à commencer par les antiennes des offices de l'Avent. Il affirme qu'elles sont très anciennes et qu'elles sont contenues dans deux manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle. Clément reconnaît que les mélodies du *Regnantem sempiterna*, du *Qui regis sceptrum* et de l'*Ecce panis*, pour le Saint-Sacrement, datent du XI<sup>e</sup> siècle, mais il se défend en précisant qu'il les a copiées dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle et que, par conséquent, elles étaient en usage à cette époque. Nisard aborde ensuite les pièces pour le Saint-Sacrement, compilées par saint Thomas d'Aquin. Les mélodies de ces chants sont très anciennes et ont été, au moment de leur compilation, réutilisées sur les textes de cet office, mais elles soutenaient, auparavant, des proses bien plus anciennes. Nisard prend l'exemple du *Lauda Sion*, dont la mélodie est identique à celle du *De profundis exclamantes* et de beaucoup d'autres chants.

Comme pour les chants de l'office de l'Avent, le critique fait remarquer que le *Domine non secundum* n'est pas une composition spécifique au XIII<sup>e</sup> siècle, car elle se trouve déjà dans le manuscrit de Saint-Gall et dans tous les antiphonaires et graduels du VII<sup>e</sup> siècle. Enfin, pour le *Domine salvum fac Rempublicam*, composé par « Etienne [sic.] Dumont, maître de chapelle de Louis XIV<sup>192</sup> », dont Nisard ne comprend pas la présence dans un recueil de chants du XIII<sup>e</sup> siècle Clément reconnaît son écart. Ce chant ne

---

<sup>192</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 603.

fait pas partie de la liturgie du XIII<sup>e</sup> siècle, mais il l'a choisi pour honorer le président de la République, présent aux solennités en 1849<sup>193</sup>.

Il est envisageable que la sélection de chants effectuée par Clément résulte d'une certaine recherche du sensationnel, en particulier le choix de dénomination « chants du XIII<sup>e</sup> siècle ». En effet, cette précision lui accorde le statut de musique la plus ancienne interprétée en public.

Rappelons que le recueil n'est publié qu'après la première exécution de ces chants à la Sainte-Chapelle : Clément, chargé seulement environ un mois avant l'événement du 3 novembre 1849 de s'occuper de la musique, a peu de temps pour choisir les pièces, les copier et les faire répéter. Il a certainement préféré valoriser ses travaux en cours, plutôt que de se plonger dans une recherche de chants liturgiques spécifiques à l'occasion. En optant pour cette solution, il met en effet à profit ses recherches sur un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle et a probablement cherché à faire sensation en présentant lors d'une cérémonie officielle des chants correspondant à l'époque de construction du monument. De fait, faire exécuter des chants du XIII<sup>e</sup> siècle dans la Sainte-Chapelle fraîchement restaurée selon des principes historicistes revient à proposer une restauration totale.

La cérémonie religieuse qui aura lieu à la Sainte-Chapelle est d'une haute portée archéologique. Je dispose donc en ce moment une exécution aussi parfaite que possible de chants religieux appartenant à la liturgie du XIII<sup>e</sup> siècle, afin de compléter l'ensemble et saisir cette occasion de rapprocher la musique de cette époque de la peinture, la sculpture et l'architecture<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> L'étude la plus récente de ce manuscrit, la thèse d'Océane Boudeau, l'estime noté au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, l'auteur de cette thèse n'assure pas l'implication de l'archevêque sénonais, mais suppose qu'il a été à l'initiative de cette copie de l'Office de la Circoncision.

<sup>194</sup> Lettre de Clément à Durieu, directeur général des Cultes, 29 octobre 1849, AN F/19/3946 (152), p. 3

En annonçant l'exécution de « chants du XIII<sup>e</sup> siècle », il recourt à une sorte de formule d'appel pour attiser la curiosité du public attendu ce jour précis. Cette appellation à l'avantage de souligner d'une part que ces pièces forment un ensemble unifié permettant d'immerger l'auditeur dans cette époque reculée et d'autre part le choix de préciser un siècle d'appartenance plutôt qu'une mention plus généraliste comme « du Moyen Âge » ajoute une valeur historiographique au tout.

Clément conserve la même appellation pour le recueil de partitions qui paraît, sans apparat critique hormis la préface de Didron, à la suite de la cérémonie officielle, afin d'affirmer leur filiation, sans souci de rétablir l'exactitude. Mais il rectifie ce point lorsqu'il fait paraître les « Notices historiques » explicatives deux ans plus tard.

### **2\_3. Principes de transcription des chants**

Afin de confronter les avis, plusieurs points sont à prendre en compte dans la copie et la transcription en notation moderne des chants choisis par Clément : les hauteurs de sons, la notation du rythme comprenant aussi celle de la prosodie latine, l'ornementation, les indications d'exécution et l'instrumentation vocale.

À propos de la copie des hauteurs de sons, d'Ortigue accepte la version de Clément telle quelle. « Pour moi, je fais la part belle à M. Félix Clément ; j'adopte comme exacte sa traduction des mélodies<sup>195</sup> ». Le rapport rédigé par les musiciens de l'Académie des Beaux-Arts souligne l'étendue des connaissances nécessaires à celui qui souhaite transcrire les anciens manuscrits :

---

<sup>195</sup> Joseph d'ORTIGUE, *La musique à l'Église, op. cit.*, p. 165.

Il faut pour traduire avec intelligence, ces anciens manuscrits, en notation moderne, être à la fois bon musicien d'aujourd'hui et bon musicien d'alors, il faut s'être pénétré, pour ainsi dire, de l'esprit musical de cette époque, et, en un mot, réunir à la connaissance spéciale de la musique, toutes les qualités qui font l'Archéologue<sup>196</sup>.

Ce rapport ne donne pourtant pas d'avis franc sur les qualités scientifiques de Clément ni sur la recevabilité de cette première étape de son travail.

Didron assure, lors de la première parution de la *Prose de l'Âne* dans les *Annales archéologiques*, que Clément en a fait une traduction littérale et, pour preuve, l'accompagne d'un *fac-simile* strict. Nisard n'a rien à redire non plus sur ce point du travail de Clément car il considère qu'il est impossible de se tromper en copiant les notes. En revanche, il blâme l'intervention de Clément sur la mélodie de *Domine non secundum*. Cette ancienne mélodie du trait *Domine, exaudi orationem meam*, réutilisée et modifiée au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le Mercredi saint dans la liturgie parisienne avec le texte *Domine non secundum*, provient du manuscrit de Saint-Gall « copie authentique de celui de saint Grégoire<sup>197</sup> ». Nisard notamment soutient que Clément a « corrigé les correcteurs<sup>198</sup> » en arrangeant la mélodie pour l'épurer des modifications du XVIII<sup>e</sup> siècle et pour l'adapter au texte plus long que celui d'origine. Clément s'en défend arguant que ce chant se trouvait dans son manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle tel qu'il le propose. « Si j'ai affirmé que le morceau *Domine non secundum* se trouvait tel que je l'ai publié dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, il y était réellement et il y est encore [...]. Je n'ai rien falsifié, rien modifié, rien prétintailé, ni paroles, ni notes, pas même la ponctuation<sup>199</sup> ».

<sup>196</sup> Section musique, *op. cit.*, p. 2.

<sup>197</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 603.

<sup>198</sup> *Id.*

<sup>199</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, *op. cit.*

La transcription du rythme interroge et anime encore davantage le débat autour des *Chants de la Sainte-Chapelle*. Clément utilise une notation non mesurée, séparant les périodes mélodiques par des barres simples ou des doubles barres pour guider les repos de l'interprétation et en indiquant quelques respirations dans les longues périodes. Il transcrit principalement les notes en longues égales, mais utilise aussi parfois des brèves et des maximes, afin de souligner la prononciation du latin<sup>200</sup> ; il guide aussi le mouvement par l'insertion de points d'orgue qui suivent la ponctuation et le positionnement d'accents qui soulignent la direction des phrases. Les principes utilisés par Clément pour révéler le mouvement, les repos, la prononciation aux interprètes afin de guider l'exécution ne reçoivent aucune remarque des commentateurs de ce travail. En revanche, le seul chant véritable rythmé contenu dans le recueil, la *Prose de l'Âne*, qui demande une attention particulière sur ce point de transcription, déclenche de vives discussions.

Danjou et Nisard reprochent à Clément de n'avoir pas respecté le rythme ternaire de ce dernier chant. La discussion s'oriente alors sur l'interprétation de la prosodie latine dans les chants rythmés. Selon Danjou, Clément confond « la prosodie avec le rythme, le mètre avec la mesure musicale, la prosodie avec l'accentuation, toutes ces choses très distinctes<sup>201</sup> ». Clément est d'accord sur le fait que la *Prose de l'Âne* est un chant rythmé, mais conteste l'idée d'une « mesure régulière, uniforme, composée de phrases carrées, absolument [sic.] comme un quadrille de Musard ou une valse de Strauss<sup>202</sup> ». Pour sa transcription, il ne se fonde que sur la forme des notes, traduisant « scrupuleusement une

---

<sup>200</sup> Clément suit déjà les règles qu'il applique et explique plus tard au sujet de son édition de chant romain, voir *Partie B / chapitre - III / 2\_2 Le rythme et le mouvement*.

<sup>201</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique, op. cit.*, p. 287.

<sup>202</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers, op. cit.*

longue gothique par une longue moderne, une brève gothique par une brève moderne ; et ce travail étant simplement graphique, il est impossible que la traduction ne soit pas aussi exacte que celle d'une lettre gothique en une lettre romaine, d'un chiffre arabe en chiffre romain<sup>203</sup> ».

Attaqué par Nisard sur son choix de principe de transcription du rythme de la *Prose de l'Âne*, Clément justifie sa position. Selon lui :

On a pu essayer, dans les premiers siècles, d'imposer l'obligation de chanter le latin liturgique d'après les exigences de la prosodie, c'est-à-dire de faire entendre un son bref sur une syllabe brève, un son plus long sur une syllabe longue, mais c'était une œuvre impraticable, alors, en ce pays, comme elle le serait encore aujourd'hui. En effet, le gosier germain se refusait aux modulations de la lyre de Sapho et d'Horace. Au dix-septième siècle même, malgré le goût, la passion de Santeuil et des autres poètes liturgiques pour l'antiquité, on a chanté leurs vers asclépiades, iambiques et adoniques sur le chant plane, sur des notes presque constamment égales. On les chante encore ainsi dans toutes les églises de Paris.<sup>204</sup>

Il utilise alors, dans ses transcriptions, l'articulation du texte (le nombre de syllabes, les rimes...) pour donner la direction de la musique et une indication des périodes ainsi que des césures. Le mouvement n'est donc pas fondé sur la versification latine, contrairement au système appliqué par Nisard qui, pour un chant rythmé, cherche la métrique des vers. Dans le cas présent, ce dernier met en évidence des pieds trochaïques, alternant longue et brève, qui correspondent au premier mode défini par Francon de Cologne.

---

<sup>203</sup> *Id.*

<sup>204</sup> *Id.*

Par conséquent, dans sa propre transcription de la *Prose de l'Âne*, Nisard fait rentrer la métrique dans une mesure rythmée et adopte une battue ternaire, ainsi que le réclame Danjou<sup>205</sup>.

The image shows three musical transcriptions of the same Latin text. The first is 'Version Clément', the second is 'Version Nisard', and the third is 'Fac-simile'. Each transcription is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The 'Fac-simile' version uses a different notation style, possibly representing a specific manuscript or a different rhythmic interpretation.

### Orientibus Partibus, la Prose de l'Âne<sup>206</sup>

## 2\_4. Indications d'interprétation

Par la suite, la discussion s'oriente vers les principes d'exécution des chants transcrits. En effet, dans ses *Notices historiques de Chants de la Sainte-Chapelle*, Clément indique la manière précise de chanter chacune des transcriptions en déterminant le type d'église, le nombre de voix et leurs tessitures, la manière de chanter les répétitions et l'accompagnement des instruments. Par exemple, « *L'Ecce panis* pourra être chanté en solo une première fois. Pour le chœur, 10 enfants feront la première partie ; 4 la seconde ; 3 ténors, la troisième, et 4 basses, la quatrième ; les instruments à cordes pourront accompagner la première fois en *pizzicati* ; et la seconde fois *con arco*<sup>207</sup> ». Il écrit encore que « *Le Hæc est clara dies* sera chanté d'abord en solo par un ténor de force [...]. Le

<sup>205</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, *op. cit.*, p.287 et Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 606-610.

<sup>206</sup> Ces trois exemples sont parus dans l'« Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle » (*op. cit.*) de Nisard ; la version de Clément et le fac-simile sont copiées d'après les partitions publiées dans les *Annales archéologique* en 1847 (*op. cit.*).

<sup>207</sup> Félix CLÉMENT, « Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. XX. Pour plus de précisions sur les détails d'interprétation donnés par Clément, voir l'annexe V.

chœur le répétera une seconde fois. Puis le ténor recommencera *Hæc est clara dies* jusqu'aux mots *Nobile nobilium*, qui seront repris et achevés par la masse chorale<sup>208</sup> ». Cette fois, Nisard approuve ces principes d'interprétation et enchérit :

Le plain-chant ne doit pas être constamment exécuté à *pleine voix*, à *gorge déployée*, à la manière des chantres sauvages qui peuplent nos malheureux lutrins. M. Clément n'est pas le premier, sans doute qui ait tenté cette réforme dans la pratique des cantilènes liturgiques, et la pensée en est venue à tous ceux qui ont le sens commun, à toutes les oreilles qui détestent les hurlements caverneux du *Serpent* ou les sons lourds et cuivrés de *l'Ophicléide*. Mais, quoi qu'il en soit, il y a toujours de l'honneur à faire preuve de bon goût, et M. Clément doit avoir sa part de cet honneur : *cuique suum*.<sup>209</sup>.

Le commentaire de Nisard est représentatif du changement de goût qui s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle et que développe les partisans de la restauration du chant liturgique : le chanter ensemble devient une priorité et l'exécution à l'unisson soutenu par l'orgue est préférée à toute forme de polyphonie. Cette idée est mise en évidence par Xavier Bisaro qui montre les arguments déployés par ces plainchantistes pour défendre cette nouvelle esthétique. Leur tendance à stigmatiser les habitudes et les usages des chantres d'église semble être un moyen de persuasion de la rupture nécessaire avec les usages d'Ancien Régime pour une restauration efficace du chant à l'église et de rallier de nouveaux adeptes à leur cause. Xavier Bisaro s'appuie sur l'exemple de la « dialectique de dépréciation<sup>210</sup> » récurrente qu'il observe à l'encontre des pratiques spécifiques au chant parisien. En dénonçant les traditions interprétatives en décalage avec le nouveau goût

<sup>208</sup> *Id.*

<sup>209</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 613.

<sup>210</sup> Xavier BISARO, *Une nation de fidèles — l'Église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout : Brepols, 2006, p. 53.



en matière d'exécution du plain-chant, les partisans de la restauration font valoir la beauté supérieure qu'ils voient dans le plain-chant romain : ainsi de prouver la nécessité d'une restauration du chant de l'Église.

Cette réflexion est un argument supplémentaire apporté à la démonstration rédigée par Nivers dans sa *Dissertation sur le chant grégorien*<sup>211</sup>. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le réviseur du chant romain garantissait sa valeur et sa légitimité à l'église dans la prééminence de son ancienneté ainsi que dans les caractéristiques porteuses de dévotion et de piété, prescrites pour son interprétation. Il dénonçait aussi l'influence de la musique vocale profane dans la façon de chanter de certains chantres, qui, selon ses termes, se permettaient parfois des abus qui brisaient les qualités spéciales du chant du culte.

Les préceptes récurrents dès le XVII<sup>e</sup> siècle pour améliorer l'exécution du plain-chant dans les églises sont aussi les principes énoncés par les plainchantistes du XIX<sup>e</sup> siècle : prononcer distinctement, observer des pauses, ne pas chanter trop fort et écouter les autres pour mêler sa voix au chœur et rendre un ensemble homogène. À l'appui des préceptes qu'ils reprennent à leur compte, les partisans d'une régénérescence du chant romain bâtissent une nouvelle esthétique du chant liturgique dans laquelle le chanter ensemble devient une priorité de la restauration<sup>212</sup>. Les pratiques qu'ils fustigent vont en ce sens : l'omniprésence des voix graves des chantres impose le mutisme de la masse de fidèles. De même, les instruments tels le serpent, l'ophicléide, convoqués dans nombre de paroisses pour la musique liturgique, sont généralement dénigrés car ils

---

<sup>211</sup> Voir ici l'étude de Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers — un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS éditions, coll. Sciences de la musique, 2004.

<sup>212</sup> Au sujet de la configuration du lutrin, se reporter aux travaux de Jacques CHEYRONNAUD : *Le lutrin d'église et ses chantres au village (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles) – approche d'un service public musical* (thèse de doctorat, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1984) et avec Marcel PÉRÈS, *Les voix du plain-chant* (*op. cit.*).

portent la marque d'usages rejetés par les plainchantistes comme le chant sur le livre. Ils leur préfèrent alors l'usage de l'orgue de chœur pour l'accompagnement du chant.

Dans ses transcriptions, Clément note d'autres indications d'interprétation. Il ajoute ainsi sur les partitions des indications de nuances pour guider plus précisément les interprètes dans leur exécution. Parfois, comme dans le *Salve virgo*, ce n'est qu'un simple « très doux » au début de la partition, mais pour d'autres chants, les nuances s'étendent du *pp* au *ff* ou requièrent des soufflets ; à l'exemple de l'*Ecce panis*. Clément a même très souvent recours à des oppositions de dynamiques dans les répétitions mélodiques qui lui permettent d'accentuer ainsi les effets de masses.

N° 25. — POUR LA FÊTE DU SAINT-SACREMENT.

*La première fois solo; la deuxième fois avec le chœur.*  
*Très-lent. P*

SOPRANO  
 Ec-ce pa-nis an-ge-lo-rum fa-ctus ci-bus vi-a-to-rum,

CONTRALTO  
 Ec-ce pa-nis an-ge-lo-rum fa-ctus ci-bus vi-a-to-rum,

TÉNOR  
 Ec-ce pa-nis an-ge-lo-rum fa-ctus ci-bus vi-a-to-rum,

BASSE  
 Ec-ce pa-nis an-ge-lo-rum fa-ctus ci-bus vi-a-to-rum,

ORGUE  
*Très lent.*  
*P*

ve-re pa-nis fi-li-o-rum non mit-ten-dus ca-ni-bus.

ve-re pa-nis fi-li-o-rum non mit-ten-dus ca-ni-bus.

ve-re pa-nis fi-li-o-rum non mit-ten-dus ca-ni-bus.

ve-re pa-nis fi-li-o-rum non mit-ten-dus ca-ni-bus.

ORGUE  
*F* *P*

Transcription de l'*Ecce panis* par Clément<sup>213</sup>

<sup>213</sup> Félix CLÉMENT, *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 63.

Ces ajouts donnent une idée de son interprétation personnelle en tant que musicien. En effet, en nuancant à sa manière ses transcriptions, il intervient personnellement dans cette musique et s'écarte alors d'une ligne purement scientifique et archéologique, ce que lui reprochent d'Ortigue et Nisard. Le premier est radical, se plaçant tout à fait contre l'indication de nuances stigmatisant « ces signes de forte, de piano, de rinforzando que l'auteur a prodigués comme pour une musique de théâtre <sup>214</sup> ». Nisard, en revanche, saisit le projet pédagogique de Clément : la notation d'éléments effectivement réalisés au Moyen Âge mais non écrits ; cependant il se demande pourquoi, dans la même idée, Clément n'a pas indiqué d'ornements, eux aussi d'usage courant au XIII<sup>e</sup> siècle, mais non notés<sup>215</sup>. Ce que Clément reconnaît sans l'expliquer <sup>216</sup>, peut-être en raison des catégories qu'il vise, des amateurs, des maîtrises et les fidèles.

Pour ce qui est de l'instrumentation, Clément réclame, à défaut de véritables instruments anciens, l'utilisation d'un petit orgue et d'altos, de violoncelles et de contrebasses, afin de retrouver avec des instruments modernes la sonorité la plus proche possible de celle qu'il imagine être celle du Moyen Âge :

Me reprochera-t-on de m'être servi d'instruments inusités au moyen-âge ? Je n'ai pas su fabriquer un orgue, des rebecs, des monocordes à archet, des dicordes, des psaltérions, des harpes du XIII<sup>e</sup> siècle. J'ai pris le plus petit orgue possible, des altos, des violoncelles, des contrebasses, instruments qui se rapprochent le plus du grand rebec, du monocorde à archet et du dicorde pour soutenir les voix. J'ai pris pour modèle une vignette de manuscrit qui représente un groupe de musiciens du XIII<sup>e</sup> siècle chantant un introït. On peut voir sur les verrières de la plupart de nos cathédrales une preuve de la sobriété que j'ai apportée dans l'usage de ces moyens d'exécution<sup>217</sup>.

<sup>214</sup> Joseph d'ORTIGUE, *La musique à l'Église*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>215</sup> Cette question est développée dans la discussion sur les éditions de chant romain *Partie B / chapitre - III / 3\_2 Praticabilité du chant restauré*.

<sup>216</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 613 et Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, *op. cit.*

<sup>217</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, *op. cit.*

Cette dernière remarque répond spécialement à la critique formulée par la section musique de l'Académie des Beaux-Arts. En effet, elle s'est prononcée à ce sujet défavorable à l'utilisation d'instrument moderne pour l'accompagnement du chant dans ce genre de circonstances : « L'introduction des instruments modernes qui accompagnaient le chœur, constitue à elle seule un flagrant anachronisme<sup>218</sup>. »

## 2\_5. Harmonisation

Enfin, le dernier point de désaccord entre l'auteur des *Chants de la Sainte-Chapelle* et ses critiques porte sur l'harmonisation des mélodies médiévales. Clément a copié des mélodies dans des manuscrits qui ne comportent pas d'harmonie notée. Cependant, il s'appuie sur des témoignages pour conclure que ces antiennes étaient chantées à plusieurs voix. Par conséquent, pour retrouver réellement ces chants, il faut les harmoniser à nouveau. Clément réalise donc une « mise en partie dans l'intention de reproduire l'effet d'un chant primitif, populaire au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>219</sup> ». À l'exemple de la *Prose de l'Âne*, qu'il dit avoir accompagné le plus simplement possible, sans « les jeux d'esprit de la gymnastique harmonique<sup>220</sup> », il utilise une écriture verticale car il juge le contrepoint trop compliqué pour la pratique des fidèles dans les églises au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

La question de l'harmonisation des chants est le point central du rapport des musiciens de l'Académie des Beaux-Arts qui jugent qu'« Il est donc impossible [...] de suppléer à l'absence des parties d'accompagnement sans altérer par des anachronismes harmoniques le style et le caractère de cette

---

<sup>218</sup> Section musique, *op.cit.*, p. 4.

<sup>219</sup> *Annales archéologiques*, T. 7, *op. cit.*, p. 32.

<sup>220</sup> *Id.*

musique<sup>221</sup> ». Clément apporte une harmonie tonale à ces chants médiévaux et la section musique lui reproche d'avoir tenté de tromper son public, laissant croire que cette harmonie correspond à celle de la musique ecclésiastique du Moyen Âge, reconnaissant cependant que rendre la véritable harmonie, si tant est ce soit possible, serait « se jeter de propos délibéré dans cette barbarie qui en est le cachet distinctif<sup>222</sup> » et que « Félix Clément, lui-même, a reculé devant la barbarie de cette époque<sup>223</sup> ».

À ce sujet, Nisard met de côté son intégrité d'archéologue et remarque que l'harmonie n'étant pas notée, rien n'oblige à la restituer à la façon du XIII<sup>e</sup> siècle :

Pourquoi ne prendrait-on pas, pour modèle l'harmonie alla Palestrina dans ce qu'elle a de plus simple, de plus élémentaire, de plus facile ? Pourquoi, sans toucher à sa perfection fondamentale, ne l'emploierait-on pas en y introduisant que les formes scientifiques en usage au XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, puisqu'il s'agit ici de cette époque ?<sup>224</sup>

D'autre part, le critique reconnaît que Clément n'a trompé personne en précisant bien, dans le titre même de son travail, que l'harmonie était de lui.

Cependant, Nisard soulève un problème, abordé également par les autres critiques, concernant le type d'harmonisation utilisé par Clément. Le débat tourne alors sur les questions de tonalité et de modalité, de tonalité moderne et de tonalité ancienne ou ecclésiastique, pour reprendre les termes utilisés par les restaurateurs. Dès 1847 et la première parution de la *Prose de l'Âne*, ce point spécifique est abordé par Danjou qui reproche à

<sup>221</sup> Section musique, *op.cit.*, p. 3.

<sup>222</sup> *Id.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>224</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 617.

Clément de dénaturer les mélodies en les accompagnant d'une tonalité moderne : « C'est commettre un anachronisme inexcusable<sup>225</sup>. »

À ces accusations, Clément répond qu'il s'est

imposé les limites les plus étroites. Je me suis borné à mettre sous chaque note du chant un accord, la plupart du temps parfait et quelquefois un accord de septième, parce que cet accord existait [...]. C'est cet accord de septième qui a scandalisé si fort l'aréopage dont M. Nisard se fait l'écho. J'engage mes adversaires à se mettre un peu plus au courant des questions qu'ils traitent, à consulter par exemple, le fac-simile d'un morceau d'harmonie tiré d'un manuscrit de Gautier de Coincy [...]. Ils y verront la septième contestée ; bien plus, des sixtes successives et des quintes diminuées<sup>226</sup>.

En effet, tous les critiques s'offusquent de l'utilisation d'un accord de septième dans certaines cadences, mais aussi de maladresses d'écriture, au point que d'Ortigue propose un jury d'hommes reconnus, comme les membres musiciens de l'Institut de France et les professeurs du Conservatoire, pour statuer sur le travail d'harmoniste de Clément. Adam avait déjà rendu public son verdict en dénonçant « des dissonances sans préparation, qu'on n'admet même pas aujourd'hui dans le style rigoureux<sup>227</sup> ». Nisard se range à cet avis et souligne que « l'écrivain que je critique n'aura pas le droit de se plaindre de la juste condamnation que la Section des Beaux-Arts, de l'Institut, vient de prononcer contre lui, à propos de son style d'harmonie. L'Académie ne pouvait pas approuver une pareille infraction aux lois de l'archéologie musicale<sup>228</sup> ».

---

<sup>225</sup> Félix DANJOU, *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, *op. cit.*, p. 384.

<sup>226</sup> Félix CLÉMENT, « Feuilleton », *L'Univers*, *op. cit.*

<sup>227</sup> Cité dans *Annales archéologiques*, T. 9, *op. cit.*, p. 316.

<sup>228</sup> Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *op. cit.*, p. 617.



Le recueil des *Chants de la Sainte-Chapelle* constitue une étape importante dans la carrière de Clément. Il met au jour l'ambition archéo-religieuse du jeune Clément et révèle ses opinions pour l'aboutissement de la régénérescence du plain-chant dans les églises. Le musicographe confère, par ses explications parfois divergentes, un statut hybride au travail qu'il livre : la restitution archéologique proposée reste une interprétation en partie guidée par l'excitation de grandes découvertes et la portée restauratrice du chant liturgique s'avère inaboutie, notamment en raison de choix motivés davantage par une certaine recherche du sensationnel pour marquer les esprits au court d'une occasion qui se prêtait particulièrement à une simulation de restauration médiévale totale.

Une telle proposition ne pouvait que provoquer les vives réactions des plainchantistes. Ils en discutent la valeur archéologique et liturgique ainsi que la facture musicale. Les échanges entre les différents spécialistes développent l'ambiguïté statutaire, restitution archéologique ou restauration pratique, initiée par Clément lui-même. Que ce soit au sujet du modèle choisi, du rythme ou des indications d'interprétation, tout alimente la question centrale de cette entreprise : l'équilibre, essentiel pour une restauration efficace, entre recherche du chant idéal, lié à sa physionomie originelle, et sa mise en pratique au XIX<sup>e</sup> siècle. Même l'harmonie, pourtant véritable faiblesse de la restitution de Clément, affleure en ce sens. Bien que les critiques le lui reprochent, Clément semble avoir choisi de proposer une harmonie moderne, mais la plus simple et neutre possible, de ces chants médiévaux, dans l'idée de la rendre moins choquante et plus acceptable aux oreilles de son siècle. Ce parti pris permet de réfléchir à la possibilité d'une restauration progressive proposant les nouveautés les unes après les autres.



D'autre part, cet épisode de la carrière de Clément montre la proximité de domaines qui semblent très éloignés de la science musicale en elle-même. Les différents points discutés, mais aussi le contexte de création des *Chants de la Sainte-Chapelle*, révèlent l'influence idéologique d'une catégorie particulière de la société, les catholiques libéraux, qui se développe au lendemain de la signature du Concordat. Le soutien du gouvernement à l'entreprise de Clément relève aussi de cette politisation de la musique à l'église.

## Chapitre – IV Clément dans l’administration des Cultes

L’administration des Cultes tient une place particulière au sein des différents gouvernements qui se succèdent au XIX<sup>e</sup> siècle. La création d’un service dédié à la gestion des cultes reconnus (catholique, protestant et israélite) caractérise la période concordataire. Cette Administration subit de nombreux bouleversements selon l’évolution des rapports de l’État avec les autorités ecclésiastiques. Par conséquent, diriger le service des Cultes est une mission délicate que tous les ministres ne veulent pas assumer. Jamais instituée en tant que ministère autonome, cette Administration est attachée, selon, au ministère de l’Intérieur, à celui de la Justice ou, plus souvent, à celui de l’Instruction publique. Du fait de cette tutelle, elle lutte perpétuellement pour conserver son unité, devant éviter la fusion de ses services avec ceux du ministère dont elle dépend, et pour prouver sa légitimité.

## **1\_ La commission des Arts et Édifices religieux**

La gestion des bâtiments culturels à charge de l'État depuis le Concordat – les cathédrales, les séminaires et les palais archiépiscopaux – est sujet de batailles identiques à celles livrées par l'ensemble de l'administration des Cultes : il lui faut définir son champ d'action pour justifier le déploiement de ses services. Celui qui émerge à la fin des années quarante, dévolu aux édifices diocésains en particulier doit se distinguer et se détacher de la tutelle des Monuments historiques et de celle des Bâtiments civils pour acquérir l'indépendance nécessaire à son développement.

### **1\_1. La création de la commission des Arts et Édifices religieux : place et besoins d'un service aux édifices diocésains**

La période qui court de la signature du Concordat à 1848 est le théâtre d'un vaste chantier pour la mise en place d'une réglementation des travaux effectués sur les édifices diocésains. Comme le fait remarquer Charles Jourdain en 1859 dans son étude sur le budget des cultes dédié au ministre Rouland :

Lorsqu'en 1802, le gouvernement consulaire s'empressait de restituer au culte catholique, en exécution du Concordat, les édifices non aliénés qui lui étaient autrefois consacrés, les vieilles cathédrales que la piété de nos ancêtres avait élevées dans chaque ville épiscopale, furent mises à la disposition des évêques, et les nouveaux diocèses, dès le rétablissement des autels, eurent la jouissance de basiliques remarquables par les formes de leur construction, et encore plus imposantes par les souvenirs qu'elles rappelaient. [...] Mais dans quel misérable état se trouvaient les cathédrales elles-mêmes que l'impiété révolutionnaire semblait avoir épargnées ! Livrés pendant dix ans à l'abandon le plus complet, ces monuments vénérés avaient subi toutes les dégradations, tous les outrages que l'intempérie des saisons et la main des hommes peuvent faire éprouver à des constructions anciennes qui ne sont ni surveillées ni entretenues<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Charles JOURDAIN, *Le budget des cultes en France depuis le Concordat de 1801 jusqu'à nos jours*, (Paris : Hachette, 1859), reproduit dans *Le Budget des cultes*, dir. Jean-Michel LENIAUD, Paris : École des Chartes, 2005, p. 176-177.

Pour faire face à une demande importante de crédits de la part des évêques pour ces bâtiments, l'État se dote d'un bureau chargé de répartir les budgets annuels qui leur sont destinés. Les sommes allouées doivent couvrir les frais d'entretien et de petits travaux. Les dépenses importantes sont l'objet de demandes de subventions extraordinaires auprès du ministre par le préfet.

Le cheminement de ces dossiers est peu à peu réglementé afin d'affermir le regard de l'État sur les interventions des acteurs locaux. En cas de travaux importants sur une cathédrale, l'évêque responsable de l'édifice rédige une demande d'aide au préfet et l'accompagne de l'état des revenus de la fabrique. Le préfet formule un avis et fait faire un devis qu'il communique à l'évêque, puis transmet l'ensemble du dossier (demande de l'évêque, devis, avis du préfet), au ministre de l'Intérieur. Celui chargé des cultes est simplement informé de la demande.

L'administration des Cultes n'obtient un véritable rôle dans la gestion des travaux diocésains que dans les années 1820. « Ce ne fut qu'en 1824, avec le ministère Frayssinous que fut effectivement confiée à la direction des affaires ecclésiastiques la gestion des travaux diocésains qui prirent alors progressivement une plus grande ampleur<sup>230</sup> ».

À cette étape, l'Administration se retrouve face à deux impasses : d'une part, elle ne possède pas d'organe capable d'étudier les dossiers avec l'expertise nécessaire inhérente aux bâtiments gothiques particulièrement ; d'autre part, aucune équipe spécifique aux édifices diocésains n'est établie pour permettre un contrôle de l'État sur les travaux qu'il confie aux architectes choisis par les préfets. À partir des années 1840, ces dossiers de subvention extraordinaire passent par la validation de la commission des

---

<sup>230</sup> Jean-Michel LENIAUD, *L'administration des Cultes pendant la période concordataire*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1988, p. 218.

monuments historiques et du conseil des bâtiments civils pour garantir un traitement scientifique et technique similaire à celui portés aux édifices laïcs. Cette tutelle est risquée pour l'administration des Cultes dont l'indépendance est en jeu. Une fusion avec la commission des Monuments historiques pour les travaux diocésains lui ôterait une grande part de responsabilités, quand une intégration, sur cette question, aux Bâtiments civils briserait le dialogue entre l'État et le clergé.

La révolution de 1848 fait évoluer la situation en faveur de l'administration des Cultes et lui permet d'acquérir l'autonomie dont elle a besoin pour développer des organes de contrôle spécifiques à son champ d'action. La réforme de l'administration applique une politique centralisatrice afin d'imposer sa mainmise sur les acteurs locaux à l'effet de réduire les dépenses inutiles. Cette réforme tend aussi à adapter la restauration des cathédrales au cas particulier de leur architecture médiévale pour éviter les écueils, faute de connaissances spécialisées, de certaines restaurations antérieures.

Pour obtenir les résultats escomptés par la nouvelle direction impulsée par Durieu, récemment installé aux commandes du service des Cultes, l'État doit donner à cette Administration les moyens d'agir par la création d'instance de conseil.

Sous la Deuxième République, la politique de centralisation retire aux préfets une grande partie de leur pouvoir. En matière de restauration des cathédrales, ils n'ont plus à choisir les architectes responsables des travaux, car l'administration centrale réunit un corps d'experts par la création de la commission des Édifices religieux le 7 mars 1848. Celle-ci est notamment composée d'architectes reconnus et représentant le nouvel intérêt gothique tels Félix Dubans, Henri Labrouste, Léon Vaudoyer ou encore Viollet-le-Duc. Cette Commission a vocation à veiller à la

répartition des subventions et à émettre un avis sur la qualité et l'opportunité des projets de travaux qui lui sont soumis.

L'ambition de l'Administration quant à son intervention sur les bâtiments culturels dont elle a la charge est plus grande et ne se limite pas au domaine architectural. Le 20 juin de la même année, elle fonde une autre commission dédiée cette fois aux grandes et petites orgues des cathédrales. Sans en donner la composition précise, un arrêté ultérieur daté du 16 octobre indique les présences de Fanart et de Joseph Régnier<sup>231</sup> en son sein<sup>232</sup>. L'impulsion donnée par le travail fourni par ces deux organisations conduit à la création de la commission des Arts et Édifices religieux le 16 décembre suivant, qui intègre les deux organes précédemment institués. Ce nouveau corps administratif se partage en quatre sections. La première est dévolue à l'architecture et à la sculpture, la deuxième se charge des vitraux et des ornements, la troisième s'occupe des orgues et la dernière est dédiée à la musique religieuse.

Son rôle est de donner un avis sur l'emploi des crédits « considérant qu'il est d'une haute utilité d'en étendre l'influence [des commissions précédentes] à tout ce qui concerne les Arts religieux, et que l'Administration y trouvera une précieuse garantie pour le bon emploi des crédits mis à sa disposition pour la pompe des Cérémonies du Culte<sup>233</sup> ». Les sections musicales réunissent François Benoist<sup>234</sup>, Louis Fanart, Marie-Pierre Hamel<sup>235</sup>, Stephen Morelot,

<sup>231</sup> François-Joseph Régnier – (1808-1889), avocat à Nancy au moment de la formation de la Commission, il devient juge dans la même ville trois ans plus tard avant d'entrer dans les ordres à Reims en 1858.

<sup>232</sup> Arrêté n° 47, 16 octobre 1848, AN F/19/3946 (23).

<sup>233</sup> Arrêté n° 1250, 20 décembre 1848, AN F/19/3946 (21).

<sup>234</sup> François Benoist (1794-1878), organiste de la Chapelle impériale et professeur au Conservatoire.

<sup>235</sup> Marie-Pierre Hamel – (1786-1879), juge à Beauvais, est un grand amateur d'orgue qui publie notamment *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues ou Traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues* (Paris : Roret, 1849).

Joseph Régnier, Nicolas Séguier, Ambroise Thomas pour les orgues et Paul Scudo, Ambroise Thomas, Clément, Georges Bousquet<sup>236</sup>, Louis Dietsch<sup>237</sup>, Buchez, l'abbé Leblanc pour la musique religieuse<sup>238</sup>. Dès 1849, Clément fait aussi partie de la section orgue<sup>239</sup>.

La Commission est renouvelée en 1853 et « un arrêté du 7 mars double la Commission des Arts et édifices religieux d'un Comité des Inspecteurs généraux des édifices diocésains qui suit concrètement (après visite des bâtiments) les propositions et réalisations des architectes diocésains pour les édifices diocésains et qui examine aussi les projets d'édifices paroissiaux ou consistoriaux<sup>240</sup> ». La Commission ne se réunit cependant plus et cesse de fonctionner comme un organe. Pour le domaine de l'architecture, la nouvelle organisation prend le relais. Mais les sections musicales n'ont plus de structure pour exister dans les mêmes conditions. Le suivi des travaux des orgues est confié, entre 1853 et 1878, à des inspecteurs missionnés ponctuellement. Clément fait partie de ces référents auxquels l'Administration fait appel à plusieurs reprises. La section musique religieuse ne perdure pas hors de la Commission.

---

<sup>236</sup> Georges Bousquet – (1818-1854) critique et compositeur prix de Rome en 1838, il fut chef d'orchestre à l'Opéra en 1847, puis au Théâtre-Italien de 1849 à 1851.

<sup>237</sup> Louis Dietsch – (1808-1865) compositeur et chef d'orchestre français, organiste et maître de chapelle de plusieurs grandes paroisses parisiennes comme Saint-Eustache ou la Madeleine, il enseigne à l'École Niedermeyer et en assure la direction temporairement à la mort de son fondateur.

<sup>238</sup> La section musique religieuse de la commission des Arts et Édifices religieux n'est pas présentée en détails ici car sa mission d'inspection des bas-chœurs et des maîtrises des cathédrales est directement liée à l'implication financière de l'État dans la réorganisation des maîtrises. Son étude spécifique, et par extension celle des budgets accordés aux maîtrises et bas-chœurs par l'administration des Cultes, est développée dans *Partie C / chapitre - III. Gestion des maîtrises et des bas-chœurs, la musique en pratique.*

<sup>239</sup> Le travail de ces deux sections est précisé plus loin *Partie A / Chapitre - IV / 1\_2. Détails sur les activités de la section orgue.*

<sup>240</sup> Nadine GASTALDI, *Atlas des Inspecteurs généraux des Édifices diocésains 1853 F19\* 1940 et 1941 Inventaire et catalogue des plans*, Paris : Centre Historique Des Archives Nationales, 2004, p. 6.

En 1879, le besoin pour l'administration d'avoir en son sein un organe dédié à la gestion des travaux diocésains dans les différents domaines concernés persiste. La commission des Arts et Édifices religieux, qui n'était plus utilisée, est reformée sur le modèle de la structure de 1848, à la différence qu'il n'y a pas de section musique religieuse. L'arrêt du 21 avril mentionne huit membres pour la section orgue : Ambroise Thomas, Henri Tresca (Institut), César Franck, Alexandre Guilmant, Auguste Wolf (facteur de pianos), Charles Vervoitte, Clément et le chef de la deuxième division de la direction générale des cultes. En 1882, les membres sont renouvelés à l'identique.

## **1\_2. Détails sur les activités de la section orgue**

### **1\_2.a. Les missions d'inspection**

Pour répondre à une forte demande des évêques et à une sérieuse volonté de s'engager dans la restauration de son parc organistique, l'administration des Cultes a besoin de s'entourer des compétences de spécialistes. Pour ce faire elle réunit au sein d'une section dédiée de la commission des Arts et Édifices religieux des scientifiques, des organistes, des spécialistes de la musique d'église, des juristes capables d'étudier tous les projets de ce domaine.

Comme l'ensemble de la Commission, la section orgue a pour vocation première d'émettre un avis sur l'emploi des crédits, dans son cas spécialement lié aux constructions ou aux réparations des orgues des cathédrales. Cela consiste à examiner les différents projets et à statuer sur les demandes de subventions exceptionnelles correspondantes. Au besoin, les inspecteurs sont dépêchés dans les cathédrales ou dans les ateliers des facteurs pour accomplir plusieurs types de mission. Ce peut être, faire le constat de l'état d'un instrument avant toute intervention, donner un avis de



visu sur des devis déjà dressés, établir un contrôle sur l'avancement des travaux par les facteurs ou encore procéder à la réception des instruments livrés.

Ces missions sont généralement sollicitées par les évêques auprès du ministère de rattachement de l'administration des Cultes, via le préfet. Dans un premier temps, les inspecteurs sont surtout chargés de dresser un bilan de l'état général du parc instrumental.

Hamel et Clément paraissent les plus actifs de la Section. Clément, dès sa nomination en 1849, se voit confier une mission dans cinq cathédrales du Sud<sup>241</sup>. Hamel remplit plus de vingt-cinq missions entre 1848 et 1851 et demande encore ensuite des missions supplémentaires.

Dans la première période d'activité de la section orgue, entre 1848 et 1853, d'autres inspecteurs se rendent dans les cathédrales comme Morelot et Ignace Müller<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Le détail des activités de Clément au sein de la commission des Arts et Édifices religieux est exposé dans *Partie A / chapitre - IV / 2\_Le parcours de Clément*.

<sup>242</sup> Ignace Müller fut organiste de la collégiale Notre-Dame de Dole entre 1825-1878. Les informations recueillies ne permettent pas de savoir s'il intègre la section orgue après son établissement ou s'il est missionné ponctuellement, peut-être pour une unique inspection.

Récapitulatif des missions durant la première période d'activité de la section orgue (1848-1853)  
d'après les défraiements octroyés par l'État<sup>243</sup>

|             | Hamel                                                                                                                                                                                                              | Clément                                                                                          | Morelot   | Müller |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|--------|
| <b>1848</b> | Saint-Brieuc (R + T)<br>Bayeux (T)<br>Le Mans (T)<br>Quimper (R)                                                                                                                                                   |                                                                                                  |           |        |
| <b>1849</b> | Reims<br>Le Mans (R)<br>Angoulême (R)<br>Soissons (C)<br>Troyes (C)<br>Châlons-sur-Marne (R)<br>Rouen (C)<br>Sées<br>Coutances<br>Vannes<br>Nantes<br>Angers (C)<br>Tours (C)<br>Blois<br>Orléans (C)<br>Luçon (D) | Toulouse (C)<br>Ajaccio (R)<br>Albi (D + C)<br>Carcassonne (C)<br>Montpellier (C)<br>Avignon (C) |           | Dijon  |
| <b>1850</b> |                                                                                                                                                                                                                    | Alger (D)                                                                                        | Dijon (D) |        |
| <b>1851</b> | Poitiers<br>Angoulême<br>Luçon<br>Saint-Claude<br>Autun<br>Le Mans                                                                                                                                                 |                                                                                                  |           |        |
| <b>1852</b> |                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                  |           |        |
| <b>1853</b> |                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                  | Le Puy    |        |

R = réception

D = avis sur devis

C = constat d'état

T = suivi d'avancement de travaux

Clément et Morelot continuent de remplir des missions pendant la période durant laquelle la Commission n'a plus de structure officielle (1854-1879). Ce sont alors des tâches ponctuelles dont ils rendent compte directement au ministre sans passer par une quelconque validation intermédiaire. Ils ne sont alors pas les seuls à être missionnés puisque les organistes des différentes cathédrales sont aussi mis à contribution par l'administration. Un

<sup>243</sup> AN F/19/3946 (202).

récapitulatif des défraiements octroyés par l'État<sup>244</sup> à ces hommes entre 1845 et 1881 fait état du déplacement d'un M. Justun de Grenoble à la cathédrale de Gap en 1855 et de celui de Théophile Stern, organiste de Strasbourg, à Nancy pour la réception du grand orgue Cavaillé-Coll en 1861. La même note indique que les organistes de Saint-Jean-de-Maurienne et de Rouen (certainement Aloys Klein) ont été respectivement chargés par l'Administration de veiller à l'une des étapes des travaux de leurs orgues.

Au cours de cette période, Morelot se rend à Saint-Flour (1859) et à Saint-Brieuc (1859). De son côté, Clément se déplace dans cinq cathédrales, parfois à plusieurs reprises, pour le suivi de différentes étapes des travaux de leurs orgues. Ainsi il visite les instruments d'Agen en 1855 pour un avis sur devis et de Meaux, à deux reprises en 1855 et 1856, pour un avis sur devis puis pour la réception des travaux. Il suit aussi le chantier de l'orgue de Rouen en 1858 et le réceptionne l'année suivante. Il assure également la réception officielle des instruments de Bourges en 1860 et d'Arras en 1862. De même, Clément participe à la réception du grand orgue de Notre-Dame de Paris en 1868 au sein d'une commission d'expertise spécialement instituée, présidée par Ambroise Thomas et formée en sus de Lissajous et Séguier, futurs membres de la section orgue réorganisée en 1879.

Dans le cadre de cette section réorganisée, les missions sont davantage réparties entre les différents membres, parfois même partagées.

---

<sup>244</sup> *Id.*

Récapitulatif des missions durant la seconde période d'activité de la section orgue (1879-1881)  
d'après les défraiements octroyés par l'État<sup>245</sup>

|             | Clément                           | Guilmant                             | Wolf        | Vervoitte | Widor    | Lissajous  | Lefébure-Wély |
|-------------|-----------------------------------|--------------------------------------|-------------|-----------|----------|------------|---------------|
| <b>1879</b> | Saint-Eustache (R)<br>Orléans (T) | Saint-Eustache                       | Orléans (T) |           |          |            |               |
| <b>1880</b> |                                   | Aix (R)<br>Orléans (R)<br>Moulin (R) |             |           |          |            |               |
| <b>1881</b> |                                   | Sées                                 | Annecy      | Tarbes    |          |            |               |
| <b>S.D.</b> |                                   | Blois                                |             | Langres   | Toulouse | Versailles | Bayeux        |

Le récapitulatif des missions remplies par les différents inspecteurs laisse entendre que le traitement d'un dossier prend toujours plusieurs années et qu'un inspecteur n'en suit jamais l'ensemble des étapes. Pour limiter les frais de déplacement, les inspections en cours de travaux et certaines réceptions sont confiées à l'organiste local accompagné de l'architecte diocésain<sup>246</sup>.

Si l'État investit dans la reconstruction de son parc organistique pour honorer son engagement — scellé par le Concordat — d'offrir aux catholiques les moyens de pratiquer leur religion, cette démarche n'est pas suffisante pour maintenir les instruments en bon état pour un service quotidien. En effet, les orgues demandent un entretien régulier pour conserver leurs qualités. Ce que Viollet-le-Duc remarque au sujet des bâtiments s'applique également à ces instruments : « Quelqu'habile que soit la restauration d'un édifice c'est toujours une nécessité fâcheuse ; un entretien intelligent doit toujours la prévenir<sup>247</sup> ».

<sup>245</sup> AN F/19/3946 (202).

<sup>246</sup> À ce sujet voir *Partie A / chapitre - IV / 1\_2.c. Exemple de dossier : la reconstruction du grand orgue de Saint-Étienne de Toulouse.*

<sup>247</sup> Cité dans Jean-Michel LENIAUD, *L'administration des cultes durant la période concordataire, op. cit.*, p. 236.

L'influence des remarques de l'architecte — Viollet-le-Duc est une référence pour le gothique depuis sa participation au chantier de la Sainte-Chapelle (1842) et la validation de son projet de restauration de Notre-Dame de Paris (1843) — aboutit à la publication par l'administration des Cultes d'une circulaire à destination des architectes le 26 février 1849. Les instructions qu'elle comporte, rédigées par Viollet-le-Duc et Mérimée, servent de guide à la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains.

Malgré des problèmes similaires au sujet des orgues, il n'existe pas de texte équivalent pour encadrer l'entretien de ces instruments. Pourtant Morelot fait part à l'administration centrale de défauts d'entretien, notamment lorsqu'il visite l'orgue de la cathédrale de Dijon en 1853, et lui demande d'intervenir auprès des fabriques.

Monsieur,

Pensant qu'il est du devoir des membres de la Commission des orgues de signaler à l'Administration les faits qui peuvent l'éclairer, je crois convenable de vous adresser des plaintes au sujet de l'incurie avec laquelle certaines fabriques traitent les instruments qu'elles tiennent de la manificence [sic.] du gouvernement. J'en ai déjà entretenu M. le Ministre dans le dossier rapport de vérification d'orgue que j'ai eu l'occasion de présenter.

Aujourd'hui je crois devoir signaler la façon déplorable dont on entretient le bel orgue de la cathédrale de Dijon, réparé il y a peu d'années et que j'ai trouvé aujourd'hui très insuffisamment garanti contre la poussière que faisaient les ouvriers chargés de nettoyer l'église, et cela sans que l'organiste ait été prévenu de cette opération. Déjà, il y a deux ans, je m'étais plaint à l'un des membres de la fabrique de ce défaut de précautions ; j'en avais obtenu des promesses pour l'avenir, et je ne les trouve remplies que d'une façon à peu près dérisoire. Il est urgent qu'une instruction *ad hoc* vienne réveiller le zèle des fabriques pour la conservation de leurs orgues et leur prescrire les mesures à prendre dans le cas de travaux exécutés dans les églises.

Dijon le  
1<sup>er</sup> 8<sup>bre</sup> 1853

Je suis, Monsieur, avec respect  
Votre tout dévoué serviteur  
S Morelot  
membre de la Commission des orgues<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Stephan MORELOT, *Lettre au ministre de l'Instruction publique et des Cultes*, 1<sup>er</sup> octobre 1853, AN F/19/7698 (84).

Clément lui aussi souligne, dans une note non datée<sup>249</sup>, le manque d'entretien des orgues récemment construits ou restaurés. Il en profite pour renouveler sa demande de création d'un service d'inspection des orgues pour veiller régulièrement à leur état.

L'administration intervient finalement, en 1879, avec la réorganisation de la section orgue. Dès sa remise en activité — en période de contrôle accru relatif aux cultes —, ses membres sont chargés de rédiger une circulaire à l'attention des fabriques au sujet de l'entretien de leurs orgues. En effet, si l'État accorde des crédits conséquents pour les orgues des cathédrales depuis près de quarante ans, le manque de soins accélère leur détérioration. Comme le remarque la direction générale des cultes dans son ordre de mission : « Les principales causes de détérioration des orgues devant être attribuées à l'humidité, aux rats et surtout à la poussière<sup>250</sup> ».

### 1\_2.b. Rétribution des membres

À l'instar de l'ensemble de la commission des Arts et Édifices religieux, les membres de la section orgues sont bénévoles. Ils ne touchent aucun traitement régulier et sont simplement défrayés de leurs déplacements. Depuis les premières missions confiées à Simon en 1845 jusqu'à celles des membres de la section réorganisée en 1879, aucune règle tarifaire ne fixe les sommes accordées par l'État aux différents inspecteurs.

Avant l'établissement de la commission des Arts et Édifices religieux, les missions confiées à l'organiste Simon sont dédommagées sur la base de 6 francs par myriamètre<sup>251</sup> parcouru et 20 francs par jour d'absence.

<sup>249</sup> AN F/19/3946 (188).

<sup>250</sup> AN F/19/3946 (193), nous n'avons pas trouvé dans cette liasse d'archives de rapport de la Commission pourtant sur cette question, les conclusions de cette mission ne semblent pas nous être parvenues.

<sup>251</sup> Un myriamètre équivaut à dix kilomètres.

Dans le cadre de la Commission, chacun fournit à l'administration un récapitulatif de ses frais réels de voyage (voiture, logement, repas) pour en être remboursé. L'inspecteur peut toucher une sorte de forfait concédé par l'administration, certainement pour une prise en charge plus rapide des sommes importantes, comme c'est le cas lors de la première mission de Clément. L'État lui verse d'abord une indemnité de 800 francs pour le travail fourni<sup>252</sup>. Recevant une note de frais produite par Clément d'un montant nettement supérieur, 1 187,40 francs, l'administration accepte de solder le tout dans un second versement de 357,40 francs<sup>253</sup>.

Lorsque Hamel soumet à l'administration une note pour percevoir ses indemnités de voyage liées aux missions effectuées en 1848, il ajoute à ses frais réels un paragraphe relatif aux rapports qu'il a rédigés, sans y associer de montant. Une autre main indique au crayon que l'administration ne versera pas de compensation supplémentaire pour cette partie des missions, se limitant au remboursement des sommes dépensées.

---

<sup>252</sup> AN F/19/3946 (28) et (29).

<sup>253</sup> AN F/19/3946 (31) et (32).

18449.

### Indemnités de Voyages

Note des frais de Voyages que j'ai faits en  
exécution de la décision du Ministère de l'Instruction  
publique et des Cultes, en Date du 3 Juillet 1848, et sur  
Demandes du Ministère les Directeurs généraux, suivies des lettres  
du 17 août et 6 Septembre 1848.

|                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 <sup>o</sup> Voyage de Beauvais en Paris, en Quimper, en<br>Saint Briac et en Bayeux, du 17 juillet au 14 août : |     |
| frais de Voitures                                                                                                  | 235 |
| frais de Séjour (28 jours)                                                                                         | 280 |
| 2 <sup>o</sup> Voyage de Beauvais en Paris le 22 août.                                                             |     |
| Voitures                                                                                                           | 22  |
| indemnité de Séjour (3 jours)                                                                                      | 30  |
| 3 <sup>o</sup> Voyage en Paris le 19 septembre 1848                                                                |     |
| Voitures                                                                                                           | 22  |
| Séjour                                                                                                             | 30  |
| <i>Arrêté le</i>                                                                                                   |     |
| 1 <sup>o</sup> Rapport sur l'orgue de Quimper                                                                      |     |
| 2 <sup>o</sup> Rapport sur l'état d'avancement des travaux<br>de l'orgue de St Briac                               |     |
| 3 <sup>o</sup> Rapport sur l'état d'avancement des travaux<br>de l'orgue de Bayeux                                 |     |
| 4 <sup>o</sup> Renseignements particuliers sur les causes<br>qui ont entravé les travaux de l'orgue de Bayeux.     |     |
| Beauvais le 19 Septembre 1848                                                                                      |     |
| Hamel (F)                                                                                                          |     |

Frais de mission pour 1848 soumise par Hamel à l'administration des cultes<sup>254</sup>

<sup>254</sup> AN F/19/3946 (119).



L'année suivante, Hamel ne présente pour remboursement que ses frais de voyage et de séjour, ne comptant pas d'indemnité pour le travail effectué.

Dans le cas de son déplacement à Arras en 1862 pour la réception de l'orgue, Clément soumet une note de frais plus précise dans laquelle il inclut des honoraires pour le travail effectué sur place et pour son rapport.

Il détaille ainsi<sup>255</sup> :

|                                                                                         |   |          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|---|----------|
| ❖ Voyage Paris-Arras (aller-retour)<br>Soit 384 km à 2 F / myriamètre                   | = | 76,80 F  |
| ❖ 4 jours d'absence<br>à 10 F / jour                                                    | = | 40,00 F  |
| ❖ Honoraires pour la vérification et la réception de l'orgue<br>et rédaction du rapport | = | 300,00 F |
| ❖ Total des indemnités de mission                                                       | = | 416,80 F |

Devant ces disparités de traitement, l'administration décide de réglementer les défraiements. Un récapitulatif des indemnités versées sur l'ensemble des missions entre 1842 et 1881 est dressé à l'attention du directeur général afin d'établir un barème fixe<sup>256</sup>. Il semble que les tarifs furent alignés sur ceux appliqués aux inspecteurs généraux des travaux diocésains, soit 3 francs par myriamètres et 50 francs par jour d'absence. À cela est envisagé d'ajouter 30 francs par rapport rédigé, selon une annotation ajoutée à la Note adressée le 6 mai 1882 au directeur général de l'administration des Cultes<sup>257</sup>, mais cette dernière mesure ne figure pas sur le brouillon d'arrêté du 24 mai suivant<sup>258</sup>.

---

<sup>255</sup> AN F/19/3946 (20).

<sup>256</sup> AN F/19/3946 (202).

<sup>257</sup> AN F/19/3946 (201).

<sup>258</sup> AN F/19/3946 (199).

### 1\_2.c. Exemple de dossier : la reconstruction du grand orgue de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse

La reconstruction de l'orgue de la cathédrale de Toulouse offre un bon exemple du traitement des dossiers d'orgue par l'administration des cultes. Il révèle les différentes étapes et les diverses personnes impliquées dans la réalisation d'un projet. Il met aussi en évidence les failles pointées par Viollet-le-Duc dans la gestion financière des travaux diocésains, notamment l'étalement des frais pour un même dossier sur plusieurs exercices. La lourdeur administrative due à la centralisation et le manque de dialogue entre l'administration centrale et les autorités locales participent aussi à l'enlisement des dossiers.

En 1848, le grand orgue du XVII<sup>e</sup> siècle signé Antoine Lefèbvre qui orne la cathédrale de Toulouse est en très mauvais état, suite à de nombreuses augmentations au XVIII<sup>e</sup> siècle et à des transformations au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Depuis environ deux siècles que cet orgue est établi, les réparations subséquentes qui y ont été faites pour son entretien et sa conservation n'ont nullement amélioré la construction originale : La dernière de ces réparations exécutée en 1840 par M<sup>rs</sup> Claude Frères a eu au contraire pour résultat d'amoinrir considérablement la puissance sonore [...] L'intensité de l'orgue a, non seulement été affaiblie par cette empirique opération, mais la qualité des sons a été aussi considérablement altérée<sup>259</sup>.

Malgré des interventions pour le nettoyer et le réparer, l'orgue est injouable et sa conservation est en péril. Devant l'urgence, l'archevêque, Monseigneur d'Astros, fait dresser un devis de restauration par Cavallé-

<sup>259</sup> CAVAILLÉ-COLL, *Projet de restauration du grand orgue de l'église cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, 28 décembre 1848, AN F/19/7898.

Coll. Ce facteur parisien originaire de la ville rose présente un projet à hauteur de 29 290 francs le 28 décembre 1848<sup>260</sup>.

Cavaillé-Coll prévoit le remplacement de la soufflerie, la restauration et la modernisation des sommiers et l'ajout d'un petit sommier lié aux élargissements prévus des claviers, le remplacement des claviers par d'autres plus étendus, l'installation d'un système pneumatique pour « adoucir la résistance des touches [...] [ce système] offre à l'organiste des ressources toutes nouvelles en rendant les claviers aussi doux à jouer que ceux des pianos ordinaires <sup>261</sup> », l'ajout de douze pédales de combinaisons, le nettoyage complet et la réparation des jeux et l'ajout de quatre jeux.

Une fois ce devis présenté à l'archevêque, celui-ci formule une demande de subvention pour la réparation de l'orgue au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Alfred de Falloux. En parallèle, le facteur dépose son devis à l'administration des Cultes. L'éparpillement du dossier n'en permet pas un traitement rapide et allonge d'autant les délais de réponse. Lorsque l'administration associe le devis à la demande, le projet est soumis à l'examen de la section orgue de la commission des Arts et Édifices religieux. Cette dernière, ne pouvant se prononcer sans inspecter l'instrument, renvoie sa décision *sine die*, dans l'attente du rapport de Clément missionné pour l'occasion par décision ministérielle du 9 mai 1849. Clément se rend à Toulouse à la fin du mois de juin et examine l'orgue, devis en main ; il valide le projet de Cavaillé-Coll. Il profite d'être sur place pour régler les questions financières avec la fabrique et la municipalité. Il fait réunir le conseil de fabrique le 29 juin afin d'envisager sa participation financière aux travaux. La fabrique accorde en premier lieu 3000 à 4000

---

<sup>260</sup> Le devis dans son intégralité en annexe VI.

<sup>261</sup> *Ibid.*, article 10.

francs, comme inscrit dans sa délibération du 27 octobre 1849, puis l'archevêque l'engage à assumer un quart des frais. Clément obtient aussi une participation de la municipalité. Le 19 janvier 1850, le conseil municipal s'engage à verser une subvention de 2000 francs pour la restauration du grand orgue de sa cathédrale.

Entre-temps, Clément, revenu de sa tournée d'inspection, présente son rapport sur l'orgue de Toulouse à la Commission en séance du 21 août 1849. Les membres discutent les conclusions et proposent un devis revu et diminué (28 640 francs) au facteur.

modifications :  
 Le montant de la dépense prévue  
 au devis étant de — 29,290<sup>F</sup>  
 les modifications proposées  
 auraient pour effet de réduire  
 le chiffre de la somme de  
 850<sup>F</sup> prix de 2 jeux neufs à supprimer  
 2° 600<sup>F</sup> résultant de diverses réductions  
 sur des prix qui paraissent  
 trop élevés  
 1450 ensemble ————— 1450  
 ce qui le réduirait à 27,840<sup>F</sup>  
 mais à cette somme, M. le  
 rapporteur proposerait d'ajouter  
 la dépense de certains travaux  
 additionnels qu'il indique  
 ces travaux représentent une  
 dépense de 2250<sup>F</sup>  
 la Commission n'en adopte  
 qu'une première catégorie  
 s'élevant à 800<sup>F</sup>  
 Le total des travaux  
 approuvés serait dès lors de 28,640<sup>F</sup>  
 sauf une réduction de 200<sup>F</sup>  
 à effectuer sur ce total s'il  
 était reconnu que l'addition  
 de 22 notes proposées par  
 le rapport (page 23) ne peut  
 avoir lieu facilement faute  
 de plan.  
 un membre ne peut s'empêcher  
 de faire observer à la Commission  
 combien il est regrettable d'avoir à faire  
 une dépense considérable pour  
 une restauration une dépense qui  
 suffirait presque à l'acquisition d'un  
 orgue neuf.

Modifications :

Le montant de la dépense prévue  
 au devis étant de 29 290<sup>F</sup>  
 Les modifications proposées  
 auraient pour effet de réduire ce  
 chiffre  
 1° : d'une somme de  
 850<sup>F</sup> prix de 2 jeux neufs  
 à supprimer  
 2° : de 600<sup>F</sup> résultant de diverses  
 réductions sur des  
 prix qui paraissent  
 trop élevés  
 1450 ensemble 1450  
 Ce qui le réduit à 27 840<sup>F</sup>

Mais à cette somme, M. le  
 rapporteur proposerait d'ajouter la  
 dépense de certains travaux  
 additionnels qu'il indique. Ces  
 travaux représentent une dépense  
 de 2250<sup>F</sup>

La commission n'en adopte qu'une  
 première catégorie s'élevant à 800<sup>F</sup>

Le total des travaux  
 approuvés serait dès lors de  
 28 640<sup>F</sup>

Sauf une réduction de 200<sup>F</sup> à  
 effectuer sur ce total s'il était  
 reconnu que l'addition de 22 notes  
 proposée par ce rapport (page 23)  
 ne peut avoir lieu facilement faute  
 de plan.

Un membre ne peut s'empêcher de  
 faire observer à la Commission  
 combien il est regrettable d'avoir à  
 faire pour une restauration une  
 dépense qui suffirait presque à  
 l'acquisition d'un orgue neuf.

Réévaluation par la section orgue du devis de Cavaillé-Coll pour la réparation de l'orgue de la cathédrale de Toulouse par la section orgue de la commission des Arts et Édifices religieux<sup>262</sup>

<sup>262</sup> Compte rendu de la séance du 21 août 1849, AN F/19/4544.

Ce projet réévalué n'est soumis à l'acceptation du facteur qu'une fois les participations de la fabrique et de la municipalité actées. Le préfet n'informant l'administration centrale de ces délibérations que le 15 mars 1850, soit deux mois après la séance du conseil municipal, le dossier accuse déjà un délai certain depuis la demande originelle de travaux. Le nouveau devis est approuvé par décision du 3 juin 1850 par le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, désormais Félix Esquirou de Parieu, puis validé par Cavaillé-Coll le 6 juin. Le début des travaux est finalement autorisé ; un arrêté daté du 15 juin charge le préfet d'en informer le facteur afin qu'il entame la restauration de l'orgue. Il s'est alors écoulé un an depuis la visite d'inspection de Clément et un an et demi depuis la demande de subvention extraordinaire formulée par l'archevêque pour des travaux urgents.

Une première partie des travaux est menée à bien entre juin 1850 et mai 1851. Le 28 mai 1851, Cavaillé-Coll demande à l'administration de constater l'avancement des travaux afin de recevoir un acompte de 18 000 francs. La mission d'inspection est confiée par le préfet à l'architecte diocésain Jean-Jacques Esquié<sup>263</sup>, sur décision ministérielle.

Deux mois plus tard, le facteur adresse un devis de travaux supplémentaires à l'administration après avoir reçu l'approbation de l'archevêque, monseigneur Mioland. Cette nouvelle intervention, qui augmente de 6 600 francs la facture initiale, est aussi validée par la fabrique qui accepte d'en prendre le quart à sa charge. Le ministre renvoie la demande à l'examen de la section orgue qui s'appuie sur la connaissance que Clément a du dossier pour rendre un avis, sans inspection, sur la

<sup>263</sup> À son sujet voir l'article d'Odile Foucaud, « L'architecte toulousain Jacques-Jean Esquié (1817-1884) et le rationalisme architectural du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 98, N°174 — *Le lignage aristocratique en Provence...*, 1986, p. 237-255.

conformité du devis. Clément est chargé de l'étudier d'après son inspection ancienne de deux ans. Au cours de la séance du 19 octobre 1851 de la Commission, le devis est validé d'après l'examen de Clément. L'État ne donne pourtant pas suite à la demande de Cavaillé-Coll qui se voit obligé de relancer l'administration pour obtenir l'autorisation d'effectuer ces travaux complémentaires avant la livraison de l'instrument. Le facteur n'obtient cet accord que le 5 février 1852 alors qu'il annonce la fin des travaux pour le mois suivant. Le ministre ne dépêche aucun membre de la Commission pour la réception de l'instrument mais cette mission est confiée à Esquié et à l'organiste de la cathédrale de Toulouse.

Le solde des frais est versé à Cavaillé-Coll en juin 1852 selon la répartition suivante :

|                                                     |   |                     |
|-----------------------------------------------------|---|---------------------|
| ✧ Travaux de restauration + travaux complémentaires | = |                     |
| Soit 28 640 <sup>F</sup> + 6 600 <sup>F</sup>       |   | 35 240 <sup>F</sup> |

**Répartition :**

|                           |   |                    |
|---------------------------|---|--------------------|
| ✧ À charge de la fabrique | = |                    |
| Soit un quart             |   | 6 810 <sup>F</sup> |

|                         |   |                    |
|-------------------------|---|--------------------|
| ✧ Subvention municipale | = | 2 000 <sup>F</sup> |
|-------------------------|---|--------------------|

|                               |   |                     |
|-------------------------------|---|---------------------|
| ✧ Reste à la charge de l'État | = | 26 430 <sup>F</sup> |
|-------------------------------|---|---------------------|

En plus de sa mission principale relative à la gestion des crédits pour traiter les dossiers tel celui du grand orgue de Saint-Étienne de Toulouse, la section orgue est chargée d'un travail de fond permettant d'établir une ligne directrice dans la campagne de réhabilitation des orgues.

Parmi les réformes appliquées à la gestion des édifices diocésains à partir de 1848, le contrôle renforcé de l'administration centrale s'est particulièrement accru notamment par la mise en place de la commission

des Arts et Édifices religieux. Elle devient l'organe de l'administration lui permettant d'élaborer des instructions et des circulaires afin de réglementer les travaux sur les édifices diocésains.

### 1\_2.d. Réflexions techniques

La création de la section orgue est l'occasion de mettre en évidence le soutien du gouvernement aux catholiques. Par le financement d'orgues de qualité, l'État montre son souci de leur fournir les meilleures conditions pour l'exercice de leur culte. Le fait de restaurer le parc organistique est donc, à lui seul, un acte politique.

La stratégie développée par l'État pour ce patrimoine instrumental est aussi un acte économique non négligeable. En effet, le mouvement autour des orgues des cathédrales est l'occasion d'investir dans le vivier français de la facture d'orgue<sup>264</sup>.

Soucieuse d'assurer et d'allier ces deux axes politiques, l'administration s'intéresse à la convenance des innovations en matière de facture d'orgue et à leur place au cœur des cathédrales. Ainsi, dès son entrée en fonction, la section orgue est chargée de réfléchir à deux questions allant dans ce sens :

- ✧ Quelles innovations récentes dans la facture d'orgue doivent-elles être encouragées ?
- ✧ Quelle position adopter au sujet du ton et de l'accord des orgues ?

Ces deux sujets de réflexion sont débattus au sein des deux sections musicales réunies, puis une sous-commission, issue de la section orgue et formée d'Ambroise Thomas, de Scudo, de Clément et de Dietsch, est

<sup>264</sup> Cavallé-Coll plus particulièrement remporte de nombreux chantiers. Ses liens familiaux avec Hippolyte Blanc, membre de l'administration centrale attaché à l'attribution des subventions pour la construction des orgues des églises, n'y sont certainement pas étrangers. Laurent KASALA, *Aristide Cavallé-Coll, facteur d'orgue à Paris*, <http://www.organsofparis.vhhil.nl/after-the-revolution/cc/index.html>.



chargée de résumer les discussions et d'en livrer les conclusions. Son rapport est lu en séance générale de la commission des Arts et Édifices religieux le 23 août 1849<sup>265</sup>.

L'essentiel des huit pages de ce rapport, certainement rédigées par Scudo<sup>266</sup>, s'applique à montrer comment l'Église a toujours eu un premier mouvement de rejet face aux innovations avant de se les approprier. L'exposé naïf de cette théorie est illustré par l'exemple de l'évolution musicale depuis le chant grégorien. Ce chant, créé pour les premiers chrétiens, « tous des gens du peuple [...] dans ces temps de simplicité extrême <sup>267</sup> », correspond parfaitement à leurs usages et à leurs idées, mais l'intrusion « du mouvement de la vie extérieure<sup>268</sup> » dans tous les arts religieux perturbe cet équilibre. L'association de la « fantaisie mondaine<sup>269</sup> » à la musique religieuse, après avoir été repoussée, est rapidement intégrée selon une esthétique propre au sacré et fait naître de nouvelles techniques d'écriture comme la figuration et le contrepoint. Ainsi, en s'appropriant les nouveautés du monde profane, la musique religieuse est elle-même instigatrice d'innovation.

Le rapporteur déduit de sa démonstration que le sentiment religieux est compatible avec l'innovation et l'illustre en citant pour exemples le *Stabat Mater* de Palestrina et l'*Ave verum* de Mozart :

C'est au goût à éclairer l'artiste sur l'usage qu'il doit faire des ressources de l'art dans ses rapports avec la majesté du culte catholique, car le goût n'est pas autre chose que la logique de la raison qui sait approprier les moyens au but qu'elle se propose<sup>270</sup>.

---

<sup>265</sup> AN F/19/3946.

<sup>266</sup> Le rapport n'est pas signé, mais le compte rendu de séance de la commission des Arts et Édifices religieux du 23 août 1849 (AN F/19/4544) fait état du rapport de Scudo au sujet de cette mission, reprenant les grandes lignes et surtout les conclusions exposées dans le rapport.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>269</sup> *Id.*

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 5.

À l'instar de ce qu'il conclut pour l'esthétique musicale, le rapport incite au développement de l'orgue selon les progrès techniques de la mécanique et de la musique, en relation avec l'évolution des idées sur le caractère religieux. L'orgue n'est donc pas cantonné à soutenir les voix, mais devient un « orchestre puissant<sup>271</sup> » qui associe art et science et vient ainsi illustrer l'évolution musicale européenne depuis le début du christianisme.

De ce fait, le rapport se clôt sur un soutien affirmé aux innovations en matière de facture d'orgue. L'accent est mis pour encourager les inventions susceptibles d'enrichir les moyens d'expression tels les systèmes pneumatiques, les nouveaux jeux imitant la voix humaine ou les instruments modernes, ou encore les progrès apportés aux souffleries.

La restauration du grand orgue de la cathédrale de Toulouse montre cette nouvelle tendance. Le devis de Cavallé-Coll<sup>272</sup> stipule que l'orgue doit être doté de systèmes innovants et modernes spécialement conçus pour développer l'expressivité de son jeu. L'article 7 fait état de l'ajout d'une boîte expressive ; l'article 10 expose l'application aux claviers d'un système pneumatique créé par le facteur ; et dans l'article 11 des pédales de combinaisons sont prévues pour accroître les possibilités de timbres et d'effets.

Le second point proposé à l'étude est cerné brièvement. De l'ensemble de la réflexion menée jusqu'ici sur l'esthétique appropriée au culte catholique dans son rapport avec la nouveauté, résulte la conviction que les orgues doivent être accordés « au diapason ordinaire<sup>273</sup> » pour suivre l'évolution de la musique. Surtout, il est précisé qu'il faut appliquer aux orgues un tempérament égal. Cela sous-entend l'adaptation des instruments, même anciens, au goût contemporain.

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>272</sup> Voir en annexe VI.

<sup>273</sup> AN F/19/3946, p. 8.

L'intérêt marqué pour cette question est peut-être né de la querelle qui éclate à Reims quelques années plus tôt. En 1845, la restauration du grand orgue de la cathédrale de Reims soulève une sérieuse polémique. Fanart, futur membre de la commission des Arts et Édifices religieux, est au cœur des débats : alors organiste du chœur et membre de la commission locale pour la reconstruction du grand orgue, il s'oppose à son beau-frère Jean-François-Nicolas Goulet-Collet sur la question de la mise à jour du ton de l'instrument<sup>274</sup>. En effet, l'orgue de chœur installé trois ans plus tôt au sein de la cathédrale est accordé au ton d'opéra, c'est-à-dire dans le diapason ordinaire, soit un ton plus haut que le grand orgue. Lorsque des travaux de reconstruction sont envisagés sur cet instrument, Fanart demande de faire accorder les deux orgues dans le même diapason. Par conséquent, il veut faire hausser le ton du grand orgue au cours de sa reconstruction. Cependant la fabrique est d'un avis différent et préfère conserver le ton d'origine de l'instrument. L'affaire est relatée dans la *Revue de musique religieuse, populaire et classique* de Danjou :

Pendant que nous parlons de Reims, nous devons enregistrer un bruit qui nous revient de plusieurs côtés et que nous avons d'abord pris pour une bouffonnerie. Il paraît que la fabrique de la cathédrale, après avoir fait accorder le nouvel orgue d'accompagnement au ton ordinaire, veut faire accorder le grand orgue qu'on restaure en ce moment, selon l'ancien diapason ; de sorte que chaque organiste jouerait à un ton de distance de son collègue, que l'un toucherait en si bémol, par exemple, et l'autre en la bémol, ou bien que le chœur répondrait en si bémol mineur à ce qui aurait été entonné par le grand orgue en ut mineur. Nos sympathies pour l'état de l'art musical à Reims ne sont pas vives ; mais nous ne pouvons croire que ceci soit une chose sérieuse, et nous aimons à considérer encore un tel projet comme une plaisanterie. S'il vient à s'effectuer, alors nous le traiterons comme il le mérite<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> À ce sujet, cf. l'article de Laurent Mathieu, « Le grand orgue de la cathédrale de Reims », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 2, décembre 2004, p. 97.

<sup>275</sup> Félix DANJOU, « Nouvelles diverses », *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, Tome I, 1845, p. 332.

Cet article et plusieurs échanges épistolaires montrent que Fanart cherche un appui auprès de Morelot ou de Danjou<sup>276</sup>. N'étant pas entendu par la commission, Fanart démissionne de ses fonctions en décembre 1845 et le grand orgue de la cathédrale de Reims est construit au ton de chapelle selon l'exigence de la fabrique.

Les conclusions du rapport de la sous-commission de la section orgue s'intègrent dans une réflexion plus aboutie sur la place et le rôle de l'orgue et de la musique dans la liturgie. En effet, si la sous-commission se dit favorable au développement expressif de l'orgue, ce n'est assurément pas l'avis de tous au sein de la section. Plusieurs de ses membres se montrent moins progressistes dans les commentaires qu'ils livrent dans leurs rapports, parmi lesquels Clément pour qui « la plupart des facteurs de notre temps [sacrifient] l'orgue proprement dit à des jeux de fantaisie qui sont plus propres à l'exécution d'un solo qu'à celle d'un véritable morceau de musique religieuse<sup>277</sup> ». Cette étude est complétée l'année suivante par les rapports de la section musique religieuse, missionnées pour inspecter l'état général de la musique dans les cathédrales<sup>278</sup>.

## 2\_Le parcours de Clément

Clément intègre la commission des Arts et Édifices religieux à l'orée de sa carrière. Le jeune musicien y voit l'opportunité d'évoluer, au sein de l'administration des Cultes ou d'autres domaines ministériels tels l'Instruction publique ou encore les Beaux-Arts, et d'obtenir à terme un poste de fonctionnaire titulaire. Mais son expérience de plus de trente ans

<sup>276</sup> *Notes et correspondances sur la musique*, Reims, BM, Ms. 2378.

<sup>277</sup> Félix CLÉMENT, Rapport sur l'orgue d'Ajaccio, 21 août 1849, AN F/19/7585, cité dans François SABATIER, « Des relations entre liturgie, musique et facture d'orgues en France des origines à Vatican II », *L'Orgue*, n° 274, 2006-II, p. 27.

<sup>278</sup> Ces documents sont détaillés dans *Partie C / chapitre - III / 1\_2 Les rapports sur l'état de la musique religieuse*.

au service de l'Administration, toujours dévoué et soucieux de remplir avec zèle chacune de ses missions, transforme son ambition en désillusions et nourrit sa frustration dans sa quête de reconnaissance.

## 2\_1. **Espoirs et ambitions**

La nomination de Clément au sein de la commission des Arts et Édifices religieux, dès sa création peut surprendre. En effet, d'autres musiciens spécialistes des questions liées à la musique religieuse sont déjà connus de l'État : Danjou et Nisard ont rempli auparavant des missions d'études pour le ministère de l'Instruction publique et Fétis est assurément l'expert le plus renommé dans le domaine. Cependant, les liens de Danjou avec la maison Daublaine et Callinet, dont il est l'associé de 1841 à 1844, auraient certainement provoqué un conflit d'intérêts dans l'attribution des chantiers d'orgue. Par ailleurs, les engagements de Danjou et Fétis avec le gouvernement précédent pour la publication de livres de plain-chant romain restauré<sup>279</sup> ne purent que les écarter de la nouvelle organisation.

De son côté, Clément n'a alors que 26 ans et ne compte à son actif que quelques postes d'organiste et de maître de chapelle, mais l'orientation de ses premiers travaux et de ses activités à la direction du chœur du collège Stanislas suffisent à le faire remarquer d'un cercle particulier. En effet, les soirées musicales qu'il organise pour son chœur et l'édition de son *Eucologe* rencontrent leur public et permettent à Clément d'entrer dans un réseau d'influence fort<sup>280</sup>. Le soutien de Didron qui publie les premiers articles issus de ses recherches sur les drames liturgiques ajoute à son intégration et lui donne une visibilité nationale. Ses textes prennent d'autant plus de valeur

---

<sup>279</sup> À ce sujet, se reporter à *Partie B / chapitre - II / 1\_1. Les rapports entre musicographes, commissions liturgiques et éditeurs.*

<sup>280</sup> Le réseau dans lequel Clément se positionne est détaillé dans les schémas de la *Partie B / chapitre - I / 2\_3. Comparaison des différents rassemblements.*

scientifique qu'ils paraissent dans une revue où écrivent de grands noms comme Viollet-le-Duc et Mérimée, premiers experts appelés au renfort de l'administration sur la question de la gestion des édifices diocésains.

La nomination du jeune Clément a su attiser son ambition. Opiniâtre, il déploie tout son zèle pour se faire remarquer et acquérir reconnaissance et encouragement. C'est ainsi qu'il est maintenu à chaque renouvellement et réorganisation de la Commission. Son volontariat lui vaut d'être missionné même pendant la période durant laquelle la Commission est en suspens.

#### Activité de Clément au sein de l'administration des Cultes

|                                              | Année                                                                                   | Cathédrale inspectée                                           | mission                                     |
|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Première période d'activité de la commission | 1848                                                                                    | Création de la commission des Arts et Édifices religieux       |                                             |
|                                              | 1849                                                                                    | Toulouse                                                       | Constat d'état                              |
|                                              |                                                                                         | Ajaccio                                                        | Réception                                   |
|                                              |                                                                                         | Albi                                                           | Constat d'état + avis sur devis             |
| 1850                                         | Carcassonne                                                                             | Constat d'état                                                 |                                             |
|                                              | Montpellier<br>+ Avignon (hors mission)                                                 | Constat d'état                                                 |                                             |
|                                              | Sous-commission des orgues (questions techniques) <sup>281</sup>                        |                                                                |                                             |
|                                              | Alger                                                                                   | Avis sur devis                                                 |                                             |
|                                              | Inspection sur l'état de la musique dans les cathédrales <sup>282</sup><br>(rapporteur) |                                                                |                                             |
| Période d'inactivité de la commission        | 1855                                                                                    | Meaux                                                          | Avis sur devis                              |
|                                              | 1856                                                                                    | Meaux                                                          | Réception                                   |
|                                              |                                                                                         | Fréjus                                                         | Avis sur devis                              |
|                                              | 1858                                                                                    | Rouen                                                          | Suivi d'avancement des travaux              |
|                                              | 1859                                                                                    | Rouen                                                          | Réception                                   |
|                                              | 1860                                                                                    | Bourges                                                        | Réception                                   |
|                                              | 1862                                                                                    | Arras                                                          | Réception                                   |
| 1868                                         | Paris (Notre-Dame)                                                                      | Réception                                                      |                                             |
| deuxième période d'activité de la commission |                                                                                         | Réorganisation de la commission des Arts et Édifices religieux |                                             |
|                                              | 1879                                                                                    | Paris (Saint-Eustache)<br>Orléans                              | Réception<br>Suivi d'avancement des travaux |
|                                              | S.D.                                                                                    | Dijon<br>Agen<br>Reims<br>Rodez                                |                                             |

<sup>281</sup> Voir *Partie A / chapitre - IV / 1\_2.d. Réflexions techniques.*

<sup>282</sup> Détaillé dans *Partie C / chapitre - III / 1\_2. Les rapports sur l'état de la musique religieuse.*

## 2\_2. Désillusions

Les efforts de Clément ne suffiront toutefois pas à le faire parvenir à ses fins ; il nourrit même une certaine rancœur face aux choix de l'administration. Deux événements attisent particulièrement sa frustration. Le premier concerne la mise en place de l'École de musique religieuse sous la direction de Niedermeyer. Depuis ses premiers rapports, celui adressé au ministre de Falloux et publié dans les *Annales archéologiques* en 1849, et celui qu'il rédige pour la sous-commission des orgues en 1850, Clément prône le développement de l'enseignement de la musique religieuse pour en améliorer l'exécution. Il suggère la création d'une école Normale de chant ecclésiastique qui dispenserait un enseignement spécifique à la formation des maîtres de chapelle et des organistes :

Aucun établissement ne forme de maîtres de chapelle. Le Gymnase musical forme des chefs de musique pour les Régiments, le Conservatoire de musique forme des artistes pour les Théâtres et les Concerts ; une Institution nouvelle a donc sa place marquée et peut seule atteindre le but spécial que nous nous proposons<sup>283</sup>.

Les conclusions de ses rapports sont prises en compte et le gouvernement soutient la création d'un tel établissement. Sa direction est confiée à Niedermeyer et Clément accuse une première déception. Sans retenue, il l'exprime à plusieurs reprises dans sa correspondance avec l'administration, bien plus tard. En effet, après une nouvelle déconvenue en 1872, il reprend le sujet et livre une critique rancunière de cette école dans une lettre et dans une note<sup>284</sup> adressées au ministre de l'Instruction publique et des Cultes<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> Félix CLÉMENT, *Rapport présenté à la Commission des arts et édifices religieux sur le caractère propre de la musique religieuse et sur les moyens d'améliorer le chant ecclésiastique dans les cathédrales*, 17 juin 1850, p. 14, AN F/19/3946.

<sup>284</sup> AN F/19/3946.

<sup>285</sup> Voir *Partie C / chapitre - II / 1\_1. Pour un enseignement idéal*.

Un fait particulier déclenche en effet cette réaction de Clément et fait ressurgir son irritation, jusque-là contenue. Les courriers qu'il adresse au ministre font suite à la nomination de Vervoitte en tant qu'inspecteur de la musique religieuse en octobre 1871. Clément rédige aussitôt une lettre de réclamation dans laquelle il revendique la paternité de l'idée de création d'un tel poste ; de ce fait il lui reviendrait de droit. Cette fois encore, Clément est bien à l'origine d'un tel plan puisqu'il défend, toujours dans ses premiers rapports de 1849 et 1850, l'utilité d'instaurer un contrôle et « un rapport direct avec les évêques au sujet des bas-chœurs<sup>286</sup> » :

L'emploi des fonds alloués par l'État pour le bas-chœur des cathédrales, la situation de chaque maîtrise et les besoins qui pourraient s'y manifester seront constatés par des personnes désignées par le Ministre. Ces fonctionnaires devront en outre s'enquérir auprès des maîtres de chapelle de l'état de l'enseignement musical dans leur maîtrise et les éclairer de conseils relatifs à leur art<sup>287</sup>.

À sa réclamation au sujet du poste de Vervoitte, Clément ajoute d'autres notes exposant ses qualités pour remplir les fonctions d'inspecteur des orgues. Cet emploi n'existe pas encore et Clément expose, comme il l'avait déjà fait au sein de la sous-commission des orgues, l'importance d'une inspection régulière des orgues afin de veiller à leur bon entretien. À plusieurs reprises, au détour de ses rapports de mission sur les orgues, il suggère la transformation de ses missions ponctuelles en un poste de titulaire permanent. Ce dernier est créé en novembre 1872 et lié aux responsabilités occupées par Vervoitte. Clément proteste immédiatement<sup>288</sup>, se sentant légitime pour occuper cette fonction : les propositions qu'il formule pour améliorer l'organisation de la gestion de la musique religieuse

<sup>286</sup> Félix CLÉMENT, *Rapport présenté à la Commission des arts et édifices religieux...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>287</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 268.

<sup>288</sup> Félix CLÉMENT, lettre au ministre chargé des cultes, 14 novembre 1872, AN F/19/3946 (177).



et des orgues par l'État sont appliquées mais ne lui reviennent pas ; l'administration se défend de lui être redevable<sup>289</sup>. Il demande alors la division de l'emploi occupé par Vervoitte en deux postes, ce qui est refusé. Il insiste l'année suivante pour être nommé inspecteur titulaire, mais reçoit la même réponse<sup>290</sup>.

En 1879, lors de la reformation de la commission des Arts et Édifices religieux, la nomination de Clément est probablement inévitable. Cependant elle ne lui suffit pas et Clément persiste dans sa requête. En effet, sa position de membre de la Commission, soit de bénévole au service de l'administration, n'équivaut pas à une place d'inspecteur titulaire. Clément propose à nouveau de remplir cette fonction et argumente : son but est de permettre à l'État de diminuer ses dépenses grâce à un suivi régulier de l'état des instruments afin d'en garantir une meilleure conservation. Mais il change de stratégie. D'un côté il dénonce les pratiques frauduleuses des certains facteurs : ils demanderaient expressément l'expertise des organistes virtuoses, avec lesquels ils concluraient des accords, pour la réception de leurs instruments. Pour soutenir son argumentaire, il joint une coupure du *Ménestrel* faisant part de la réception de l'orgue Merklin de la cathédrale de Moulins par Guilmant. Il l'accompagne de cette préoccupante remarque : « L'article de Journal ci-joint m'a causé de l'inquiétude. J'aurais désiré avoir l'honneur de vous voir pour vous en entretenir verbalement. Mais ma femme est gravement malade et je ne puis la quitter<sup>291</sup> ». D'autre part, il fait valoir son intégrité et son impartialité pour accomplir cette tâche : il n'est lié à aucun facteur et s'est toujours attaché à effectuer ses missions le plus objectivement possible. Sa titularisation pour effectuer toutes les réceptions d'orgue éviterait ce genre de pratique. Son vœu ne sera jamais satisfait.

---

<sup>289</sup> AN F/19/3946 (175).

<sup>290</sup> Note au ministre, 22 janvier 1873, AN F/19/3946 (174).

<sup>291</sup> Félix CLÉMENT, Lettre au ministre, 30 août 1880, AN F/19/3946 (169).



L'étude du parcours de Clément dans l'administration des Cultes révèle l'implication de l'État dans la gestion de la musique à l'église, plus précisément dans les cathédrales, selon l'application du Concordat : l'État doit donner à l'Église les moyens d'exercer son culte. Comme l'ensemble des éléments relevant de la gestion des édifices diocésains, la musique forme un poste de dépense que l'État doit honorer. Par l'affectation d'un organe de contrôle référent au domaine des arts religieux, l'État impose sa surveillance pour s'assurer de la bonne utilisation de ses allocations. De son implication financière obligée dans le renouvellement et la restauration du parc organistique français, il tire parti pour soutenir l'économie de la facture nationale.

Clément prend sa fonction d'inspecteur très à cœur. Il s'y affirme dès ses premières missions et y développe ses idées. Il est force de proposition pour le gouvernement qui accrédite la plupart de ses propositions. Acteur zélé dans son rôle d'inspecteur des orgues et de la musique dans les cathédrales, Clément n'en est pas moins soumis aux règles et usages de nomination, qui restent encore obscurs à nos yeux. Il apparaît probable que la part de réseau et de relationnel y tienne une place importante. Les liens libéraux et ultramontains que Clément affiche semblent avoir été un tremplin, mais aussi lui avoir porté préjudice pour intégrer définitivement la fonction publique.

Enfin, le rôle de la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux, entrevu dans ce chapitre, ouvre la voie sur la question plus générale de l'enseignement de la musique religieuse et de l'implication de l'État à ce sujet, notamment en ce qui concerne le renouveau des maîtrises et leur maintien ainsi que dans la création d'un établissement dédié. Par ses suggestions en la matière, Clément semble apporter une vision influente que l'État considère avec attention. Ce sujet est l'un des points convergents qui émerge de la biographie de Clément et qui mérite d'être abordé de façon singulière.

Plusieurs études ont, avant nous, côtoyé Clément selon différents angles : l'historicisme musical, essentiellement à travers l'exemple des Chants de la Sainte-Chapelle<sup>292</sup>, la gestion des arts religieux dans l'administration des Cultes<sup>293</sup>, les éditions de chant romain<sup>294</sup>. Personnage omniprésent dans la thématique de la musique à l'église en son siècle, il n'a cependant jamais semblé jusqu'alors être un protagoniste de première ligne dans l'étude de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les recherches biographiques que nous lui avons consacrées confirment l'intuition originelle, guidée par la remarque précédente, qui nous a poussés à articuler notre étude de la musique à l'église à partir de l'exemple de son parcours. Au fur et à mesure de nos investigations, il crée des liens entre plusieurs champs de recherche et livre les clés pour établir le paysage du mouvement de restauration du chant liturgique.

Clément se montre imprégné de son époque et ses attirances reflètent l'influence des idées esthétiques de son temps. Pour autant, il n'est pas un

---

<sup>292</sup> Katharine ELLIS, *Interpreting the musical past...*, *op. cit.* ; Sophie-Anne LETERRIER, *Le mélomane et l'historien*, *op. cit.*

<sup>293</sup> Jean-Michel LENIAUD, *L'administration des Cultes pendant la période concordataire*, *op. cit.*

<sup>294</sup> Katharine ELLIS, *The politics of plainchant fin-de-siècle France*, Farnham : RMA ; Ashgate, 2013.

simple disciple passif, mais fait preuve d'une véritable volonté de tenir le haut de l'affiche. La multiplicité de ses activités lui offre plusieurs opportunités d'assouvir sa quête de reconnaissance auprès du réseau d'influence dans lequel il évolue.

Poser la structure du parcours professionnel de Clément révèle les pôles qui aimantent ses idées ou ses activités. L'enseignement est le plus important d'entre eux. Cette thématique est récurrente dans sa production et omniprésente dans ses activités. Il paraît donc indispensable de la développer selon l'ensemble des pistes abordées dans cette partie biographique. La société Saint-Jean et ses liens avec les comités catholiques est un cadre propice à déployer en ce sens, tout comme le sont les actions du gouvernement auxquelles Clément prend part : la fondation de l'école Niedermeyer, l'inspection des maîtrises ou encore la mise en place d'un enseignement général de la musique sont autant de points convergents.

Deux autres axes de recherche apparaissent importants à développer au regard des investigations globales sur Clément. Le premier s'attache à examiner la question de la musique religieuse dans les discours des catholiques libéraux par le biais des comités catholiques. Les assemblées générales de ces organismes constituent une voie d'accès aux idées développées par leurs membres, parmi lesquelles les arts religieux s'intègrent aux grands débats sociaux.

Le dernier point rencontré qui appelle l'attention permet de recentrer notre étude sur les discussions des hommes investis pour l'établissement du chant romain dans l'ensemble des diocèses de France. La polémique surgie à partir des *Chants de la Sainte-Chapelle* a livré une première vision des éléments techniques, pratiques et esthétiques qui opposent ou rassemblent les différents musicographes. La parution de plusieurs éditions de chant romain à partir du milieu du siècle, dont celle réalisée par Clément pour l'éditeur Le Clère, nourrit ces échanges et donne à développer et approfondir ces questions.



# PARTIE B

## MUSIQUE À L'ÉGLISE : ESTHÉTIQUE ET PRATIQUE





Tout au long de ses écrits, Clément fait montre d'une rare lucidité sur le travail de restauration du chant grégorien. Il s'interroge sur le rôle et le but de ces hommes lancés à la poursuite de la musique originelle de l'Église. La quête d'un chant idéalisé ne serait-elle pas l'excuse pour de savantes recherches, teintées par l'excitation de grandes découvertes possibles, plutôt que l'expression du désir de mieux prier ?

Clément évoque aussi sa volonté première qui consiste à replacer la pratique du plain-chant au cœur des églises françaises. Son but, dans son édition de chant romain publiée chez Le Clère, est de faire chanter le plain-chant dans les églises à la place de la musique moderne et sa démarche de restauration veut porter l'unification du chant romain, pour accompagner celle de la liturgie romaine. « Le chant grégorien est plus conforme à l'esprit de l'église que la musique du siècle, quelle que soit la prétention de celle-ci à un caractère religieux<sup>295</sup>. »

Pour lui, les protagonistes du mouvement de restauration ont une mission à remplir auprès des fidèles concernant l'apprentissage et l'évolution des goûts vers ce chant différent. Il reste persuadé que le triste état du plain-

---

<sup>295</sup> Félix CLÉMENT, *Histoire de la musique religieuse, op. cit.*, p. 438.



chant qu'il constate dans les églises est dû à un manque de moyens, de temps et de connaissances.

Il fait ce constat dès 1849 dans son *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France* destiné au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, dans lequel il affirme la mission morale et civilisatrice de la religion, et s'appuie sur le mouvement de restauration gothique, déjà amorcé dans certains domaines artistiques, pour faire valoir l'importance d'un soutien de l'État à la restauration du chant grégorien dans les églises. L'idée originale d'une restauration totale de l'art gothique dépasse le domaine du religieux et permet de soumettre la question aux autorités avec perspicacité : par la valeur patrimoniale accordée à un art national, la restauration du chant grégorien se politise et tend à toucher cette fois les sphères du pouvoir.

## Chapitre – I **Musique d'église et rassemblements catholiques**

### **1\_ La musique religieuse dans les débats des catholiques libéraux**

Clément est influencé par une pensée esthétique propre à son époque, mais surtout ses démarches s'inscrivent dans le paysage social et politique catholique, qui prend de plus en plus d'importance au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Après la Révolution, le catholicisme français, largement éprouvé et affaibli, se retrouve sans clergé et sans Église : la perte de son statut de religion hégémonique — elle n'est plus considérée comme religion d'État —, et le phénomène de déchristianisation accompagné de l'amorce d'un processus de laïcisation se font sentir. La communauté des fidèles doit alors s'organiser pour survivre. Aux accents anticléricaux répond la volonté des catholiques de retrouver une place dans la société. En parallèle, la rupture du cadre paroissial favorise le retour d'une religion populaire, mais aussi la réappropriation de la religion dans les milieux contre-révolutionnaires et dans la noblesse. Chateaubriand est un bon exemple de ce phénomène : ses écrits empreints du « renouvellement de l'apologétique par l'histoire et le

sentiment [témoignent du] retour d'une noblesse éprouvée au catholicisme, religion de ses pères<sup>296</sup> ».

## **I\_1. Création des comités catholiques**

Des débuts de la première révolution industrielle, dans les années trente-quarante, et de ses conséquences sociales émerge le catholicisme social. Ce mouvement de pensée et d'action, porté par Félicité de Lamennais<sup>297</sup>, Henri Lacordaire<sup>298</sup> et le comte de Montalembert<sup>299</sup>, entre autres, s'intéresse précisément aux conditions de vie des classes laborieuses et se tourne vers les masses populaires. Les mouvements sociaux conduits auprès de la classe ouvrière ouvrent une brèche pour une nouvelle position au catholicisme : en pleine période de déchristianisation, il s'agit de toucher le peuple pour le rallier. La réflexion se développe alors dans trois directions : la pratique du culte, les œuvres de charité et le militantisme.

Ainsi, au cours de la période plus favorable au rétablissement du culte, qui va de la Restauration jusqu'au début de la III<sup>e</sup> République, la figure de l'évêque regagne en aura et en pouvoir. Ces derniers font preuve, en particulier, d'une volonté de rénover le catéchisme : ils souhaitent le moderniser en le simplifiant et en le rendant plus didactique afin de valoriser la morale qu'il porte. Ce nouveau comportement vis-à-vis des

---

<sup>296</sup> Claude LANGLOIS, « Le renouveau religieux au lendemain de la Révolution », *Histoire de la France religieuse*, T. III, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles *Du Roi très chrétien à la laïcité républicaine*, Jacques Le Goff et René Rémond dir., Paris : Seuil, 1991, p. 416.

<sup>297</sup> Félicité de La Mennais ou Lamennais (1782-1854), prêtre ultramontain et libéral fondateur de la congrégation de Saint-Pierre. Il est excommunié en 1834, avant de publier le célèbre *Paroles d'un croyant*, condamné par l'Église. Il fut élu député en 1848.

<sup>298</sup> Henri-Dominique Lacordaire (1802-1861), prédicateur dominicain restaurateur de son ordre en France. Il fut membre de l'Académie française à partir de 1860.

<sup>299</sup> Charles Forbes comte de Montalembert (1810-1870), historien membre de l'Académie française (1851). Il fut surtout homme politique, représentant à l'Assemblée Constituante de 1848 à 1851, puis membre du corps législatif entre 1852 et 1857.

fidèles et de la prédication s'accompagne d'une augmentation de la communication, par l'épiscopat, sur divers sujets, telles la pratique chrétienne, les vérités fondamentales et les épreuves infligées à l'Église. Ainsi l'autorité catholique aborde ses sujets de prédilection en s'accordant avec l'actualité : la figure du Pape mise au centre de la catholicité ; prises de position sur des questions de société comme la famille ou l'ordre moral sont autant de moyens pour montrer son ouverture aux problèmes de société. De même, les tentatives de communication directe vers les fidèles par le biais d'organes de presse reflètent cette recherche de proximité. Cependant, le dialogue ne s'établit pas réellement, ce qui encourage les laïcs à endosser le rôle de médiateurs.

De façon générale, on note la prise en main des forces catholiques par son laïcat. Montalembert, le premier se faisant « l'apôtre de la revendication de la liberté au profit de l'Église [...] voulant prouver que c'est à l'Église qu'appartiennent les notions de progrès, de liberté, de civilisation<sup>300</sup> », tente d'organiser les forces et instaure de 1830 à 1833 l'Agence générale pour la défense de la liberté religieuse ; puis il crée le comité pour la défense de la liberté religieuse en 1844 — dirigé par des laïcs (Montalembert président, Henri de Vatimesnil<sup>301</sup> et Charles Lenormant<sup>302</sup> vice-présidents, Henry Camusat de Riancey<sup>303</sup> secrétaire et Amédée Thayer<sup>304</sup> trésorier) —, très actif sur la question brûlante de la liberté de l'enseignement.

<sup>300</sup> Daniel MOULINET, *Laïcat catholique et société française Les comités catholiques (1870-1905)*, Paris : Cerf, 2008, p. 19-20.

<sup>301</sup> Henri de Vatimesnil (1789-1860), homme politique et magistrat, il fut le premier ministre de l'Instruction publique (1828-1829).

<sup>302</sup> Charles Lenormand (1802-1859), archéologue, égyptologue et numismate, ce membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres (1839) fut inspecteur des Beaux-Arts (1825).

<sup>303</sup> Henri Camusat de Riancey (1816-1870), historien et avocat, il fut député de 1845 à 1851.

<sup>304</sup> Amédée William Gourcy Thayer (1799-1868), homme politique et avocat, il fut aussi sénateur (1852-1868).

Le poids de ces laïcs catholiques sur la vie politique et la presse est indéniable. Dès l'émergence du mouvement, les militants veulent trouver par voie de presse, un relai à leurs idées et des journalistes défenseurs de la religion catholique. L'implication de Louis Veuillot<sup>305</sup>, catholique militant et rédacteur en chef de *L'Univers*, en est l'exemple. Mais leurs positions combatives, voire virulentes, divisent les évêques : certains sont tout à fait contre, quand d'autres soutiennent ce comité estimant que ces laïcs sont leurs porte-paroles.

Peut-on en douter [de l'utilité de l'investissement des laïcs], quand on pense que tous nos intérêts se traitent, que toutes nos destinées se balancent et se préparent dans des réunions où le clergé ne siège pas, dans une sphère où ses réclamations ne pénètrent pas ou pénètrent en vain [...] dans les conseils municipaux, dans les conseils de département [...] dans les administrations et dans les chambres ? N'est-ce pas là que se proposent des mesures, que se conçoivent des projets, que se forment des plans pour enlever toute espèce d'action au clergé ? [...] Qui donc l'y défendra, si ce ne sont les laïques ? Qui donc y protégera la religion et la liberté attaquées, menacées, et déjà si profondément blessées, si les laïques croyants n'y agissent pas selon les principes fondamentaux de leur foi et les inspirations de leur conscience<sup>306</sup> ?

Après de nombreuses et âpres luttes pour défendre la liberté religieuse et plus particulièrement celle de l'enseignement secondaire, les événements de la Révolution de 1848 auront raison des actions de Montalembert. Mais trente ans plus tard, la création des comités catholiques leur fera écho.

Après la Commune revient l'idée de réunir les forces catholiques capables de peser sur la direction politique de la France. Suivant le modèle des *Katholikentag* allemands, mais plus modestement et selon des

---

<sup>305</sup> Louis Veuillot (1813-1853), journaliste il dirige le quotidien catholique ultramontain *L'Univers* à partir de 1840.

<sup>306</sup> Monseigneur PARISIS, *Lettre à M. de Montalembert sur la part que doivent prendre aujourd'hui les laïques dans les questions relatives aux libertés de l'Église*, cité dans Charles GUILLEMANT, *Pierre-Louis Parisis*, T. II, *Le Champion de l'Église*, Paris : Lecoffre-Gabalda, 1917, p. 83, cité dans Daniel MOULINET, *op. cit.*, p. 26.

opinions politiques différentes, Félix Frédault<sup>307</sup> et Léon Pagès<sup>308</sup> fondent en 1871 une structure permanente de défense religieuse : le comité catholique parisien, dont le but est de protéger les intérêts religieux.

Rapidement ce comité est pris en main par Charles Chesnelong<sup>309</sup> et Émile Keller<sup>310</sup>, défenseurs des intérêts religieux à la Chambre des députés.



Portraits de Félix Frédault<sup>311</sup>, Charles Chesnelong<sup>312</sup> et d'Émile Keller<sup>313</sup>

Ce n'est alors pas une initiative française car dans plusieurs pays européens les catholiques se sont déjà rassemblés d'une façon similaire. À sa création, l'organisation française s'intègre dans un réseau catholique international la reliant à la Belgique, à l'Allemagne, à l'Italie et à la Suisse autour de Rome, car ces comités

<sup>307</sup> Félix Frédault (1822-1897), docteur en médecine, ancien disciple des catholiques libéraux tels Montalembert, Lacordaire, Frédéric Ozanam et Philippe-Joseph-Benjamin Buchez.

<sup>308</sup> Léon Pagès (1814-1886), avocat il fit une carrière politique et devint député en 1876-1877 et de 1881 à 1885.

<sup>309</sup> Charles Chesnelong (1820-1899), homme politique il fut d'abord député de 1865 à 1876, puis devint sénateur à partir de 1876 jusqu'à sa mort.

<sup>310</sup> Émile Keller (1828-1909), homme politique il fut élu député entre 1859 et 1889.

<sup>311</sup> Dr Frédault : [photographie, tirage de démonstration] / [Atelier Nadar] © Gallica, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FT 4-NA-235 (2)

<sup>312</sup> Jules Clarétie, Histoire de la Révolution de 1870-71, Paris : Librairie Polo, 1874, p.739.

<sup>313</sup> Image issue de la base de données des députés français depuis 1789 : [http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num\\_dept=7973#!prettyPhoto](http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=7973#!prettyPhoto).

apparaissent aussi, d'une certaine façon, comme la composante française d'une entité internationale destinée à coordonner les initiatives catholiques contre-révolutionnaires, dénommée, par ses membres mêmes, l'Internationale noire<sup>314</sup>.

Cette « fédération catholique internationale<sup>315</sup> » a pour but d'œuvrer au rétablissement de l'influence du catholicisme dans la vie social. Par le biais de neuf permanents, un par pays, l'organisation assure la diffusion des informations à l'internationale. « En France toutefois, la liaison avec les comités catholiques est assurée, mais de manière assez lâche<sup>316</sup> », d'abord par le comte Lafond, puis par le baron d'Avril à partir de 1872. L'Internationale noire est supprimée en 1876, pour des raisons encore obscures, cependant les permanents poursuivent leurs actions. L'élection de Léon XIII achève de la dissoudre : « L'organisation a fini d'exister et [...] la politique papale adopte une orientation plus accommodante<sup>317</sup>. »

Cependant en France, les catholiques laïques sont une force vive et très vite après la création du comité parisien fleurissent des organes provinciaux sur l'ensemble du territoire. Ils se rassemblent annuellement en assemblée générale à Paris pendant quatre à cinq jours. Le travail se structure de plus en plus chaque année. En 1874, onze commissions sont créées pour traiter des grands thèmes : enseignement, presse, œuvres de foi... et art chrétien. Les questions débattues sont préparées en amont par des commissions qui se réunissent avant les journées d'assemblée générale.

Les comités catholiques sont fondés par des laïcs, présidés par des laïcs. Les ecclésiastiques ne représentent que 36 % des présents<sup>318</sup> pour les cinq

---

<sup>314</sup> Daniel MOULINET, *op. cit.*, p. 32.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>316</sup> *Id.*

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 35

<sup>318</sup> Pour l'étude de la population participant aux comités catholiques, se reporter à l'ouvrage de Daniel MOULINET (*op. cit.*, p.).

premières années. Les hommes investis sont en majorité des personnages influents, issus de la classe dirigeante, membres de la noblesse, du monde politique et des milieux de juristes. Ce sont eux qui interviennent le plus au cours des réunions. Les assemblées générales sont en quelque sorte la vitrine des œuvres catholiques et tendent à montrer les engagements des militants dans les domaines du social, du spirituel, de l'enseignement, de la charité et de la propagande.

En 1872, les comités catholiques décident de fonder une œuvre dédiée à l'art : la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien, vouée à réintégrer le sentiment chrétien dans l'art, s'applique à mettre à l'honneur l'idéal chrétien et la tradition chrétienne tout en stimulant la production et la diffusion artistique. Tout à fait autonome dans son fonctionnement, cette œuvre reste cependant très liée aux comités catholiques par le fait de la participation de plusieurs de ses membres au comité parisien et aux assemblées nationales annuelles, mais aussi parce que la Société est très souvent sollicitée — pour ne pas dire systématiquement — pour préparer les questions qui concernent les arts mises au programme des assemblées générales. La Société est aussi le moyen de réaliser les vœux formulés à la fin de chaque assemblée générale. Par exemple, elle est chargée de développer un projet d'école libre des beaux-arts, sollicité par l'université catholique de Lille faisant suite aux vœux prononcés l'année précédente : « Comme complément normal de l'enseignement supérieur catholique, fonder des écoles libres des beaux-arts (architecture, peinture, sculpture, gravure et musique). Inviter la société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien à préparer un programme pour l'organisation de ces écoles<sup>319</sup>. »

<sup>319</sup> « Assemblée générale des comités catholiques à Paris », *Bulletin de la société Saint-Jean*, n° 8, janvier 1878, p. 336. La question de cette école est développée dans *Partie C / chapitre – II / 1\_2. L'exemple de l'École libre des beaux-arts de Lille*.



Pendant treize ans, Clément est l'un des deux vice-présidents de la Société et contribue largement à son dynamisme. Celui-ci fait des émules, à l'instar de la commission permanente de l'Art chrétien instaurée au sein du comité de Montpellier en 1875. Affiliée à la Société, à la demande de son comité, cette commission devient rapidement la société Saint-Jean de Montpellier.

Au sein des comités catholiques, l'envie d'aller encore plus loin dans la réflexion sur les arts religieux suscite la création d'une commission de l'Art chrétien. Présidée par le marquis Costa de Beauregard, elle est constituée en partie de membres de la Société Saint-Jean, dont Clément. Bien que moins fondamental, au premier abord, dans les débats en comparaison des études portant sur l'enseignement ou sur la presse par exemple, la question de l'art chrétien fait partie intégrante des réflexions de ce mouvement catholique. La commission de l'Art chrétien sert, tout autant que les autres commissions, le discours des comités. Lors des assemblées générales annuelles, elle délibère sur les questions au programme et formule des vœux pour l'année à venir. La société Saint-Jean développe des activités en lien avec la commission de l'Art chrétien : elle fait avancer en pratique les débats et tente de répondre aux vœux prononcés lors de l'assemblée générale. Si une large partie des propositions semble ne pas pouvoir être réellement développée à la suite des assemblées, quelques-unes prennent néanmoins corps. En particulier en ce qui concerne l'organisation de conférences sur les beaux-arts. Dès 1876, Clément répond aux vœux de la commission de l'Art chrétien et se charge de ce type de conférence. L'année suivante, il poursuit son enseignement et entame son cycle le 13 février par une intervention consacrée à « L'art à Babylone ». Il en donnera d'autres séries en province, par exemple au Havre et à Rouen en 1877.

Chaque année, la Société est sollicitée par les comités catholiques, soit pour préparer les questions au programme de la commission de l'Art chrétien avant les assemblées générales, soit par les comités locaux pour participer

à l'organisation d'événements. Ce fut le cas en 1874 quand le comité de Lille demanda à la Société de prendre part aux fêtes pour le couronnement de Notre-Dame de la Treille. La Société organisa alors deux concours : l'un en poésie et l'autre en composition musicale. Elle fit donner aussi un concert où furent jouées les *Chants de la Sainte-Chapelle* de Clément. Ce fut aussi l'occasion pour la Société de mettre en place une exposition rétrospective de l'art chrétien.

## **1\_2. Comités catholiques et musique religieuse**

Il est remarquable que la musique soit l'art le plus souvent abordé dans les questions au programme de la commission de l'Art chrétien ou dans les vœux qu'elle formule. L'examen des questions et vœux portant sur la musique montre deux orientations principales : l'enseignement du chant ecclésiastique et du jeu de l'orgue, que nous aborderons plus loin, et la question de l'exécution du plain-chant et de son esthétique.

Voici un tableau présentant un relevé des sujets traités par les comités catholiques relatifs à la musique depuis la création de la commission de l'Art chrétien de 1873 jusqu'à la mort de Clément en 1885.

Tableau récapitulatif des propos sur la musique tenus aux assemblées générales des comités catholiques (1873-1885)

| Année | Enseignement et diffusion des arts religieux                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Esthétique de la musique à l'église                                                                                                           | Autres sujets concernant les arts religieux                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1873  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Rapport de Clément : <i>De la conformité désirable des chants communs dans les livres de la liturgie romaine.</i>                             | Rapport sur le patronage des arts par l'État et sur un projet d'institution d'un conseil supérieur des beaux-arts.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1874  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mise à contribution de la Société Saint-Jean pour organiser des événements pour animer les fêtes du couronnement de Notre-Dame de la Treille à Lille :</li> <li>* exposition rétrospective des arts chrétiens ;</li> <li>* concert, exécution des <i>Chants de la Sainte-Chapelle</i> ;</li> <li>* concours de composition et de poésie.</li> <li>- Clément propose par le biais de la Société Saint-Jean de fonder une maison de retraite pour les chantres.</li> <li>- La Société participe au congrès des œuvres ouvrières de Lyon.</li> </ul> |
| 1875  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pétition de la Société Saint-Jean au ministre des beaux-arts pour affranchir l'enseignement des beaux-arts du monopole de l'État.</li> <li>- Vœux que la Société et les commissions d'art chrétien de province ainsi que les évêques choisissent des artistes à envoyer en Italie pour perfectionner leur formation.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | L'abbé d'Ezerville propose de mettre au programme une question sur la conformité des chants communs de la liturgie à l'attention des évêques. | Question sur l'acoustique des monuments religieux du point de vue de la prédication et du chant sacré.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1876  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vœux de fonder des instituts catholiques pour l'apprentissage des beaux-arts avec certificats et diplômes.</li> <li>- Clément tient des conférences sur les beaux-arts à Paris.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 1877  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vœux d'organiser des conférences sur les beaux-arts.</li> <li>- Vœux de fonder des écoles libres des beaux-arts avec l'aide de la Société Saint-Jean.</li> <li>- Vœux de développer l'enseignement professionnel des femmes organistes pour augmenter le nombre d'organistes d'église et pour former les femmes qui remplissent déjà les fonctions d'organiste ou de maître de chapelle dans les petites villes.</li> <li>- Vœux d'instaurer l'enseignement du plain-chant dans les écoles normales et d'habituer les enfants à chanter l'office (mission de l'instituteur).</li> <li>- Vœux de fonder dans chaque diocèse une école libre supérieure dédiée au chant ecclésiastique et à l'apprentissage de l'orgue, ou de dispenser ces enseignements au sein d'écoles catholiques. Sanctionner les études par un diplôme.</li> </ul> |                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 1878 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Clément donne des conférences sur les beaux-arts à Paris, à Rouen et au Havre. Exemple : « L'art égyptien, l'art grec, l'art romain », Conférence de l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.</li> <li>- Rédaction du programme d'enseignement pour l'école libre des beaux-arts de Lille confiée à la société Saint-Jean, à la demande de l'Université catholique de Lille.</li> <li>- Vœux pour organiser au sein d'une école normale catholique un enseignement professionnel de l'orgue et de l'accompagnement du plain-chant destiné aux femmes.</li> </ul> | <p>Remarque sur la décadence croissante de la musique à l'église, à savoir : le silence des fidèles, le manque de chants traditionnels, les messes en musique et les compositions de mauvais goût et le jeu inconvenant des organistes. Suivie d'un mémoire du comité de Bayonne sur la nécessité d'améliorer le chant dans les églises.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |  |
| 1879 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'influence de la musique sacrée exécutée dans les églises sur le sentiment religieux des fidèles.</li> <li>- Les évêques sont interpellés par la Commission pour solliciter leur soutien à la réhabilitation du chant ecclésiastique et de la musique sacrée : que les musiciens s'inspirent des principes esthétiques chrétiens.</li> <li>- La commission constate l'abandon du plain-chant et estime qu'il est dû à un mauvais accompagnement : cadences supplémentaires, manque de ponctuation, périodes brisées...</li> <li>- Vœux de favoriser la pratique collective du chant religieux et de le soutenir par un accompagnement soigné.</li> </ul> |  |
| 1880 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vœux de fonder une Maison de famille où les jeunes défavorisés auraient notamment accès à l'étude des beaux-arts.</li> <li>- Vœux de créer des écoles des beaux-arts en lien avec les instituts catholiques.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| 1881 | <p>Vœux de fonder des sociétés d'art chrétien dans toutes les villes.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p>Vœux émis pour revenir aux traditions du chant grégorien : la Société Saint-Jean est chargée de choisir l'édition de plain-chant à utiliser qui soit la plus proche des manuscrits.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |  |
| 1882 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vœux de fonder des maîtrises dans tous les diocèses</li> <li>- Vœux de mettre le chant liturgique au programme des enseignements des petits et grands séminaires.</li> <li>- Vœux de créer un conservatoire ecclésiastique pour former les maîtres de chapelle.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <p>Vœux de supprimer le contrepoint ; de traduire le chant liturgique en notation moderne.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
|      | <p>- Rapport sur la restauration du chant grégorien et la nouvelle organisation de son enseignement.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                            |  |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|--|
| 1883 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vœux de remédier au manque de chantres dans les campagnes par la création de maîtrises rurales.</li> <li>- Vœux que la société Saint-Jean entre autres, aide à développer la pratique du plain-chant en publiant des manuels et en enseignant les arts religieux.</li> <li>- Rapport sur l'enseignement des arts chrétiens par M. Michelot.</li> </ul> | Vœux de toujours préférer le plain-chant pour le culte.    |  |
| 1884 | Vœux de fonder des écoles libres catholiques des beaux-arts.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                            |  |
| 1885 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Rapport sur le chant liturgique par l'abbé Jules Bonhomme. |  |

Pour préciser la place de Clément au sein des assemblées générales, on peut noter que ce dernier y participa directement de 1873 à 1880, sauf en 1875. Bien que cela ne soit pas explicitement spécifié à chaque fois, Clément semble faire partie des membres de la commission de l'Art chrétien dès qu'il participe aux assemblées générales. Véritable acteur de ces rendez-vous il fait office de référent pour ce qui touche à la musique. Son propos s'intègre dans le mouvement, en particulier ses nombreuses interventions au sujet de l'enseignement des arts chrétiens, le genre musical à favoriser pour l'Église, le choix d'une édition de plain-chant, et ses idées sont souvent reprises dans les vœux ou les rapports de commission. À partir de 1881, toutefois, les comptes rendus ne le mentionnent plus, mais la musique est toujours partie prenante des vœux des assemblées ; d'autres hommes prennent le relai de Clément dans la spécialité. Ainsi, en 1885, le rapport sur le chant liturgique fait à la commission est signé de l'abbé Jules Bonhomme<sup>320</sup>.

Au cours des treize années dont il est question ici, la musique religieuse est abordée selon différents axes. Elle apparaît comme un sujet d'étude à part entière mais aussi comme l'élément de l'entité plus large que constituent les arts chrétiens. Dès la première année, cette double identité se révèle dans le rapport de Clément sur le patronage des arts par l'État qui inclut la musique. Le projet communiqué à la société Saint-Jean lors de la séance du 21 avril 1873 propose de décharger le ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts de la partie beaux-arts, sur le modèle du conseil des bâtiments civils et de l'organisation des architectes diocésains qui visent à soulager la tâche du ministère.

<sup>320</sup> L'abbé Jules Bonhomme est l'auteur entre autres de *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant* (Paris : J. Lecoffre et Cie, 1857) et de *Les Principaux chants liturgiques conformes au chant publié par Pierre Valfray en 1669, traduits en notation musicale*, (Paris : Poussielgue frères, 1889). À noter qu'il participe au Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église dont il est question ensuite. Il y est enregistré comme vicaire de Sainte-Élisabeth à Paris.

De plus, ce tableau récapitulatif des discussions autour de la musique religieuse montre que les débats spécifiques à la sphère artistique s'intègrent dans l'actualité politique et religieuse. On relève, en effet, que Clément rédige en 1873 un rapport portant sur l'unification des chants de la liturgie romaine au moment où le diocèse de Paris est en passe de changer de liturgie et d'opter pour l'édition de chant romain que lui-même a réalisée pour l'éditeur Le Clère<sup>321</sup>. De même, deux ans plus tard, la question de la liberté de l'enseignement apparaît au sein de la commission des Arts chrétiens : en avril 1875, la société Saint-Jean adresse une pétition au ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, alors que la loi relative à la liberté de l'enseignement supérieur est promulguée le 12 juillet. C'est à ce moment-là que société Saint-Jean s'implique dans la fondation d'un établissement d'enseignement des arts lié à la très jeune université catholique de Lille.

Par ailleurs, ce tableau met en évidence que le sujet du mauvais « état » de la musique d'église est récurrent. La commission ne se contente pas de constater et d'incriminer, elle propose dans ses vœux des solutions à mettre en place pour y remédier. De ce point de vue, la société Saint-Jean est le moyen d'action de la commission de l'Art chrétien pour la mise en œuvre des différents projets.

## **2\_ Initiatives antérieures**

Ce type de rassemblement destiné à débattre de la situation de la musique d'église n'est pas initiative nouvelle des comités catholiques. En effet, deux autres types de rassemblements les ont précédés. Le premier correspond aux congrès scientifiques de France, organisés à partir de 1833, au cours

---

<sup>321</sup> Voir plus loin, *Partie B / chapitre - II / 2\_3. La romanisation de Paris.*

desquels la question de la musique d'église est abordée plusieurs fois ; lors de certaines sessions, une section dédiée est organisée.

Le second est quant à lui entièrement consacrée à la musique d'église. À l'initiative d'un chanoine d'Orléans, l'abbé Victor Pelletier<sup>322</sup>, et avec le soutien de l'abbé Esprit-Gustave Jouve<sup>323</sup> ainsi que de d'Ortigue et de sa *Maîtrise*, se tint à Paris en 1860 un congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église<sup>324</sup>.

Les discours sur la musique religieuse tenus au sein de ces trois organisations montrent un intérêt profond pour la question qui s'étend sur plus d'un demi-siècle. Les compositions morphologies de ces assemblées, leurs motivations propres et leurs rapports à l'État et à l'Épiscopat permettent de mieux situer l'environnement social et politique dans lequel se développe le mouvement de restauration du plain-chant.

## 2\_1. Musique religieuse aux congrès scientifiques de France

Les congrès scientifiques de France sont l'initiative du caennais Arcisse de Caumont<sup>325</sup>. Figure incontournable du monde des sociabilités savantes, il réalise très tôt les limites imposées par le rayonnement des sociétés

<sup>322</sup> Victor Pelletier (1810-1885), chanoine de l'Église d'Orléans et chapelain d'honneur Pie IX.

<sup>323</sup> Esprit Gustave Jouve (1805-1872), chanoine de Valence compositeur et musicographe. Il fut aussi inspecteur des monuments de la Drôme pour la Société française d'archéologie.

<sup>324</sup> Ce Congrès est qualifié par Xavier BISARO de « prototype au festival de musique sacrée » dans son article « Dialectiques du culte et de la culture : un siècle de congrès de musique sacrée (Paris, 1860 - Paris, 1957) » (*Revue de musicologie*, t. 100/2, 2014, p. 379-404). Ce texte présente le phénomène de ce genre de manifestation sur près de cent ans du point de vue essentiellement de la pratique musicale. Dans la mesure des limites temporelles et géographiques fixées à notre étude, nous n'examinerons que le congrès parisien de 1860 et n'évoquerons celui tenu à Arezzo en 1882 que brièvement.

<sup>325</sup> Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit pionnier dans l'archéologie et l'histoire de l'architecture. Il fut très actif dans les milieux savants normands, fondant plusieurs sociétés savantes.



provinciales. Il s'emploie alors à libérer la province de son isolement intellectuel et de l'hégémonie parisienne en la matière<sup>326</sup>. Enthousiasmé par les exemples des assemblées savantes germaniques très fréquentées à Berlin (1828) et à Vienne (1832), il s'applique à créer une émulation scientifique dans la province française et à faciliter les rencontres et les échanges entre groupements ; à cela s'ajoute la volonté de décentraliser l'activité scientifique française. Caumont fonde alors les congrès scientifiques de France, organisant le premier rassemblement en sa ville, Caen, en juillet 1833. Puis l'assemblée se réunit annuellement dans une ville différente à chaque session, au cours de laquelle la cité élue s'anime parallèlement de manifestations populaires : « Il y avait bien, surtout parmi les habitants de la ville, la foule des simples curieux, des amateurs qui venaient là, à elle ou telle séance, au hasard de leur humeur, et qui s'intéressaient plutôt à l'apparat qui entourait bientôt ces assises scientifiques, aux solennités et aux diversions de tout genre dont elles devinrent de plus en plus l'occasion<sup>327</sup>. » Pour l'occasion, l'organisateur invite l'ensemble du corps des sociétés savantes françaises : « tous ceux qui s'occupent des arts, des sciences et des lettres<sup>328</sup> ». Un programme de questions à traiter est établi à chaque session. Il porte sur tous les sujets possibles — avec souvent une orientation locale — tels l'agriculture, le commerce, l'industrie, la médecine, la littérature, l'histoire, l'archéologie, la question sociale... Ainsi se dresse au fil des ans un bilan des connaissances scientifiques générales nationales. Cela permet aussi de diffuser les savoirs à grande échelle et incite à les développer.

---

<sup>326</sup> Lire à ce sujet le chapitre VIII « Provincialisme et centralisation », de l'ouvrage de Jean-Pierre CHALINE, *Sociabilité et érudition...*, *op. cit.*, p. 347-391.

<sup>327</sup> Georges HOTTENGER, « Un centenaire - Le congrès scientifique et l'institut des provinces (1833-1879) », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz (MAM)*, t. XV, Nancy : Société d'impression typographique, 1934, p. 103.

<sup>328</sup> *Congrès scientifique de France première session Caen*, Rouen : Nicéas Periaux, 1833, p. VI.

Rapidement, le mouvement prend de l'ampleur et demande une gestion soignée. En 1838, Caumont crée une structure permanente pour l'organisation de ces congrès : l'Institut des provinces.

Dès les premiers rassemblements, les autorités s'inquiètent d'une telle initiative et mettent en œuvre une surveillance, car les assemblées sont susceptibles de profiter aux opposants. Les ministres de l'Instruction publique successifs mettent en place une « tutelle et [une] pénétration des sociétés savantes <sup>329</sup> », jusqu'à nommer Caumont Délégué général du ministère auprès des sociétés savantes. Mais l'entente n'y est pas entre Caumont et les autorités et des tensions se développent.

Parmi les sujets traités ou proposés aux congrès, la musique religieuse apparaît à partir de 1844. Parfois la question au programme ne trouve pas preneur, d'autres fois elle provoque de longues études suivies de riches échanges.

Le tableau suivant présente les différentes questions relatives à la musique proposées et, le cas échéant, les interventions qu'elles ont suscitées et les vœux formulés au cours des sessions.

---

<sup>329</sup> Jean-Pierre CHALINE, *Sociabilité et érudition...*, *op. cit.*, p. 367.

Récapitulatif des questions sur la musique religieuse durant des sessions des congrès scientifiques de  
France (1833-1878)

| Année et ville      | Questions au programme                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Interventions                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1844 :<br>Nîmes     | <p><u>5<sup>e</sup> section, 37<sup>e</sup> question :</u><br/>Quelle serait aujourd'hui l'influence des anciennes maîtrises sur l'art musical en France, et sur les mœurs populaires ?</p> <p><u>5<sup>e</sup> section, 38<sup>e</sup> question :</u><br/>La puissance de la musique religieuse s'étend-elle sur la religion elle-même ?</p> | /                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1845 :<br>Reims     | <p><u>5<sup>e</sup> section, 15<sup>e</sup> question :</u><br/>Quelle est la réforme à introduire dans la musique religieuse en France ?</p>                                                                                                                                                                                                  | <p>2 mémoires :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Louis Fanart ;</li> <li>- Stephen Morelot<br/>    ➔ Discussion</li> </ul> <p>5 vœux proposés :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- S'appuyer sur les « monuments » (manuscrits ou éditions anciennes ?) pour restaurer le plain-chant ;</li> <li>- Adapter la tessiture à la hauteur moyenne des voix des fidèles ;</li> <li>- N'utiliser la musique que pour les parties les moins populaires de l'office ;</li> <li>- Les compositions pour une solennité doivent utiliser la mélodie du plain-chant comme thème principal ;</li> <li>- Utiliser une harmonie consonante et seulement des dissonances préparées dans les compositions religieuses.</li> </ul> |
| 1846 :<br>Marseille | <p><u>5<sup>e</sup> section, 15<sup>e</sup> question :</u><br/>Indiquer les avantages de la musique religieuse, son influence sur les mœurs populaires et les moyens de la propager.</p>                                                                                                                                                      | <p>1 mémoire de l'abbé Joseph Masson<br/>1 note de Jean-Baptiste Orby<br/>2 exposés :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grégoire Calori</li> <li>- Abbé François-Louis-Dominique Raymond</li> </ul> <p>2 vœux proposés et adoptés :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Que le chant grégorien soit dans toutes les églises ;</li> <li>- Que le plain-chant soit enseigné dans les écoles.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1847 :<br>Tours     | <p><u>5<sup>e</sup> section, 13<sup>e</sup> question :</u><br/>Des origines du chant grégorien.</p>                                                                                                                                                                                                                                           | <p>1 lecture du comte de Mellet<br/>    ➔ Discussion</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

|                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                |
|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| 1850 :<br>Nancy           | <p><u>5<sup>e</sup> section, 18<sup>e</sup> question :</u><br/>Déterminer quelle part les fidèles prenaient aux offices, principalement en ce qui concerne le chant. Indiquer avec précision ce qui doit être dans la pratique, pour le fond, pour la forme et pour l'exécution, le chant religieux. Faire connaître les moyens d'arriver promptement, sous ce rapport, à un état de choses convenable.</p> <p><u>5<sup>e</sup> section, 19<sup>e</sup> question :</u><br/>Faire l'histoire de l'orgue ; déterminer, autant que possible, l'époque de son invention ; préciser ses formes et ses modifications successives.</p> <p><u>5<sup>e</sup> section, 20<sup>e</sup> question :</u><br/>Le plain-chant et la musique ont-ils, dans leur essence et dans leurs traditions, des raisons péremptoires de s'exclure mutuellement ? Et comment peut-on établir que l'une de ces deux parties de la science l'emporte sur l'autre ?</p> | <p>1 mémoire de Joseph Régnier<br/>1 note de l'abbé Masson</p> |
| 1853 :<br>Arras           | <p><u>5<sup>e</sup> section, 12<sup>e</sup> question :</u><br/>Exposer les principes de la musique des anciens Grecs et les emprunts que lui ont faits le plain-chant et la musique liturgique.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 1 mémoire de Alexandre Vincent (relu en séance générale)       |
| 1855 :<br>Le Puy          | <p><u>4<sup>e</sup> section, 22<sup>e</sup> question :</u><br/>Recherches sur la notation de la musique sacrée et profane au Moyen Âge.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <p>1 mémoire de l'abbé Bernard<br/>➔ Courte discussion</p>     |
| 1857 :<br>Grenoble        | <p><u>5<sup>e</sup> section, 9<sup>e</sup> question :</u><br/>De la musique religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1 mémoire de l'abbé Jouve                                      |
| 1858 :<br>Auxerre         | <p><u>5<sup>e</sup> section, 12<sup>e</sup> question :</u><br/>Des transformations subies au XVIII<sup>e</sup> siècle par la musique religieuse. De l'influence de Poisson et de l'abbé Lebeuf sur cette transformation.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <p>1 mémoire de l'abbé Jouve<br/>➔ Discussion</p>              |
| 1863 :<br>Chambéry        | <p><u>5<sup>e</sup> section, 15<sup>e</sup> question :</u><br/>La notation musicale substituée au plain-chant a-t-elle produit des résultats avantageux ? Doit-on encourager cette méthode ?</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 1 mémoire du chanoine Poncet                                   |
| 1866 :<br>Aix-en-Provence | <p><u>5<sup>e</sup> section, 40<sup>e</sup> question :</u><br/>Du plain-chant et de la musique religieuse — Sont-ils en progrès ou en décadence dans le midi de la France ?</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                |

Sur l'ensemble de la durée des rassemblements, soit de 1833 à 1878, on relève que onze assemblées — tenues entre 1844 et 1866 — proposent dans leur programme une discussion sur la musique religieuse. Cela représente moins de la moitié des quarante-cinq années de congrès. On compte au total quatorze questions sur lesquelles les membres auraient pu débattre. Quatre d'entre-elles les laissent muets : à Nîmes lorsque ce sujet apparaît pour la première fois dans deux questions, à Nancy pour la troisième question portant sur la musique religieuse cette année-là et à Aix-en-Provence la dernière fois que la thématique est mise à l'étude. Ce sont toutes des questions abordant l'esthétique de la musique à l'église. Cette thématique n'est d'ailleurs traitée qu'une seule fois par les participants, à Marseille.

Parfois les questions ne provoquent qu'une remarque énoncée au cours des réunions de la quatrième section, chargée de l'archéologie, ou de la cinquième section, celle qui s'occupe des arts. Plus souvent, un mémoire est présenté, quelquefois avec grand succès, à l'exemple de l'étude réalisée par l'académicien Vincent en 1853 à Arras. Ses démonstrations de l'usage des quarts de ton à l'aide d'un tétracorde suscitèrent un si vif intérêt qu'il fut invité à renouveler son exposé en séance générale.

Les études présentées sont aussi parfois à l'origine d'un vœu prononcé en fin de session, comme à Marseille par exemple ; mais c'est surtout le cas lors de la session rémoise de 1845. La question mise à l'étude fait l'objet de cinq interventions, notamment de Fanart — le spécialiste local — et de Morelot. À la suite de cette discussion, plusieurs vœux sont formulés à propos du modèle à suivre pour la restauration de la musique à l'église, de la tessiture du chant de l'office, de la place de la musique au sein du culte et de l'harmonie à utiliser pour accompagner le plan-chant.

Morelot diffuse le compte rendu de cette assemblée en écrivant à la *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, tel un envoyé spécial en reportage. Au-delà des débats qu'il relate, il fait part aux lecteurs de

l'organe de presse de Danjou des choix musicaux effectués au cours de la cérémonie donnée en l'honneur de l'événement :

On peut même dire que le service musical dans cette basilique [Notre-Dame de Reims] se fait avec beaucoup plus de luxe que dans la plupart des églises de France, même de la capitale : les solennités dans lesquelles la musique doit être employée sont fixées par le cérémonial, et elles sont très nombreuses. Malheureusement, cela n'a d'autre résultat que d'introduire dans les offices une musique dénuée d'intérêt et souvent de convenance. En outre, l'exécution, qui est toute de routine, ne contribue pas à la faire accepter par ceux qui en condamnent le principe.

Et à ce propos je ne veux pas omettre un des souvenirs les plus précieux du congrès. Monseigneur l'archevêque, voulant nous rendre témoins des pompes imposantes que l'église de Reims déploie aux grands jours de solennité, nous convoqua dimanche à une messe qu'il célébra pontificalement. Je ne veux point vous entretenir de tous les détails de ce cérémonial majestueux, de cette foule d'assistants revêtus des plus riches ornements, de ces marches solennelles des enfants de chœur portant à l'autel les instruments du sacrifice, de ces *laudes* ou acclamations chantées après la collecte devant le trône du pontife, enfin de tous ces antiques usages inconnus aux autres églises, qui, à Reims, se sont conservés intacts au milieu des changements de la liturgie ; tout cela a produit sur les assistants une de ces impressions ineffaçables que les touristes vont chercher à Rome, et que, si le cérémonial était l'objet d'une attention constante de la part du clergé, chacun pourrait trouver dans sa propre paroisse. Mais oserai-je ajouter que tout cela était comme perdu au milieu d'une messe à grand orchestre de ce Lesueur, dont, pour me servir de l'expression de son collègue de l'Institut, M. Raoul Rochette, dans l'élégante notice qu'il a consacrée à sa mémoire, la musique est trop dramatique pour l'église et trop religieuse pour le théâtre ? Vous n'attendez pas de moi un jugement sur cette musique que vous avez depuis long-temps appréciée ; permettez-moi seulement de déclarer ici que jamais je n'en ai mieux senti le vide et l'inconvenance que dans ces grandes cérémonies auxquelles pourtant on s'obstine à l'accoler. C'est que la pompe même que l'église déploie en ces occasions, le parfum d'antiquité dont ces cérémonies sont empreintes, fait mieux ressortir le contre-sens d'une musique basée sur les habitudes du théâtre moderne. Aussi le désappointement a-t-il été général. Le vœu manifesté en séance générale la veille même de l'exécution par M. Bard, et qui avait attiré à son auteur quelques paroles sévères de la part du vénérable président du congrès, fut même ratifié par l'assentiment général, après que l'on eut l'expérience de la Musique dont

M. Bard <sup>330</sup> avait demandé la suppression. Cette circonstance semble même avoir exercé une heureuse influence sur la suite de la discussion relative à la musique religieuse qui avait été renvoyée au lendemain<sup>331</sup>.

Comme le souligne Xavier Bisaro <sup>332</sup>, l'article de Morelot fait finalement, auprès des lecteurs de la *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, plutôt œuvre de catalyseur pour l'éternelle cause soutenue par Danjou qu'est l'exécution de la musique liturgique. Si le compte rendu n'est pas fidèle aux événements, occultant notamment le manque de communication entre les savants et les ecclésiastiques, il reflète cependant un certain décalage entre la vision d'une musique d'église restaurée mise en exergue au cours des discussions sur la question au programme (quelle est la réforme à introduire dans la musique religieuse en France ?) et la réalité des pratiques même de ces célébrations. Les différents orateurs s'exprimant sur cette question au cours des séances du congrès s'accordent sur l'idée que le plain-chant est « la musique spécifique du catholicisme<sup>333</sup> » dont « il faut travailler à [la] restauration sous le double rapport de l'exécution et de la composition <sup>334</sup> ». Cependant, les avis diffèrent au sujet de l'exécution de « musique moderne<sup>335</sup> » à l'église. Si Bard, tout comme Fanart, la proscrit absolument, Morelot de son côté est

---

<sup>330</sup> Joseph Bard (1803-1861) est notamment décoré chevalier de l'ordre d'Isabelle la catholique et de la Couronne de chêne des Pays-Bas, commandeur de l'ordre papal de Saint-Sylvestre. Il se consacre en premier lieu à la poésie, puis devient promoteur et acteur de l'archéologie religieuse médiévale avant de rédiger des récits et des manuels de voyage ; il sera l'un des créateurs du tourisme en chemin de fer. En 1834, Mérimée, dont il était proche, le fit nommer Inspecteur des Monuments Historiques pour les départements de l'Ain, du Rhône et de l'Isère.

<sup>331</sup> Stephen MORELOT, « Congrès scientifique de France », in *Revue de musique religieuse, populaire et classique, op. cit.*, 1845, p. 364-365.

<sup>332</sup> Xavier BISARO, « La plume ou le goupillon ? — le manuscrit H 159 de Montpellier entre érudition et restauration grégorienne », *La musique ancienne : entre historiens et musiciens*, Xavier BISARO et Rémy CAMPOS dir., Genève : Droz, 2014, p. 17-61.

<sup>333</sup> *Congrès scientifique de France treizième session tenue à Reims, en septembre 1845*, Paris : Derache ; Reims : L. Jacquet, 1846, p. 429.

<sup>334</sup> *Id.*

<sup>335</sup> *Id.*

plus mesuré. Il considère que l'Église ne l'a pas interdite et « n'a jamais songé à mettre entre elle et les progrès de l'art une barrière infranchissable<sup>336</sup> ». Pourtant, le musicographe porte un regard sévère sur « la musique exécutée dans nos solennités, par la raison que ce qu'on appelle aujourd'hui musique d'église, sans excepter la messe de Le Sueur, n'est qu'une branche de l'art dramatique<sup>337</sup> ». De ce fait, cette musique doit être utilisée, selon lui, avec « une extrême réserve<sup>338</sup> » et selon des choix compatibles « avec l'esprit de la prière publique<sup>339</sup> ».

## 2\_2. Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église

### 2\_2.a. Origines du rassemblement

En 1859, sous couvert de l'abbé Jouve, l'abbé Pelletier contacte d'Ortigue pour obtenir un soutien dans une entreprise qu'il souhaite lancer : réunir un congrès pour l'amélioration de la musique d'église selon l'exemple des grandes assemblées catholiques allemandes qui se forment chaque année — le même modèle que celui évoqué par les comités catholiques à leur création. Les deux hommes se connaissent car Pelletier est membre de la commission ecclésiastique de *La Maîtrise* ; d'Ortigue n'hésite pas et publie l'appel du chanoine dans son numéro du 15 juin 1859. Cet article « Congrès » paraît aussi dans *Le Ménestrel* du 3 juin. Cependant malgré ses soutiens, Pelletier ne récolte que peu d'adhésions à son projet.

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>337</sup> *Id.*

<sup>338</sup> *Id.*

<sup>339</sup> *Id.*



Dans son texte, il dresse tout d'abord un constat : celui du travail important sur la musique réalisé au cours des vingt dernières années. Les connaissances musicales de tout un chacun se sont considérablement développées, au profit des orphéons notamment. Les innovations techniques ont permis l'évolution technique des instruments tels l'orgue ou l'harmonium. Les possibilités d'écouter de la musique se sont particulièrement accrues. En matière de musique d'église, la stimulation produite par la multiplication d'études solitaires sur le plain-chant, les publications de Danjou par exemple, et le retour à la liturgie romaine ont participé à un intérêt croissant pour ce genre. Ce constat enthousiaste est suivi d'une remarque quant à l'étendue du travail à fournir pour obtenir une exécution satisfaisante du plain-chant dans toutes les églises. Pelletier considère que résonne encore beaucoup trop de musique dite dramatique et d'interprétations guidées par les modes dans les sanctuaires.

Ce sont ces dernières pensées qui engagent à rassembler tous ceux qui s'intéressent et travaillent à la restauration de la musique d'église pour « qu'en s'éclairant mutuellement ils projettent autour d'eux et dans tous les sens des notions saines, vivifiantes et fécondes. Ces résultats, on les obtient ordinairement au moyen d'un Congrès<sup>340</sup> ». Dans son appel, Pelletier envisage d'organiser une assemblée annuelle de cinq jours dans une période située entre le 15 août et le 15 novembre et qui se tiendrait dans une des principales grandes villes françaises, soit Paris, Lyon ou Bordeaux. Le chanoine propose d'ouvrir le congrès aux théoriciens et aux artistes étrangers et d'établir quatre sections de travail. Avant toute chose, la première assemblée, sous la forme d'un enquête dans tous les diocèses, doit servir, selon lui, de base afin d'établir un bilan :

---

<sup>340</sup> Joseph D'ORTIGUE et Victor PELLETIER, « Congrès », *La Maîtrise*, 15 juin 1859, p. 23.

Il importe avant tout de connaître à fond l'état des choses, les tendances et les oppositions, les difficultés et les ressources. On conçoit que des enseignements, venant de tous les points de la France, répandraient une vive lumière sur une foule de questions. Avant de songer à faire descendre et pénétrer dans la pratique des principes sûrs, d'offrir des conseils, il faut indispensablement se rendre compte des réalités présentes et actuelles<sup>341</sup>.

Six mois plus tard, devant le peu de réactions suscitées par l'appel de Pelletier, Jouve prend la plume et relance le sujet dans *La Maîtrise* du 15 décembre. Un certain engouement se fait enfin sentir et le nombre d'adhésions au congrès augmente considérablement. Pour motiver le travail et éviter une attente trop longue avant la tenue de l'événement, un an plus tard, deux réunions préparatoires s'organisent. La première a lieu le 23 mai 1860, alors que le congrès compte quatre-vingt-cinq membres. La séance est principalement consacrée à l'adoption du programme, finalement réparti selon trois sections, et à l'élection du bureau directeur ainsi constitué :

- ✧ président : Victor Pelletier ;
- ✧ vice-présidents : François Benoist, Adrien de La Fage et Joseph d'Ortigue ;
- ✧ secrétaire : A. Rabuteau<sup>342</sup> ;
- ✧ trésorier : François Calla<sup>343</sup>.

Le 3 août suivant, les désormais cent membres sont convoqués pour une seconde réunion préparatoire. Ces deux séances préliminaires sont l'occasion de rappeler l'utilité et la nécessité du congrès : « apposer une digue au débordement le plus formidable qu'on ait jamais vu dans le temple,

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>342</sup> Il s'agit peut-être d'Auguste Rabutaux (1814-189?), historien et littérateur.

<sup>343</sup> Christophe-François Calla (1802-1884), ingénieur et industriel notamment fabricant de Saint-Vincent-de-Paul.

de l'art séculier, mondain, profane et théâtral<sup>344</sup> ». Cette entreprise est aussi l'opportunité de réunir le clergé et son laïcat autour de la même cause ; une circulaire appelant au soutien des évêques leur est adressée par le bureau du futur congrès, via le ministère des Cultes :

Paris, le 15 juin 1860.

Monseigneur,

Nous avons l'honneur de mettre sous vos yeux le Procès-verbal d'une réunion préparatoire qui s'est tenue à Paris, le 25 mai dernier, à l'effet d'organiser un Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église. Nous osons prier Votre Grandeur de vouloir bien en prendre une connaissance attentive.

Un des premiers soins du Congrès a été de se ranger pour ainsi dire sous la bannière des doctrines et des principes concernant le plain-chant et la musique, de tout temps reconnus par l'autorité ecclésiastique et proclamés récemment par l'Épiscopat dans les Conciles provinciaux.

L'assemblée a décidé ensuite que, pour rendre les travaux du Congrès aussi complets et aussi autorisés que possible, le bureau se mettrait en relation avec NN. SS. les Archevêques et Évêques, et qu'il solliciterait, par leur entremise, tous les renseignements propres à éclairer sur l'état actuel du plain-chant et de la musique religieuse dans chaque diocèse, les améliorations désirables, les obstacles et les moyens. Le programme adopté indique les points et les faits qu'il s'agit de mettre en lumière.

Nous serions extrêmement reconnaissants, Monseigneur, si Votre Grandeur daignait bénir notre entreprise à son début, la recommander aux sympathies du Chapitre Cathédral, de MM. les Supérieur et Directeurs du Séminaire et du Clergé ; et, au besoin, désigner un ou plusieurs ecclésiastiques pour correspondre avec nous en ce qui touche les détails,

Nous sommes avec un profond respect,

Monseigneur,

De Votre Grandeur,

Les très-humbles et très-obéissants serviteurs.

Victor PELLETIER, *Chanoine de l'Église d'Orléans* ; Adrien DE LA FAGE, F. BENOIST, J. D'ORTIGUE, LAURENTIE, F. CALLA, *Trésorier* ; Rabutaux, *Secrétaire général*.

---

<sup>344</sup> Joseph D'ORTIGUE et Victor PELLETIER, « L'idée mère du congrès », *La Maîtrise*, 15 août 1860, p. 26.

Ce courrier suscite de nombreuses réactions de la part des prélats, puisqu'une vingtaine d'évêques et archevêques répondent et encouragent les démarches de cette assemblée. Les évêques de Soissons, de Bourges, de Saint-Claude, de Beauvais, d'Angers, de Digne, d'Arras, de Luçon, de Limoges, du Mans, de Blois, de Dijon et de Châlons-sur-Marne se manifestent tout comme les archevêques de Paris, de Bordeaux, d'Auch, de Toulouse et d'Albi. Par exemple, monseigneur Morlot, archevêque de Paris, répond à la sollicitation du congrès dès le premier compte rendu préliminaire aux séances dans une lettre datée du 6 juillet 1860 où il s'adresse à Pelletier en ces termes :

J'aurais désiré qu'un ou deux Ecclésiastiques de l'Archevêché pussent y [à la réunion préparatoire du 25 mai] assister ; [...] J'ai trouvé du moins une compensation et un dédommagement dans la lecture que j'ai faite du compte rendu que vous avez bien voulu m'adresser ; et cette lecture n'a pu qu'ajouter à la confiance où j'étais déjà qu'une assemblée comme la votre, composée d'hommes aussi éclairés et aussi compétents, est destinée à rendre des services du premier ordre à la Religion et à l'art religieux [...] Veuillez être assuré, Monsieur le Président, de mes vœux pour le succès de vos efforts et ceux qui vous sont associés dans l'œuvre si heureusement commencée<sup>345</sup>.

Les différentes personnes sollicitées directement par les organisateurs ou les lecteurs de *La Maîtrise* intéressées par le projet, font savoir leur soutien par le biais de ce journal. Ainsi, de nombreux courriers lui sont adressés comme marque d'adhésion. Une lettre est particulièrement à retenir car signée par Dom Prosper Guéranger <sup>346</sup>. Par ailleurs, Fétis, personnellement convié à prendre part au congrès par son bureau directeur, décline cette proposition :

<sup>345</sup> *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, procès-verbaux documents mémoires*, Paris : typographie Charles de Mourgues Frères, 1862, p. 10.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 23-24 ; La lettre de Dom Prosper Guéranger est dans son intégralité en annexe VII.

Malheureusement il a été impossible à l'illustre champion de la musique religieuse de déférer aux désirs qui lui ont été exprimés, ainsi qu'il résulte d'une lettre dans laquelle M. Fétis exprime le regret d'être contraint de quitter Paris tout prochainement<sup>347</sup>.

Bien que n'étant pas l'organe du congrès, *La Maîtrise* en devient donc le premier moyen de diffusion ainsi qu'un lien indispensable entre les membres de son assemblée. Selon d'Ortigue :

L'idée mère du Congrès était déjà celle de la *Maîtrise*. La *Maîtrise* et le Congrès sont deux formes d'une même pensée. L'une devait engendrer l'autre. Il est clair comme la lumière du soleil que le but de l'œuvre représentée par la Maîtrise, et qui doit trouver dans le Congrès son expression la plus imposante, sa physionomie la plus vivante, son action la plus directe et la plus décisive, il est clair, disons-nous, que ce but est de mettre au service de l'Épiscopat le concours de tous les efforts tentés, et s'il le peut, réalisés par tous les adhérents à l'œuvre. Agir sous l'inspiration de l'Épiscopat, marcher de concert avec lui, et sous ses auspices<sup>348</sup>.

De fait, lorsque le journal interrompt sa parution — suite au décès de Niedermeyer en mars 1861 —, le congrès manque de visibilité pour perdurer. Cependant, sur vote de l'assemblée générale, une société permanente s'organise afin de faire perdurer les travaux entrepris lors de la session parisienne. Près d'un an et demi après sa tenue, le Congrès retrouve même finalement un second souffle en s'appuyant sur un nouveau périodique qui n'existe que depuis quelques mois : le *Journal des maîtrises*, dont le premier numéro paraît le 15 février 1862, publié par d'Ortigue, cette fois associé à Clément, qui fournit à nouveau un lien entre les hommes concernés par les activités du congrès. Et c'est ainsi que s'intègre Clément dans cette entreprise. Le numéro de mai 1862 est le seul à évoquer la

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>348</sup> Joseph D'ORTIGUE et Victor PELLETIER, « L'idée mère du congrès », *op. cit.*, p. 26-27.

naissance de la Société permanente pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église. Les numéros suivants relaient seulement quelques marques de soutien. La livraison du 15 mai 1862 montre un projet déjà avancé et réfléchi. Elle relate ainsi une séance préparatoire s'étant déroulée le 24 avril dans les salons Érard. La gestion de cette société permanente est distincte de celle du congrès et nécessite l'élection d'un comité d'administration spécifique, dont le bureau est formé à titre provisoire : Pelletier assure la présidence ; Delsarte et d'Ortigue sont vice-présidents ; Calla reste trésorier et l'abbé Bezolles<sup>349</sup> prend en charge le secrétariat. À cela s'ajoutent les membres adjoints comptant Clément, de Vaucorbeil, Désiré Beaulieu<sup>350</sup>, Gaston de Saint-Valry<sup>351</sup>, l'abbé Léger<sup>352</sup>, l'abbé Bonhomme, Vervoitte, Auguste Dhibaut<sup>353</sup> et Jean-Louis Ruper<sup>354</sup>. Morelot, Charles-Émile Poisot<sup>355</sup> et Jouve s'engagent également. Les projets sont nombreux, la Société tout juste fondée publie ses statuts dans le *Journal des maîtrises* et fait savoir sa volonté de fonder par la suite une école de plain-chant et d'orgue, ainsi qu'une sorte d'orphéon grégorien : projets en adéquation avec les vœux formulés par le congrès, mais non réalisés. Si cette société permanente paraît dynamique et engagée, elle ne semble pas

<sup>349</sup> L'abbé Bezolles est enregistré comme vicaire à Gentilly dans la liste des membres du Congrès.

<sup>350</sup> Désiré Beaulieu (1791-1910), compositeur prix de Rome en 1810. À son sujet, lire l'article de Denis HAVARD DE LA MONTAGNE <http://www.musimem.com/beaulieu.htm> (consulté le 16 septembre 2014).

<sup>351</sup> Gaston Souillard de Saint-Valry (1828-1881), critique théâtral, littéraire et politique. Il commence par des articles dans *Le Pays* et *Le Nord*, avant de prendre la direction politique de *La Patrie*.

<sup>352</sup> L'abbé E. Léger est, au moment du Congrès, vicaire de Saint-Marcel à Paris.

<sup>353</sup> Auguste Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, puis à Saint-Thomas d'Aquin.

<sup>354</sup> Jean-Louis Rupert (1805- ?), journaliste rédacteur de *L'Univers* puis du *Monde*.

<sup>355</sup> Charles-Émile Poisot (1822-1904), pianiste, compositeur et pédagogue, il fut aussi musicographe. Il est notamment l'auteur de notices biographiques, d'un *Essai sur les musiciens bourguignons, comprenant une esquisse historique sur les différentes transformations de l'art musical en France du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* (Dijon : Lamarche et Drouelle, 1854), d'une *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (Paris : E. Dentu, 1860) et d'une *Méthode ou traité abrégé du contrepoint et de la fugue...* (Paris : A. Ikclmer, s. d.).

avoir perduré. Aucune trace de cette organisation, au-delà de ces quelques premiers mois d'existence, n'a été retrouvée. Le journal qui lui servait d'organe, lui-même ne vécut qu'une année.

À noter aussi que parallèlement au congrès, l'éditeur Jacques-Léopold Heugel<sup>356</sup> propose de lancer un appel à concours de composition avec distribution de médailles de différentes valeurs à terme. Le jury est formé de Auber, Benoist, Édouard Batiste<sup>357</sup>, Clément, Berthold Damcke<sup>358</sup>, Gevaert, Charles Gounod, Heugel, Armand Limnander<sup>359</sup>, d'Ortigue, le prince Poniatowski, Ambroise Thomas et de Vaucorbeil. Un premier et un deuxième prix sont décernés dans trois catégories différentes, soit messe brève, motet et chant sur des textes approuvés par l'Ordinaire et pièce d'orgue. Les pièces couronnées sont ensuite publiées. Il n'y a pas de premier prix décerné ; le jury récompense d'un second prix les *Litanæ beatæ Mariæ virginis* chœur avec accompagnement d'orgue composé par l'organiste luxembourgeois Heinrich Oberhoffer<sup>360</sup>, ainsi que les pièces d'orgue en forme de préludes et de versets du belge Berger. Enfin, une première mention honore le maître de chapelle de la cathédrale du Mans, l'abbé Charles Blin<sup>361</sup>, pour une messe à trois voix égales.

---

<sup>356</sup> Jacques-Léopold Heugel (1815-1883), éditeur de musique.

<sup>357</sup> Édouard Batiste (1820-1876), organiste à Saint-Nicolas-des-Champs puis à Saint-Eustache. Il fut également professeur de solfège et d'harmonie au Conservatoire.

<sup>358</sup> Berthold Damcke (1812-1875), chef d'orchestre, pianiste, compositeur et pédagogue allemand. Il s'installe à Paris en 1859 où il devient un ami proche de Berlioz.

<sup>359</sup> Armand Limnander de Nieuwenhove (1814-1892), compositeur belge.

<sup>360</sup> Heinrich Oberhoffer (1824-1885), organiste et compositeur luxembourgeois. Il est aussi l'auteur d'ouvrages théoriques et didactiques pourtant sur le jeu de l'orgue, l'harmonie et la composition.

<sup>361</sup> Charles-Jean-Baptiste-Joseph Blin abbé (1812-1863), maître de chapelle de la cathédrale du Mans de 1844 à sa mort, auteur notamment de *Specimen d'une édition du chant grégorien, d'une exécution facile pour les chœurs et les fidèles* (Le Mans : Monnoyer, 1858). À son sujet, lire le passage que Jean-Marcel BUVRON lui consacre dans sa thèse *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 - Le Mans, sous la dir. de Guy Gosselin, université de Tours, 2013, p. 434-469.*

Le congrès se clôture par une quête en faveur des artistes malheureux soutenus par l'Association des artistes musiciens du baron Taylor ; la collecte permet de lui verser un peu plus de 80 francs.

### 2\_2.b. **Physionomie de l'assemblée**

Une étude détaillée des hommes présents lors du rassemblement donne à voir précisément la physionomie sociale du congrès et participe de la compréhension des discussions qui y ont lieu. Des cent soixante-quatorze inscrits, 55,2 % sont présents à l'événement pour suivre et participer aux échanges. La proportion d'ecclésiastiques dépasse le tiers du nombre total des membres.



Proportion des congressistes

Malgré le soutien ouvertement affirmé de vingt évêques et archevêques, aucun d'entre eux ne prend part au rassemblement parisien. Ceux qui souhaitent suivre les travaux dépêchent un délégué représentant leur diocèse. C'est le cas de l'abbé Félix Aubert<sup>362</sup> qui adhère au congrès pour représenter la commission liturgique de Digne et son évêque, monseigneur Meirieu. L'évêque de Saint-Claude, monseigneur Fillion, envoie l'abbé Louis-Alexandre Delatour<sup>363</sup> qui présente à l'assemblée un état de son diocèse et un mémoire sur le caractère de la musique d'église lors de la

<sup>362</sup> Félix Aubert abbé (1812-1887), directeur de la maîtrise de Digne. Il est aussi l'auteur d'une méthode de plain-chant (Digne : Repos, 1855).

<sup>363</sup> Louis-Alexandre Delatour abbé est enregistré sur la listes des membres du Congrès comme chanoine à Poligny (Jura), auteur des *Exercices sur les formules du chant grégorien, précédés de notions élémentaires sur le plain-chant, d'un essai sur la culture de la voix dans ses rapports au chant grégorien, et de règles pratiques sur l'expression dans l'exécution du chant*, Paris : J. Lecoffre et Cie, 1855.

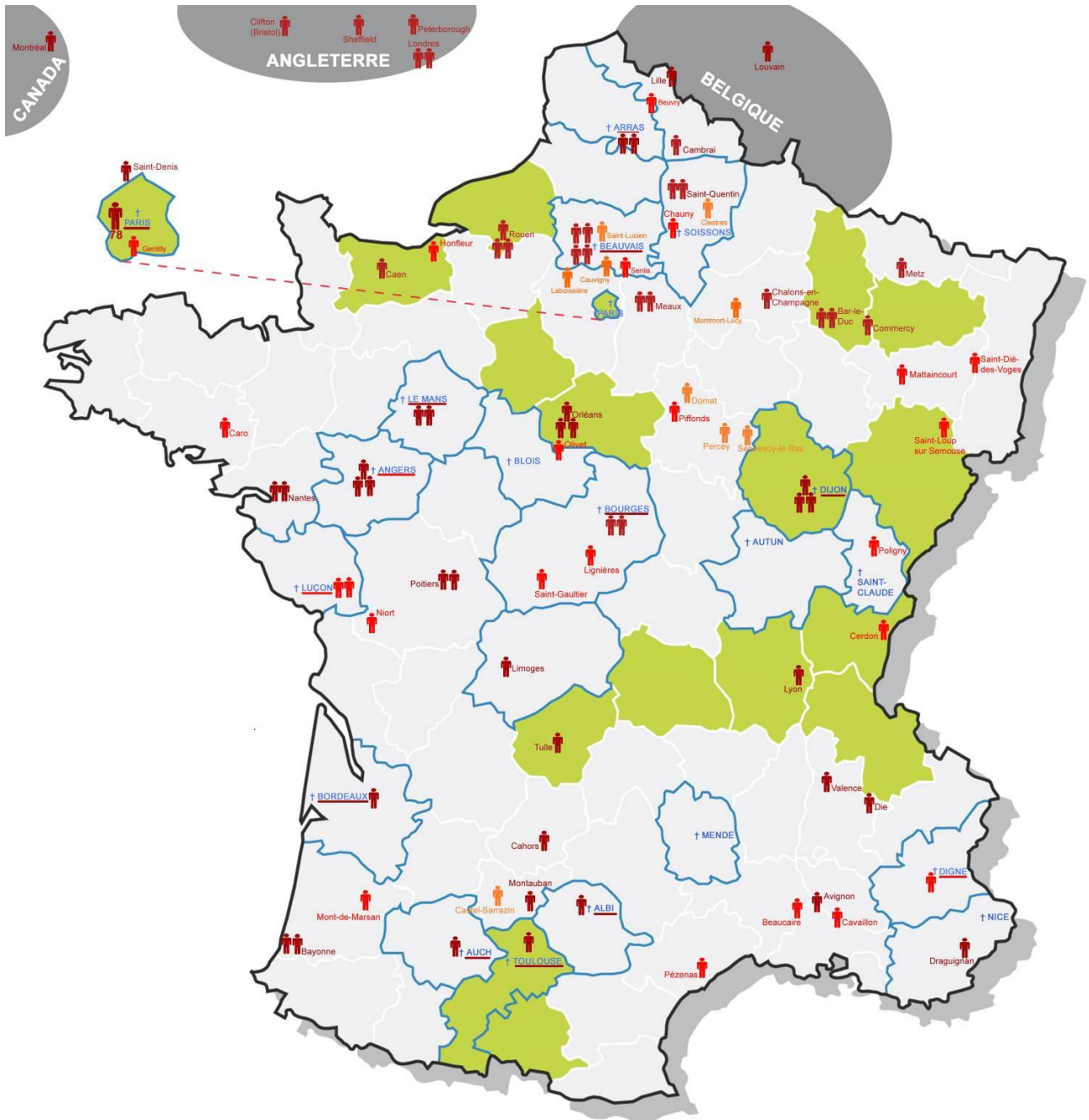


séance du 1<sup>er</sup> décembre. Le chanoine Aimé Valleix<sup>364</sup> fait aussi part en assemblée d'un bilan de la pratique musicale religieuse dans son diocèse, en tant que délégué de l'évêque de Limoges. Ne sont mentionnés ici que les représentants diocésains désignés actifs au congrès. La plupart d'entre eux n'est pas évoquée dans les procès-verbaux, s'étant certainement contentée d'assister aux séances et d'en rapporter les conclusions auprès de leur autorité respective. À noter aussi l'absence de représentant des autorités de l'État, bien que le Bureau du congrès ait sollicité la présence de plusieurs ministres.

En ce qui concerne la répartition géographique des congressistes, il est intéressant de voir qu'une petite majorité vient de province, mais très peu de représentants du monde rural s'inscrivent (voir carte ci-après). Cela constitue d'ailleurs un fait remarqué et déploré par l'abbé Rémond, venu de la campagne du diocèse de Sens. Il observe une sous-représentation des paroisses rurales et donc un bilan faussé des faits dépeints par les membres, dont le but premier était de rendre une vision générale réaliste du panorama de la musique religieuse en France.








---

<sup>364</sup> Aimé Valleix (1812-1881), prêtre ultramontain du diocèse de Toulouse, venu comme secrétaire personnel de l'évêque de Limoges monseigneur Buissas en 1844, chanoine en 1845 puis archiprêtre de la cathédrale en 1867 et vicaire général de monseigneur Duquesnay. Il devint supérieur de la maîtrise en 1854. Il fut aussi membre de la commission diocésaine de liturgie, il est l'introducteur de la liturgie romaine à Limoges.



Provenance géographique des membres du congrès de Paris (1860). situation liturgique des diocèses français et position des évêques et archevêques

**Légende**

-  congressiste venant d'une ville > 10 000 hab.
-  congressiste venant d'une ville 1000 < > 10 000 hab.
-  congressiste venant d'une ville < 1000 hab.
-  diocèse suivant le rite romain
-  diocèse ne suivant pas le rite romain
-  étranger
-  diocèse dont l'évêque ou l'archevêque apporte son soutien au Congrès

En 1860, quinze des quatre-vingt-dix diocèses français n'ont pas encore adopté ou mis en œuvre la liturgie romaine ; deux autres (Mende et Coutances) l'ont fait dans l'année<sup>365</sup>. Plusieurs prélats dans cette position se sont néanmoins manifestés en apportant leur soutien aux travaux de restauration de la musique à l'église et sont pourtant présents au congrès : c'est le cas des archevêques de Toulouse et d'Auch, du cardinal-archevêque de Paris, et des évêques de Dijon et Mende.

Les participants inscrits au congrès proviennent essentiellement de la moitié Nord de la France. Des raisons pratique et logistique ainsi que par le rayonnement de la capitale peuvent apporter une première explication à ce phénomène. Le Centre et le Sud sont assez bien représentés, moins nombreux mais couvrant un territoire tout aussi important. L'Alsace et l'Auvergne sont complètement absentes de l'événement, tandis que la Bretagne est sous-représentée. À elles seules, Paris et l'Île-de-France représentent la moitié des congressistes. Rien de véritablement étonnant au vu d'une équipe organisatrice essentiellement parisienne à une époque où la capitale impose un système centralisateur pesant sur l'ensemble de la province.

Le congrès compte dans ses rangs sept étrangers, soit 7 % des membres, de trois nationalités différentes : un Belge, cinq Anglais et un Canadien figurent parmi les inscrits. Un Italien, le duc de San-Clemente de Florence<sup>366</sup>, est aussi évoqué dans les correspondances publiées avant la session mais ne figure pas sur la liste finale. L'absence de représentant des différentes colonies françaises et de l'outremer ainsi que celle des pays

---

<sup>365</sup> À ce sujet voir l'annexe 1 « Le ralliement des diocèses français à la liturgie romaine » de l'ouvrage de Vincent PETIT, *Église et Nation*, *op. cit.*, p. 119-121.

<sup>366</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 16.

proches et actifs sur la question de la musique religieuse — l'Allemagne et l'Italie en particulier — est à noter<sup>367</sup>.

En ce qui concerne les corps de métier présents, le monde musical est de loin le plus représenté. L'assemblée compte quarante-neuf organistes et maîtres de chapelle, trois facteurs d'orgues et trois professeurs du Conservatoire ainsi que plusieurs musicographes (Danjou, Coussemaker, La Fage, d'Ortigue, Bonhomme...) et compositeurs (Saint-Saëns, Gounod, entre autres). À cela s'ajoutent sept éditeurs de musique ou de presse, quelques érudits de province et trois membres de l'Institut de France — Ludovic Vitet<sup>368</sup> de l'Académie française, Vincent de l'Académie des inscriptions et belles lettres et Ambroise Thomas compositeur à l'Académie des beaux-arts.

C'est donc une assemblée diversifiée mais aux caractéristiques en adéquation avec la thématique du congrès qui se réunit pour cinq jours de débats à Paris. Une large majorité de musiciens, un tiers d'ecclésiastiques, une bonne présence de la province. Ainsi, les objectifs du congrès se distinguent aisément : les discussions pourront être techniques, historiques et esthétiques, et l'appel à un bilan général de la pratique musicale religieuse sur l'ensemble du territoire français semble avoir été entendu.

---

<sup>367</sup> Xavier Bisaro montre que les congrès de musique sacrée s'internationalisent au XX<sup>e</sup> siècle et rassemblent un public très nombreux en provenance du monde entier. De ce fait, les communications prennent des directions nouvelles dépassant l'étude de la musique catholique à l'échelle nationale, comme c'est le cas ici en 1860 (hormis l'exposé du belge van Elewyck).

<sup>368</sup> Louis, dit Ludovic, Vitet (1802-1873), littérateur et homme politique, il fut inspecteur général des Monuments historiques et élu membre de l'Académie française en 1845.

## 2\_2.c. Contenu du congrès

Le congrès se déroule du 27 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1860 dans le local de la Société d'encouragement des Beaux-Arts et de l'Industrie en plein cœur de Paris.

Les cent soixante-seize participants sont conviés à une messe du Saint-Esprit à Saint-Eustache<sup>369</sup>. Pour l'occasion, et grâce à plusieurs membres, quatre paroisses parisiennes (Saint-Pierre-de-Chailot, Saint-Eugène, Saint-Jacques-du-Haut-Pas et Saint-Sulpice) réunissent leurs chœurs pour prendre part à la célébration placée sous la direction de Louis Hurand, maître de chapelle des lieux, et accompagnés par Batiste à l'orgue. La musique exécutée lors de l'office compte un *Veni Creator* en alternance avec le grand orgue, un « morceau d'orgue » — sans plus de précision —, un *Adoremus te* de Palestrina, l'*Ave Maria des pèlerins* — précisé « du xv<sup>e</sup> siècle » dans le compte rendu —, un *Domine salvum* en faux-bourdon et un cantique du père Jacques Brydaine<sup>370</sup>. Ce programme reflète les préoccupations des congressistes car il « s'apparente au catalogue des solutions prônées par certains membres du congrès [...] correspondant à leur horizon d'attente commun<sup>371</sup> ». Cette première assemblée est aussi l'occasion d'un discours d'ouverture de l'abbé Pelletier rappelant les raisons et la nécessité du rassemblement : restaurer la musique d'église de leur « temps où le mépris de toute saine esthétique met dans la nécessité les hommes de cœur et les hommes de goût<sup>372</sup> », afin de défendre les

---

<sup>369</sup> Joseph D'ORTIGUE, « La session du congrès », *La Maîtrise*, 15 décembre 1860, p. 68.

<sup>370</sup> Jacques Brydaine (1701-1767), théologien et prêcheur, il composa de nombreux cantiques. Il est l'un des rares compositeurs de ce genre musical à trouver approbation auprès des restaurateurs, voir plus loin les critiques sur les cantiques de Lambillotte.

<sup>371</sup> Xavier BISARO, « Dialectiques du culte et de la culture : un siècle de congrès de musique sacrée (Paris 1860 – Paris 1957) », *op. cit.*, p. 386.

<sup>372</sup> Discours de l'abbé Peletier reproduit dans *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 18.

« intérêts des âmes, [les] intérêts mêmes de Dieu, c'est-à-dire de son culte et de sa Gloire<sup>373</sup> ».

Puis, les trois sections ouvrent leurs travaux répartis sur cinq jours. L'ensemble est dense et riche d'échanges mais le temps restreint laisse en suspens quelques réflexions à approfondir, comme le souligne d'Ortigue<sup>374</sup>. Les sections de travail sont organisées selon de grandes thématiques et chaque membre choisit son sujet de prédilection. Chaque section est gérée par un président, un vice-président et un secrétaire. Pour permettre à tous les membres d'écouter les débats des autres groupes, les horaires sont décalés et les sections ne tiennent pas séance en même temps.

La première section, présidée par l'abbé F. Raillard<sup>375</sup>, accompagné de l'abbé Bonhomme et de Georges Schmitt<sup>376</sup> pour le secrétariat, s'attache à l'étude de l'histoire de la musique d'église en France et donne des indications bibliographiques. Elle prend également en compte les actes du Saint-Siège, des conciles et des évêques au sujet du chant et de la musique. Sous la présidence de La Fage, entouré de l'abbé Paul de Geslin<sup>377</sup> et d'Octave Poix<sup>378</sup> (remplaçant de Stéphane Nicou-Choron<sup>379</sup>, démissionnaire de la tâche mais non du congrès, avant les séances), la seconde section s'interroge sur la situation musicale dans les églises urbaines et rurales. Elle aborde aussi

---

<sup>373</sup> *Id.*

<sup>374</sup> Joseph D'ORTIGUE, « La session du congrès », *La Maîtrise*, 15 décembre 1860, p. 66-72.

<sup>375</sup> L'abbé F. Raillard vicaire à Saint-Thomas d'Aquin au moment du Congrès, auteur notamment de *Chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive* (Paris : Imprimerie de Pillet et Dumoulin, 1880) et d'un *Recueil de 32 chants religieux, extraits d'un manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle* (Paris : E. Repos, [s.d.]).

<sup>376</sup> Georges Schmitt (1821-1900), tient le grand orgue de Saint-Sulpice de 1850 à 1863.

<sup>377</sup> Paul-Alexandre Geslin de Kersolon (1817-1888), missionnaire apostolique, il est l'un des fondateurs de la presse populaire catholique. Il collabore au journal *L'Ouvrier*, fondé par son père, sous les pseudonymes Jean Loyseau ou vicomte de Kersolon, et dirige l'hebdomadaire *Le Clocher*.

<sup>378</sup> Octave Poix, inscrit au Congrès avec la précision « organiste à Chauny » (Aisne).

<sup>379</sup> Stéphane-Louis Nicou-Choron (1809-1886), compositeur et pédagogue, gendre d'Alexandre Choron.

la question de l'enseignement du chant, de la musique et de l'orgue dans les écoles normales, les séminaires et les maîtrises. Quant à la troisième section, dirigée par d'Ortigue, Benoist et l'abbé Bezolles, elle s'occupe des sujets portant sur le caractère propre à la musique d'église vocale et instrumentale, ainsi que sur la composition, l'orgue — son style, son expression, sa facture — et sur le plain-chant, sa restitution ainsi que son exécution et son accompagnement. Trop importante tant dans l'amplitude des sujets envisagés qu'en nombre de participants, cette dernière section est finalement divisée en deux commissions au moment du congrès. La première se concentre sur l'étude du plain-chant, tandis que la seconde se consacre à la musique non grégorienne.

Les travaux menés par le congrès au cours des cinq jours de sa session parisienne abordent la musique religieuse suivant des axes très divers, selon la volonté des organisateurs affichée initialement dans le programme des journées. L'heure est tout d'abord au bilan. En effet, plusieurs interventions détaillées contribuent à esquisser la situation de la musique dans les églises au moment présent. Le premier à proposer son constat est le Belge Xavier van Elewyck<sup>380</sup>. Il expose longuement l'actualité, en matière de musique religieuse, de huit des douze diocèses de son pays.

Puis plusieurs congressistes prennent la parole lors des séances pour présenter, de façon plus ou moins détaillée, leur diocèse : Nancy, Limoges, Nantes, Valence, Bayeux ou encore Verdun, Saint-Dié et Soissons (avec une attention particulière portée à la collégiale de Saint-Quentin). Par exemple, le maître de chapelle de la cathédrale de Nantes, Félix Martineau, est particulièrement prolix et intervient à plusieurs reprises pour exposer la situation de la musique dans sa cathédrale. Il présente l'effectif et les moyens de la maîtrise ainsi que le *Règlement des chanteurs, ténors et*

---

<sup>380</sup> Chevalier Xavier Victor Fidèle van Elewyck (1825-1888), compositeur belge.

*basses de la cathédrale de Nantes* et l'état de la pratique du plain-chant dans son diocèse et de son enseignement dans les séminaires<sup>381</sup>. De ces interventions, plusieurs voies se dégagent : des démarches positives à encourager et à pérenniser pour développer des lignes directrices de la restauration du plain-chant, mais aussi de nombreux points problématiques sont soulevés. En parallèle, quelques propositions de solutions possibles à mettre en place sont étudiées par les différentes sections du congrès.

L'enseignement est au cœur des discussions. Limoges est présentée par l'abbé Valleix comme un bon exemple d'organisation pour la formation des musiciens d'église. Grâce à la maîtrise reformée et à un système de pensions, des enfants de toutes les paroisses, même rurales, suivent une formation complète de musicien d'église qui inclut des cours d'érudition, de pratique du plain-chant et de l'orgue.

Cependant, le système qui semble fonctionner parfaitement à Limoges, selon Valleix, ne peut se développer partout par manque de moyens financiers et humains. De nombreux participants font état de grandes difficultés dans leurs diocèses respectifs, surtout dans les milieux ruraux. Les différents bilans des diocèses font état en effet des moyens à leur disposition pour la pratique de la musique du culte, concernant tant l'état des orgues que le nombre et la qualité des chanteurs. Dans la campagne du diocèse de Sens, la situation semble particulièrement difficile car les petites paroisses rurales n'ont pas de chantage pour assurer le plain-chant, ni d'organiste pour jouer la musique du culte. Par conséquent, c'est généralement l'instituteur qui remplit ce rôle, souvent avec peu d'investissement. Selon l'abbé Rémond, ils sont en effet très souvent absents, d'où la méthode qu'il a élaborée pour former rapidement de jeunes

---

<sup>381</sup> Ces différentes interventions sont publiées dans *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 91-105



organistes aux rudiments de l'accompagnement. L'abbé assure que la musique retient et attire les fidèles : pas d'office chanté signifie donc souvent pas de fidèle dans l'église. Il s'exprime ainsi : « dans les campagnes, encore plus peut-être que dans les villes, on n'aime pas les offices qui ne sont pas chantés. J'ai vu des fidèles se rendre à la messe et s'en aller quand ils s'apercevaient qu'elle n'était pas chantée<sup>382</sup>. »

Pour améliorer l'exécution du plan-chant, plusieurs intervenants proposent de développer des associations de chant paroissiales<sup>383</sup> qui réuniraient les fidèles voulant prendre part au chant des offices. L'abbé Vanson<sup>384</sup> expose pour l'exemple « ce qui se pratique depuis une dizaine d'années dans la paroisse Saint-Pierre de Nancy, où existe précisément une association de ce genre, approuvée par l'autorité diocésaine<sup>385</sup> ». L'abbé nancéen insiste sur le fait que le but n'est pas de former « un chœur de jeunes filles [...] qui ne peut jamais y rendre que des services partiels, ni une espèce d'orphéon ou de sociétés chorale venant seulement chanter à certaines fêtes<sup>386</sup> », mais d'établir une association qui se compose d' « une base inamovible, c'est-à-dire [de] la population même de la paroisse<sup>387</sup> » afin de faire exécuter le chant des offices paroissiaux.

---

<sup>382</sup> *Congrès pour la restauration..., op. cit.*, p. 64.

<sup>383</sup> Certains congressistes utilisent le terme « confrérie » pour définir ce genre de d'ensemble « sanctionn[é] et reconn[u] par l'autorité diocésaine, admi[s] comme confrérie, ayant son règlement et célébrant sa fête patronale » (abbé VANSON, « Communication présentée par M. l'abbé Vanson, chapelain de Sainte-Geneviève, sur une association canoniquement érigée en la paroisse Saint-Pierre, de Nancy, pour l'exécution du chant dans les offices paroissiaux », in *Congrès pour la restauration..., op. cit.*, p. 84).

<sup>384</sup> Charles-Victor Vanson abbé (1826-1893), chapelain de Sainte-Geneviève à Paris au moment du Congrès, il est originaire de Nancy.

<sup>385</sup> Charles-Victor VANSON abbé, « Communication présentée par M. l'abbé Vanson, chapelain de Sainte-Geneviève, sur une association canoniquement érigée en la paroisse Saint-Pierre, de Nancy, pour l'exécution du chant dans les offices paroissiaux », *op. cit.*, p. 81.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>387</sup> *Id.*.

Ces hommes, ces jeunes gens, assistent à l'office, dans la nef, dans le chœur, à une tribune ; ils chantent quelquefois de leur place, mais ils le font par caprice, sans méthode, sans ensemble, et la plupart du temps on en est réduit à désirer qu'ils se taisent.

Eh bien, voilà les premiers éléments de l'œuvre. Qu'on les convoque, qu'on leur donne un maître, qu'on les exerce, qu'on leur adjoigne des voix d'enfant en nombre proportionné : ils seront bientôt capable de chanter le plain-chant d'une manière très satisfaisante ; qu'on leur fasse préparer quelques morceaux, quelques psaumes en faux-bourbons ; qu'on leur apprenne quelques motets d'une musique véritablement religieuses. [...] En s'occupant avec zèle et esprit de suite, en relevant à leurs yeux la grandeur de cette fonction, en en faisant voir la beauté et l'importance devant la paroisse réunie ; [...] on intéressera à l'œuvre non seulement les chanteurs, mais la paroisse tout entière [...] Ils se réjouiront des grandes fêtes. Leurs chants, leurs classes, leurs offices, deviendront un inépuisable sujet de conversation ; de sorte qu'à côté du résultat artistique que l'on avait en vue, on aura obtenu un résultat moral et religieux, plus précieux encore<sup>388</sup>.

Les congressistes évoquent aussi la possibilité de solliciter les sociétés chorales comme à Limoges, ou encore les artistes locaux, ainsi que les musiques militaires pour accompagner certaines cérémonies. Mais là se pose la question du répertoire et de l'exécution. En effet, les sociétés chorales et les musiques militaires ne possèdent pas de répertoire religieux. À ce sujet, Camille Saint-Saëns propose de faire publier les œuvres les plus faciles de Palestrina et de son école pour former un corpus mis à disposition pour les cérémonies. Quant à l'exécution de musique profane, en particulier de cantiques en français d'inspiration profane, les présentations des différents diocèses révèlent une pratique courante mais qui soulève des questions. L'abbé Poix du diocèse de Soissons, par exemple, déplore que « les cantiques antireligieux du P. Lambillotte et autres semblables règnent encore et déshonorent la gravité des saintes cérémonies par leur allure peu décente et leurs tristes réminiscences<sup>389</sup> ». À Valence aussi, les cantiques

<sup>388</sup> *Id.*

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 61.

en langue vernaculaire et les nouveaux airs sont fréquents et limitent l'usage du plain-chant pour accompagner le rite romain. Ces remarques aboutissent à une discussion approfondie sur l'uniformisation du chant de l'Église en France<sup>390</sup>. Quinze diocèses n'ont alors pas encore adopté le rite romain et deux sont en train de le faire en cette année 1860<sup>391</sup>.

L'exécution de la musique à l'église est aussi l'un des sujets favoris des discussions du congrès. À la suite de plusieurs remarques relatives au manque de formation des organistes et à leur répertoire, Aloys Kunc<sup>392</sup> est chargé à la fin du congrès de rédiger un *Directoire à l'usage des maîtres de chapelle et organistes* pour les guider. Il devra aborder le répertoire approprié au culte et fixer des règles d'exécution comme la tessiture à choisir, la place de la mélodie dans l'accompagnement, le tempo, le style de l'accompagnement du plain-chant et le choix des parties de l'office pouvant être en musique et leur association à celles en plain-chant, et enfin la question de la tonalité. Ce texte devait être soumis à la Société permanente avant sa diffusion, mais le défaut de pérennité de celle-ci fit qu'il n'aboutit pas.

Au sujet de l'accompagnement des mélodies grégoriennes, Paul Charreire<sup>393</sup> fait un discours en séance générale portant sur l'harmonisation du plain-chant dans lequel il assure qu'il faut harmoniser le plain-chant car sans cela, sa forme reste trop archaïque. L'orateur précise le type d'harmonie à laquelle il faut recourir et insiste notamment sur l'importance de respecter

---

<sup>390</sup> Cette question est développée plus loin dans la *Partie B / chapitre - II. Unification liturgique : élan de restauration pratique de la musique à l'église.*

<sup>391</sup> Vincent PETIT, *Église et Nation la question liturgique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes : PUR, col. Histoire, 2010, annexe I et II, p. 119-124.

<sup>392</sup> Aloys Kunc (1832-1895), organiste, maître de chapelle et compositeur de musique religieuse très actif dans le sud de la France au sein du mouvement liturgique. Il est l'auteur, entre autres, d'un *Manuel de chant religieux pour les offices du soir, à l'usage des fidèles, des communautés, congrégations, maisons d'éducatives...* (Paris : P.-M. Laroche, 1869).

<sup>393</sup> Paul Charreire (1820-1898), titulaire du grand orgue de la cathédrale de Limoges de 1844 jusqu'à sa mort.

la « tonalité grégorienne » — en opposition à la « tonalité mondaine » — pour la musique d'église. Il détaille aussi les accords et les principaux enchaînements à privilégier.

Morelot poursuit à son tour par une longue intervention à propos de l'accompagnement du plain-chant. Lui aussi prône l'harmonisation des mélodies dans un système spécifique à la musique d'église. Pour bien accompagner le plain-chant il faut, selon lui, considérer la tradition, la pratique et l'expérience. Cependant, prendre exemple sur Gui d'Arezzo et « d'autres auteurs qui sont venus après lui » pour dégager « une tradition qui puisse [...] servir dans l'accompagnement du plain-chant [induit] des recherches purement archéologiques<sup>394</sup> ». Son raisonnement le conduit à désigner le XVI<sup>e</sup> siècle comme époque de prédilection :

La tradition se trouve dans les œuvres de l'époque de l'art où, d'un côté, le plain-chant était encore dans les habitudes de toutes les oreilles, où sa tonalité était celle de l'art musical tout entier, et où, d'un autre côté, l'art d'écrire la musique à plusieurs parties était arrivé à un degré de perfection réelle : j'ai nommé l'époque de Palestrina, le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>395</sup>.

Il évoque aussi le recours aux altérations et s'appuie pour cela encore sur la musique du XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Morelot tolère les dièses dans l'accompagnement et dans le chant dans la mesure où ils ne portent pas atteinte au style diatonique, c'est-à-dire s'ils ne forment pas de chromatismes mélodiques, hormis au moment des cadences. Charles Vervoitte réagit à cette dernière indication et fait part à l'assemblée de son désaccord.

<sup>394</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

Les séances générales accueillent aussi des lectures de mémoires sélectionnés par les sections pour être partagées avec l'ensemble des membres, voire publiés à la suite des procès-verbaux. C'est dans ce cadre que l'abbé Delatour énonce sa position concernant le *Véritable caractère de la musique religieuse*, à savoir « que la musique religieuse doit avoir le même caractère que le culte, qu'elle doit être une prière, ou du moins qu'elle doit favoriser la prière et aider l'âme à louer et à implorer Dieu<sup>396</sup> » ; le plain-chant, par sa « nature même<sup>397</sup> » est le seul « propre à rendre le sentiment religieux<sup>398</sup> ». De même, l'abbé Auber<sup>399</sup> expose son constat sur la mauvaise exécution du plain-chant et la tendance à employer de la musique trop mondaine. Dans un long mémoire en trois parties, dont seul un résumé est imprimé à la suite des procès-verbaux du Congrès, l'abbé Raillard de son côté aborde la *Restauration du chant grégorien* selon le point de vue de l'archéologie, de la théorie et de l'exécution pratique. Kunc, quant à lui, communique sur le rythme qui convient au plain-chant. Il est suivi dans cette idée par Domergue<sup>400</sup> qui aborde la problématique des tempi dans son intervention sur les offices dans les paroisses du midi de la France.

Une remarque formulée par Calla en assemblée générale est plus originale et spécifique. S'appuyant sur les idées de Fétis, il entame le sujet de la prononciation du latin, plus précisément des sons nasaux français dans les textes en latin. Calla propose d'éliminer les -an /ã/, -en /ẽ/, -on /õ/ et d'imposer la prononciation -a...n/an/, -e...n /ɛn/, -o...n /ɔn/. Son point de vue est soutenu par Morelot qui souligne que dans certaines régions comme

---

<sup>396</sup> DELATOUR abbé, « Véritable caractère de la musique d'église », in *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>398</sup> *Id.*

<sup>399</sup> L'abbé Auber est alors chanoine à Poitiers. La liste des membres du Congrès précise qu'il est « historiographe du diocèse, membre de plusieurs sociétés savantes » (*Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>400</sup> Domergue est un congressiste venant de Beaucaire.

la Lorraine, le latin est mieux prononcé qu'ailleurs. Le président Pelletier de séance considère que ce sujet aborde des détails impossibles à discuter au cours du congrès. Il coupe court et clôt la discussion<sup>401</sup>.

## 2\_2.d. Prolongement des travaux

À l'issue du congrès, une seconde adresse datée du 30 novembre 1860 est envoyée aux archevêques et évêques. Elle résume les travaux menés au cours des cinq jours de la session et surtout formule des vœux pour que l'épiscopat s'implique dans la mise en œuvre des principes à appliquer au chant de l'Église<sup>402</sup>. Une première version de ce courrier, rédigée par d'Ortigue, Vaucorbeil et Gustave Bertrand<sup>403</sup>, est discutée longuement article par article lors de la séance en assemblée générale du 1<sup>er</sup> décembre, afin de refléter au mieux les vœux émis durant le congrès. Les onze articles reprennent les principales discussions et la lettre aux évêques enjoint ces derniers à soutenir leur application. En particulier pour tout ce qui concerne l'enseignement du plain-chant et de la musique religieuse. Les trois premiers articles sont consacrés à ce sujet. Ils tendent à rendre obligatoire l'étude du plain-chant dans les grands et petits séminaires, évoquant un programme qui inclurait histoire, théorie et pratique. Ils précisent les directions à imposer à cette dernière, comme le fait de : « repouss[er] toute méthode qui reposerait sur l'exécution à notes égales ou de valeur proportionnelle<sup>404</sup> », ou encore la nécessité de

<sup>401</sup> À propos de la prononciation du latin, voir l'article de Christophe CORBIER, « La prononciation du latin dans le chant liturgique en France : enjeux esthétiques et politiques (1880-1914) », in actes du colloque *Musique et pratiques religieuses en France au XIX<sup>e</sup> siècle* tenu à Paris les 20 et 21 mars 2013, sous la direction d'Amélie Dubreuil-Porret, de Fanny Gribenski et de Vincent Rollin (à paraître).

<sup>402</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 71-72, version de travail avec les points discutés et version définitive transcrites en annexe VIII.

<sup>403</sup> Gustave Bertrand (1834-1880), formé à l'école des Chartres, il collabore au *Ménestrel* dans les années 1870.

<sup>404</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 71.

refuser toute adaptation des textes de la liturgie romaine aux mélodies des chants des rites locaux. Cette dernière indication fait écho aux discussions concernant le diocèse de Toulouse, où cette pratique dénoncée par Valleix semble courante : le texte romain doit être au contraire adapté au chant toulousain. À la suite des échanges de l'assemblée générale, le congrès choisit toutefois de ne pas statuer sur une méthode d'enseignement particulière ni sur une édition de chant romain à favoriser. N'ayant pas le temps d'étudier l'ensemble des ouvrages publiés et ne voulant pas faire de choix nominatif sans étude préalable poussée, et malgré l'insistance de Morelot pour faire réfuter l'édition de Lambillotte, le congrès préfère énoncer les caractéristiques distinguant les méthodes et éditions recevables. Les membres expriment en outre à plusieurs reprises une volonté de dialoguer avec les autorités diocésaines afin de les guider dans l'adoption du chant romain. Dans ces vœux, il est également question de la place du plain-chant par rapport à la musique religieuse au cours des offices et de celle de la musique profane à l'église. Sur ce plan, le congrès prône l'usage du plain-chant essentiellement mais concède une place, en particulier pour les célébrations, à la musique religieuse. Ici se pose la question du genre de musique sacrée autorisée : les œuvres sacrées de concert sont-elles acceptables ? Finalement, sur ce point, le congrès indique seulement que cette musique doit avoir un « caractère [...] éminemment religieux<sup>405</sup> ».

Parmi les souhaits formulés pendant le Congrès, à plusieurs reprises les membres proposent de fonder différentes structures permettant pour poursuivre les discussions engagées ou de mettre en pratique les décisions prises. L'abbé Chantôme<sup>406</sup> suggère, par exemple, de créer une commission

---

<sup>405</sup> *Id.*

<sup>406</sup> Peut-être le fouriériste Paul Chantôme (1810-1877), fondateur de la *Revue des réformes et du progrès et du Drapeau du peuple français : journal de la démocratie et du socialisme chrétien*.

permanente liée à un organe publié : comme précisé plus haut, cette idée prendra la forme d'une Société permanente s'appuyant sur le *Journal des maîtrises*. Il propose aussi la création d'un conservatoire dédié à l'enseignement du chant ecclésiastique et émet l'idée de fonder des sociétés chorales pour former les chantres et propager la connaissance et la bonne exécution du chant de l'Église.

À la suite de cette seconde adresse aux archevêques et évêques, contenant les vœux du Congrès, plusieurs réponses parviennent au bureau directeur. L'archevêque de Toulouse soutient les démarches et celui de Bordeaux montre son intérêt, soulignant le rôle indispensable du chant pour attirer le peuple à l'office dominical. Les évêques de Mende et d'Autun se manifestent aussi. Le premier insiste sur le manque de moyens alloués aux provinces et sur l'importance d'un point de vue pratique pour les maîtres de chapelle de se conformer aux vœux du congrès. Le second évêque précise le caractère de la musique religieuse par rapport à la musique profane et se déclare favorable à faire chanter les fidèles.

Si le Congrès sollicite directement le soutien de l'épiscopat, il n'oublie pas de se tourner vers l'État pour faire entendre sa voix et donner suite à ses travaux. En effet, une invitation fut envoyée au comte Walewski, ministre des Affaires étrangères, qui ne put suivre le congrès<sup>407</sup>, et un autre courrier du bureau du Congrès fut adressé au ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Gustave Rouland le 28 mars 1861<sup>408</sup>. Le Congrès fait ainsi parvenir au second un bilan de ses travaux ainsi que l'adresse des vœux formulés aux archevêques et évêques après la tenue du Congrès, avant d'aborder une demande spécifique liée à un projet entamé par son prédécesseur Hippolyte Fortoul. Celle-ci concerne la mise au programme de l'étude de l'orgue dans

<sup>407</sup> La réponse du ministre est reproduite dans *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>408</sup> « Lettre à Son Excellence M. le Ministre de l'instruction publique et des cultes », in *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 73.



les écoles normales pour les hommes et les femmes. Cette requête fait suite à la proposition formulée pendant le Congrès par Poix lors de la séance générale du 30 novembre 1860 : « Le Congrès, sur la demande de M. Octave Poix, a émis le vœu que l'enseignement de l'orgue soit introduit dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. [...] Il doit être consigné dans une délibération spécifique que le bureau transmettra officiellement à M. le Ministre l'Instruction publique<sup>409</sup>. » Le Ministre répond, le 28 mai 1861, que des lois en faveur de l'enseignement du chant dans les écoles primaires et, en particulier, du chant religieux dans les écoles normales, sont déjà effectives depuis plus de dix ans. Il considère en outre que l'apprentissage de l'orgue pour tous est trop difficile à instaurer dans ces établissements qui possèdent par ailleurs pour la plupart un harmonium et un ophicléide pour exercer les élèves à l'accompagnement du chant. Il estime visiblement cette pratique comme suffisante. Malgré sa conclusion assurant qu'il étudierait le projet en temps voulu, il ne donna aucune suite à cette requête<sup>410</sup>.

En dépit du fait que les vœux exprimés par le congrès ne trouvèrent pas suite immédiatement, ce travail contribua indéniablement à faire évoluer la musique à l'église. Comme le souligne Sylvia L'Écuyer à propos

[d]es directives du motu proprio "Tra le sollicitudini" émis par Pie X le 22 novembre 1903, on se rend compte que la reconnaissance du chant grégorien et son enseignement dans les grands séminaires ont fini par devenir la règle, comme l'interdiction des instruments et de la musique profane<sup>411</sup>.

Les comptes rendus des séances générales du congrès sont édités une première fois en 1862 (Paris : typographie Charles de Mourgues frères),

<sup>409</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>410</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 74. La requête du congrès ne reste cependant pas sans suite. Voir *Partie C / chapitre - II / 3\_ L'enseignement de la musique dans les écoles normales primaires et les lycées*.

<sup>411</sup> Joseph D'ORTIGUE, *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia L'ÉCUYER éd., Paris : SFM, 2003, p. 168.

puis une seconde fois cinq ans plus tard avec ceux des congrès belges de Malines de 1863 (18-22 août) et 1864 (29 août-2 septembre) réunis par Théodore Joseph de Vroye<sup>412</sup> et van Elewyck sous le titre *De la musique religieuse. Les congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière* (Paris : Lethielleux ; Louvain : Valainthout frères ; Bruxelles : Auguste Decq, 1866). Par cette publication, les auteurs montrent qu'ils considèrent les travaux des congrès belges comme des prolongements de celui de Paris. En outre, « des lettres très-sympathiques adressées par MM. le chanoine Victor Pelletier, d'Orléans, président du Congrès de musique de Paris, Joseph d'Ortigue, de Paris, vice-président du même Congrès », qui ne se rendront pas en Belgique, et la présence de membres communs aux différents événements tels Morelot, Kunc ou encore Vervoitte sont autant de marques de cette filiation. Pourtant, les séances belges se tiennent dans un cadre très différent de celui du rassemblement parisien à la structure autonome. En effet, les sessions de Malines se déroulent au sein de l'Assemblée générale des catholiques en Belgique, c'est-à-dire dans un contexte similaire à ce que sera celui des comités catholiques français dix ans plus tard. Les discours de Montalembert en 1863 et de monseigneur Dupanloup lors de la troisième session à Malines en 1867, montrent ce lien. Fondés sur les modèles Allemand et Suisse, les rassemblements belges affichent l'ambition d'une portée internationale, qui se développera plus particulièrement avec l'Internationale noire au cours de la décennie suivante.

En ralliant les catholiques de tous pays, [l'assemblée des catholiques en Belgique] établit entre eux des rapports qui faisaient auparavant défaut, elle facilite l'échange des idées, et par une sorte d'enseignement mutuel, elle aide à la propagation et au perfectionnement des œuvres utiles. [...] les Congrès

<sup>412</sup> Théodore Joseph de Vroye (1804-1899), chanoine belge maître de chapelle de la cathédrale de Liège, il y fut l'instigateur de l'adoption du chant romain.

internationaux revêtent le caractère vraiment universel et catholique qui fait tomber les barrières entre les hommes professant la même foi et les assimile tous dans une seule et grande famille. Ce caractère est aussi celui de l'Église dans son organisation religieuse et ecclésiastique ; en le transportant dans la sphère laïque, on dote l'Église d'un puissant auxiliaire qui, marchant constamment d'accord avec elle, participant à ses labours et partageant ses joies comme ses peines, allège son fardeau et prépare et assure son triomphe<sup>413</sup>.

Les travaux des assemblées réunies à Malines sont répartis en cinq sections, dont une dévolue à l'art chrétien, la littérature et la musique religieuse. Ce dernier sujet prenant une place trop importante dans sa section est finalement traité dans une section formée spécialement. Le bureau de la section musique religieuse est représentatif de la volonté d'internationalisation du congrès.

| Fonction        | 1863                                                  | 1864                                                                                         |
|-----------------|-------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| président       | Théodore Joseph de Vroye (Belgique)                   | Théodore Joseph de Vroye (Belgique)                                                          |
| vice-présidents | John Lambert (Angleterre)<br>Stephen Morelot (France) | John Lambert (Angleterre)<br>Charles Vervoitte (France)<br>Paul Alberdjinck-Thijm (Pays-Bas) |
| Secrétaire      | Xavier van Elexyck (Belgique)                         | Xavier van Elexyck (Belgique)                                                                |

<sup>413</sup> « Avant-propos », *Assemblée générale des catholiques en Belgique, deuxième session à Malines*, Bruxelles : Comptoir universel d'imprimeur et de librairie, 1865, p. XVIII-XIX.

Les travaux sont menés selon « trois objets principaux [...] savoir : 1° le plain-chant ; 2° l'orgue ; 3° la musique proprement dite<sup>414</sup> », pour lesquels l'assemblée de 1863 formule des vœux suivant :

|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Plain-chant | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le plain-chant est essentiel au culte</li> <li>- bannir l'exécution en notes égales</li> <li>- choisir, pour l'exécution, des tons ni trop graves, ni trop aigus pour favoriser la participation de tous les fidèles</li> <li>- faire chanter le chant romain</li> <li>- favoriser son enseignement et encourager les associations pour développer son exécution</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Orgue       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- « le fondement du talent de l'organiste est l'harmonie et la science du contrepoint<sup>415</sup> »</li> <li>- exclure le « style léger<sup>416</sup> »</li> <li>- développer l'enseignement du répertoire spécifique de l'orgue</li> <li>- augmenter la rémunération des organistes et leur donner davantage de moyens matériels</li> <li>- l'orgue est le seul instrument pour l'accompagnement du plain-chant : rejet du serpent, de l'ophicléide et de la contrebasse</li> <li>- l'accompagnement du plain-chant doit être « fondé sur l'échelle du mode », les altérations ne servent qu'à « éviter les fausses relations<sup>417</sup> »</li> <li>- préférer placer le chant à la partie supérieure de l'accompagnement</li> <li>- l'accompagnement du plain-chant doit être en note contre note</li> <li>- « on ne doit employer que l'accord parfait et ses renversements<sup>418</sup> » pour accompagner le plain-chant</li> </ul>                                                                       |
| Musique     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- l'exécution de musique est autorisée à condition qu'elle « serve à augmenter la splendeur des offices et à seconder la piété des fidèles<sup>419</sup> »</li> <li>- elle doit respecter les « exigences de la liturgie<sup>420</sup> » : <ul style="list-style-type: none"> <li>* textes intégraux, sans répétition ;</li> <li>* durée des morceaux similaire à celle des chants en plain-chant ;</li> <li>* structure de la musique correspondant à celle du texte ;</li> <li>* exclure le effet caractéristiques du théâtre ;</li> <li>* « qu'on n'applique pas à des pièces de théâtre les paroles de l'Église<sup>421</sup> » ;</li> <li>* ne pas donner à l'office l'allure d'un concert ;</li> <li>* adapter le répertoire et son exécution aux moyens de la paroisse ;</li> <li>* former un répertoire peu fourni « traditionnel dans chaque paroisse<sup>422</sup> » ;</li> <li>* soigner l'exécution ;</li> <li>* porter attention au comportement des musiciens pendant l'office.</li> </ul> </li> </ul> |

<sup>414</sup> Théodore Joseph DE VROYE et Xavier VAN ELEWYCK, *De la musique religieuse. Les congrès de Malines (1863 et 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière*, Paris : Lethielleux ; Louvain : Valainthout frères ; Bruxelles : Auguste Decq, 1866, p. 133.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>416</sup> *Id.*

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>418</sup> *Id.*

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>420</sup> *Id.*

<sup>421</sup> *Id.*

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 148.

L'ensemble de ces points est repris l'année suivante afin d'être discuté de façon plus approfondie à partir de huit « thèses » énoncées en début de séance par le bureau de la section, dont les thématiques sont les suivantes :

1<sup>re</sup> thèse : « types mélodiques », c'est-à-dire l'idée que la composition du plain-chant se fonde sur des formules mélodiques « modèles ». « ces formules sont en petit nombre et plusieurs d'entre elles sont répétées jusqu'à quarante fois sans autre variation que celles qui résultent de la différence des textes, des abréviations ou des amplifications que ceux-ci exigent<sup>423</sup>. »

2<sup>e</sup> thèse : « le système de quelques maîtres qui excluent de l'Église la musique proprement dite et qui, néanmoins en applique les éléments au plain-chant, soit en le soumettant à la mesure soit en le faisant chanter à plusieurs parties, ne peut être employé que dans des limites retreintes, comme il l'est depuis longtemps dans l'Église, dans les faux-bourçons ou dans quelques contrepoints<sup>424</sup>. »

3<sup>e</sup> thèse : jeu de l'orgue, accompagnement et solo.

4<sup>e</sup> thèse : Facture d'orgue :

Registres d'expression ;

Pédalier ;

Dimension et position du clavier de pédale ;

Diapason.

5<sup>e</sup> thèse : exécution de musique.

6<sup>e</sup> thèse : propagation de la pratique du chant religieux auprès des masses par l'organisation de concours de sociétés chorales.

7<sup>e</sup> thèse : rétablissement de maîtrises de différents types (cathédrale, paroisse, libre).

8<sup>e</sup> thèse : création d'une section musique religieuse au sein de l'Académie catholique « dont la fondation a été résolue au Congrès de 1863<sup>425</sup> ».

L'originalité du programme développé au cours des discussions de Malines réside dans la place importante réservée à la question de l'orgue. En effet, les assemblées que nous avons observées jusqu'à présent n'ont pas suscité de réflexion aussi approfondie à ce sujet. Cette fois, l'ensemble des aspects liés à la pratique de cet instrument pendant le culte est abordé : les règles d'accompagnement du plain-chant (harmonisation modale, chant à la partie supérieure, pas de contrepoint), le style et le répertoire des œuvres

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 123.

solistes appropriées, la facture instrumentale (en particulier l'utilisation des registres d'expression et la question du ton d'accord).

Vingt-deux ans après la tenue du congrès parisien, un congrès européen se déroule à Arezzo en l'honneur du célèbre moine originaire de cette ville. Du point de vue de l'auteur français du compte rendu non officiel<sup>426</sup> du congrès européen pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique, Charles-Émile Ruelle<sup>427</sup>, l'événement italien s'appuie sur les premiers travaux parisiens. Selon lui, les membres de la nouvelle assemblée ont repris les travaux dans l'état laissé par la précédente.

Avant d'analyser les travaux du congrès européen de 1882, il convient de jeter un coup d'œil sur l'état où ce congrès trouva les questions inscrites dans son programme.

Il nous suffira, pour atteindre ce but, de nous transporter à quelque vingt ans en arrière, lors de la publication de nouveaux livres choraux, qui devint l'occasion de discussions vives et parfois fructueuses pour la science. En 1860 se tint à Paris un « congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église ». Les mémoires lus devant ce congrès et admis par lui aux honneurs de l'impression furent recueillis dans une revue spéciale qui a disparu depuis, la *Maîtrise*. Résumer celles de ces communications qui présentaient un intérêt général sera le meilleur moyen de montrer ce qui restait à faire, au congrès d'Arezzo, pour l'histoire et la pratique du chant liturgique.

[...]

Telles sont les idées qui se produisirent au congrès de Paris. On verra, par l'analyse de celles qui [tirent échangées au congrès d'Arezzo, que plus d'un point déjà traité en 1860 dut y reparaître en donnant lieu aux mêmes observations, que les *desiderata* s'y représentent quelquefois en termes presque identiques, mais qu'en même temps le congrès de 1882 a pénétré plus avant dans le vif des questions<sup>428</sup>.

<sup>426</sup> Charles-Émile RUELLE, *Congrès européen d'Arezzo pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique*, Paris : Firmin-Didot et Cie, 1884.

<sup>427</sup> Charles-Émile Ruelle (1833-1912), bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Genève lors du Congrès d'Arezzo, il en devient l'administrateur en 1898. Il fut aussi secrétaire d'Alexandre Vincent entre 1856 et 1868. Helléniste, il s'intéressa notamment à la musique grecque.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 6-10.

Ruelle souligne aussi le travail fourni depuis le congrès parisien, montrant que bien qu'il n'y ait pas eu d'autre session en France entre temps, les recherches sur la notation ancienne de la musique, notamment, et sur l'archéologie musicale en général ont considérablement avancé.

Les journées d'Arezzo se tiennent des 11 au 15 septembre 1882. Au bureau sont élus Ambrogio Amelli<sup>429</sup> (président), l'abbé François Perriot<sup>430</sup> et le chanoine Nicholas Donnelly<sup>431</sup> (vice-présidents), P. Piacenza<sup>432</sup> et Edmund von Blum Hirt<sup>433</sup> (secrétaires). À cela s'ajoutent deux commissions, l'une scientifique formée de dom Joseph Pothier, Raillard<sup>434</sup>, Juan de Castro<sup>435</sup> et Utto Kormüller<sup>436</sup>, l'autre artistique comptant Charles Poisot<sup>437</sup>, Nicolas Couturier<sup>438</sup>, dom Innocenz Pasquali<sup>439</sup> et dom Pietro Paolo Balestra<sup>440</sup>. Le programme du congrès fut le suivant :

---

<sup>429</sup> Ambrogio Maria Amelli (1848-1933), prêtre archiviste et prieur de l'abbaye du Mont-Cassin, il est aussi historien et musicographe.

<sup>430</sup> François Perriot (1835-1910), vicaire général et supérieur du grand séminaire de Langres.

<sup>431</sup> Nicholas Donnelly (1837-1920), archiprêtre de Dublin, fondateur de la société Sainte-Cécile de Dublin et du journal *Lyra ecclesiastica*.

<sup>432</sup> Ruelle indique à son sujet « archiprêtre de protonotaire apostolique ».

<sup>433</sup> Edmund von Blum Hirt, selon Ruelle, maître de chapelle à Munich.

<sup>434</sup> L'abbé Raillard a participé activement au congrès de Paris.

<sup>435</sup> Ruelle indique de Castro était secrétaire de l'Académie espagnole des beaux-arts à Rome.

<sup>436</sup> Utto Kormüller (1824-1907), bénédictin bavarois, compositeur et musicographe, il est l'auteur notamment *Lexikon der kirchlichen Tonkunst* (Ratisbone : Copenrath, 1891) contenant des biographies de compositeurs et théoriciens du Moyen Âge.

<sup>437</sup> Poisot était actif dans l'organisation du congrès de Paris.

<sup>438</sup> Nicolas Couturier (1840-1911), organiste et maître de chapelle de la cathédrale Saint-Mammès de Langres.

<sup>439</sup> Innocenz Pasquali chantre pontifical à Rome.

<sup>440</sup> Pietro Paolo Balestra prêtre missionnaire, maître de chapelle du collège Alberoni à Plaisance.

Programme du congrès d'Arezzo (Charles Émile RUELLE, *op. cit.*, p. 12-13).**Programme**

- I. ÉTAT ACTUEL DU CHANT LITURGIQUE DANS LES DIFFÉRENTES PARTIES DE L'EUROPE.
  - a. Livres de chœur aujourd'hui en usage dans les cathédrales les plus importantes.
  - b. Exécution du plain-chant d'après ces livres.
  - c. Étude et méthodes d'enseignement en vigueur dans les séminaires diocésains et les établissements musicaux.
  - d. Ouvrages théoriques sur le chant liturgique.
  - e. Zèle du clergé et des maîtres de musique sur ce point.
  - f. Vœux pour l'amélioration de l'état actuel du chant liturgique.
  
- II. ÉTAT PRIMITIF ET PHASES PAR LESQUELLES EST PASSÉ SUCCESSIVEMENT LE CHANT LITURGIQUE.
  - a. Origine du chant liturgique. — Ses éléments primitifs.
  - b. Époque de son apogée. — Ses caractères et ses éléments constitutifs.
  - c. Sa vraie tradition conservée fidèlement dans les manuscrits.
  - d. Zèle et discipline de l'Église au sujet de l'étude et de l'unité de chant liturgique.
  - e. Phases ou modifications principales par où le plain-chant a été obligé de passer ensuite.
  - f. Causes de ces modifications.
  - g. Possibilité, utilité, convenance et opportunité d'un rétablissement du chant liturgique selon la vraie tradition, en tenant compte des exigences liturgiques et musicales d'aujourd'hui.
  
- III. MOYENS DE PRÉPARER ET DE DÉVELOPPER UNE AMÉLIORATION DU CHANT LITURGIQUE.
  - a. *Commission archéologique* pour recueillir les différentes versions de vrai chant liturgique contenues dans les manuscrits les plus anciens et les plus importants qui soient conservés dans les diverses parties de l'Europe.
  - b. *Édition critique et scientifique de livres de plain-chant* basée sur les données de la susdite commission.
  - c. *Commission archéologico-artistique* pour la vérification et le choix des notes et formes musicales représentant la phrase substantielle, originelle du chant liturgique, et de celles qui représentent de simples ornements et des modulations accessoires, dont l'omission ne défigurerait point le caractère natif de la mélodie liturgique.
  - d. *Édition pratique de livres de plain-chant*, basé sur les conclusions et les données de la commission archéologico-artistique, à soumettre à l'examen définitif du Saint-Siège, afin qu'une fois approuvée et reconnue comme la plus conforme à la tradition du vrai chant liturgique et en rapport avec les exigences liturgiques et artistiques de notre époque, elle soit adoptée uniformément par toutes les églises qui ne jouissent pas du privilège d'avoir une liturgie particulière.
  - e. Fondation d'une *Société européenne de Gui d'Arezzo* pour développer les études d'*archéologie musicale* et aider à la restauration du vrai chant liturgique par la publication des travaux ci-dessus mentionnés, des œuvres de Gui d'Arezzo et de tous les autres ouvrages qui intéressent le plus l'histoire, la théorie et la pratique de ce chant.
  
- IV. ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.
  - a. Liturgiquement et artistiquement est-il permis d'accompagner le plain-chant avec l'orgue.
  - b. Cet accompagnement comporte-t-il une harmonie propre, différente de l'harmonie moderne ? En cas de réponse affirmative, quels sont les principes de cette harmonie ?
  - c. Doit-on traiter, comme la musique, certaines notes comme notes de passage ? Peut-on admettre les accords dissonants ?
  - d. Peut-on caractériser chaque ton ecclésiastique par une formule harmonique spéciale, analogue aux formules harmoniques des modes majeur et mineur de la musique moderne ?



Le contenu de ce programme, ainsi que la participation active de dom Pothier — un an avant la première édition de son *Liber gradualis* — montrent la nouvelle orientation des débats depuis le premier rassemblement français. L'importance laissée à la question de l'édition de livres de plain-chant – le congrès de Paris a évoqué les éditions en usage mais ne s'est pas prononcé « sur telle application du chant usuel aux textes romain [pour] indiquer aux évêques une édition modèle<sup>441</sup> » mais soutient l'adoption par tous les diocèses d'éditions de chant romain ne « reposa[nt] pas sur l'exécution à notes égales ou de valeurs proportionnelle<sup>442</sup> » –, révèle un intérêt croissant porté à la pratique par ces assemblées d'érudits. De plus, cette nouvelle discussion met à jour un débat latent depuis près de quinze ans autour du privilège de l'éditeur Pustet accordé par le Vatican pour l'édition de chant romain en France<sup>443</sup>. Le congrès d'Arezzo se révèle d'ailleurs favorable aux entreprises de Solesmes dans les vœux émis en fin de session. Le décret *Romanum Pontificium* de la Sacrée Congrégation des Rites les condamne toutefois dès l'année suivante, donnant ainsi ouvertement l'avantage à l'édition de Ratisbonne de Pustet<sup>444</sup>.

### 2\_3. Comparaison des différents rassemblements

Confronter les contenus de ces trois rassemblements successifs consacrés en tout ou en partie à la question de la musique religieuse permet d'observer l'évolution du sujet sur près de quarante ans avec une interruption significative à la fin du Second Empire et pendant la Commune ;

---

<sup>441</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>443</sup> À ce sujet, voir le livre de Katharine ELLIS, *The politics of plainchant in fin-de-siècle France*, Farnham : Royal Musical Association monographs, 2013.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 16.

trois environnements laïques différents dans lesquels, de par leurs fondements propres — l'un politique, l'autre musical et le dernier scientifique —, chaque sujet tend à être abordé selon différents points de vue. Cependant, le militantisme des comités catholiques, montrant le plain-chant comme partie intégrante du culte en tant que musique fonctionnelle, se retrouve dans les réflexions esthétiques de toutes ces autres assemblées. Le point de vue scientifique des musicographes, leur axe archéologique, est développé aussi dans les trois rassemblements. Quant aux questions relatives à la technique musicale, elles sont également présentes chaque fois. Le débat évolue avec le terrain sur lequel il est engagé : il s'implante dans les campagnes, prend conscience de l'importance de l'uniformisation du chant de l'Église en période d'adoption générale du rite romain en se développant sur cette voie, et se tourne de plus en plus vers la pratique.

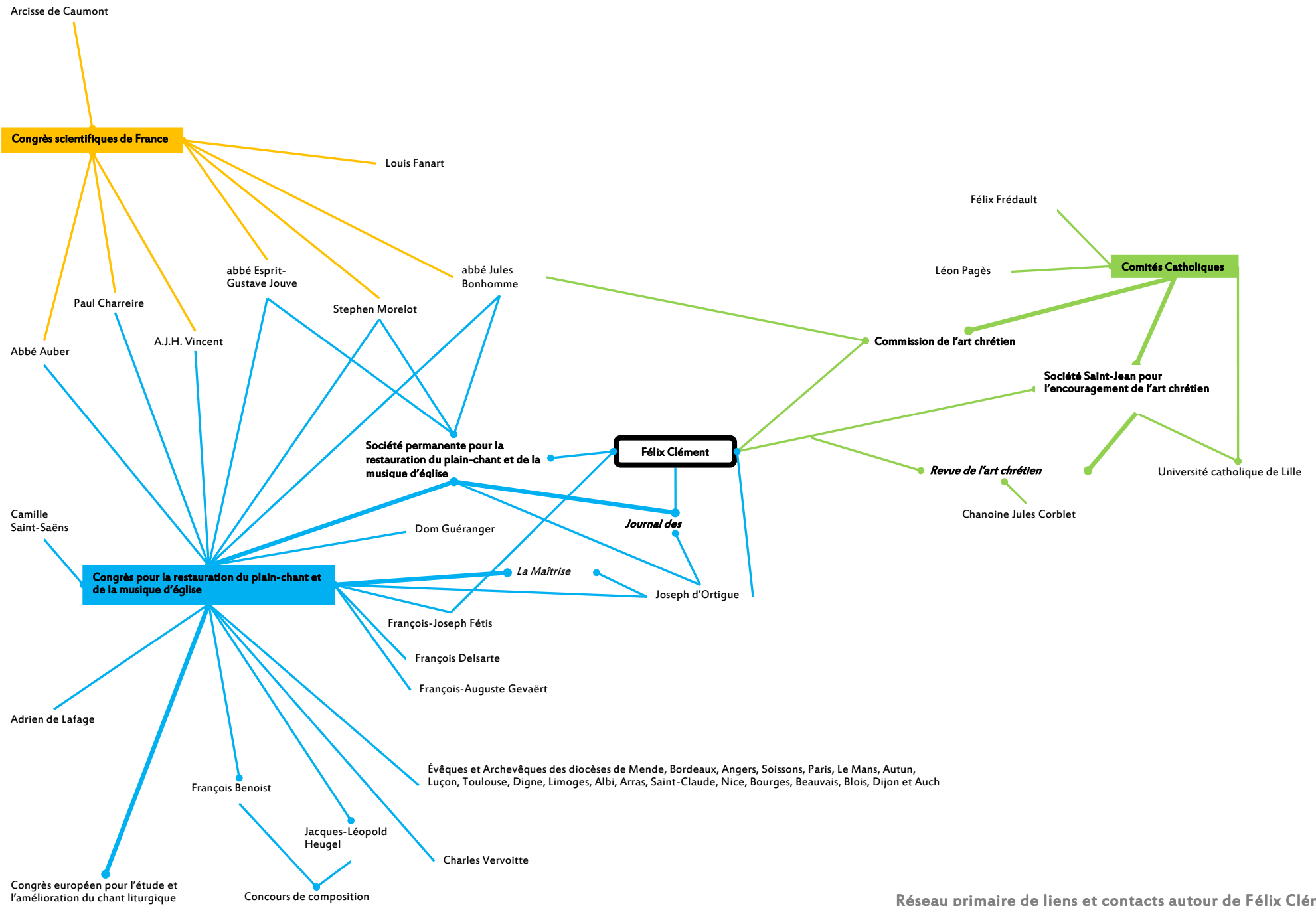
Frise récapitulative des sujets sur la musique religieuse dans les trois types d'assemblée

|                                                                                  |      |                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Création des congrès scientifiques de France (CSF)                               | 1833 |                                                                                                                                                                                                                                             |
| CSF Nîmes                                                                        | 1844 | [2 questions sur le rôle moral de la musique à l'église = pas d'intervention]                                                                                                                                                               |
| CSF Reims                                                                        | 1845 | 2 mémoires sur la restauration de la musique à l'église (Morelot et Fanart)<br>+ discussion<br>+ vœux pratiques                                                                                                                             |
| CSF Marseille                                                                    | 1846 | 1 mémoire sur le rôle moral de la musique religieuse (abbé Masson)<br>+ un vœu                                                                                                                                                              |
| CSF Tours                                                                        | 1847 | 1 lecture sur les origines du chant grégorien (abbé Auber)<br>+ discussion                                                                                                                                                                  |
| CSF Nancy                                                                        | 1850 | 3 questions sur le chant collectif et la participation des fidèles, l'histoire de l'orgue, la différence entre le plain-chant et la musique = les deux premières sont traitées (Régnier et Masson), rien sur la dernière question           |
| CSF Arras                                                                        | 1853 | exposé illustré sur la musique des Grecs et leur usage du rythme et des quarts de ton (Vincent)<br>= réitéré en séance générale                                                                                                             |
| CSF Le Puy                                                                       | 1855 | 1 mémoire sur la notation musicale sacrée et profane au Moyen Âge (abbé Bernard)                                                                                                                                                            |
| CSF Grenoble                                                                     | 1857 | 1 mémoire sur la musique au XIX <sup>e</sup> siècle (abbé Jouve)                                                                                                                                                                            |
| CSF Auxerre                                                                      | 1858 | 1 mémoire sur les travaux de Poisson et Lebeuf sur le plain-chant (abbé Jouve)<br>+ discussion sur leurs démarches éditoriales                                                                                                              |
| Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique à l'église (Paris)  | 1860 | bilan de la pratique musicale dans les églises de France + enseignement spécialisé + définition des caractéristiques et règles d'exécution de la musique appropriée au culte (plain-chant, orgue, musique) + uniformisation du chant romain |
| Arcisse de Caumont †                                                             | 1861 |                                                                                                                                                                                                                                             |
| Création du <i>Journal des maîtrises</i>                                         | 1862 |                                                                                                                                                                                                                                             |
| Société permanente pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église |      |                                                                                                                                                                                                                                             |

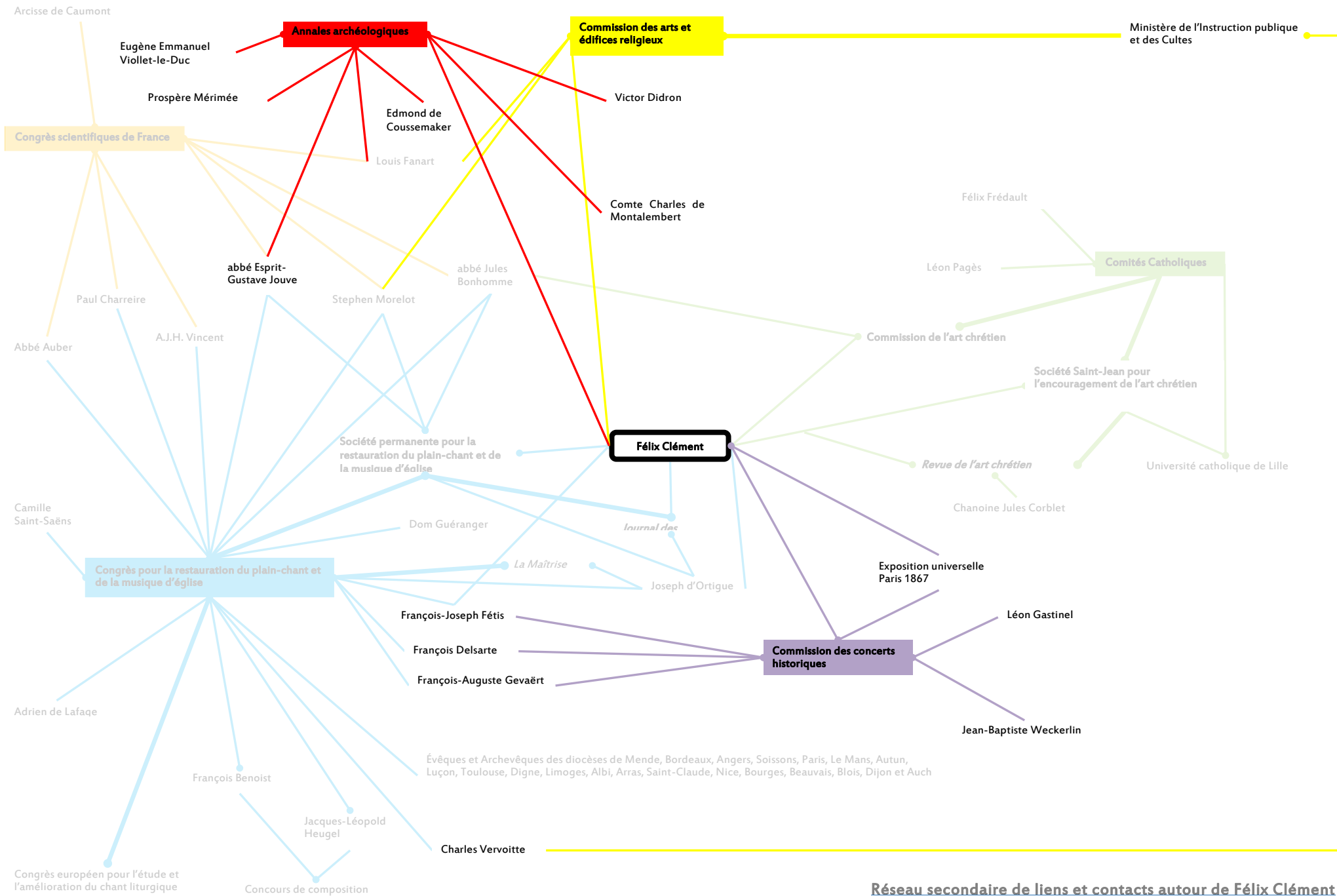
|                                                                                                         |      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Assemblée générale des catholiques en Belgique, 1 <sup>re</sup> session (Malines)<br>CSF Chambéry       | 1863 | plain-chant (règles d'exécution et propagation de la pratique), orgue (accompagnement et solo + enseignement), musique (convenance pendant le culte)<br><b>1 mémoire sur la vulgarisation de la notation du plain-chant pour en faciliter l'apprentissage et le populariser (Poncet)</b>                                                                                        |
|                                                                                                         | 1864 | Assemblée générale des catholiques en Belgique, 2 <sup>e</sup> session (Malines) : idem + orgue (facture), rétablissement des maîtrises + enseignement spécialisé                                                                                                                                                                                                               |
| CSF Aix-en-Provence<br>Joseph d'Ortigue †                                                               | 1866 | [1 question sur l'évolution du plain-chant et de la musique religieuse = pas d'intervention]                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Création des comités catholiques                                                                        | 1871 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Création de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien<br>Abbé Esprit-Gustave Jouve † | 1872 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Création de la commission de l'art chrétien (comités catholiques)                                       | 1873 | Rapport sur l'uniformisation du chant romain (Clément)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|                                                                                                         | 1875 | Proposition de question sur l'uniformisation du chant romain                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|                                                                                                         | 1877 | Vœu pour le développement de l'enseignement professionnel de l'orgue auprès des femmes organistes                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                                                                                                         | 1878 | Projet d'école libre des beaux-arts pour l'université catholique de Lille (société Saint-Jean)<br>+ remarque sur la décadence de l'exécution du chant à l'office<br>+ mémoire du comité de Bayonne sur la nécessité d'améliorer le chant de l'Église                                                                                                                            |
|                                                                                                         | 1879 | Question sur le rôle moral de la musique religieuse<br>+ sollicitation des évêques pour réhabiliter le plain-chant et la musique religieuse, face à la musique profane<br>+ vœu de favoriser la pratique collective du chant liturgique                                                                                                                                         |
|                                                                                                         | 1881 | Vœu de revenir à la tradition grégorienne = la société Saint-Jean est chargée de choisir la meilleure édition de chant romain                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Congrès européen pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique (Arezzo)                            | 1882 | Rapport sur la restauration du plain-chant et la nouvelle organisation de son enseignement<br>+ Vœux : fonder des maîtrises dans chaque diocèse<br>+ supprimer le contrepoint et noter le chant liturgique en notation moderne<br>+ mettre le chant liturgique au programme des petits et grands séminaires<br>+ créer un conservatoire ecclésiastique pour former les chantres |
|                                                                                                         | 1883 | Vœux : créer des maîtrises rurales<br>+ favoriser le plain-chant pour le culte<br>+ développer la pratique du plain-chant par la publication de livre pédagogique (société Saint-Jean)                                                                                                                                                                                          |
|                                                                                                         | 1884 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Félix Clément †<br>Abbé Victor Pelletier †                                                              | 1885 | Rapport sur le chant liturgique (Bonhomme)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

Hormis la session rémoise, dont le sujet porte spécifiquement sur les solutions de restauration à introduire pour la musique d'église, ce qui induit un discours pratique et concret, il faut attendre le congrès organisé par l'abbé Pelletier quinze ans plus tard pour parler à nouveau de pratique et évoquer des solutions. Ce congrès de 1860 apparaît d'ailleurs sur ce sujet comme un déclencheur. En effet, lorsque la question revient au programme des congrès scientifiques de France, à partir de celui de Chambéry en 1863, ce sont véritablement les aspects pratiques de son apprentissage, de son exécution et de sa diffusion qui sont mis à l'ordre du jour. Puis les comités catholiques prennent le relais. Si l'enseignement et l'apprentissage du plain-chant y prennent une place encore plus importante, de nouveaux débats, également liés à la pratique, émergent. Deux sujets se détachent particulièrement : la question de l'uniformisation du chant romain et celle de l'édition de ce chant révèlent de nouvelles préoccupations et surtout l'imminence d'une restauration factuelle du plain-chant à large échelle.

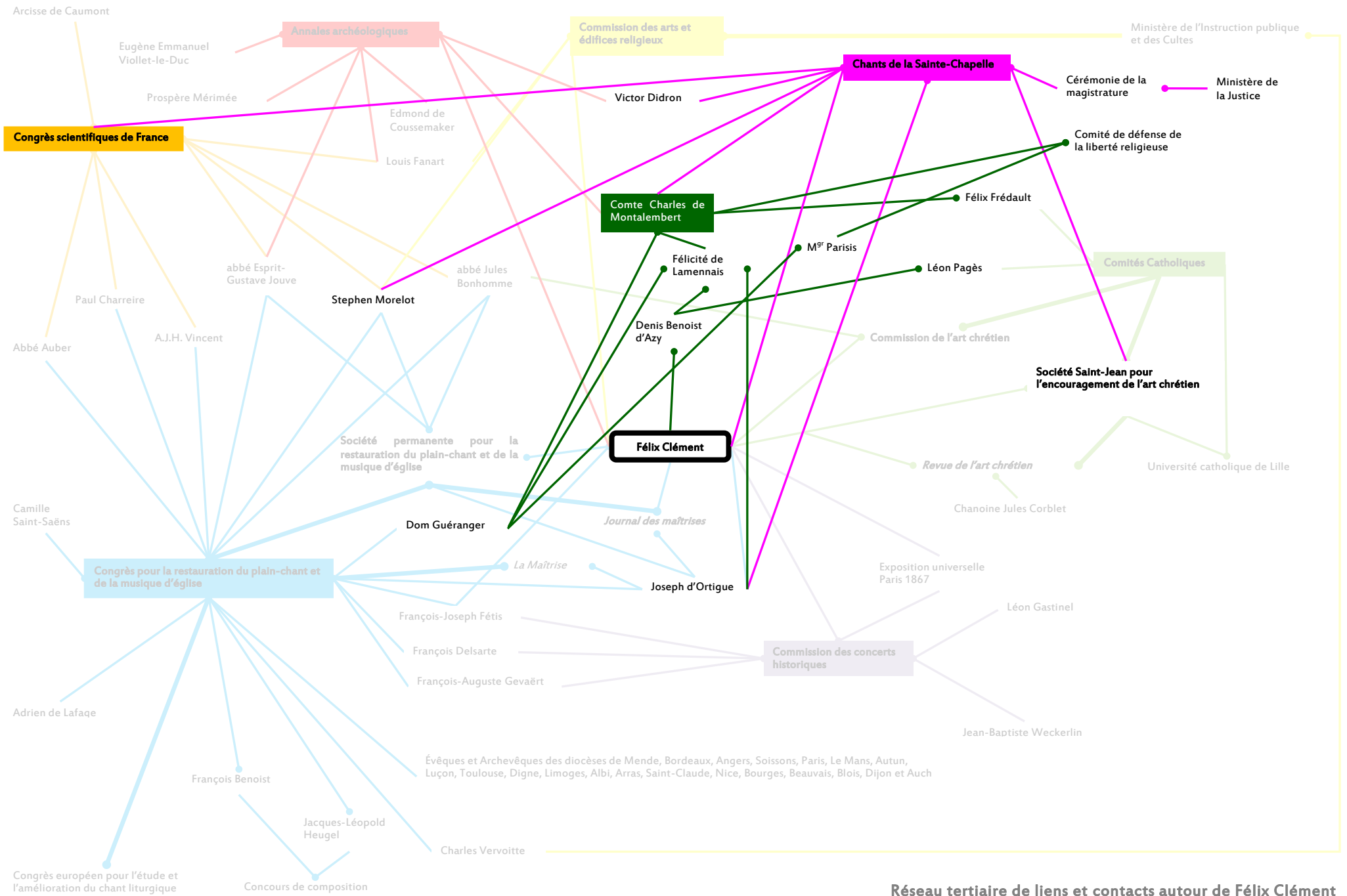
L'observation des trois types de rassemblements présentés ici met par ailleurs en évidence un réseau complexe de relations et contacts. Afin de voir Clément y évoluer, nous avons dressé un système tissé à partir de ses liens avec les trois organisations montrant trois niveaux de connections. Vus ainsi au prisme des différents congrès et comités traitant de musique religieuse, les relations et contacts que Clément lie au fil de ses activités prennent un tout autre relief.



Réseau primaire de liens et contacts autour de Félix Clément



**Réseau secondaire de liens et contacts autour de Félix Clément**



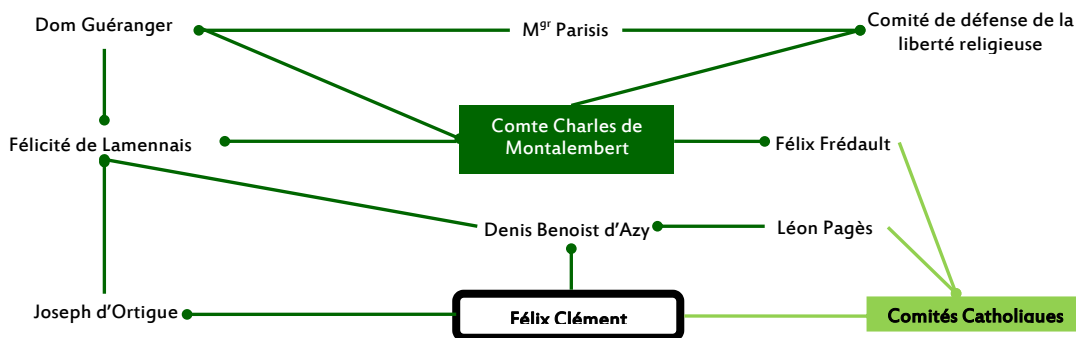
**Réseau tertiaire de liens et contacts autour de Félix Clément**



Le schéma du réseau primaire de contacts entre les différentes assemblées montre de nombreuses connexions entre les congrès scientifiques de France et le congrès de 1860. Clément apparaît dans cette toile comme un cas particulier : il ne prend pas part aux congrès scientifiques de France et n'est qu'en contact indirect avec le congrès parisien. Cependant, il est celui qui permet de créer un lien entre ce dernier et les comités catholiques, jusqu'ici isolés. Ce réseau primaire montre aussi la position particulière de l'abbé Bonhomme. Il est en effet le seul à unir les trois organisations, de plus à un degré identique puisqu'il participe activement à chacune.

Le réseau secondaire tissé entre Clément et les trois rassemblements se déploie en révélant trois nouveaux nœuds de connexions. Ces trois autres organisations sont cette fois directement liées à Clément. Ici, les rapports se politisent par l'apparition de contacts avec le ministère de l'Instruction publique et des Cultes mais aussi par l'émergence du catholicisme social via la figure incontournable de Montalembert.

Ce dernier personnage permet de rattacher le réseau secondaire développé à partir des congrès scientifiques de France aux comités catholiques. Cette branche de connexions met aussi en évidence l'immersion de Clément dans cette famille politique. La toile constituée par ses contacts apparaît ainsi bien plus représentative de ses implications que ne le sont les éléments ponctuels relevés dans sa biographie. Elle montre aussi combien ses premières années de carrières semblent avoir eu une réelle influence dans la suite de ses orientations.



### Réseau mennaisien autour de Félix Clément

Il n'est pas étonnant de voir Clément et d'Ortigue se rapprocher dans un projet commun tant leur philosophie politique est proche. L'influence mennaisienne, directe pour d'Ortigue, est véritablement palpable chez les deux hommes et ce que Sylvia L'Écuyer souligne pour d'Ortigue est autant valable pour Clément :

Plusieurs idées de Lamennais trouvaient chez le jeune homme [d'Ortigue] un accueil des plus enthousiaste : le désir de rendre à la religion les lumières des sciences et des arts, le souci d'harmoniser les préoccupations sociales, philosophiques et artistiques, enfin la croyance en un état originel d'unité et de perfection de l'humanité<sup>445</sup>.



L'observation globale du réseau montre plusieurs types de connexions avec différents milieux. Clément s'installe en premier lieu dans le monde érudit, musicographique plus particulièrement. Ses connexions avec les autorités de l'État et celle de l'Église révèlent un homme davantage lié à l'espace politique. L'environnement épiscopal est en effet relégué chez lui en arrière-plan, révélant la césure réelle entre laïc et clergé sur les questions de réforme du culte catholique.

<sup>445</sup> Joseph D'ORTIGUE, *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia L'ÉCUYER éd., *op. cit.*, p. 47.



## Chapitre – II Unification liturgique : élan de restauration pratique de la musique à l'église

À l'orée du siècle, les liturgies particulières sont très répandues en France. Le Concordat, redécoupant les diocèses sans égard pour les usages locaux, exprime une volonté d'unification pour participer à l'unité catholique autour de Rome, unification rendue difficile depuis la Révolution. Hésitant entre rites romain et parisien, le Concordat préconise finalement le premier sans pour autant l'imposer.

La période de la Restauration, favorable aux traditions diocésaines comme réaction postrévolutionnaire, marque un retour sur cette décision. La réimpression des livres de rites locaux du XVIII<sup>e</sup> siècle participe au maintien de la diversité nationale. En conséquence, alors que la signature du Concordat engageait à l'adoption de la liturgie romaine, seuls douze diocèses sur quatre-vingt célèbrent l'office romain en 1830.

Le chant est quant à lui délaissé depuis la suppression des maîtrises et l'absence ou la rareté des livres de chant ajoute à sa situation instable : « la bigarrure tant dénoncée en ce qui concerne la liturgie l'affecte aussi<sup>446</sup> ». La romanisation du chant est pourtant une étape importante pour la finalisation de l'unité liturgique. « Telle qu'elle est exposée, dès le printemps 1830 par le jeune abbé Guéranger, [...] l'adoption de la liturgie romaine en France, autrement dit la restauration de l'unité et de

---

<sup>446</sup> Vincent PETIT, *Église et Nation*, *op. cit.*, p. 63.

l'authenticité de la prière dans "son état social", fait figure de nouveau combat pour une nouvelle génération catholique <sup>447</sup> ». Une génération consciente des enjeux savant et politique du mouvement vers Rome qui touche autant le chant de l'Église. Alors que la lente progression du rite romain se met en marche à partir de 1839, année où monseigneur Parisis évêque de Langres l'adopte dans son diocèse, la problématique de la version du chant à retenir s'impose.

## **1\_Romanisation et unification du chant de l'Église : les éditions de chant romain**

À partir du décret du 7 germinal an XIII (28 mars 1805), l'impression et la réimpression des livres d'église sont soumises à l'approbation des évêques. Cela entraîne le développement d'une certaine concurrence entre imprimeurs autorisés et non autorisés. La multiplicité des rites induit des problèmes commerciaux, car l'exploitation de l'édition d'une liturgie est difficilement rentable puisque valable seulement pour quelques paroisses. L'enjeu commercial est plus intéressant au fur et à mesure de l'unification et l'émulation entre les différents éditeurs crée alors un véritable marché national. Ainsi, « chaque année à partir de 1846, au moins une édition du bréviaire romain sort des presses des principaux imprimeurs religieux<sup>448</sup> ».

Le passage au romain n'est pour autant pas toujours simple, en particulier dans les diocèses imprégnés d'un fort attachement à leurs singularités (Paris et Lyon notamment dont il sera question plus loin). Il faut alors adapter le propre des saints pour intégrer les offices locaux dans un supplément diocésain aux livres romains. Moins onéreux que les éditions de liturgie particulière, le changement de l'ensemble des livres d'une paroisse

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 65.

pour le romain représente néanmoins un coût qui pousse parfois à reculer l'échéance.

En ce qui concerne les éditions de chant romain, les travaux s'engagent seulement à la fin des années 1840 et se développent à l'initiative de commissions diocésaines telles Rennes, Dijon, Dignes, Reims-Cambrai. Elles s'appuient alors chacune sur les travaux musicographiques et font appel à Nisard, Fétis, Danjou et plus tard Clément. Chacun de ces musicographes souhaite doter les diocèses unifiés de la meilleure édition de chant romain, considéré comme le véritable chant de l'Église, le plus authentique. Cependant les investigations et travaux de ces scientifiques se heurtent aux décisions des commissions, aux aléas politiques et aux enjeux commerciaux.

### **1\_1. Les rapports entre musicographes, commissions liturgiques et éditeurs**

Le ralliement des diocèses à la liturgie romaine est d'abord dévolu aux évêques. Lorsque ceux-ci sont favorables à l'unification, ils forment une commission liturgique dont l'une des missions est de statuer, en ce qui concerne la musique, sur l'édition de chant romain à retenir pour l'usage de leur diocèse. Parfois insatisfaites des versions existantes, ces commissions préfèrent éditer leurs propres livres. Pour ce faire, elles se tournent vers un éditeur spécialisé dans le domaine religieux qui s'associe au travail d'un musicographe lorsque la commission ne compte pas de spécialiste parmi ses membres. L'éditeur engage généralement des sommes d'argent conséquentes pour assurer la diffusion et un résultat typographique à la hauteur de l'engagement scientifique du musicographe dont le travail minutieux exige un temps considérable.

Les exemples les mieux connus dans les rapports entre commission liturgique, éditeur et musicographe engendrés par la publication d'une édition de chant romain restauré sont ceux liés aux éditions dites de Rennes<sup>449</sup> et de Reims-Cambrai<sup>450</sup>.

L'édition de Rennes est liée à la nomination de Godefroy Brossay-Saint-Marc en 1841 comme successeur du gallican Lesqueu. Ce nouvel évêque, favorable à l'unification romaine, annonce le changement de liturgie en 1843 ; cependant les travaux de la commission liturgique au sujet du chant n'aboutissent qu'en 1847. Le résultat consiste en une édition de chant romain qui ne convainc certainement pas complètement car elle est révisée et publiée dans une nouvelle version l'année suivante. Pour autant, celle-ci ne satisfait encore pas la commission. Pour revoir une deuxième fois l'édition, Nisard est appelé en tant que spécialiste. La troisième édition, supervisée par le musicographe, paraît en 1853 et une dernière version révisée, toujours sous le regard de Nisard, est publiée l'année suivante. Pourtant, réalisation pratique d'un travail scientifique, cette édition n'est que rarement évoquée dans les écrits du musicographe. Il n'en revendique pas la paternité car l'édition ne correspond pas à sa conception de la restauration du chant romain tant sa marge de manœuvre a été contrainte par les interventions des autres protagonistes<sup>451</sup>.

L'histoire de l'édition rémo-cambrésienne relatée par Xavier Bisaro<sup>452</sup> permet de cerner davantage les interférences existantes entre les trois

---

<sup>449</sup> À propos de l'édition de Rennes, voir l'article de Cécile DAVY-RIGAU, « Parcours et détour du "chant de Nivers" au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*, Genève : Droz, 2012.

<sup>450</sup> L'histoire des interactions entre les différents protagonistes liés à cette édition est retracée par Xavier BISARO dans « La plume ou le goupillon ? », *op. cit.*

<sup>451</sup> Il reste au sujet de cette édition ainsi que de celle de Dijon, Dignes et Malines beaucoup à découvrir. L'absence d'étude approfondie de ces différentes éditions montre un champ de recherche très large, que nous ne pouvons investiguer ici. Nous nous concentrons à observer le parcours de l'édition de Clément comme exemple de ces travaux éditoriaux avant Solesmes.

<sup>452</sup> Xavier BISARO dans « La plume ou le goupillon ? », *op. cit.*

partis engagés : les désillusions de Danjou et Fétis quant à l'exploitation pratique de leurs recherches, au profit d'une étude restreinte pour satisfaire le commerce (en réponse à la concurrence) et l'urgence (rite romain déjà adopté) et la dimension politique qui les met hors course après la Révolution de 1848. Les tractations autour du Tonaire de Montpellier, dont la découverte en décembre 1847 par Danjou est à l'origine de l'édition de Reims-Cambrai, révèlent les tensions féroces que provoquent les différentes visions en jeu dans l'édition d'un chant romain restauré.

D'un côté, les musicographes voient dans la publication d'un chant restauré selon leurs travaux scientifiques le moyen d'installer et de diffuser une pratique du chant liturgique idéalisé (des chœurs fournis de belles voix éduquées au plain-chant où se mêlent l'ensemble des fidèles, âges, sexes et classes confondus). Ces scientifiques travaillent à retrouver le chant « authentique » de saint Grégoire et chacun espère être celui qui permettra d'en doter tous les diocèses de France. Lorsqu'ils sont appelés à participer à une édition de chant romain, ces musicographes sont confrontés à la nécessité de faire des concessions pour satisfaire la commission liturgique qui supervise l'édition. Alors, le point de vue scientifique se heurte à la vision des ecclésiastiques, acteurs d'une liturgie vivante, empreints d'habitudes et de préférences.

D'un autre côté, la publication de chants romains restaurés implique les éditeurs ; fabricants et commerçants, ils engagent des capitaux importants pour s'imposer dans les diocèses et développer des stratégies commerciales lucratives. Pour rentabiliser leur investissement, ils n'hésitent pas à se faire pressants afin d'être prompts à proposer un chant romain avec supplément spécifique aux diocèses se ralliant à l'unification et obtenir l'approbation des évêques pour dominer la concurrence.

L'histoire de l'édition réalisée par Clément et publiée chez Le Clère pour le diocèse de Sées à partir de 1862 illustre bien ces difficultés et tensions. En



effet, cette fois encore, trois points de vue interfèrent. Bien que Clément clame publiquement sa position d'auteur<sup>453</sup>, il confie aussi n'avoir pas eu toute latitude dans son travail commandité et supervisé par la commission séeraine. Dans une lettre à l'abbé lyonnais Bonnardet<sup>454</sup> datée du 2 mai 1868<sup>455</sup>, Clément explique avoir dû se plier aux choix de la commission et de ce fait, avoir fait des concessions à ses visées scientifiques dans la version livrée sous son nom :

J'approuve entièrement le si ♮ dans l'Ô Salutaris et dans le Veni Creator et j'ai donné à ce sujet plus d'une fois dans mes ouvrages la preuve qu'on devait éviter le triton (diabolus in musica) par le fa # dans la pratique, appelé dans les traités note feinte ou subduction vocis. Si j'ai conservé ces bémols malgré ma théorie appuyée sur les traités anciens, c'est parce qu'une Commission l'a demandé positivement et qu'après de longs pourparlers j'ai dû céder en protestant toutefois<sup>456</sup>.

Et dans une autre lettre :

Je m'empresse de répondre d'abord à ce que vous me marquez au sujet du chant du Pange lingua. C'est encore là une fâcheuse conséquence de la conduite de mes éditeurs, MM. Leclere [*sic.*] et Doucet. Vous avez la version de Séez, version qu'un membre de la commission de Séez a exigée malgré mes observations. Si au lieu de mettre des entraves à la correction de mon édition lorsqu'elle a été adoptée à Clermont, Dijon et Lyon, dans le but de me déposséder d'un titre moral et du faible droit que la justice revendique, ces MM. avaient fait disparaître les fautes que j'ai laissé subsister pour ne pas froisser la commission de Séez, je n'aurais pas aujourd'hui à m'en défendre<sup>457</sup>.

---

<sup>453</sup> Voir plus loin la *Partie B / chapitre - II / 2\_Clément face à son éditeur*) les démêlés de Clément avec ses éditeurs.

<sup>454</sup> Supérieur du petit séminaire Saint-Jean de Lyon avec lequel Clément entretient une correspondance entre 1868 et 1870 au sujet de l'édition romano-lyonnaise (voir *Partie B / chapitre - II / 2\_2. Le cas particulier de Lyon*).

<sup>455</sup> Correspondance non-répertoriée de Clément à Bonnardet (1868-1870), conservée aux archives de l'archevêché de Lyon.

<sup>456</sup> *Ibid.*, lettre du 2 mai 1868, p. 1, souligné dans le texte.

<sup>457</sup> *Ibid.*, lettre du 12 juin 1869, p. 1-2.

L'intérêt commercial, l'autre versant de ces publications, est prégnant dans les échanges liés au conflit qui oppose Clément à Le Clère puis à Poussiègue dans le cadre de l'exploitation et de la diffusion de cette version.

## 1\_2. Développement d'un marché français

La romanisation de la liturgie en France participe au développement d'un marché éditorial national autour de ces livres. La diversité de l'offre éditoriale en la matière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle crée dans le pays une émulation spécifique et un marché important<sup>458</sup>. Les enjeux commerciaux et politiques liés à la course au monopole sont mis en exergue dans l'étude de Katharine Ellis<sup>459</sup>, qui révèle les luttes syndicales des éditeurs contre la stratégie de l'allemand Pustet pour l'édition de Ratisbonne. Associé à la volonté du Vatican d'établir une édition officielle unique du chant romain, le privilège de trente ans que la Congrégation des Rites lui accorde dès 1868 renforce la défense des éditeurs français pour protéger la diversité éditoriale. Les débats sont âpres et l'on remarque que Pustet, malgré une stratégie visant un monopole international, ne s'impose pas réellement puisque les autres éditeurs continuent de faire paraître et de diffuser leurs versions en petits formats.

Les différents éditeurs impliqués sur le marché français avant Pustet — Le Clère pour Lambillotte et Clément, Lecoffre pour Reims-Cambrai, Vatar pour Rennes, Repos pour Digne et Douiller pour Dijon — déploient des

<sup>458</sup> Vincent Petit, chap. V « La question liturgique en France », *op. cit.*, p. 61-74.

<sup>459</sup> Katharine Ellis, *The politics of plain-chant in Fin-de-siècle France*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate Pub 2013 et son article « Dialogues d'archives : autour d'une histoire plain-chantesque vers 1900 » issu du colloque *Musique et pratiques religieuses en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (actes à paraître).

stratégies commerciales d'envergure. Pour ce qui concerne le chant, ils offrent d'abord un exemplaire du graduel et de l'antiphonaire romains avec supplément au diocèse à l'approbation de l'évêque puis les diffusent dans toutes les paroisses concernées et profitent de cet élan pour faire adopter leurs petits formats, tels des paroissiens ou des offices notés à l'usage des fidèles, des congrégationnistes et des séminaristes. Le nombre de rééditions témoigne de cette stratégie : pas moins de douze pour Reims-Cambrai, tandis que les petits formats de la version livrée par Clément pour Le Clère paraissent jusqu'en 1907. Certains, comme Lecoffre, assortissent le tout de publications à caractère publicitaire prônant la qualité des livres sortis de leurs presses. Il en est ainsi du *Mémoire sur la nouvelle édition du graduel et de l'antiphonaire romains, publié par ordre de Nosseigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai* paru un an après lesdits livres chez le même éditeur. Lecoffre publie aussi plusieurs méthodes de plain-chant fondées sur l'édition de Reims-Cambrai<sup>460</sup>, ainsi qu'un *Manuel de maître de chapelle [...] d'après le chant de la commission de Reims et de Cambrai* (1864). Cette campagne est soutenue par des ouvrages signés par des hommes à l'autorité reconnue, comme Louis Dietsch dont le nom s'associe à l'édition rémo-cambrésienne dans un *Accompagnement d'orgue, composé pour le Graduel romain de la commission de Reims et de Cambrai, par M. L. Dietsch et M. l'abbé E. Tessier* (Paris : Lecoffre, 1855), apportant un certain crédit à l'éditeur.

Le Clère s'installe sur le marché du chant romain par la publication posthume (1857) du travail du père Lambillotte<sup>461</sup>, achevé par Jules Dufour

---

<sup>460</sup> L. BAPTISTE, *Méthode élémentaire et classique de plain-chant romain, composée spécialement pour l'édition de Reims et Cambrai* (Paris : Lecoffre, 1870) ou encore celle de l'abbé TOUZÉ, *Méthode élémentaire de plain-chant, appliquée à l'édition de la Commission instituée par LL. EE. Les Archevêques de Reims et Cambrai* (Paris : Lecoffre, 1854).

<sup>461</sup> Louis LAMBILLOTTE, Jules DUFOUR D'ASTAFORT (éd.), *Antiphonarium romanum quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum, ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum*, Paris : Le Clère, 1857.

d'Astafort. Cependant, le religieux n'est plus là pour lui permettre de gagner les diocèses accédant au romain en adaptant un supplément dédié et en participant à la stratégie commerciale. Alors pour se positionner sur les derniers diocèses romanisés, l'éditeur fait appel à Clément, son collaborateur de longue date. Publiée dix à quinze ans après celles de Rennes, Dijon, Dignes ou Reims-Cambrai, cette version originellement conduite pour Sées remporte l'approbation des évêques et archevêques pour sept diocèses entre 1862 et 1878, dont Lyon (1869) et Paris (1874)<sup>462</sup>. Statistiquement, sur l'ensemble des diocèses français, cette édition est diffusée sur une part identique à celles prises par les éditions de Rennes et de Digne, soit environ 10 % quand Reims-Cambrai représente le double, soit un cinquième des diocèses<sup>463</sup>.

---

<sup>462</sup> Il est question de ces diocèses plus en détails dans la section suivante (*Partie B / chapitre - II / 2\_2. Le cas particulier de Lyon et Partie B / chapitre - II / 2\_3. La romanisation de Paris*).

<sup>463</sup> Xavier Bisaro, « La plume ou le goupillon », op. cit., n. 193 p. 47.

Diffusion de l'édition de Clément pour Le Clère

| Diocèse          | Livres                         | Éditeur                | Années                                                             |
|------------------|--------------------------------|------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Sées             | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1862                                                               |
|                  | - Offices complets notés       |                        | 1864                                                               |
|                  | - Paroissien                   |                        | 1867                                                               |
| Pamiers          | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1863                                                               |
|                  | - Offices complets notés       |                        | 1864                                                               |
|                  | (- pas de paroissien retrouvé) |                        |                                                                    |
| Dijon            | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1864                                                               |
|                  | - Offices complets notés       | Le Clère               | 1864                                                               |
|                  | - Paroissien                   | Le Clère / Poussielgue | 1874 / 1882                                                        |
| Clermont-Ferrand | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1865                                                               |
|                  | - Offices complets notés       | Le Clère / Poussielgue | 1874 / 1887                                                        |
|                  | - Paroissien                   | Le Clère               | 1874                                                               |
| Lyon             | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1869                                                               |
|                  | - Offices complets notés       |                        |                                                                    |
|                  | (- pas de paroissien retrouvé) |                        |                                                                    |
| Paris            | - Graduel et Antiphonaire      | Le Clère               | 1874                                                               |
|                  | - Offices complets notés       | Le Clère               | 1874                                                               |
|                  | - Paroissien                   | Poussielgue            | 1879 / 1886 / 1890 / 1891 /<br>1894 / 1898 / 1899 / 1901 /<br>1907 |
| Saint-Flour      | Aucun volume retrouvé          |                        | (vers 1876-1877)                                                   |

La politique d'exploitation menée par Le Clère sur cette édition se révèle à travers la diversité des formats que l'éditeur propose. Pour chaque diocèse conquis, le schéma de commercialisation est le même : il fait d'abord approuver par l'évêque le graduel et l'antiphonaire avec supplément au diocèse, puis propose une déclinaison de petits formats à l'usage des fidèles beaucoup plus rentables (paroissien et offices notés). L'importance

commerciale des petits formats pratiques s'évalue au nombre de rééditions. Le paroissien pour Paris — celui pour lequel nous avons trouvé le plus de traces — est réédité pendant près de trente ans, même après l'avènement des travaux de Solesmes.

### 1\_3. Clément face à son éditeur

Le travail fourni par Clément pour répondre à la sollicitation de Le Clère devient le cheval de bataille du musicographe pour obtenir une véritable reconnaissance de ses travaux scientifiques dans le milieu ecclésiastique, mais aussi la considération d'un statut d'auteur dans sa position de restaurateur du chant romain. La problématique des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle des musicographes a déjà été soulevée par Katharine Ellis <sup>464</sup>, relativement aux publications de Solesmes, mais la position de Clément ne relève pas du même dilemme collectif / individu. En lutte juridique contre son éditeur pour percevoir des droits sur les livres vendus à partir de son travail, Clément déploie plusieurs arguments, dont le premier consiste à démontrer, que s'il n'a pas composé les chants publiés dans l'édition, il est l'auteur d'une étude scientifique, donc intellectuelle, pour les restaurer, les recomposer.

Lorsqu'il livre son graduel et son antiphonaire romains à son éditeur pour la commission de Sées, Clément commet l'imprudence de se contenter d'accords verbaux pour l'exploitation à venir de ces ouvrages dont il pensait profiter. Or, Le Clère le paye pour la tâche accomplie puis dispose librement de l'édition pour sa diffusion :

<sup>464</sup> Katharine ELLIS, « Preface », *The politics of plainchant in Fin-de-siècle France, op. cit.*, p. xi-xii.

Soit, j'ai reçu pour un travail immense auquel j'étais préparé par les études de ma vie entière, travail qui a facilité dans six diocèses l'adoption de la liturgie romaine, une somme dérisoire de trois mille francs, tandis que MM. Leclere [*sic.*] et C<sup>ie</sup> ont vendu pour trois millions de mes livres ! [...] Chez d'autres libraires, j'aurais reçu dix pour cent sur la vente de mes livres et par conséquent elle aurait produit à ma famille 300,000 francs<sup>465</sup>.

La brouille ira jusque devant les tribunaux<sup>466</sup>. Clément affirme avoir contribué à l'adoption de l'édition dans les diocèses de Pamiers, Dijon, Clermont et Lyon, travaillant à chaque fois à un supplément spécifique et plus encore pour Lyon et sa liturgie particulière :

Ce travail commencé en 1860 a paru en 1864, et en y ajoutant dix-huit mois pour la préparation de l'édition romano-lyonnaise, il a occupé cinq ans et demi de ma vie<sup>467</sup>.

Clément ne perçoit pas d'argent pour les rééditions car Le Clère se considère propriétaire des livres. De son côté, le musicographe s'accroche à la formule « à l'usage de Séez » figurant sur son contrat pour se persuader qu'il n'a pas cédé ses droits. Se sentant abusé, Clément s'élève contre son éditeur en 1869 et réclame un dédommagement. Il choisit d'attaquer sur le front des droits d'auteur afin de récupérer une part sur les rééditions approuvées commercialisées par Le Clère. L'affaire est jugé par le tribunal de commerce le 1<sup>er</sup> juin 1869. Entre temps l'éditeur, en faillite, avait confié l'exploitation de l'édition à Doucet, « leur ancien comptable et leur parent, dont ils avaient fait à mon insu le gérant d'une société

---

<sup>465</sup> Paris, AHAP, 3C11, Lettre de Clément à monseigneur Guibert, 11 février 1877, p. 1-2.

<sup>466</sup> Pour retracer le parcours de Clément face à son éditeur, nous avons consulté en premier lieu la *Note pour M. Clément contre MM. Adrien Le Clère et Cie*, 1887 (BnF, 4-FN-4571), puis les Archives historiques de l'archevêché de Paris (3C11 : édition de chant romain publiée par Le Clerc / Poussielgue, contrats et accords) ainsi que la correspondance de Clément avec son avocat Lefebvre-Pontalis (BnF, NLA-396).

<sup>467</sup> Paris, AHAP, 3C11, Lettre de Clément à monseigneur Richard, [1876], p. 1.

liturgique<sup>468</sup> ». Clément perd ce procès ainsi que le jugement en appel rendu le 14 février 1870.

L'adoption de l'édition dans le diocèse de Paris en 1874 relance la lutte de Clément. Cette fois pourtant, il n'a pas participé à conquérir l'approbation de l'évêque, puisque l'éditeur a confié la réalisation du supplément à l'abbé Bonhomme, secrétaire de la commission nommée<sup>469</sup>. Dans une lettre à l'archevêque Richard, datée du 15 novembre 1877, Bonhomme précise que sa révision a consisté en la correction des erreurs de mode et de prosodie commises par Clément, le changement de certains offices et la rédaction d'un nouvel avertissement. L'abbé considère le résultat comme son édition, non plus celle de Clément.

Dans cette réédition, le nom de Clément ne figure plus, pas plus que son « Avertissement », originellement en tête d'ouvrage, donnant des précisions sur la méthode de restauration suivie et des indications d'exécution. Clément profite de cette occasion pour attaquer de nouveau Le Clère en justice et réclamer une reconnaissance (pécuniaire) de l'atteinte à sa propriété artistique. Il utilise les « mutilations » infligées à son travail pour appuyer sa requête. Il intente ce nouveau procès en 1876, cette fois devant le tribunal civil de la Seine. Il sollicite alors pour se défendre l'avis de soutiens prestigieux. Le factum *Note pour M. Clément contre MM. Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>*<sup>470</sup> que font paraître les enfants de Clément en 1887 fait état du soutien d'un ministère qui se range aux côtés du musicographe, reconnaissant l'atteinte portée à ses droits. Clément aurait aussi demandé l'opinion de membres de l'Institut (Ambroise Thomas, Félicien David, Victor Massé, François Bazin, Léon Gastinel) qui garantit l'ampleur de la tâche

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>469</sup> Paris, AHAP, 3C11, « Chant liturgique », Lettre de Bonhomme à monseigneur Richard, 15 novembre 1877.

<sup>470</sup> *Note pour M. Clément contre MM. Adrien Le Clère et Cie*, 1887, *op. cit.*



effectuée par Clément et sa qualité de spécialiste. Le musicographe fait également appel au Cercle littéraire musical et dramatique qui, à sa demande, nomme une commission formée de Gustave Bertrand, d'Auguste Vitu et d'Oscar Commettant pour délibérer sur la question. Le 13 juin 1876, cette commission adresse une lettre à Clément dans laquelle le comportement de Le Clère est jugé scandaleux et en infraction au droit de la propriété littéraire. Le tribunal se prononce le 16 juillet suivant : l'avertissement de Clément ne peut être mutilé, mais les éditeurs peuvent publier sans afficher son nom car le jugement ne reconnaît pas d'élément constituant une propriété intellectuelle ou artistique. Cependant, le tribunal souligne malgré tout que Clément est bien l'auteur de l'édition de plain-chant traditionnel publiée par Le Clère. Clément poursuit son procès en appel, réclamant six mille francs d'indemnités.

À partir de cette nouvelle déconvenue à l'issue du procès, Clément change de stratégie et s'attache à obtenir gain de cause auprès de l'archevêque de Paris, monseigneur Guibert et son coadjuteur monseigneur Richard. Il leur adresse de nombreux courriers jusqu'en 1882 pour défendre ses droits moraux :

J'expose les faits ; mais je n'adresse personnellement à Votre Éminence aucune réclamation pécuniaire. Les tribunaux ont décidés que MM. Leclere [*sic.*] s'étaient rendus propriétaires de mon travail, moyennant la somme de 3,000 francs. La justice de Dieu ne rectifiera pas une aussi inique spoliation. Mais c'est affaire de l'autre monde. Il ne s'agit aujourd'hui que de la propriété morale et intellectuelle de mon travail. On a grossi tout à coup et outre mesure ce nom de Valfray qui se trouve dans mon avertissement ; on a arraché de mes livres cet avertissement signé de mon nom et qui y a figuré pendant dix ans ; on lui a substitué une préface dans laquelle M. l'abbé Jules Bonhomme, l'ancien commis du libraire Lecoffre, déclare avec autant de malveillance que de mauvaise foi que tout prote aurait pu faire mon édition [...] MM. Poussielgue succédant à MM. Leclere [*sic.*] et Cie peuvent remettre les choses sur un pied plus équitable. Mais ils ne peuvent le faire qu'avec votre consentement<sup>471</sup>.

---

<sup>471</sup> Paris, AHAP, 3C11, Lettre de Clément à Monseigneur Guibert, 11 février 1876, p. 2-3.

Clément fait intervenir le duc de Brissac pour appuyer ses réclamations auprès de l'archevêque de Paris et relance par plusieurs courriers l'affaire. Il n'obtient finalement que l'impression d'une nouvelle préface pour laquelle il rédige la partie du texte concernant la méthodologie de la restauration.

Dans le même temps, Clément poursuit son procès en appel, puis se rétracte et réclame en échange de son retrait une indemnité de six mille francs pour couvrir les frais de ses deux procès et pour convenir de l'arrêt des poursuites. La clôture de cette affaire en justice permet à Le Clère de céder l'édition à Poussielgue. Cependant l'indemnité consentie à l'amiable n'a pas été actée par écrit et Clément, crédule, se retrouve une fois encore abusé par le liquidateur de la maison Le Clère, M. Le Camus, et menace d'engager un nouveau procès au tribunal de première instance de la Seine<sup>472</sup>. Le factum qui relate les échanges autour de cette histoire clôt le sujet en indiquant que Clément est allé voir Le Camus en 1881, mais que ce dernier « s'est dérobé à toute responsabilité et a dit qu'il partait en pèlerinage à Jérusalem...<sup>473</sup> ».

Le contrat signé entre Clément et Poussielgue est tout à fait explicite : « MM. Poussielgue frères ont acheté de M. Le Camus liquidateur de la Société Henri Le Clère Reichel et Cie la propriété de tous les livres du chant adoptés dans les diocèses de Séez, Pamiers, Dijon, Clermont-Ferrand, Paris et Saint-Flour<sup>474</sup> ». Et plus loin : « article 2. M. Clément reconnaît que MM. Poussielgue frères ont la pleine propriété de ce chant et qu'il n'y a lui-même aucun droit<sup>475</sup> ». Pourtant les éditeurs supposent avoir encore besoin des services de Clément et l'engagent dans l'article 10 du contrat à participer gracieusement à l'adoption de l'édition dans d'autres diocèses : Clément devra « annoter lui-même sous la direction des

<sup>472</sup> Paris, AHAP, 3C11, lettre de Clément à Monseigneur Richard, 25 juillet 1880, p. 4.

<sup>473</sup> *Note pour M. Clément contre MM. Adrien Le Clère et Cie, op. cit.*

<sup>474</sup> Paris, AHAP, 3C11, Contrat entre Clément et Poussielgue, 12 novembre 1877, p. 1.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 2.

Évêques ou des commissions nommées par eux, les offices propres aux diocèses qui adopteraient ce chant<sup>476</sup> ». De plus, ce contrat instaure une clause de non concurrence à Clément qui « s'interdit de travailler jamais à un autre chant liturgique ni de faire quoi que ce soit qui puisse nuire à la vente des livres de chant de MM. Poussielgue frères<sup>477</sup> ». Constatant, en rangeant les papiers de son père, que l'indemnité n'a jamais été payée, le fils de Clément, Emmanuel, relance l'affaire auprès de monseigneur Richard en 1887. Finalement, après vingt ans de réclamation, il semble que les Clément n'eurent jamais eu gain de cause.

## 2\_ Clément face à la romanisation

La romanisation du chant liturgique s'apparente à une application pratique des théories soutenues par les partisans d'une restauration du chant de l'Église. Elle rejoint l'idée de renouer avec les origines de ce chant, celui transmis par saint Grégoire depuis Rome à Charlemagne pour la France entière. De ce fait, il est évident que l'unification romaine du chant est une affaire qui touche de près les musicographes. Clément, le plus jeune des scientifiques musicaux engagés, construit une partie de sa carrière à partir de cette problématique.

### 2\_1. Travaux antérieurs

Clément ne fait pas figure de précurseur parmi les musicographes, il suit la mouvance. Avant lui, d'autres ont travaillé à remettre en lumière la musique ancienne. Avec ses travaux, il pose sa pierre à l'édifice, tout en faisant avancer les débats, comme à l'occasion de la création et la publication des

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>477</sup> *Id.*

*Chants de la Sainte-Chapelle*. La quête du chant authentique de l'Église est aussi entamée par d'autres musicographes avant lui. Il s'intègre à cette réflexion à l'aube de sa carrière et prône dès ses premiers écrits l'usage du chant romain.

Clément se lance véritablement dans ce champ d'action en 1854, alors que l'unification du chant de l'Église commence à peine en cette moitié du siècle, avec la publication de son *Paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec plain-chants en notation moderne et dans un diapason moyen à l'usage des lycées, pensionnats et communautés* (Paris : Hachette), qu'il accompagne d'un livre d'orgue et d'une méthode. Par ce biais il participe à la romanisation des établissements catholiques français. Le *Paroissien* rencontre un certain succès puisqu'il connaît de nombreuses rééditions — nous avons pu compter la septième en 1897.

Le congrès de Paris fait état de la bigarrure des pratiques du chant liturgique. La question des usages locaux est abordée par les toulousains. Leur diocèse, en passe d'adopter effectivement le romain (1861) quatre ans après son annonce, reste réticent à changer de chant. L'abbé Valleix témoigne d'une pratique adaptant les chants toulousains aux textes romains. L'année du congrès, une nombreuse littérature parue à ce sujet et défendant le chant local<sup>478</sup>, montre à quel point les diocèses dotés d'une liturgie particulière sont partagés entre conserver les singularités qui participent de leur identité et participer au mouvement vers Rome.

Lyon et Paris sont aussi des diocèses où la question de la romanisation a été l'occasion d'une longue lutte et l'édition romaine de Clément est liée à ces deux histoires.

---

<sup>478</sup> Par exemple, FÉRAL (abbé), *Le chant du diocèse de Toulouse vengé de ses ennemis, réponses au mémoire adressé à Mgr l'archevêque aux autres objections avec comparaison du chant romain avec le toulousain*, Toulouse : impr. De P. Montaubin, 1860 ; CARIBEN (abbé), *Raison du chant gallican conservé à Toulouse et appréciation des différents plain-chants, par un membre de la Commission ecclésiastique du chant du diocèse*, Toulouse : impr. de A. Chauvin, 1860.

## 2\_2. Le cas particulier de Lyon

Lyon tient une place particulière vis-à-vis de Rome depuis l'Antiquité. Son statut de capitale des Gaules alimente aussi une certaine rivalité avec Paris. Ainsi Lyon affirme son identité autant que son autonomie dans un pays centralisé. Cette volonté de caractérisation passe aussi par la pratique liturgique<sup>479</sup>. Arguant de deux cents ans de tradition locale et d'être la plus ancienne communauté chrétienne de Gaule, les lyonnais ne sont pas prêts, à l'heure de l'unification liturgique, à abandonner le rite de leur église.

Cette liturgie avait pourtant déjà abandonné une partie de sa singularité au XVIII<sup>e</sup> siècle par l'entreprise de monseigneur Montazet au moment de la révision du missel sur le modèle parisien. Au lendemain de la Révolution, le cardinal Fesch restaure les usages lyonnais. À sa mort, le fervent romain Bonald lui succède. Son épiscopat est marqué par la question liturgique et les luttes contre les élites et le clergé locaux, défenseurs du rite lyonnais<sup>480</sup>.

La musique liturgique participe du particularisme local. Son chant est « la tribune pour glorifier la grandeur de la culture lyonnaise<sup>481</sup> ». Selon ce rite, le chant ne doit pas être accompagné ni exécuté en polyphonie. Bonald introduit ces deux éléments, qui font l'objet de nombreuses plaintes et réclamations, certaines proposant jusqu'à la suppression de toute musique dans les églises du diocèse. La rébellion des curés s'organise contre leur évêque qui, d'un autre côté, subit la pression de Rome.

---

<sup>479</sup> Nombre de publications paraissent sous leurs plumes. Voir par exemple les écrits de Louis MOREL DE VOLEINE parus dans *La Maîtrise* en 1858.

<sup>480</sup> Bruno DUMONS, « "Romaniser" la liturgie lyonnaise de XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 106.1, 2011.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 177.

Les années 1860 sont le théâtre d'une véritable crise liturgique, au cours de laquelle les tensions montent entre Bonald et le clergé lyonnais<sup>482</sup>. Finalement, la commission nommée par l'évêque en 1862 pour rédiger un nouveau propre, en somme l'adaptation de la liturgie romaine au cérémonial lyonnais, parvient à remplir sa mission : un propre romano-lyonnais, concession de Rome à Lyon vis-à-vis de l'unification, est approuvé en 1864 et le missel qui en découle paraît deux ans plus tard. Mais si cette liturgie de compromis est approuvée, elle n'est pas adoptée dans l'ensemble du diocèse. Pendant trois ans cohabitent trois rites : le lyonnais, le romano-lyonnais et le romain ; et ce jusqu'à l'approbation des ouvrages romano-lyonnais de Le Clère.

Clément réalise la partie musicale de cette liturgie. Sur la base de son édition romaine déjà parue, il intègre les chants spécifiques au diocèse de Lyon. Cette fois, il ne s'agit pas d'un supplément en fin d'ouvrage car ce spécifique ne concerne pas seulement le propre des saints, mais aussi le commun pour plusieurs solennités, l'ordinaire de la messe et l'organisation même de l'ouvrage ; soit une part trop importante pour être un simple supplément. Pour la partie lyonnaise, Clément ne se fonde pas sur les dernières éditions de ce rite, réalisées au XVIII<sup>e</sup> siècle, car il estime que la révision de Montazet les a trop affectées. Par conséquent « tous [les chants] ont été fidèlement extraits des anciens livres de la Liturgie lyonnaise<sup>483</sup> ». Aussi fidèle que soit cette copie, Clément lui applique les mêmes principes de révision (choix des clés, placement des barres, suppression des nuances<sup>484</sup>, usage des altérations) qui ont régi son édition

---

<sup>482</sup> *Ibid.*

<sup>483</sup> Félix CLÉMENT, « Avertissement », *Offices complets notés conforme au missel et au bréviaire romains rédigés d'après le décret du T. S. Concile de Trente nouvelle édition suivie d'un supplément à l'usage du diocèse de Paris*, Paris : Poussielgue, 1891.

<sup>484</sup> C'est une particularité que Clément relève dans le chant lyonnais. Il précise : « les nuances que nous avons fait disparaître sont d'introduction récente et n'appartiennent point à l'ancien usage de l'Église de Lyon » (*Ibid.*, p. IX).

romaine. Pour fournir un travail correspondant aux attentes de la commission dépêchée par le diocèse, Clément correspond avec Bonnardet. Cet échange épistolaire amical sur deux ans nous apprend que Clément a été choisi pour sa notoriété de restaurateur. La commission mise en effet sur son nom pour revendiquer l'autorité de ce travail et faire accepter ce nouveau chant sans trop de résistance. Lorsque Bonnardet évoque une rémunération pour l'ouvrage réalisé par Clément, ce dernier décline préférant l'appui de l'évêque Bonald pour sa promotion au grade de commandeur dans l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand. Il l'obtient en 1870.

### **2\_3. La romanisation de Paris**

Paris est un diocèse clé de la romanisation. Conquérir la capitale et y supplanter le rite parisien très ancré signifie rallier à sa suite nombre de diocèses. Paris est l'un des derniers diocèses à adopter le romain (seulement en 1873). Cependant, la démarche y est engagée depuis 1855, lorsque le Pape réclame expressément le changement de liturgie dans ce diocèse. L'année suivante, par un mandement daté du 1<sup>er</sup> mai, monseigneur Sibour annonce le passage au romain : ceul-ci suscite l'hostilité des partisans au parisien. Rapidement l'évêque nomme une commission divisée en trois sous-commissions chargées respectivement du propre du diocèse, des cérémonies, du chant. Pour présider cette dernière il pressent en premier lieu Fétis, qui décline l'invitation car trop éloigné et occupé au conservatoire de Bruxelles. Sibour a « à cœur de composer cette sous-commission d'hommes compétents afin de donner à son avis toute l'autorité de la science dans une matière où les opinions et les intérêts sont si divers<sup>485</sup> ». Il nomme, pour « choisir parmi les variantes du chant romain,

---

<sup>485</sup> Robert WANGERMÉE, *Correspondance de François-Joseph Fétis, op. cit.*, lettre 56.14, p. 375.

celle qui paraîtra la meilleure, la plus autorisée, la plus harmonieuse et la plus simple<sup>486</sup> » : Deloue (chanoine et vicaire général), Mourolin (chanoine), Deguerry (curé de la Madeleine), Laurentie (curé de Saint-Nicolas-des-Champs), Coquand (curé de Saint-Eugène), Alix (vicaire à Saint-Thomas-d'Aquin), Reber (de l'Institut), d'Ortigue, Delsarte, Gounod, Danjou et Clément.

Danjou n'est pas très enthousiaste à première vue, certainement échaudé par sa première expérience : « Je dois aller à Paris en novembre pour assister aux séances de la commission liturgique dont Mgr Sibour m'a nommé membre. Il insiste pour que je m'y rende. Je le ferai, mais c'est inutile<sup>487</sup> ». Il accepte la mission mais expose ses réserves à l'évêque quant à la faisabilité du projet :

La question envisagée théoriquement est insoluble ou du moins il faudrait une société de Bénédictins et vingt ans de travaux pour arriver à présenter une édition du plain-chant qui eut un sérieux caractère d'authenticité<sup>488</sup>.

En conclusion, il propose de renouer avec le chant parisien puisqu'un retour à l'authentique plain-chant lui semble inaccessible. Un autre courrier faisant suite à l'annonce du changement de rite, signé par Koenig<sup>489</sup>, propose de prendre le temps de former un rite romano-parisien. Les discussions en sont à leurs balbutiements lorsque l'assassinat de monseigneur Sibour, le 3 janvier 1857, provoque la suspension du projet.

<sup>486</sup> « Archevêché de Paris », *Revue de musique ancienne et moderne*, 1858, p. 440.

<sup>487</sup> Robert WANGERMÉE, *Correspondance de François-Joseph Fétis, op. cit.*, lettre 56.25, p.383.

<sup>488</sup> Paris, AHAP, 2G21, Lettre de Danjou à Monseigneur Sibour, 4 novembre 1856, p. 1.

<sup>489</sup> Koenig signe son courrier « ancien élève de la Maîtrise de Notre-Dame, Ténor solo de la Chapelle de l'Empereur, Auteur du Paroissien noté en musique, etc. » (Paris, AHAP, 2G21, Lettre de Koenig à monseigneur Sibour).



Il n'avancera pas sous les épiscopats de ses deux successeurs. D'abord monseigneur Morlot (1857-1862) ne prend pas vraiment parti, puis le gallican Darboy (1863-1871) n'incite naturellement pas à reprendre le chemin de l'unification. Il faut attendre monseigneur Guibert (1871-1886) pour voir appliquer en 1873 le mandement que Sibour formulait dix-huit ans plus tôt.

Le Clère se positionne aussitôt et conclut un accord avec l'archevêché le 26 mars pour l'édition de différents livres et formats contenant les offices propres au diocèse. De même que l'imprimeur tourangeau Mame, il obtient l'approbation pour les bréviaires, diurnaux et missels comportant le propre de Paris. Le Clère étend l'accord pour le chant dit traditionnel, soit pour l'édition réalisée par Clément, dont la révision est confiée cette fois à Bonhomme. Les prix de vente sont fixés à 45 francs pour les grands in-folio et 12 francs pour les deux volumes des formats in-12. L'archevêque précise aussi le montant des droits que l'éditeur s'engage à lui verser sur la vente de ces livres, soit 3 francs sur les grands in-folio et 1 franc par volume in-12. L'accord est conclu pour dix ans et sera renouvelé en 1883 pour une autre décennie.



Les éditions de chant romain qui paraissent à partir du milieu du siècle pour accompagner l'unification liturgique sont le résultat de collaborations. Les différents partis pris engagés dans ces entreprises — musicographes, éditeurs et commissions liturgiques — n'ont pourtant pas la même influence sur le résultat de la livraison finale. L'autorité ecclésiastique et les pratiques commerciales prennent le pas sur la rigueur scientifique des musicographes. Bien qu'engagé plus de dix ans plus tard, Clément subit autant de contraintes que Danjou ou Nisard et ne profite pas de leurs expériences. Les versions de chant romain que chacun fournit ne sont pas le reflet de leur vision du chant restauré. Leur utopie se heurte à la réalité d'une mise en pratique de ce chant et aux multiples facteurs commerciaux, liturgiques, pratiques qu'elle implique.



## Chapitre – III Confrontation des visions de restauration autour des éditions de chant romain

Clément montre de l'intérêt pour les différentes éditions de chant romain qui paraissent avant la sienne : Dijon chez Douiller en 1846, Rennes chez Vatar en 1847, Reims-Cambrai chez Lecoffre en 1851, Malines (Edmond Duval et Peter Frans de Voght) chez Hanicq en 1854, l'édition posthume de Lambillotte chez Le Clère en 1857 et Digne chez Repos en 1858. Il en livre une critique dans son *Histoire générale de la musique religieuse*<sup>490</sup>, parue alors qu'il travaille à sa propre version du chant romain. Il se place ainsi dans les rangs des nombreux commentateurs de ces essais de restauration<sup>491</sup>. Leurs textes donnent à voir les multiples points de divergence entre les différentes éditions commercialisées. Vingt ans plus tard, alors que presque tous les diocèses se sont ralliés au romain en optant chacun pour l'une des éditions disponibles, Clément constate encore un problème d'unité du chant catholique : après la diversité liée à la pratique de rites différents, celle des versions éditées du chant romain nuit toujours à l'unité<sup>492</sup>.

<sup>490</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse*, *op. cit.*, p. 401-442.

<sup>491</sup> Parmi les sources que nous avons exploitées pour croiser les points de vue, nous nous sommes appuyés sur les textes liminaires des différentes éditions, les critiques de spécialistes ainsi que sur les propos de l'un des membres de la commission liturgique de Paris en 1856 et sur le compte rendu (1877) de la commission liturgique d'Orléans. Ce dernier texte est l'un des seuls dans lequel nous avons trouvé un commentaire de la version du chant réalisée par Clément, plus tardive sur le marché. Des investigations dans les archives des diocèses où la question d'un choix entre les différentes éditions s'est posée apporteraient probablement d'autres sources pour compléter la discussion par un point de vue certainement plus pragmatique.

<sup>492</sup> Félix CLÉMENT, « Conformité désirable des chants communs dans les livres de la liturgie romaine », *Compte rendu de l'assemblée générale des comités catholiques*, Paris : Chamerot, 1873.

## **1\_ Définition des démarches : les questions essentielles des sources**

Comme le définit l'abbé Cloet<sup>493</sup>, une liturgie comprend des textes, des rites et un chant. Pour une unité complète, celui de la liturgie romaine, doit être réhabilité dans toutes les églises grâce à la publication de livres de chant romain. Plusieurs visions s'opposent dans les entreprises d'édition. Le point de départ pour amorcer la restauration est à lui seul le motif de nombreuses discussions. À partir de quelle source, sur quel modèle reconstruire ce chant ?

### **1\_1. La finalité recherchée : les choix des sources**

L'idée de restaurer le chant de l'Église au prisme des commentaires qui l'accompagnent offre différentes lectures. Elle est tout d'abord la volonté de répondre au vœu d'unité formulé par Rome. La restauration se lie tout aussi fortement à la quête archéologique qui motive nombre de musicographes : retrouver le chant originel du culte catholique, soit en misant sur une hypothétique découverte du manuscrit autographe de saint Grégoire, soit au moyen<sup>222</sup> de scrupuleux travaux scientifiques de compilation et de confrontation tels que recommandés par Dom Guéranger dans ses *Institutions liturgiques*. Le but de la restauration est aussi pratique et ses partisans s'engagent dans un combat contre l'usage de plains-chants hybrides mêlant mélodies locales et textes romains et contre le recours à la musique profane, chacun contribuant selon eux à l'impopularité du chant romain. L'un rend le plain-chant lourd, complexe et inabordable quand

---

<sup>493</sup> Nicolas CLOET abbé, *Mémoire sur le choix des livres liturgiques, adressé à S. G. Mgr Menjaud, archevêque de Bourges*, Paris : Didron, 1862.

l'autre le rend désuet et ennuyeux. Afin d'enrayer ce phénomène, le chant grégorien « monument élevé à la gloire de Dieu<sup>494</sup> » doit reprendre sa place de musique propre à l'Église au sein de la liturgie romaine, aux côtés des textes et des rites romains.

Pourtant de cet état de fait, il reste une nuance, et non des moindres, à préciser. Si le chant de l'Église, selon diverses motivations, doit être restauré, quelle forme doit-il prendre ? Le chant de saint Grégoire doit-il renaître dans son état originel ? Faut-il prendre en compte les révisions de l'Église ? Quelle position adopter face aux différentes pratiques séculières ? La multiplication exponentielle des choix éditoriaux aux prises avec tant de questions fondamentales engendre autant de versions du chant romain. Si bien que pour Clément, force est de constater que « Malgré le retour de presque tous les diocèses à la liturgie romaine, la diversité des éditions et, par-dessus tout, l'usage de chanter les offices en musique, font que cette unité n'est qu'apparente et illusoire<sup>495</sup> ». La même année, d'Ortigue formule une remarque similaire dans *La musique à l'Église*<sup>496</sup>.

Les diverses entreprises de restauration du chant romain introduisent donc un nouvel obstacle à l'unité : une mosaïque de versions qui entrave la propagation de sa pratique. À ce stade, la majorité des partisans de la restauration considère les travaux arrivés à une première étape grâce aux

<sup>494</sup> Félix CLÉMENT, « Préface », *Paroissien romain, op. cit.*, p. I.

<sup>495</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse, op. cit.*, p. 438.

<sup>496</sup> « Il est à regretter que, dans le dessein de tout ramener à l'unité, on ait donné lieu à d'aussi fâcheuses divergences entre tels et tels diocèses. [...] On ne sait où cette anarchie nous mènera, si la sagesse de l'épiscopat n'avise. On aurait bien mieux fait de déposer toutes prétentions locales, et d'agir de concert sur tous les points à la fois, l'eût-il fait même provisoirement, pour l'adoption de livres reconnus, approuvés, usités dans les provinces qui ont conservé le plus fidèlement les traditions romaines [...] jusqu'à ce qu'une refonte générale, œuvre d'une commission unique, agissant au nom de toutes les Églises catholiques, eût accompli lentement et mûrement sa tâche laborieuse », Joseph D'ORTIGUE, *La musique à l'Église, op. cit.*, p. 310-311.

éditions parues au milieu du siècle. Aux yeux de plusieurs, Nisard et Bonhomme en tête, ces éditions ne sont en effet que des versions inabouties : une phase de transition<sup>497</sup> nécessaire au développement d'une édition parfaite. De son côté, Clément nomme son édition « chant traditionnel [...] lui seul<sup>498</sup> », comme le souligne Bonhomme. Selon ce dernier, il faut y voir une ruse commerciale pour crédibiliser cette version plus que l'affirmation d'une restauration accomplie. Pour permettre d'établir une version unique irréprochable valable dans tous les diocèses<sup>499</sup>, le travail de finalisation doit revenir aux « hommes compétents [...] sous l'impulsion du Saint Siège<sup>500</sup> » pour fournir une vraie restauration reposant sur les avancées scientifiques des musicographes.

Mais pour l'heure, les questions soulevées par la restauration du chant de l'Église n'ont pas toutes trouvé réponse. Certains points délicats — nombreux encore au sujet de l'interprétation des neumes, de l'exécution de ce chant ou encore de son état — restent à discuter. La précipitation de l'adoption du chant romain pour accompagner la liturgie unifiée a incité les éditeurs à opter pour leurs propres solutions. Ainsi chacun a abouti à un résultat différent inhérent à ces choix. C'est notamment le constat que fait l'inspecteur général des Monuments historiques Ludovic Vitet lorsque paraît l'édition Reims-Cambrai<sup>501</sup>.

---

<sup>497</sup> Le terme est de Nisard dans ses *Études sur la restauration du chant grégorien* (Rennes : Vatar ; Paris : chez l'auteur, 1856, p. 460), repris par Bonhomme (*Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, Paris : Lecoffre, 1857). L'idée est également présente dans les textes de la commission de chant liturgique d'Orléans, de celles de Reims-Cambrai et sous la plume de l'abbé Cloet et de l'abbé Le François consulté pour l'adoption du chant romain à Paris.

<sup>498</sup> Paris, AHAP, Lettre de Bonhomme à monseigneur Guibert archevêque de Paris, 16 mars 1878, p. 2.

<sup>499</sup> Joseph D'ORTIGUE, *La musique à l'Église*, op. cit., p. 310-311.

<sup>500</sup> Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse*, Orléans : Colar, 1877, p. 2.

<sup>501</sup> Ludovic VITET, « Histoire de l'harmonie au Moyen Âge par M. de Coussemaker », *Journal des savants*, février 1854, p. 87-97.

Les commentaires sur les choix fondamentaux des différentes éditions sont très contradictoires. Ce que l'un fustige, l'autre le loue, révélant alors de très différentes conceptions de la restauration. La nécessité des recherches scientifiques ainsi que l'intégration de visées pratiques sont dans l'esprit de chacun mais selon des degrés variés.

Deux grandes catégories s'opposent quant au choix de la source du travail éditorial. D'un côté les partisans d'un chant authentique, primitif, c'est-à-dire puisé dans les manuscrits les plus anciens tels ceux de Saint-Gall et de Montpellier, faute de source directement issue de saint Grégoire. Face à eux, les adeptes du chant révisé par l'Église d'après plusieurs conciles (Trente, Reims, entre autres), c'est-à-dire sur le modèle du *Directorium Chori* de Guidetti et des éditions du XVII<sup>e</sup> siècle comme celle approuvée par Paul V et celles de Nivers ou encore de Valfray. Les premiers, parmi lesquels Bonhomme et Cloet, reprochent aux derniers de livrer une version mutilée, dénaturée, défigurée du plain-chant :

Les éditions modernes ne contiennent plus le chant de saint Grégoire dans sa pureté primitive, mais seulement un reste de ce chant antique plus ou moins altéré dans sa substance et surtout dans sa forme<sup>502</sup>.

À l'inverse les seconds voient dans les démarches archéologiques un esprit rétrograde en désaccord avec les préceptes de révision de l'Église. Soit des travaux d'érudition sans visée pratique. Les critiques sont franches au sujet des démarches des éditions parues. Les participants sont parfois clairement catégorisés. Clément, par exemple, distingue l'édition de Lambillotte de celle de Reims-Cambrai comme étant pour l'une, celle d'un archéologue et pour l'autre, celle d'un antiquaire :

<sup>502</sup> Nicolas CLOET abbé, *Mémoire sur le choix des livres liturgiques...*, *op. cit.*, p. 18.



Il y a entre l'éditeur des livres de Reims et de Cambrai et le R. P. Lambillotte la différence qui distingue l'antiquaire de l'archéologue. Le premier est plus disposé que le second à admettre sans choix tout ce qui a le caractère ou les dehors de l'antiquité. L'archéologie intelligente, savante et judicieuse n'oublie jamais le temps présent et fait servir à son utilité, à ses progrès la connaissance des choses passées<sup>503</sup>.

Clément va jusqu'à estimer que l'édition Reims–Cambrai « comprome[t] les intérêts de la liturgie romaine dans l'opinion publique<sup>504</sup> ». Une remarque de la même veine, plus acerbe encore, concerne l'abbé Cloet :

M. l'abbé Cloet appartient à cette école d'antiquaires qui attachent une importance exagérée aux moindres détails, et crient au scandale et à la profanation lorsqu'on se permet de laisser dans l'ombre ce qui ne peut contribuer en rien à l'utilité générale, à l'édification des fidèles, et à la pompe des offices divins ; ce qui au contraire, compromettrait gravement la cause qu'on veut défendre<sup>505</sup>.

L'abbé Le François<sup>506</sup> discerne quant à lui les archéologues radicaux — correspondant aux « antiquaires mercenaires » caractérisés par Rémy Campos<sup>507</sup> —, tels Tesson, Morelot, Cloet, Danjou, ou encore Didron, qui selon lui prônent la copie exacte des manuscrits en guise de restauration, des archéologues à but pratique comme Lambillotte, Dufour et Fétis. Toutefois d'un côté comme de l'autre, on mise sur l'autorité de la source choisie comme base pour convaincre de la valeur de l'édition. Les uns usent de l'argument d'authenticité : plus la source est ancienne, plus elle est proche de l'original livré par saint Grégoire. Les autres optent pour

---

<sup>503</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse, op. cit.*, p. 405.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>506</sup> L. LE FRANÇOIS abbé, « Question du chant liturgique », courrier à Monseigneur Sibour archevêque de Paris, 2 juillet 1856 (Paris, AHAP, 2G21).

<sup>507</sup> Rémy Campos, « La Renaissance introuvable entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846 », in *La Renaissance et sa musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Philippe VENDRIX éd., Tours : CESR, 2004, p. 42.

l'autorité de l'Église. Les imprimés qui appliquent les révisions commandées par Rome sont les modèles à restaurer car ils donnent le chant le plus approprié au culte séculier, un chant qui a évolué avec la liturgie selon les ordonnances de l'Église. Chaque camp rencontre alors plusieurs sources possibles et propose différentes méthodologies.

## **1\_2. Principes de restauration selon les ouvrages pré- et post-tridentins**

### **1\_2.a. La restauration à partir des plus anciens manuscrits**

Le postulat de départ pour une restauration à partir des plus anciens manuscrits est simple : il faut retrouver le chant dans sa forme la plus pure et pour cela remonter aux sources primitives. Bien que les restaurateurs n'aient pas le livre de référence de l'époque de saint Grégoire, le fait est possible selon eux car la concordance quasi parfaite des mélodies contenues dans tous les ouvrages entre le VII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle prouve leur origine commune, c'est-à-dire une filiation directe avec le chant originel, et permet d'affirmer que ces volumes renferment l'essence du chant grégorien.

Les manuscrits de plain-chant, quelles que soient leurs différences d'âge et de provenance, sont des copies plus ou moins exactes d'un même original [le livre de saint Grégoire], et [...] les différences vraiment importantes entre eux sont peu nombreuses. Or, l'unanimité d'un certain nombre de copies, de dates et d'origines diverses est une preuve suffisante d'authenticité<sup>508</sup>.

<sup>508</sup> *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiés par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai*, Paris : Jacques Lecoffre, 1852, p. 11.

Ils peuvent tous servir de modèle, mais le plus ancien connu, celui de Saint-Gall, est de ce fait le plus en vue pour une restauration véritablement authentique. L'idéologie mise à part, les sources anciennes posent des problèmes de méthode. En effet, Saint-Gall est certes le plus ancien manuscrit mis à jour et donc selon leurs vues la source la plus fiable, mais la notation neumatique reste obscure aux musicographes. Le manuscrit de Montpellier, l'autre source favorisée par les restaurateurs, est moins ancien mais offre l'avantage de donner une double notation déchiffrable. Cependant ce n'est pas un recueil d'usage, plutôt une sorte de compilation d'apprentissage, ce qui lui enlève toute authenticité réelle, ainsi que le fait observer La Fage par exemple.

Ce n'était donc pas un livre [le manuscrit de Montpellier] à l'usage du chœur, mais un travail *ex professo* entrepris par quelque maître éclairé, studieux, consciencieux et dévoué à l'emploi qu'il remplissait. [...] mais il ne s'ensuit pas, comme on le verra bientôt, qu'il ait toujours pleinement réussi, et son autorité restera toujours inférieure aux manuscrits lignés et coloriés de l'époque de Guido<sup>509</sup>.

Avançant alors dans le temps, il est favorable, dans l'attente des avancées scientifiques sur les notations anciennes, à l'exploitation des livres en notation guidonienne. Parfaitement intelligibles, ces derniers portent ainsi l'autorité du célèbre moine.

Lambillotte, de son côté, ne s'effraie pas des notations neumatiques et décide d'utiliser Saint-Gall comme fondation de son travail de restauration. Il développe autour de ce manuscrit principal une méthodologie de confrontation avec de nombreux manuscrits d'origines variées. « Quand un grand nombre de monuments différents de pays et d'époque s'accordent sur

---

<sup>509</sup> Adrien DE LA FAGE, *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, Paris : Blanchet, 1853, p. 80.

une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne<sup>510</sup> », assure Bonhomme en commentant les démarches de Lambillotte. Clément aussi loue le travail réalisé par le jésuite et approuve sa méthode consistant à confronter d'un grand nombre de sources (près de cinquante) d'origines différentes. Le procédé comparatif déployé par Lambillotte est l'élément manquant, selon Clément et Dufour, à l'entreprise rémo-cambrésienne pour que celle-ci puisse être considérée comme une restauration aboutie. L'édition publiée chez Lecoffre s'est contentée de s'appuyer sur une source presque exclusive, comme le souligne Xavier Bisaro : le tonaire de Montpellier, soit la source déchiffrable la plus ancienne grâce à sa double notation<sup>511</sup>.

Les méthodes mises en place pour ces deux versions cherchent à assouvir la quête d'authenticité des partisans d'une restauration du chant primitif. Cependant, les résultats ne sont pas à la hauteur des espérances de ces derniers. Nisard et Bonhomme trouvent que Lambillotte a manqué d'objectivité en effectuant des choix personnels d'adaptation qui font de sa version une « œuvre individuelle<sup>512</sup> », dans laquelle « tout y paraît le fruit du caprice<sup>513</sup> ». De son côté, l'édition Reims-Cambrai est accusée d'un manque de rigueur scientifique du fait d'interventions arbitraires censées rendre la copie praticable<sup>514</sup>. L'inverse leur est aussi reproché : une copie servile des manuscrits et un résultat archéologique inchantable. Face à la difficulté de lier praticabilité et authenticité, Duval, l'un des restaurateurs de la version de Malines, déclare que « vouloir produire, au moyen des manuscrits seuls, un plain-chant, je ne dirai pas parfait, je ne dirai même

<sup>510</sup> Jules BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, op. cit., p. 136.

<sup>511</sup> Xavier BISARO, « La plume ou le goupillon ? », op. cit.

<sup>512</sup> Théodore NISARD, *Études sur la restauration du chant grégorien*, op. cit., p. 411.

<sup>513</sup> Nicolas CLOET abbé, *Mémoire sur le choix des livres liturgiques...*, op. cit., p. 27.

<sup>514</sup> Xavier BISARO, « La plume ou le goupillon ? », op. cit.

pas satisfaisant, mais supportable, est une véritable utopie<sup>515</sup> ». Il évoque alors la possibilité de confronter les sources pré- et post-tridentines afin d'appliquer au chant primitif des manuscrits les révisions de l'Église. Cet avis est partagé par Clément, Nisard et Le François. Les révisions du chant entreprises depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sont la fixation des usages et des habitudes par la pratique de chaque époque : une vision vivante du chant de l'Église.

### 1\_2.b. Méthodologie d'une restauration fondée sur la base du concile de Trente

L'autre versant de la restauration consiste donc à fonder le travail sur les préceptes de l'Église depuis le concile de Trente. C'est cette méthode qui est suivie dans l'édition de Digne : dans la mesure où le chant grégorien est perdu, l'éditeur préfère se concentrer sur les recommandations l'Église depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs modèles d'imprimés des siècles précédents s'offrent aux différents éditeurs. Le *Directorium Chori* (1582) de Guidetti est considéré comme la source primaire de toutes les démarches car il fixe le chant tridentin. Il reste une autorité pour beaucoup au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette qualité se transfère sur les éditions romaines en général, toutes considérées comme s'inscrivant en filiation directe depuis l'ouvrage de Guidetti et donc détentrices d'une tradition préservée : « Guidetti, dont les livres ont depuis fait autorité en la matière, comme représentant la véritable et saine tradition de l'Église romaine<sup>516</sup>. »

L'une d'elles, l'édition parue sous l'autorité de Paul V (Antiphonaire 1614) séduit plusieurs restaurateurs. La Fage en particulier, pour qui elle constitue un modèle satisfaisant du chant à restaurer puisqu'elle contient les différentes révisions recommandées par l'autorité ecclésiastique. Le

---

<sup>515</sup> Edmond DUVAL, *Études sur le Graduale Romanum publié à Paris chez M. Lecoffre, 1851*, Malines : A. Steenakers, 1852.

<sup>516</sup> Adrien DE LA FAGE, *De la reproduction des livres de plain-chant romain, op. cit.*, p. 27.

musicographe adoube donc la version réalisée à Malines, fondée sur la version approuvée par Paul V :

Il est indubitable que toutes les réformes faites depuis et jusqu'à des temps tout récents n'ont pas été supérieures à celles de l'édition de Rome. On a donc lieu de s'étonner que les éditeurs subséquents, à l'exception de ceux de Malines, ne s'y soient pas attachés davantage<sup>517</sup>.

Dans ses démarches, dont le point de départ fixé sur les éditions du XVII<sup>e</sup> siècle est imposé par son éditeur et la commission séeraine, Clément revendique l'importance de la tradition romaine. Son travail s'appuie sur l'édition de Valfray (1691) dont il affirme la filiation depuis le *Directorium Chori* via l'ouvrage de Paul V. Cela forme d'ailleurs son argument pour justifier son choix parmi les principales éditions du XVII<sup>e</sup> siècle proposées par Le Clère comme base éditoriale. Pour Clément, l'édition de Nivers ne peut servir à la restauration car elle s'éloigne de beaucoup du chant authentique<sup>518</sup>. Bonhomme s'accorde à ce jugement arguant que Nivers a cédé aux goûts de son siècle en adoptant le plain-chant aux codes et aux règles de composition du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>519</sup>.

Ce n'est pas l'avis des éditeurs de Rennes qui donnent à Nivers la stature d'une autorité. Le chant publié par Nivers fait, pour eux, figure de modèle conçu en accord avec les pratiques contemporaines dans le but d'être un exemple pour les éditions suivantes. L'éditeur breton complète sa version, en conservant l'idée de rendre un chant correspondant aux usages du siècle, et s'appuie sur des ouvrages utilisés dans sa région et les régions

<sup>517</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>518</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>519</sup> Jules BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, « Chapitre III », *op. cit.*, p. 33-58.

environnantes, Poitiers et Vannes selon la préface anonyme du Graduel paru chez Vatar. Les éditions de Digne et Dijon sont quant à elles fondées sur une comparaison d'éditions des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>520</sup> dont les monuments romains et les éditions romaines françaises. Clément choisit de ne pas réaliser une simple copie de Valfray et opte pour la méthode de confrontation développée par les restaurateurs archéologues.

La diversité des fondements théoriques possibles pour restaurer le chant de l'Église ouvre ainsi autant de voies de réalisation. Les commentaires sur les sources exploitées s'apparentent à un dialogue d'initiés échangeant sur la science musicale et l'historiographie du chant grégorien. Pourtant les choix préliminaires à chaque édition, tant au sujet des sources que de la méthodologie, induisent des partis pris qui attribuent à chaque version des caractéristiques précises. Avant d'être adoptées et pratiquées dans les diocèses, ces éditions sont soumises aux regards plus pragmatiques des commissions liturgiques. Le résultat doit alors correspondre aux objectifs pratiques sur certains critères particuliers comme le rapport au texte, la quantité des notes en nombre et en valeur, quelles qu'aient été les positions intellectuelles de départ.

## **2\_ Application des principes de restauration**

Les choix de départ effectué par les éditeurs, à partir de leurs visions théoriques du chant restauré, impliquent des positions sur le rendu pratique donnant des résultats beaucoup plus parlants que tout discours sur leurs démarches pour le choix des diocèses de l'une ou l'autre version. Plutôt que de connaître les détails de la genèse d'une édition, les études préalables se focalisent souvent sur quelques points particulièrement sensibles. Les commissions liturgiques portent leur attention, par exemple, sur

---

<sup>520</sup> Cécile DAVY-RIGAUX, « Parcours et détour du "chant de Nivers" au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

l'abréviation ou le maintien des longues vocalises contenues dans les manuscrits, sur la place donnée au texte chanté ou encore sur les choix de modulation des durées de notes. Pour illustrer l'étude comparée des principales éditions de l'époque de Clément, nous proposons une présentation parallèle de sept versions, les six commentées par Clément et celle qu'il réalise lui-même, sur l'exemple de l'office de la fête du Saint-Sacrement<sup>521</sup>. Ainsi nous éclairerons, à l'appui des résultats finaux, les propositions de chaque éditeur à partir des commentaires des membres de commission liturgique ou des musicographes qui ont participé aux travaux de restauration, ainsi que quelques autres savants ou ecclésiastiques intéressés par la question, afin de mettre en évidence l'adéquation ou le décalage entre points de vue théoriques et mise en pratique.

Plusieurs sujets récurrents et particulièrement commentés dans ces discussions sont l'écho des révisions appliquées au XVII<sup>e</sup> siècle, comme par exemple les propos tenus au sujet de la quantité des notes, et méritent une précision préalable. Puisque les restaurateurs du chant romain du XIX<sup>e</sup> siècle y font référence, il convient d'apporter une précision sur leur vision de leur travail par rapport au mode de révision appliqué un siècle et demi plus tôt.

Les restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle se fixent pour but de retrouver dans les versions existantes du chant romain, manuscrites ou éditées, sa morphologie idéale telle qu'ils la théorisent. Le *Mémoire* justifiant les démarches de l'éditeur de la version rémo-cambrésienne expose clairement ce point de vue :

Le chant ecclésiastique n'est pas à faire, il est fait. Il n'est pas non plus à refaire, car il est bien fait. Mais, tel que nous l'avons, il est défiguré, il est altéré, et il faut le rétablir dans sa beauté première en remontant aux sources. De là, le principe fondamental qui nous a servi constamment de règle : ne rien innover, rejeter toute espèce d'arbitraire<sup>522</sup>.

<sup>521</sup> *Éditions comparées en annexe IX.*

<sup>522</sup> *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiés par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai, Paris : Jacques Lecoffre, 1852, p. 8.*



Les restaurateurs considèrent donc leurs interventions comme une sorte de nettoyage du chant pour le rétablir sous la forme qui leur convient, à partir du matériel existant. Ils estiment, par leurs démarches scientifiques, réaliser un travail objectif sans notion de goût personnel. Clément se positionne aussi selon ce point de vue :

Appuyé sur des autorités aussi respectables, et voulant conserver à cette édition le caractère traditionnel, qui est sa principale recommandation, nous avons résolu de n'apporter aucun innovation, aucun changement à l'œuvre de nos prédécesseurs sous le rapport de la mélodie. Les phrases du chant sont exactement restées les mêmes, sauf les passages fautifs qui ont été corrigés ; nous n'avons ni retranché ni ajouté une note. Toutefois on comprend que, d'une part, des procédés typographiques incomplets et des usages périmés ; d'autre part, des habitudes différentes de solmisation et les exigences de l'état actuel des connaissances en matière de chant ecclésiastique, aient rendu nécessaire une disposition nouvelle de ces anciennes éditions<sup>523</sup>.

En revanche, les révisions du XVII<sup>e</sup> siècle sont vues par les restaurateurs, de façon positive ou négative selon le postulat de chacun, comme introduisant des nouveautés dans le but de modeler le chant suivant des règles personnelles, les travaux de Nivers en particulier. Par exemple, pour les éditeurs de Reims-Cambrais, « c'est avec ces règles arbitraires qu'il [Nivers] juge et proscriit sans pitié les plus belles mélodies grégoriennes<sup>524</sup> ». Par conséquent, les restaurateurs placent leur mode de travail sur un plan différent de celui sur lequel ils mettent les révisions du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>523</sup> Félix CLÉMENT, « Avertissement », *Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente avec le propre et les chants communs du diocèse de Lyon intercalés*, partie hiver, Paris : Adrien Le Clère et Cie ; Lyon : Henry Pélagaud fils et Roblot, 1869, p. III.

<sup>524</sup> *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiés par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai*, op. cit., p. 47.

Les discussions portant sur les questions de quantité des notes en nombre et en valeur, que nous allons traiter du point de vue des restaurateurs, sont les principaux sujets discutés par les restaurateurs hérités des réviseurs du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>525</sup>. En effet, le principe de *correptio cantus* peu à peu appliqué dans les éditions post-tridentines, et déjà largement répandu en pratique, semble être l'objet de « débats parmi les spécialistes sur la façon d'opérer<sup>526</sup> » ces abrégements. De même, la discussion sur la quantité des notes en valeur est issue des révisions du XVII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle se met à jour le virulent débat entre deux conceptions d'exécution du plain-chant, soit entre partisans de l'égalité et camp favorable à l'inégalité.

Chacun de ces points mériterait une étude approfondie sur la filiation des idées entre les réviseurs et les restaurateurs mise en regard des contextes et des pratiques liées spécifiquement à chaque époque.

## 2\_1. Les vocalises : richesses ou longueurs ?

Face aux longues vocalises que les mélodies des graduels, traits et alléluias comportent dans les manuscrits anciens, deux réactions s'observent de la part des éditeurs. La première, et la moins répandue, consiste à y voir l'une des caractéristiques du chant primitif. Leur restitution participe alors à renouer avec la tradition originelle. Ce parti pris est celui des éditeurs de Reims-Cambrai, soutenu par Bonhomme et Cloet. Ils font le choix de

<sup>525</sup> Pour notre part, nous conservons ici le vocabulaire des restaurateurs, soit pour évoquer la quantité en nombre de note, les termes « mélisme » et « vocalise » et pour parler des quantités en valeur de note les mots « rythme » et « mesure ».

<sup>526</sup> Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers — un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 96. Au sujet des principes de *correptio cantus* voir aussi Jean-Yves HAMELINE, « Le plain-chant aux lendemains du concile de Trente et des réformes post-conciliaires », *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Jean DURON, Versailles : Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris : Klincksieck ; Asnières-sur-Oise : Fondation Royaumont, 1997, p. 13-30.

conserver ces vocalises pour rendre la richesse originelle du plain-chant. L'abbé Cloet, tout comme Bonhomme, souligne que l'Église ne s'est jamais prononcée en faveur de l'abréviation. Cette caractéristique propre à l'édition de Reims-Cambrai provoque pourtant la principale critique qui lui est portée. Mais les éditeurs persistent sur leur position affirmant qu'abrégier des mélodies revient à « retomber dans les errements du passé<sup>527</sup> », en référence aux éditions révisées des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qualifiées de « chant asséché ». Cette vision est fustigée, notamment par Nisard pour qui le chant rémo-cambrésien résulte de l'« aveuglement d'un parti pris<sup>528</sup> » dont les longueurs sont les stigmates d'un temps révolu. Tous les autres éditeurs vont dans ce sens et partent du principe que l'abréviation des vocalises fait partie des révisions mises en place progressivement à partir du concile de Trente et de celui de Reims (1564) et fixées par les éditions du XVII<sup>e</sup> siècle.

La divergence entre Reims-Cambrai et les autres versions est, de ce point de vue, flagrante dans le graduel *Oculi omnium in te sperant* et son verset *Aperis tu manum tuam*<sup>529</sup>.

| Édition       | Nombre de notes sur l'ensemble du verset | Vocalise la plus longue<br>Mot et syllabe concernée |                                        |
|---------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------|
| Reims-Cambrai | 275                                      | 33                                                  | <b>A</b> peris                         |
| Dijon         | 200                                      | 13                                                  | benediction <b>e</b>                   |
| Rennes        | 192                                      | 13                                                  | benediction <b>e</b>                   |
| Clément       | 191                                      | 11                                                  | <b>escam</b> ;<br>benediction <b>e</b> |
| Digne         | 180                                      | 11                                                  | benediction <b>e</b>                   |
| Lambillotte   | 154                                      | 11                                                  | benediction <b>e</b>                   |
| Malines       | 123                                      | 8                                                   | benediction <b>e</b>                   |

<sup>527</sup> « Introduction », *Graduale romanum complectens missas omnium dominicarum et festorum duplicium et semiduplicium totius anni, necnon officium nocturnum nativitatis Domini et praecipuas processiones. Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*, Paris : Lecoffre, 1852, p. XV.

<sup>528</sup> Théodore NISARD, *Études sur la restauration du chant grégorien*, op. cit., p. 464.

<sup>529</sup> Annexe IX.

Un rapide état statistique montre l'impact de la conservation des vocalises antiques qui résulte de la décision de l'édition Reims-Cambrai, mais aussi celui du choix de Malines d'épurer la ligne mélodique au maximum. La version rémo-cambrésienne contient plus du double de notes que la belge et la vocalise la plus longue dans les deux propositions présente à elle seule un écart de vingt-cinq notes. Les autres versions se tiennent dans des proportions équivalentes, sauf celle de Lambillotte, pourtant fondée comme Reims-Cambrai sur les manuscrits, qui s'avère la deuxième plus abrégée dans cet exemple. Le jésuite a opté pour l'application des révisions de l'Église à partir du chant originel retrouvé tandis que Reims-Cambrai s'obstine, selon Clément dans la « résurrection aussi fastidieuse qu'inutile d'une interminable série de notes sans intérêt<sup>530</sup> ».

## 2\_2. Le rythme et le mouvement

Le rythme du plain-chant est une autre source de divergences visibles entre les différentes éditions. Pour certaines commissions liturgiques, comme celle d'Orléans, ou certains membres de commissions, comme le parisien Le François, la question du rythme est l'un des principaux, sinon l'unique, critères de choix entre les différentes versions de chant romain. La commission orléanaise nie la notion du rythme dans le plain-chant. Elle affirme dans son rapport à l'évêque<sup>531</sup> que, de tradition, le plain-chant s'exécute en notes égales. Elle estime que le rythme primitif s'est perdu et que l'usage d'un chant non rythmé depuis plus de deux cents ans crée une nouvelle tradition d'interprétation qui ne doit pas être brisée par le récent

<sup>530</sup> Félix CLÉMENT, « Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes », *Revue de l'art chrétien*, 1881, p. 5.

<sup>531</sup> Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse, op. cit.*

mouvement de réintroduction du rythme. De ce fait, la commission dirige son choix sur l'édition de Rennes. Nisard, réviseur de cette dernière, se prononce aussi en faveur de l'égalité temporelle des notes, s'appuyant sur la présence de deux dénominations dans les écrits du Moyen Âge : chant plane et chant mesuré prouvent deux natures différentes. Le *cantus planus* définit le chant le plus ancien, celui de l'Église, au moment où le rythme s'introduit dans la musique profane<sup>532</sup>.

Le choix de la commission d'Orléans est aussi réalisé dans l'idée de préserver une habitude ancrée dans le diocèse et ainsi simplifier l'adoption et l'exécution du chant romain. Comme le montre l'alléluia *Caro mea* dans l'exemple que nous proposons, la version rennaise est effectivement celle qui distingue le moins de valeurs de durée de notes. Elle n'est composée que de notes carrées hormis une brève sur la pénultième de *sanguine* et une caudée sur la note immédiatement précédente — nouveauté par rapport à son modèle Nivers — qui permet de souligner la présence de la brève. Sur le même exemple, l'édition de Dijon, la plus proche de Rennes, compte sept caudées et une seule brève au même endroit que Rennes. Le chant de ces deux éditions est qualifié de lourd par l'abbé Le François qui réfute, au sein de la commission liturgique de Paris, le chant en notes égales autant que la pratique d'un chant mesuré « au balancier d'une pendule<sup>533</sup> » comme ce peut être le cas de la proposition de Lambillotte. En effet, le musicographe fonde sa théorie rythmique sur le postulat qu'à l'origine, le plain-chant était battu à un temps, d'après le traité d'Hucbald de Saint-Amand. Ce principe est exposé aussi dans la préface de Rennes. Notre exemple permet de constater cette mesure ainsi que les valeurs rythmiques données à chaque caractère typographique par Lambillotte :

---

<sup>532</sup> Théodore NISARD, *Études sur la restauration du chant grégorien*, *op. cit.*

<sup>533</sup> L. LE FRANÇOIS abbé, « Question du chant liturgique », *op. cit.*, p. 9.

■ 1 temps      ▮ 1  $\frac{1}{2}$  temps      ◆  $\frac{1}{2}$  temps      ■■ 2 temps

Selon ce schéma, la caudée n'est utilisée qu'associée à une brève. Clément reproche ce parti pris à Lambillotte. Lui aussi attribue des valeurs à chaque signe de notation mais ne détermine pas de division mathématique absolue. Il mise davantage sur le mouvement et définit sa notation rythmique ainsi<sup>534</sup> :

■ = note commune dont la valeur est celle de la majorité des notes

◆ =  $\frac{1}{2}$  ■

■■ = 2 ■

▮+◆ = la caudée vaut 1  $\frac{1}{2}$  ■

En premier lieu, sa notation est similaire à celle du chant mesuré de Lambillotte. Cependant, Clément complète ses indications :

▮ = représente un son prolongé

▮+ 2, 3 ou 4 ◆ = le son sur la caudée n'est pas prolongé mais exprime l'accent de la syllabe qu'elle souligne, et est liée aux brèves

n ◆ descendantes = chacune porte la valeur d'une ■ légèrement écourtée et l'ensemble est lié

Les différentes interprétations d'un même caractère marquent une limite dans le système de notation que souligne La Fage<sup>535</sup>. Le plain-chant n'est ni égal ni mesuré ; il est fait de liberté et d'inégalité, soit de mouvement plus que de rythme. Cette notion est difficile à rendre dans une édition et les

<sup>534</sup> Félix CLÉMENT, « Préface », *Offices complets notés conforme...*, *op. cit.*

<sup>535</sup> Adrien DE LAFAGE, *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, Paris : Blanchet, 1853.

signes manquent pour indiquer les appuis du texte et les intentions mélodiques.

Malheureusement la mise ensemble de tous ces détails et de beaucoup d'autres particularités que nous ignorons ou connaissons mal, étant purement traditionnelle, il n'y aurait moyen de s'en rendre compte que de les entendre chanter et de les répéter, la voix se ralentissant, se retenant, se relâchant, se ménageant, ou bien s'émouvant, s'animant, se précipitant, éclatant, tonnant, selon les conventions ou bien selon le goût et l'inspiration du chanteur ; le tout possible à répéter, après audition plus ou moins réitérée, mais impossible à conserver, à fixer sur le papier. Ce que l'on a cherché à en retenir dans les pièces notées avec trois ou quatre signes différents, tel que [caudée, carrée, losangée, point] est de l'insuffisance la plus absolue : au lieu de quatre signes, on en aurait dix et vingt, qu'on ne serait pas plus avancé, et les intentions de l'auteur pourraient n'en être pas mieux remplies<sup>536</sup>.

Reims-Cambrai opte aussi pour cette vision d'un chant en mouvement mais pas strictement rythmé. Cette version donne des valeurs de durées approximatives et surtout se démarque des autres éditions sur l'utilisation particulière des brèves. Dans cette édition, les brèves sont considérées comme des ornements de la mélodie et doivent être exécutées comme des notes de passage ou des appoggiatures. C'est pourquoi ce caractère ne se trouve jamais seul sur une syllabe. De ce fait, les pénultièmes ne peuvent être brèves dans cette édition, contrairement aux autres. L'alléluia de notre exemple illustre ces différentes remarques. Les brèves précèdent toujours une carrée et ne sont jamais premières sur les syllabe qui comportent plusieurs notes. De plus, la pénultième de *sanguinem* porte une carrée dans la version rémo-cambrésienne, marque de son affiliation aux modèles médiévaux, mais une brève dans toutes les autres.

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 50.

Comme le montre l'attention particulière portée aux syllabes brèves par la majorité des éditeurs, les règles d'accentuation de la langue latine sont partie intégrante de la réflexion. Qu'elles soient mesurées comme pour Lambillotte ou en notes égales comme dans Dijon, les éditions au parti pris catégorique ne satisfont pas ces règles. Reims-Cambrai non plus d'ailleurs, malgré sa souplesse rythmique. Les éditeurs de cette version ont dû intervenir pour rétablir l'accentuation que leurs modèles manuscrits ne contiennent pas<sup>537</sup>. Bonhomme, tout acquis, considère cette intervention réussie, mais Nisard comme Duval ou Clément la critique : Reims-Cambrai a manqué de rigueur scientifique dans ces corrections donnant souvent par exemple un même mot de différentes façons. Rennes mise sur une égalité mêlée d'inégalité<sup>538</sup> pour rendre et guider les appuis particulièrement grâce à l'usage des caudées. Seul Bonhomme prononce une opinion plus directement. Favorisant la mélodie sur le texte, celle-ci n'est pas strictement soumise aux règles grammaticales latines car « la mélodie doit évidemment, dans la musique, prendre le pas sur les paroles<sup>539</sup> ». Clément, s'accorde à l'avis répandu de respecter et de souligner l'accent tonique grâce au rythme mais ne se limite pas à ce point pour guider l'interprétation des textes. Notons qu'il fait aussi le lien entre les différents partis pris de son époque et les débats antérieurs au sujet de « l'emploi des notes brèves dans le chant grégorien [...] Quelques éditeurs [plus loin il cite Rennes] ont rejeté systématiquement les notes brèves sous le prétexte de donner au chant plus de gravité ; d'autres [il cite par la suite Dignes] les ont multipliées pour le rendre plus accéléré<sup>540</sup> ». En effet, il souligne « que nous

<sup>537</sup> *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiés par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai, op. cit.*, p. 54-55.

<sup>538</sup> Cécile DAVY-RIGAU, « Parcours et détour du "chant de Nivers" au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

<sup>539</sup> Jules BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant, op. cit.*, p. 107.

<sup>540</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse, op. cit.*, p. 410.



avons vu depuis quelques années, et même à plusieurs reprises depuis deux siècles, confondre le rythme avec le mètre poétique, le mètre poétique avec l'accentuation, l'accentuation propre aux compositions régulières avec celle qui convient aux chants prosaïques<sup>541</sup> ».

### 2\_3. Les repos et les respirations

Le phrasé est l'un des points les plus importants selon Clément. Il revendique en la matière un travail personnel unique à sa version. Les repos doivent suivre le texte pour participer à sa compréhension, donc à son interprétation. Ce sont les barres de différentes longueurs et épaisseurs qui lui permettent de guider les respirations et les fins de période. Il se démarque ainsi des éditions de Dijon et Rennes qui utilisent les barres pour séparer les mots. L'intervention de Nisard dans l'édition de Rennes permet, de ce point de vue, de revenir aux préceptes du modèle Nivers en supprimant les barres de mot, comme l'explique Cécile Davy-Rigaux<sup>542</sup>. Chez Clément, comme chez Nivers, les barres suivent la ponctuation du texte :

- ❖ une petite barre pour les virgules et points-virgules ;
- ❖ une barre longue pour les points, les points d'interrogation et les points d'exclamation, ainsi qu'après les médiations des psaumes et à la fin des vers des hymnes et des proses ;
- ❖ une double barre pour marquer les intonations, les reprises, les passages entre soliste et chœur et les fins de morceau.

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>542</sup> Cécile DAVY-RIGAUX, « Parcours et détour du "chant de Nivers" au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

De leur côté, Digne et Malines n'utilisent que des barres longues pour marquer les membres des phrases et des doubles barres pour les fins de morceau ou de partie. Reims-Cambrai et Lambillotte optent pour trois types de barres. Les éditeurs rémo-cambrésiens ont recours aux petites barres pour indiquer des respirations correspondant aux divisions des neumes, tandis que les barres longues figurent des repos plus marqués. Clément leur reproche de ne pas suivre le texte et de ne pas en guider l'interprétation.

Lambillotte use des barres d'une façon encore différente. Il associe les repos avec des tenues plus ou moins longues sur la note précédente. Par exemple, pour une fin de phrase, la dernière note est très longue et suivie d'un repos. Les barres à l'intérieur des phrases sont des respirations qui marquent les membres de la phrase.

Toutes ces remarques s'observent dans l'introït *Cibavit eos* de notre exemple. La première phrase du texte *Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia : et de petra, melle saturavit eos, alleluia, alleluia, alleluia* est coupée en neuf membres par Clément. Il indique l'intonation par une double barre puis suit la ponctuation : de petites barres pour les virgules, une barre longue pour les deux points et une double barre clôt la phrase. Il fait cependant quelques exceptions à ces règles et ajoute une petite barre de respiration après *eos*, puis indique une barre longue, soit un repos marqué, entre les deux derniers alléluias.

Dans cet exemple, les versions de Lambillotte et Malines ne séparent pas l'intonation ; Reims-Cambrai l'étend sur les deux premiers mots tandis que Clément, Dijon, Digne et Rennes la limitent au premier mot. Les signes de ponctuation sont, pour toutes les versions, des points convergents marqués d'une respiration ou d'un repos. À ces endroits, chaque édition indique des repos différents. Par exemple, la virgule entre *eos* et le premier des trois alléluias qui terminent la phrase est mise en évidence par un type différent de barre selon l'édition : elle est courte et indique une simple respiration

chez Clément, mais longue dans Reims–Cambrai, Rennes, Dignes et Malines pour un repos marqué ; c’est une pause encore plus importante pour Lambillotte et Dijon qui placent ici une double barre.

**Fête du Saint-Sacrement**

INTROIT

Le Clère/Sées 1892  
Lambillotte 1858  
Reims-Cambrai 1852  
Rennes 1847  
Dijon 1846  
Digne 1858  
Malines 1874

Ci-ba- vit e- os et a- di-pe fru-men- ti, al- le- lu- ia: et de pe- tra, mel- le\_\_\_\_\_ sa- tu- ra- vit

e- os. al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia. /x

Bonhomme fait remarquer que Lambillotte indique de longues périodes sans respiration. Selon lui, cela rend la version de Lambillotte inchantable, sinon dans un tempo très rapide. Les indications de phrasé de Clément peuvent soulever la même interrogation au sujet de leur exécution, au regard de notre exemple. Si Bonhomme reproche à Lambillotte de proposer de trop longues périodes, comment juge-t-il la proposition de Clément dont les respirations sont parfois plus rares encore ?

## GRADUEL

Le Clère / Sées  
1862

Lambillotte  
1858

Reims-Cambrai  
1892

Rennes  
1847

Dijon  
1846

Digne  
1858

Malines  
1874

us. A- pe- ris tu ma- num

tu- am : et im- ples om- ne a- ni- mal

Le verset *Aperis tu manum tuam* du graduel *Oculi omnium* montre les différentes longueurs du découpage des périodes selon les versions (Malines et Dijon suivent toujours un découpage mot à mot) :

|                 |                                              |
|-----------------|----------------------------------------------|
| Le Clère        |                                              |
| Reims-Cambrais  |                                              |
|                 | Aperis tu manum tuam : et imples omne animal |
| Lambillotte     |                                              |
| Rennes et Digne |                                              |

Dans cet exemple, Clément propose le plus large phrasé sans repos. Les éditions de Rennes et de Digne donnent aussi des périodes sans respiration plus longues que Lambillotte. La remarque de Bonhomme visant spécialement l'édition du jésuite ne se justifie donc pas.

### **3\_La réalité d'une restauration pratique**

Les éditeurs de chant romain ont tous en tête la finalité pratique de leur entreprise. Selon ses choix éditoriaux, chacun guide l'interprétation des mélodies. Les différents textes liminaires indiquent des principes d'exécution fondés par exemple sur les théories du Moyen Âge comme pour Lambillotte qui cite Notker, Hucbald de Saint-Amand, Gui d'Arezzo, Aribon ; de même Reims-Cambrai se réfère à Jérôme de Moravie. À l'instar de Clément, d'autres éditeurs se concentrent sur le temps présent et facilitent autant que possible l'usage de leurs livres pour donner les moyens à tous de finaliser la restauration par une bonne exécution. Clément assure que sans faste ni grands moyens, le plain-chant bien chanté dans une interprétation simple suffit à produire un effet certain sur les fidèles<sup>543</sup>.

#### **3\_1. Restauration, habitudes et goût contemporain**

Pour que le chant restauré puisse être admis et intégré en pratique, les éditeurs doivent envisager le chœur qui l'exécute : ses capacités, ses connaissances et ses habitudes sont indissociables de la pratique contemporaine du plain-chant. Pour Clément, les conditions d'exécution limitent considérablement les possibilités d'une véritable restauration. La mauvaise connaissance du latin, le manque de formation des chanteurs ou

---

<sup>543</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse, op. cit.*

de préparation des offices sont autant d'obstacles à une restauration pratique. En 1882, il considère la proposition des *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier avec un certain recul sur les différents travaux éditoriaux et ne semble plus convaincu par la possibilité d'une concrétisation pratique de la restauration. Selon Clément, cette édition n'est qu'une autre version inchantable par les fidèles<sup>544</sup> car la tradition pratique du plain-chant est perdue et « la découverte de la vraie méthode d'exécution des mélodies grégoriennes est une entreprise chimérique en raison de la complexité de leurs origines<sup>545</sup> ». Les moyens et les goûts du XIX<sup>e</sup> siècle sont différents de ceux du Moyen Âge et réclament une adaptation du chant restauré aux usages contemporains. Nisard partage cette opinion et affirme que la restauration vise la pratique vivante du siècle ; de ce fait, elle doit répondre aux besoins de son époque :

c'est en vain que l'on établirait des écoles destinées à maintenir les traditions de cette exécution si nécessaire : le goût change, l'art se transforme, et les règles primitives finissent à la longue par s'oblitérer. [...] Il ne faut pas l'oublier : à côté des principes éternels du beau, il y a des conventions qui appartiennent à la mode qui passent comme elle et de l'influence desquelles les intelligences les plus fortes ne savent pas ou ne peuvent pas toujours se dégager. [...] qui oserait affirmer que saint Grégoire lui-même se soit complètement affranchi des habitudes d'exécution musicale, en usage à l'époque où il recueillit son Antiphonaire<sup>546</sup> ?

L'adéquation d'une édition avec les pratiques liturgiques du XIX<sup>e</sup> siècle, sur certains points plus spécialement regardés selon les avis, est l'un des critères de choix d'une version pour un usage quotidien. Les diocèses sont généralement à la recherche d'un chant facile à mettre en place, à la portée

---

<sup>544</sup> Félix CLÉMENT, « Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes », *op. cit.*

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>546</sup> Théodore NISARD, *Études sur la restauration du chant grégorien*, *op. cit.*, p. 3.

du plus grand nombre, même dans les paroisses rurales, comme en témoigne le rapport de la commission nommée à Orléans.

On sait quelles difficultés et quels embarras éprouvent nos curés, surtout à la campagne, pour obtenir une bonne exécution des chants de l'Église. [...] Aussi, ce n'est pas sans vives appréhensions que l'on envisage la perspective d'un chant nouveau se substituant au chant orléanais ; [...] Nous croyons, Monseigneur, ces craintes exagérées ; mais ne montrent-elles pas jusqu'à l'évidence la nécessité de faire choix pour le diocèse d'un chant facile, et à la portée, sinon de tous les exécutants, au moins du plus grand nombre d'entre eux<sup>547</sup>.

Les éditeurs de Reims-Cambrai, soutenus par Cloet et Bonhomme, revendiquent cet aspect dans leur chant. Selon eux, grâce à des nouveautés éditoriales pour guider les chanteurs — en matière de barres pour les respirations et de modulations de durées en fonction de l'accentuation —, ce chant devient facile à exécuter et rapide à apprendre.

Pourtant, d'autres critiques pointent l'impraticabilité de cette édition. Nisard dénonce la restauration d'une antiquité impossible à faire chanter par le chœur des fidèles. Clément revient sur les expériences dont il a été témoin dans les cathédrales de Reims, de Soissons et de Sens, et décrit un résultat décourageant ; il pressent l'impossibilité de faire pratiquer ce chant dans les petites villes et dans les campagnes.

Nous ajouterons [...] la pénible impression que nous avons ressentie en entendant ce chant exécuté dans les diocèses de Reims, de Sens, et de Soissons. Dans les cathédrales, les chantres en donnent déjà une idée assez défavorable ; mais dans les petites villes et dans les campagnes, c'est un pêle-mêle de notes incohérentes, une cacophonie horrible ; c'est un désordre pour l'oreille et pour l'âme, qui fait naître les plus amères déceptions<sup>548</sup>.

---

<sup>547</sup> Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>548</sup> Félix CLÉMENT, « Des diverses réformes du chant grégorien », *Histoire générale de la musique religieuse*, *op. cit.*, p. 420-427.

Xavier Bisaro<sup>549</sup> met en évidence ces difficultés d'adaptation liées à la stratégie éditoriale de Reims–Cambrai. Principalement, la publication des longues vocalises caractéristiques de cette version bouleverse les habitudes des chantres et suscite leur incompréhension et leur exaspération.

Selon Clément, la restauration ne doit pas chercher à revenir aux méthodes d'exécution originelles. Suivant le modèle méthodologique appliqué aux mélodies, leur exécution doit s'appuyer sur l'état primitif du chant livré par les théoriciens du Moyen Âge et lui adjoindre les évolutions introduites depuis par les usages :

C'est la tradition qui s'est chargée d'établir une sorte d'unité dans tous les membres du corps liturgique autant que cela a été possible, en suivant avec réserve et prudence les convenances particulières à chaque époque et chaque nation, pour ce qui concerne l'interprétation du chant, n'abandonnant rien d'essentiel mais laissant tomber dans l'oubli ce qui ne mérite que l'oubli<sup>550</sup>.

Comme les autres éditions, l'édition de Reims–Cambrai prend en compte et intègre les nouveaux offices, malgré le décalage esthétique accusé par ces nouvelles mélodies « d'une bien pauvre composition et peu dignes de figurer à côté des anciennes<sup>551</sup> ». Certaines pièces, considérées comme incontournables du point de vue des habitudes et des goûts, ne peuvent manquer aux éditions. Le rapport de la commission liturgique adressé à l'évêque d'Orléans témoigne de cet attachement :

<sup>549</sup> Xavier BISARO, « La plume ou le goupillon ? », *op. cit.*

<sup>550</sup> Félix CLÉMENT, « Observations sur un nouveau projet de restauration des mélodies grégoriennes », *op. cit.*, p. 6.

<sup>551</sup> « Préface », *Graduel romain imprimé par ordre de Mgr Godefroy Saint-Marc évêque de Rennes*, Rennes : Vatar, 1847, p. 1.



Les chants modernes, nous l'avouons, sont composés sur un autre type que celui du plain-chant. Mais ne doit-on donc admettre dans la liturgie sacrée qu'un genre de beauté musicale, et y-a-t-il si grand mal, et en conservant les mélodies antiques qui resteront toujours le véritable chant de l'Église, à accorder, dans de sages limites, quelque chose au goût contemporain<sup>552</sup> ?

Exemple le plus probant de ces compositions modernes incontournables, la messe royale de Du Mont prend ainsi place dans toutes les éditions que nous avons observées<sup>553</sup> : « Une popularité si universelle, n'est-ce pas qu'[elle a] une valeur et une beauté incontestable<sup>554</sup> ? ».

Les éditeurs font d'autres concessions aux habitudes contemporaines pour faciliter l'adoption de leurs livres. Comme le montrent les principes de modulation des durées mis en place, les restaurateurs prennent en compte les usages de la prosodie latine du XIX<sup>e</sup> siècle, ce que souligne Xavier Bisaro au sujet de Reims-Cambrai. Les précisions apportées par plusieurs textes qui accompagnent ces éditions montrent que les habitudes d'exécution restent ancrées. La préface de Rennes, les écrits de Bonhomme et de Clément donnent des indications sur les tempi à adopter selon le degré de solennité de l'office. Cet usage répandu est particulièrement précisé par Bonhomme :

Les antiennes et les psaumes devraient marcher en général avec facilité et rondeur ; les introïts seraient plus lents, ainsi que les communions et les offertoires ; le graduel pourrait débiter assez gravement, mais le verset chanté en solo serait dit plus légèrement et plus rapidement : le chœur reprendrait le neume final en ralentissant un peu ; l'alléluia serait généralement accompagné, etc.<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse*, op. cit., p. 4.

<sup>553</sup> Voir l'article de Xavier BISARO « La Messe royale de Dumont : une musique concordataire ? » dans les actes du colloque *Musique et pratique à l'église au XIX<sup>e</sup> siècle* (à paraître).

<sup>554</sup> Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse*, op. cit., p. 4.

<sup>555</sup> Jules BONHOMME, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, op. cit., p. 93-94.

Ce que valide la commission orléanaise. Rennes n'est pas tout à fait d'accord et préconise l'idée de ne pas changer de tempo au sein d'un morceau, même pour les versets des psaumes.

En plus de la prise en considération d'usages ancrés dans la pratique, les éditeurs font face au manque de formation des interprètes et cherchent à pallier les limites de leurs connaissances par l'application de choix éditoriaux plus ou moins poussés sur le plan pédagogiques.

### 3\_2. Praticabilité du chant restauré

La Fage remarque que faire chanter les fidèles pendant l'office n'appartient pas au modèle de pratique originelle du plain-chant. Cet usage récent demande des adaptations pour rendre le chant exécutable et intelligible par la masse des fidèles. Le constat alarmiste de la mauvaise exécution du chant pousse certains restaurateurs à simplifier le plus possible l'utilisation de leurs livres, en plus de préconisations générales sur la technique vocale. Comme les éditeurs des éditions de Reims-Cambrai, Rennes et Digne, Clément choisit de noter les rubriques en français, au contraire de Dijon, Malines et Lambillotte qui utilisent le latin ; il ajoute aussi des indications de tons, de renvois et de repères — notamment pour les différentes parties des psaumes, comme le fait aussi Rennes — pour favoriser la clarté de l'exécution des chants. Pour sa part, Lambillotte fait paraître ses antiphonaires, graduels et paroissiens en deux versions de notation, l'une carrée et l'autre moderne. Ainsi son chant est lisible par le plus grand nombre. Une entreprise saluée par Clément<sup>556</sup> et à laquelle la commission d'Orléans est favorable.

<sup>556</sup> « À nos lecteurs », *Journal des maîtrises*, 15 février 1862, note 1, p. 4.

Dans cette recherche pour simplifier la lecture, les éditeurs cherchent tous — sauf ceux de Malines (voir la séquence *Lauda Sion* dans notre exemple) — à éviter les changements de clés en cours de morceau. Pour ce qui est de leur nombre, Reims–Cambrai vante la commodité de ses cinq clés là où Clément se limite à trois clés différentes :

- ✧ Ut 4 pour les 1<sup>er</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> tons ;
- ✧ Fa 3 pour le 2<sup>e</sup> ton ;
- ✧ Ut 3 pour les 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> tons.

D'autres points sont davantage discutés, en particulier la restauration d'éléments d'interprétation non notés dont témoignent les écrits du Moyen Âge comme les ornements, les dynamiques ou encore les altérations.

### 3\_2.a. L'ornementation

Clément se révèle un opposant à l'ornementation et aux nuances dans le plain-chant. Ce sont pour lui les caprices d'une mode des siècles passés qui n'appartiennent pas à la restauration. La Fage est d'un autre avis. Pour lui, les ornements comme le trille, l'appoggiature ou encore le port de voix font partie intégrante du chant primitif. Cependant, les conditions d'interprétation du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le chœur des fidèles accompagné par l'orgue, n'en permettent pas la réalisation. Rennes s'accorde à cette opinion et n'admet l'usage d'aucun agrément dans un souci d'intelligibilité du texte. De son côté, Lambillotte préconise de ne pas réaliser les ornements indiqués dans son édition s'ils ne sont pas maîtrisés et de leur en substituer de plus simples. Nisard, Reims–Cambrai, Bonhomme et Cloet prêchent pour la restitution des ornements et des nuances dans l'interprétation du plain-chant. Nisard affirme que cela ne pose pas de problème car ces ornements sont courants dans la musique du

siècle et sont donc connus et maîtrisables. Bonhomme et Reims-Cambrai s'interrogent quant à la façon de les noter dans le plain-chant. Cloet développe plus longuement ce sujet. Dans ses *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, il propose d'indiquer au-dessus des notes les ornements par des lettres (**a** pour vibrato, **t** pour trille et **n** + chiffre pour le nombre de répercussions)<sup>557</sup>. Il recommande d'intégrer différentes articulations comme le coulé et le détaché, ainsi que des dynamiques de « sons Forts ou Faibles, Enflés ou Diminués<sup>558</sup> ». Ces articulations et dynamiques ne sont toutefois pas signalées dans la partition qu'il livre, car il pense que « le goût du Chantre y suppléera facilement. Il suffit de savoir qu'en général les notes longues et très longues doivent être fortes et un peu enflées, tandis que les autres doivent être proférées d'une manière ordinaire et avec peu d'effort<sup>559</sup> ».

### 3\_2.b. Les altérations

Toujours dans la perspective de simplifier et de guider l'interprétation, les éditeurs se penchent sur la question des altérations qui doivent être ajoutées aux mélodies au moment de l'exécution. Toutes les éditions comportent des altérations. Clément et l'édition de Rennes préconisent l'usage du *fa#* spécialement pour éviter le triton, usage répandu depuis le XI<sup>e</sup> siècle selon ces éditeurs. Ils précisent tout deux que le *sib* est contre-indiqué dans ces cas et encore plus spécialement dans les mélodies du 7<sup>e</sup> et du 8<sup>e</sup> ton qu'il dénature<sup>560</sup>. Le *sib* doit plutôt être utilisé pour rendre une mélodie plus « naturelle ». En revanche, Reims-Cambrai, Bonhomme et

<sup>557</sup> Nicolas CLOET abbé, *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, Paris : Didron, 1857, p. 13-21.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>559</sup> *Id.*

<sup>560</sup> « Préface », *Graduel romain imprimé par ordre de Mgr Godefroy Saint-Marc évêque de Rennes*, *op. cit.*

Duval n'évoquent que le *sib*, y compris pour l'éviction du triton. Bonhomme de préciser que cet intervalle ne réclame pas systématiquement une altération : lorsqu'un repos se présente entre le *fa* et le *si*, l'intervalle n'est pas entendu et les deux notes restent naturelles.

L'office que nous observons, illustre ces différentes théories puisque toutes, sauf Malines, comportent des altérations. En premier lieu, on remarque que Lambillotte est le seul à noter des *fa#*. Il n'utilise pas cette altération pour éviter un triton mais pour former la formule conclusive des vers du *Lauda sion*. D'autres altérations sont insérées dans les versions de Dijon et Digne exclusivement dans la communion *Quotiescumque*. Cette fois ces deux éditeurs ont indiqué un *sib* dans le mélisme sur *corporis* pour rendre un effet de broderie au demi-ton tandis que Clément, Lambillotte et Rennes conservent le *si* naturel à cet endroit.

Les autres altérations ajoutées par les éditeurs permettent l'éviction du triton. Dans l'offertoire *Sacerdotes Domini*, là où toutes les versions, hormis Malines, donnent un *sib*, l'éditeur belge choisit de supprimer des notes sur *Domini* par exemple pour ne pas rencontrer l'intervalle en question. Dans notre exemple, la version de Malines ne comporte aucune altération. Selon Bonhomme, l'éditeur belge applique un principe de correction consistant à abréger les mélismes afin d'éviter les tritons, pratique que semble confirmer notre exemple. En effet, on observe au début de l'offertoire *Sacerdotes Domini* l'application de ce choix :

OFFERTOIRE

The image shows a musical score for an Offertoire, consisting of seven staves labeled Fc, L, Rc, R, Dj, Dg, and N. The notation is mensural, with square notes on a four-line staff. The lyrics 'Sa- ce- do- tes Do- mi- ni' are written below the staves, with 'Do-' under the fifth staff and 'mi- ni' under the seventh staff. The score includes various musical symbols such as clefs, a key signature with one flat, and bar lines.

Par souci de clarté, Lambillotte note le bémol devant chaque *si* concerné et Digne précise un bécarre devant le *si* suivant. Les autres versions conservent les principes en usage dans la notation musicale moderne et donnent un bémol par section délimitée par des barres ; le bécarre de précaution n'est pas par conséquent précisé dans la section suivante. Enfin, l'alléluia *Caro mea*, dans le septième ton, comporte aussi des altérations afin d'éviter les tritons. En contradiction avec ses préceptes, Rennes note un *sib* (non un *fa#*) comme Reims-Cambrai, Dijon et Digne sur *sanguinem*. Il est surprenant de voir que Clément n'évite pas ici cet intervalle de quarte augmentée. Cette remarque est à rapprocher des justifications de Clément à Bonnardet au sujet de la persistance d'erreurs dues à l'intervention de la commission séeraine<sup>561</sup>.

<sup>561</sup> Voir la *Partie B / chapitre II / 1\_1. Les rapports entre musicographes, commissions liturgiques et éditeurs.*



L'étude comparée des différents graduels romains permet de comparer la position de Clément avec celles des éditions qu'il commente et de le confronter critiques d'autres musicographes. Les points de vue et les solutions pratiques de chacun se révèlent et les positions éditoriales s'affirment, tant du point de vue des choix des versions chants que dans leur « actualisation » ou dans l'application de règles d'interprétation du plain-chant. L'objectif étant de faire chanter cette « nouvelle » musique au quotidien dans les églises, les éditeurs réfléchissent à la praticabilité du chant restauré et tentent d'anticiper les difficultés que pourraient rencontrer les chantres et les fidèles. Partagée entre le nécessaire caractère didactique et l'importance d'une véracité scientifique, chaque version porte la marque d'une conception différente de la restauration et révèle, par ses choix sur les principaux points discutés, la priorité donnée entre restauration archéologique et restauration moderne. De ce fait, l'interprétation donne aussi matière à controverses. Là encore, différentes propositions s'affrontent, chacune liée à la vision du plain-chant à intégrer à la pratique du culte.

Les travaux de Clément se lisent au prisme du contexte dans lequel il évolue. Les observer au sein du large mouvement qui touche la restauration de la musique à l'église inscrit Clément dans un réseau étendu tant dans le temps et l'espace, que dans les domaines que cette réflexion concerne. Loin de se cantonner à l'église, la question se déploie sur les terrains de la sociologie, de l'économie et de la politique. Se mêlent ici tout à la fois les enjeux du mouvement vers Rome de la communauté catholique entière au-delà de sa nation, l'essor d'un mouvement politique favorable au développement des idées de restauration, la progression des recherches archéologiques dans le domaine musical, ainsi que les opportunités économiques liées à l'épanouissement d'un marché national des livres romains.

Si Clément appartient aux idéalistes et revêt le plain-chant du caractère social d'une musique accessible à tous — ce qui induirait une émulation forte au sein de la communauté, ainsi chacun participerait également à la prière grâce au chant —, il fait aussi montre, par ses remarques, d'une rare lucidité sur le travail de restauration du chant dans le cadre du culte. La



quête d'un chant originel idéalisé conduite en son temps dans l'excitation de grandes découvertes n'obéirait-elle pas davantage au désir de mener de savantes recherches, qu'à celui d'améliorer la façon de prier ? Clément évoque par là sa volonté première qui consiste à replacer la pratique du plain-chant au cœur des églises françaises et son souhait récurrent de former les musiciens d'église spécifiquement ainsi que d'inclure les fidèles dans la pratique du culte.

Avec son édition de chant romain, son but est de faire chanter le plain-chant dans les églises à la place de la musique moderne et sa démarche de restauration veut porter l'unification du chant romain, pour accompagner la liturgie unifiée. À ses yeux, les protagonistes du mouvement de restauration ont une mission à remplir auprès des fidèles concernant l'apprentissage et l'évolution des goûts vers ce chant inhabituel.

Cette conception de la restauration du chant de l'Église développée par Clément résume les grandes lignes qui rassemblent les différents restaurateurs. Malgré les critiques constantes et réciproques de leurs travaux respectifs et leurs difficultés à s'entendre surtout au sujet de la méthodologie de restauration et de certaines questions techniques récurrentes, leur idée principale est d'associer les avancées des recherches scientifiques en la matière à la pratique liturgique quotidienne en s'appuyant sur un enseignement spécifique largement répandu.

Quelques initiatives de mutualisation de moyens et de démarches montrent cette convergence de visées et révèle une certaine envie d'association pour augmenter les chances de réussite de l'immense chantier que constitue la restauration. Le congrès parisien de 1860, en effet, laisse entrevoir les prémises d'une émulation positive à grande échelle dépassant les milieux érudits pour atteindre les acteurs du terrain et évoque plus concrètement les possibilités d'application pratique des préceptes théoriques en les confrontant à la réalité des moyens d'exécution.

# PARTIE C

## L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE, ESSENCE DE SA RESTAURATION





Parmi les centres d'intérêt majeurs de Clément, la question de l'enseignement est incontournable. Toute sa vie, il a enseigné la musique, ainsi que l'histoire de l'art et des arts religieux. Comme professeur, il a formé des chanteurs et des organistes. Mais ce n'est pas son unique moyen d'action. Les conférences qu'il donne dans le cadre de la Société Saint-Jean sur les beaux-arts, en province de surcroît, lui donnent la possibilité de toucher un public varié. La publication de méthodes est un autre moyen d'instruire. Le musicien fait paraître trois méthodes couvrant l'ensemble de la pratique musicale liée à ses préoccupations : deux sont destinées aux musiciens d'église puisqu'elles concernent le plain-chant et l'orgue ; il coédite la troisième avec Miguel Torramoréll<sup>562</sup> pour former des chanteurs.

Surtout, la démarche et la réflexion de Clément face à l'enseignement de la musique d'église s'intègrent dans la problématique de la restauration

---

<sup>562</sup> Miguel Buenaventura Francisco Torramoréll (1786-1871) clarinettiste espagnol. Après une carrière au sein de la musique militaire de son pays, il entame une carrière de chef d'orchestre en Belgique, puis s'établit à Paris. Il est l'auteur de nombreux opus pour harmonie militaire, ainsi que d'un opéra-comique et publie aussi, en plus de sa méthode vocale avec Clément, un ouvrage didactique consacré aux orphéons. (François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens, Supplément et complément*, sous la dir. d'Arthur PUGIN, vol. 2, Paris : Firmin-Didot, 1878-1880, p. 584).

pratique et effective de cette musique. En cela Clément est un exemple intéressant car sa carrière l'a mis au contact d'autres acteurs actifs sur ce terrain. Au cœur des débats exposés précédemment dans les assemblées et les congrès, la question de l'enseignement de la musique religieuse prend une couleur militante auprès des comités catholiques prêchant pour la liberté de l'enseignement tandis que le congrès de 1860 en fait le fer de lance de la réussite de son projet.

Par ailleurs, les différents desseins, plus ou moins aboutis, que Clément élabore tout au long de sa carrière montrent une réflexion engagée sur les moyens à mettre en place pour aboutir à une réelle restauration pratique du plain-chant. Il se place ainsi dans les rangs des critiques des établissements mis en place et soutenus par l'État.

Soucieux de trouver une réalisation effective de son idéologie, Clément cherche à se placer, tout au long de sa carrière, comme trait d'union entre la réalité du terrain et les réflexions administratives des autorités. Ses initiatives auprès du gouvernement et son implication dans des commissions d'étude et d'inspection pour le ministère de l'Instruction publique et pour l'administration des Cultes en témoignent. Ce volet singulier dans la carrière de Clément est l'occasion d'aborder la position de l'État face à la formation spécifique des musiciens d'église, notamment à travers les considérations sur la répartition d'allocations dévolues aux maîtrises et aux bas-chœurs.

## Chapitre – I            **Les idées sur l'enseignement de la musique religieuse et leur diffusion**

Il est temps de prendre un parti et d'adopter des principes généraux. Il est très beau de manifester son estime pour le plain-chant, de rechercher les formules les plus belles et les plus autorisées ; mais il est encore plus nécessaire de l'adopter dans la pratique, d'en prescrire et de s'en imposer l'usage ; de ne pas se borner à publier ou faire publier des éditions nouvelles, revêtues des approbations les plus hautes, mais de le faire apprendre et goûter aux fidèles par une exécution constante, ordinaire, permanente, soignée, qui seule peut redonner la vie à ce malade languissant qui n'a depuis longtemps qu'un souffle d'existence, mais que la mort a épargné jusqu'à ce jour, et sur lequel nous le croyons fermement, elle n'aura jamais un empire absolu<sup>563</sup>.

### **1\_ La production didactique de Clément autour de la musique d'église**

Lorsqu'en 1854 Clément publie un premier *Paroissien romain*, livre à l'usage des fidèles, il prend soin de faire paraître en même temps un livre d'orgue, et surtout une méthode complète de plain-chant à destination des séminaires, écoles normales, maîtrises et chantres pour les guider dans la première étape de l'exécution du plain-chant : son bon apprentissage. Cette première méthode forme une base didactique au sein de ses travaux, car lorsqu'il publie une méthode d'orgue près de vingt ans plus tard, il

---

<sup>563</sup> Félix CLÉMENT, « Introduction », *Méthode complète de plain-chant*, Paris : Hachette, seconde édition : 1872, p. XXVI-XXVII.

renvoie son lecteur à sa *Méthode complète de plain-chant* qui doit lui permettre d'approfondir son apprentissage.

### **1\_1. Populariser pour restaurer**

Clément décline sa *Méthode complète de plain-chant* à l'usage des enseignants en deux volumes spécifiques, à savoir un livre de *Tableaux de plain-chant* et un manuel explicatif. Fondée sur le principe de l'enseignement mutuel et simultané<sup>564</sup>, cette méthode permet d'acquérir rapidement les notions essentielles pour une bonne exécution du plain-chant, à la portée de tous. L'auteur y allie la théorie et la pratique pour favoriser la compréhension et l'assimilation par les élèves. Clément affirme d'ailleurs clairement que son but est de populariser ce chant, notamment par son apprentissage à l'école : « J'ai pensé d'abord à aider à la popularisation du plain-chant parmi les jeunes gens de nos lycées et de nos écoles, à leur faire aimer en leur offrant les moyens de l'exécuter facilement<sup>565</sup>. » Clément défend la même position dans son *Paroissien romain* : « Combien ne serait-il pas à désirer qu'on apprît aux jeunes gens quelques-uns de ces chants admirables unis aux formules les plus révérees dans les mystères proposés à leurs croyances ? Quel secours et

---

<sup>564</sup> Le modèle d'enseignement mutuel s'importe en France, depuis l'Angleterre, en 1815 période propice au développement des idées révolutionnaires sur l'instruction publique populaire. Alors que la pénurie de maîtres est un frein à la mise en place d'un enseignement public, l'organisation de l'école mutuelle permet de pallier ce manque : un seul maître suffit pour une école de cent cinquante élèves. Tous sont rassemblés dans la même salle où le maître est secondé par des moniteurs, choisis parmi les élèves les plus âgés et les plus instruits qui relaient ses directives aux plus jeunes et les font travailler par groupe. Ce système est organisé sur plusieurs niveaux : moniteurs généraux, moniteurs intermédiaires, etc. jusqu'aux élèves débutants. Chacun apprend du niveau supérieur et enseigne au niveau inférieur.

Ce modèle est adapté et développé à l'enseignement de la musique par Wilhem. Voir *Partie C / chapitre - II / 3\_ L'enseignement de la musique dans les écoles normales primaires et les lycées.*

<sup>565</sup> Félix CLÉMENT, « Introduction », *Méthode complète de plain-chant.*, op. cit., p. XVII.

quelle consolation plusieurs d'entre eux n'apporteraient-ils pas à l'Église<sup>566</sup> ».

En voulant l'étude du plain-chant au même titre que celle de la musique profane dans les écoles, Clément mise en particulier sur les enfants pour inciter la masse des fidèles à participer aux chants des offices. Il porte par conséquent une grande attention à rendre son enseignement progressif et adapté à ce jeune public. Il pense ainsi sa proposition plus efficace pour aller dans le sens d'une restauration de la musique d'église et espère en même temps se démarquer d'autres méthodes déjà disponibles.

Dans sa méthode, il met en avant la simplicité du plain-chant par rapport à la musique afin de prouver que son apprentissage est abordable par tous. Pour ajouter à sa démonstration et convaincre de la facilité d'apprentissage du chant du culte pour tout fidèle, Clément fait appel à l'argument récurrent chez les partisans du plain-chant qui veut que ses : « mélodies éternelles [soient] comme la pensée divine<sup>567</sup> ». L'autorité des sources et la longue tradition dans l'Église garantissent pour Clément la valeur de son travail. En vertu de cette conception, l'auteur expose ses références. L'authenticité du chant est prouvée par l'ancienneté des sources théoriques (Boèce, Hucbald, d'Arezzo), mais aussi par l'autorité des musicographes contemporains (Baïni, Choron, Fétis, Jouve, Coussemaker) dont les ouvrages l'ont guidé. Cependant, Clément ne fait pas l'impasse sur les auteurs des trois siècles précédents : citant Bona, Lebeuf, Jumilhac, Poisson, La Feuillée, il affirme prendre en compte les différentes réformes dirigées par l'Église jusqu'au concile de Trente compris. En montrant sa connaissance de l'ensemble des travaux et réformes sur le plain-chant, il légitime sa capacité à l'enseigner dans sa

---

<sup>566</sup> Félix CLÉMENT, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne*, Paris : L. Hachette et Cie , 1854, p. III.

<sup>567</sup> Félix CLÉMENT, *Méthode complète de plain-chant*, Paris : Hachette, 1854, p. V.



version la plus authentique mais aussi la plus adaptée à son siècle. Il propose en particulier de guider l'apprentissage de l'exécution du plain-chant en partant des études musicographiques récentes. Clément souhaite aussi diffuser l'enseignement des séquences composées au Moyen Âge pour enrichir le chant liturgique. Selon lui, elles renferment plus encore que le plain-chant de cette époque l'esprit de l'art médiéval que les archéologues musicaux recherchent dans leurs études sur le chant de l'Église : « Si on devait faire revivre dans nos églises les chants liturgiques du moyen âge, ce ne serait pas la partie grégorienne des offices divins qu'il faudrait prendre aux manuscrits de cette époque, parce qu'enfin sept siècles séparent saint Grégoire de saint Louis<sup>568</sup>. » En intégrant ces séquences dans son modèle de restauration du chant liturgique, il considère ne pas s'éloigner des consignes de l'Église pour l'unification du rite romain et le souligne :

Les idées, le caractère et l'art du moyen âge ont laissé leur empreinte plus profondément dans ces compositions [les séquences] que partout ailleurs. Quand les études archéologiques auront suffisamment éclairé cette question, il y aura peut-être lieu à faire un choix dans ces séquences, afin de les faire retentir de nouveau dans nos églises, et cette réhabilitation sera d'autant plus facile que d'une part aucun décret n'en a interdit l'usage conjointement avec la liturgie romaine, que, d'une autre part, elles se trouvent autorisées par la clause « *illis tamen excerptis* » de la bulle *Quod a nobis* de saint Pie V ; qu'en troisième lieu, leur notation musicale est claire, à peu près semblable à celle de notre chant actuel, et qu'elle n'est nullement sujette à contestation<sup>569</sup>.

Les ouvrages de Clément visent un large public, particulièrement de jeunes et d'amateurs, et promettent un enseignement sérieux et approfondi, voire

---

<sup>568</sup> Félix CLÉMENT, « Introduction », *Méthode complète de plain-chant*, seconde édition : 1872, *op. cit.*, p. XXI-XXII.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. XXII.

professionnalisant pour ce qui est de l'orgue, en même temps qu'un apprentissage facile car progressif et adapté :

Depuis plusieurs années, la plupart de NN. SS. les évêques font des efforts pour améliorer le chant ecclésiastique et provoquer le concours des fidèles pour l'exécution des mélodies religieuses. Ayant à cœur de répondre à ce vœu paternel, nous avons publié ce *Paroissien romain* dans le but de faire goûter les beautés du plain-chant en offrant à tout le monde, depuis l'élève d'un lycée jusqu'à l'enfant des écoles chrétiennes, depuis le musicien habile jusqu'à l'habitant des campagnes, une participation facile au chant sacré dans les paroisses et dans les chapelles<sup>570</sup>.

Lors de sa première édition en 1854, Clément présente sa méthode de plain-chant comme un ouvrage destiné à un public tout aussi large : il s'adresse, selon lui, à tout fidèle, même non musicien, désireux de participer au culte et de bien exécuter le chant liturgique. Mais, lorsqu'elle est rééditée vingt ans plus tard, il replace sa méthode dans un contexte plus précis : son but est de proposer « un enseignement pratique destiné à former immédiatement pour l'Église des chantres, des maîtres de chapelle et des enfants de chœur », notamment pour aider à changer les habitudes des musiciens d'église suite à l'adoption de la liturgie romaine : « La substitution de la liturgie romaine aux rites particuliers rend pour eux l'étude des principes du plain-chant obligatoire puisque, sans cette étude, ils ne sauraient s'initier au nouveau chant<sup>571</sup> ».

Au demeurant, cette méthode ne change que très peu dans son contenu et reste à destination du musicien débutant. Elle s'ouvre sur deux chapitres consacrés entièrement aux notions de base nécessaires pour lire la musique avant de s'intéresser aux modes, puis à la psalmodie et de

---

<sup>570</sup> Félix CLÉMENT, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne, op. cit.*, p. III.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. XVII

détailler l'organisation des différents offices. Les deux derniers chapitres abordent différentes sortes de chants, en commençant par ceux du célébrant ; l'ouvrage se termine sur les différents éléments à considérer pour une bonne exécution :

**Chap. VII Exécution du plain-chant**

1. **Étendue des voix — Quels sont leurs défauts et quelles doivent être leurs qualités**
2. **Ouverture de la bouche — Respiration — Tenue du corps**
3. **Pose de la voix — Prononciation - Liaison des sons**
4. **Intonation - Discipline dans le chœur**
5. **Du rythme**
6. **De l'expression**
7. **Accompagnement du plain-chant**
8. **Avis sur l'enseignement élémentaire du plain-chant**

Si Clément est très précis dans ses préconisations sur la technique vocale, certaines indications peuvent manquer de clarté. Par exemple, en ce qui concerne le rythme ou les nuances, il renvoie généralement au caractère du chant ou au ressenti du chanteur, ce qui reste flou pour les non-initiés que Clément voudrait inclure parmi ses destinataires. Par exemple, Clément professe que « Les nuances d'expression doivent être inspirées bien plus par le caractère liturgique du morceau que par le goût particulier et le caprice du chanteur<sup>572</sup> », mais il ne donne aucune précision à ce sujet. À propos du rythme, il indique qu'il est régi par l'accentuation naturelle du texte, puis en ce qui concerne le tempo « on le modifiera selon le degré des fêtes. On chantera lentement aux fêtes doubles, et moins solennellement aux fêtes simples et aux feries<sup>573</sup> » et que l'interprétation ne doit pas trop user d'imitation pour illustrer le texte. Le maître mot semble être l'*adaptation*, que ce soit à la circonstance liturgique ou à l'effectif du point de vue du nombre de ses participants ou de leurs

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 352.

capacités, par exemple : le « diapason varie selon la nature et l'étendue des voix qui composent le chœur d'une église [...] Dans tous les cas, il convient de descendre le diapason aussi bas qu'on pourra le faire dans l'office et la messe des Morts<sup>574</sup>. »

L'approche esthétique de Clément est en revanche assez claire : les ornements sont bannis car irréalisables en chœur, tout comme les accords dissonants qui ne correspondent pas au codes traditionnels d'interprétation du chant liturgique. Pour accompagner le plain-chant, Clément préconise de favoriser l'orgue entre tous les instruments ou, à défaut, de préférer les instruments graves. L'organiste peut proposer une harmonisation du plain-chant en utilisant une « harmonie plaquée [qui] est celle qui s'accommode le plus aux rythme [*sic.*] et à la mélodie du plain-chant. On doit y employer l'accord parfait en plaçant, autant que possible, le son fondamental à la basse<sup>575</sup> ». L'harmonie vocale du plain-chant doit être réalisée par un maître de chapelle « profondément versé dans la science du chant grégorien et dans celle des règles de la composition musicale<sup>576</sup> » ; à défaut, le chœur se contentera d'unissons ou d'octaves. L'exécution de faux-bourdon sera réservée aux chantres ou aux instruments.

Si Clément considère que le plain-chant doit conserver une certaine immuabilité dans sa forme structurelle, qui peut être rétablie grâce aux travaux musicographiques, son exécution en revanche peut tout à fait varier : « la manière de le chanter reçoit l'empreinte des idées dominantes du temps, du pays, de la province où il est exécuté<sup>577</sup> ». Sa seule exigence

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 350-351.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>576</sup> *Id.*

<sup>577</sup> Félix CLÉMENT, *Le paroissien romain contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne, op. cit.*, (1854), p. V.

au sujet de l'interprétation du plain-chant réside dans un goût circonstancié adapté aux spécificités liturgiques de chaque chant de la prière :

On exige communément d'un artiste qui interprète les chefs-d'œuvre de la musique profane, qu'il ait une intelligence complète de la situation dramatique et une expression en rapport avec les sentiments qu'il veut dépeindre ; à plus forte raison doit-on demander aux interprètes de la prière publique et des enseignements de l'Église qu'ils possèdent une connaissance suffisante du caractère particulier qui convient à chacune des parties de l'office divin<sup>578</sup>.

Pour Clément, le chant de l'Église représente l'expression de la prière : « il exprime fidèlement des pensées communes à tous<sup>579</sup> » et doit être exécuté par le chœur des fidèles. Pour permettre à tous de participer et éviter ainsi « l'inaction contemplative<sup>580</sup> », le chant ne doit pas être réservé à une élite instruite mais être accessible à chacun sans être pour autant facile et simpliste. Grâce au mouvement de démocratisation des arts en général dans la société, Clément défend sa vision d'un chant liturgique social, c'est-à-dire rassembleur et dépourvu de toute notion de caste, réalisable. En fixant les règles d'une musique appropriée à la prière, il prend soin de l'écarter des caractéristiques de la musique profane, associée au divertissement, ou de la musique savante et l'entoure d'une spécificité universelle. Selon ces critères, le plain-chant se révèle le seul chant permettant l'union et l'égalité des fidèles grâce à ses caractéristiques de simplicité, de sobriété et de gravité : « le plain-chant est la seule musique susceptible d'une popularité durable<sup>581</sup> ».

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>579</sup> Félix CLÉMENT, « Préface », *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris : Adrien Le Clère, 1861, p. VIII.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. VIII.

## 1\_2. Conserver et valoriser les spécificités d'un chant exceptionnel

En ce qui concerne l'enseignement et la diffusion du plain-chant, Clément plaide en faveur de moyens équivalents à ceux mis en place pour la musique profane. Tout en cherchant à propager la pratique du chant de l'Église, il souhaite cependant le démarquer de la pratique musicale en mettant en avant ses spécificités. À ce sujet, les méthodes de Clément font écho à ses ouvrages plus généraux et encyclopédiques, telle l'*Histoire générale de la musique religieuse*, où ces thèses sont développées. Gages d'une Vérité, l'unicité, l'ancienneté, l'immutabilité, l'authenticité du plain-chant vantées par Clément lui confèrent le caractère supérieur de l'Église universelle unifiée dans la liturgie romaine : « les caractères de la liturgie se déclinent comme suit : l'antiquité, l'universalité, l'autorité et l'onction, fruit de la sainteté<sup>582</sup> » ; par son autorité et son antiquité, l'Église romaine est alors assimilée à l'Église universelle. Clément accorde aussi à ce chant une notion de préciosité : définir le plain-chant comme un chant d'exception alimente le sentiment d'appartenir à une communauté élevée. Alors celui qui adhère et exécute ce chant caractéristique s'élève aussi. Jouer sur ces différents aspects fait du plain-chant un élément incontournable de l'unification de la liturgie : « Les formes d'expression du culte public doivent participer jusqu'à un certain point à l'invariabilité des dogmes et conserver un caractère essentiellement traditionnel<sup>583</sup> ».

Dans sa définition du chant de l'Église, Clément oscille néanmoins entre vision ultramontaine et élan nationaliste. En effet, ces arguments renvoient aussi le plain-chant à une histoire nationale, un patrimoine partagé par tous les français. Le mythe du chant transmis directement par Saint-

<sup>582</sup> Vincent PETIT, *Église et Nation*, op. cit., p. 46.

<sup>583</sup> Félix CLÉMENT, « Préface », *Histoire générale de la musique religieuse*, op. cit., p. V.

Grégoire à Charlemagne fait de la France une nation privilégiée et détentrice d'un héritage d'exception. Cet argument sensible s'intègre dans une réflexion identitaire prégnante au milieu du siècle. Dans la préface de son *Histoire générale de la musique religieuse*, Clément délimite son champ d'étude en affirmant que :

Pendant les quinze années que nous avons consacrées à l'étude comparée des arts religieux à différentes époques et chez différents peuples, nous avons acquis la conviction que les formes de la piété ont été plus graves, mieux raisonnées et en réalité plus raisonnables en France qu'en aucun autre pays<sup>584</sup>.

Selon son point de vue, l'idée d'un patrimoine épargné et conservé, malgré l'épisode révolutionnaire, donnerait à la nation le prestige d'un héritage précieux. Garante de la tradition du chant originel des catholiques, la France jouit de ce fait d'une certaine puissance au sein de l'Église.

Par ailleurs, Clément montre à plusieurs reprises son adhésion à un postulat qu'il lit dans la *République* de Platon, selon laquelle la musique d'un peuple en est le reflet et peut influencer ses doctrines morales, elles-mêmes fondements de la direction politique d'un pays. Pour se situer dans une réflexion contemporaine, Clément cite Fétis à l'appui de cette idée : « L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral<sup>585</sup> ». Cela n'est pas non plus sans rappeler les écrits mennaisiens de d'Ortigue, en particulier l'article « Observations sur les arts dans leurs rapports avec les institutions sociales » (*Mémorial catholique*, octobre 1829)<sup>586</sup>, dans lequel l'auteur expose sa théorie sur

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>585</sup> François-Joseph FÉTIS, *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, cité dans Félix CLÉMENT, *Histoire générale de la musique religieuse*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>586</sup> Joseph D'ORTIGUE, *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia L'ÉCUYER éd., *op. cit.*, p. 36 ; 213-220.

l'altération concomitante d'une société et de sa musique lorsqu'elles s'éloignent de leur forme primitive ; d'Ortigue y affirme que dans les premiers temps de l'Antiquité la musique de la « société parfaite [...] formée de Dieu même<sup>587</sup> » était tout aussi parfaite et que ces premiers chants, reconnaissance envers Dieu, « sous l'inspiration directe du Créateur, ont dû être un ravissant et magnifique langage, une improvisation toute empreinte d'un sentiment religieux<sup>588</sup> » : une noblesse perdue sous l'influence des temps modernes et des innovations qui ont participé à l'amenuisement de son pouvoir expressif et de sa force morale. Par conséquent, une communauté élevée, telle la communauté catholique française, doit avoir pour moyen d'expression un chant au caractère tout aussi élevé. La musique liturgique ne doit pas céder à l'influence profane en adoptant son langage, mais conserver sa spécificité pour « porter plus haut la prière, la lancer dans l'espace et la rendre à la fois plus forte, plus touchante, en l'entourant d'un accompagnement sonore et mélodieux<sup>589</sup> ».

## **2\_ Une question centrale dans les rassemblements catholiques et scientifiques**

La question de l'enseignement du plain-chant et de la musique d'église trouve une place de premier ordre au sein des trois types de rassemblements étudiés précédemment (comités catholiques, congrès scientifiques de France et congrès de Paris) ; cependant, ce sujet est abordé de façon différente par chacun, suivant les buts fixés par ces assemblées. Par exemple, la portée scientifique appliquée aux travaux menés dans le cadre des congrès scientifiques induit un certain recul quant

---

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>588</sup> *Id.*

<sup>589</sup> Félix CLÉMENT, *Histoire générale de la musique religieuse, op. cit.*, p. 1.



au jugement de la qualité de la musique d'église en rapport à son rôle liturgique et plus généralement sur ce qui touche à la notion de croyance. Cela explique la prédominance de l'angle esthétique et historique dans ces assemblées pour parler de musique religieuse. En revanche, la commission de l'art chrétien intègre au combat pour la liberté de l'enseignement mené par les comités catholiques sa réflexion sur la musique d'église. Cette musique spécifique devient alors un argument militant. Par ailleurs, cette question de l'enseignement du chant et de la musique de l'Église est aussi centrale dans les discussions du congrès de Paris où elle est considérée comme l'élément indispensable à la régénérescence de la musique à l'église.

### **2\_1. Le pouvoir moral de l'esthétique musicale religieuse**

Ces trois assemblées n'abordent certes pas le sujet de l'enseignement de la musique religieuse sous les mêmes angles, mais leurs conclusions sont identiques. Elles font d'abord le constat d'une décadence de la musique à l'église, qui conduit dans un second temps à une réflexion sur les solutions à apporter. Tous se retrouvent sur l'idée que la régénérescence de cette musique passe par une réforme de son enseignement. Sur le plan chronologique, la réflexion sur l'enseignement pour améliorer la musique de l'Église germe lors du congrès scientifique de Marseille de 1846 par la question : « Indiquer les avantages de la musique religieuse, son influence sur les mœurs populaires et le moyen de la propager », qui aboutit au vœu suivant, assez peu fermement formulé : « il est à souhaiter que la musique religieuse soit enseignée dans nos écoles <sup>590</sup> ». Mais l'enseignement

---

<sup>590</sup> *Congrès scientifique de France, quatorzième session, Tenue à Marseille, en Septembre 1846*, t. II, Marseille : Secrétariat général ; Paris : Derache, 1847, p. 277.

n'apparaît véritablement comme un moyen d'action pour la restauration de la musique à l'église qu'à partir du congrès dédié de 1860 ; bien que certaines questions proposées aux congrès scientifiques de France étaient déjà propices à cette discussion les années précédentes, elles n'avaient alors pas trouvé preneur parmi les congressistes : par exemple à Nîmes en 1844, la question numéro 37 de la 5<sup>e</sup> section « Quelle serait aujourd'hui l'influence des anciennes maîtrises sur l'art musical en France, et sur les mœurs populaires ? » ; ou encore à Nancy en 1850 avec la 18<sup>e</sup> question de la même section : « Déterminer quelle part les fidèles prenaient aux offices, principalement en ce qui concerne le chant. Indiquer avec précision ce que doit être dans la pratique, pour le fond, pour la forme et pour l'exécution, le chant religieux. Faire connaître les moyens d'arriver promptement, sous ce rapport, à un état des choses convenable ». Si ces questions n'ont pas suscité d'études ou de discussions, leurs formulations montrent l'attention que les congrès scientifiques portent à l'esthétique spécifique de la musique de l'Église, c'est-à-dire aux règles qui établissent la convenance de la musique associée au culte, tant par ses caractéristiques compositionnelles que par ses préconisations d'interprétation, répondant au paradigme de la morale chrétienne. Cela fait écho aux remarques de Clément quant à la valeur et au rôle de la musique d'une communauté. C'est à Reims en 1845 que l'exemple est le plus probant. L'idéologie distillée par les interventions de Morelot et de Fanart révèle de grandes similitudes avec les thèses esthétiques enseignées par Clément quelques années plus tard. Lorsque Fanart entame son exposé sur la question « Quelle réforme à introduire dans la musique religieuse en France ? », il commence par énoncer une définition de la musique de l'Église : reflet du dogme chrétien et de ses valeurs, elle doit unir les fidèles. Ses propos sont rapportés dans le compte rendu des séances :

Selon lui [Fanart], le christianisme imprima son cachet à toutes les formes d'art. C'est ainsi que la musique de l'Église primitive refléta, – comme la peinture et l'architecture, – la vertu-mère du dogme chrétien, la vertu par excellence, c'est-à-dire, l'amour du prochain, la charité, qui forme le fond de toute la symbolique chrétienne. De là cette tendance à unir dans une seule voix la prière de tous ; de là l'usage de chanter en chœur tous les morceaux de la liturgie<sup>591</sup>.

Cette simple explication expose l'idée d'une musique spécifique à l'Église, qui soit à la fois représentative des valeurs d'une communauté et de son rôle de lien et vecteur d'égalité entre tous les fidèles le pratiquant. Il est évident que Clément s'inscrit dans la droite ligne de la pensée de ces membres des congrès scientifiques de France. Ce point de vue n'est pas celui de tous les congressistes cette année-là, mais il s'impose avec force au cours de cette session face aux radicaux prônant le rejet total de musique à l'église, plain-chant compris, ou de toute autre forme musicale que le plain-chant pour le culte.

Dans le cadre des comités catholiques, deux préoccupations principales ressortent des propos tenus aux commissions de l'art chrétien : il s'agit de l'enseignement des arts chrétiens, d'un côté, et des réformes à introduire dans la pratique quotidienne du chant liturgique, de l'autre. La question de l'enseignement est mise à l'honneur vingt et une fois au cours des treize assemblées observées ici (1873-1885), que ce soit dans les questions ou leur rapport, ou encore dans les vœux de la commission de l'art chrétien. En ce qui concerne l'enseignement de la musique liturgique, le problème déborde les luttes pour la liberté de l'enseignement catholique menées par les libéraux. Ici, la réflexion sur la formation des musiciens d'église, en particulier dans les campagnes, trouve un cadre et un appui à une recherche de longue date. C'est en effet

---

<sup>591</sup> *Congrès scientifique de France treizième session tenue à Reims, en septembre 1845, o p. cit., p. 434.*

le phénomène que souligne Xavier Bisaro lorsqu'il montre l'évolution des pratiques en milieu rural<sup>592</sup>. Après la fermeture des maîtrises, la période concordataire dévalue considérablement le rôle du chantre dans les paroisses. D'une part, l'activité musicale, surtout la pratique chorale, se développe dans l'ensemble de la société et cette nouvelle pratique empiète sur l'église. D'autre part, l'élite érudite stigmatise leurs pratiques propageant le topos de leur mauvais goût et de leur ignorance ; le chantre passe alors pour rétrograde et continuateur d'usages dépassés. Cependant, ces critiques ne forment pas une réelle volonté de changement. La réalité des pratiques touche surtout de nombreux prêtres de paroisses rurales qui s'engagent dans une quête d'amélioration. L'intérêt pour ces questions lors des rassemblements des comités catholiques est un moyen pour ces derniers de faire entendre leurs voix.

Ainsi, alors que la commission de l'art chrétien de 1878 déplore la décadence de la musique à l'église, elle soutient les propos du comité de Bayonne et publie son rapport sur *La nécessité d'améliorer le chant dans les églises*. Ce genre de constat et de remarque est récurrent dans les commentaires de la commission. Il est systématiquement relié aux musiciens d'église et à leur manque de formation en matière de musique liturgique spécifiquement.

Le récapitulatif des vœux émis par l'assemblée de 1877 résume l'ensemble des positions de la commission de l'art chrétien au sujet de l'enseignement et de la diffusion des arts chrétiens, notamment la musique.

---

<sup>592</sup> Xavier BISARO, chapitre V « La fin d'un monde », *Chanter toujours plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Rennes : PUR, coll. Histoire, 2010, p. 173-210.

**Assemblée générale des catholiques à Paris.** — Les vœux suivants ont été proposés par la Commission de l'art chrétien et approuvés dans la séance générale du 6 avril 1877.

I

Organiser, dans les principaux centres, des séries de conférences ou leçons publiques pour l'enseignement chrétien de l'histoire des beaux-arts.

II

Comme complément normal de l'enseignement supérieur catholique, fonder des écoles libres des beaux-arts (architecture, peinture, sculpture, gravure, musique).

Inviter la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien à préparer un programme pour l'organisation de ces écoles.

Fonder une société ayant pour objet de mettre à la disposition des artistes les moulages, copies, calques et autres reproductions des œuvres d'art conformes à l'idéal chrétien, et propres à servir de modèles.

III

La Commission de l'art chrétien, considérant :

— Que le nombre des organistes est très-restreint et qu'il suffit à peine à celui des églises dans les grandes villes ;

— Que, dans les petites villes et dans les paroisses rurales, l'orgue est souvent tenu par des dames amateurs ou maîtresses de musique, et qu'il pourrait l'être d'une manière plus satisfaisante si ces personnes possédaient les connaissances spéciales que cette fonction réclame ;

— Que les chants liturgiques sont fréquemment ajoutés au chant des cantiques en langue vulgaire dans les confréries, et que le mode d'accompagnement de ces derniers ne saurait convenir aux pièces du plain-chant traditionnel ; — Émet le vœu qu'il soit fondé un enseignement professionnel d'orgue et d'accompagnement du plain-chant à l'usage des femmes.

IV

La Commission de l'art chrétien, considérant :

— Que, depuis de longues années, les églises souffrent de la décadence du chant ecclésiastique, et du silence forcé que les fidèles sont obligés de garder ;

— Que la pénurie de chœurs devient générale et est si grande dans certaines localités que l'office n'y est plus chanté, et que les grand'messes y sont supprimées même dans les principales solennités ;

Émet le vœu :

— Que l'enseignement du plain-chant soit professé dans les écoles normales et ramené à ses véritables traditions ;

— Que, dans les écoles primaires, les enfants soient exercés par leurs instituteurs à prendre part au chant ecclésiastique dans l'église de la paroisse ;

— Qu'il soit fondé, soit par le soin des autorités diocésaines, soit auprès des écoles catholiques des beaux-arts, des cours ou écoles libres pour l'enseignement supérieur du chant ecclésiastique et de l'orgue, en vue principalement de former des maîtres de chapelle et des organistes. Ces écoles supérieures pourraient délivrer des diplômes.

Société Saint-Jean, Bulletin n°8, 1878, p. 336-337.

En 1879, la commission met à l'ordre du jour quatre questions portant sur l'art chrétien. L'avis de Clément est particulièrement sollicité sur tous ces points et on le retrouve transcrit dans le bilan de cette commission inclus dans la *Revue de l'art chrétien*<sup>593</sup>. La dernière question est spécialement développée par Clément :

4° Étudier les causes du peu d'influence de la musique sacrée sur les mœurs et les goûts du public. — Les développements excessifs de la musique dramatique, actuellement la seule favorisée, n'ont-ils pas contribué à détourner les esprits des formes graves de l'Art musical et fait perdre de vue le but principal de la musique, qui est la louange de Dieu<sup>594</sup> ?

Il explique que la prière est l'objet de la musique sacrée, que cette dernière soutient et rend plus expressive. En tant que pratique collective de la prière, « le chant doit être impersonnel<sup>595</sup> », c'est-à-dire que les voix doivent se mêler ensemble et sans effet, afin de mettre les fidèles sur un pied d'égalité. Surtout, la musique ne doit pas se dissocier des paroles pour ne pas détourner les esprits de la louange de Dieu. De plus, Clément insiste sur la recherche d'une unité dans la pratique du culte catholique : il faut privilégier l'usage du plain-chant et n'introduire dans les églises qu'une musique religieuse pourvue d'« un caractère grave, soutenu, solennel, sans emphase et sans bruit, suave sans mollesse, [qui] traitera respectueusement les textes sacrés et ne déparera pas la dignité du culte catholique<sup>596</sup> », conclut-il. Enfin, il met en lumière les préceptes de monseigneur Parisi :

---

<sup>593</sup> Félix CLÉMENT, « Commission de l'art chrétien », *Revue de l'art chrétien*, n°27, 1879, p. 466-479.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>596</sup> *Id.*

On peut dire [que les préceptes de monseigneur Parisis ont] porté des fruits ; car pendant une période de vingt années, beaucoup de maîtrises ont été établies, des orgues restaurées, le plain-chant remis en honneur, des travaux considérables sur le chant liturgique exécutés et publiés ; des compositions plus sérieuses ont succédé à celles qui avaient motivé les avertissements de l'épiscopat. Mais depuis, les formes de la musique dramatique ont peut-être plus qu'à toute autre époque, envahi les églises, l'accompagnement du plain-chant est devenu barbare et le chant ecclésiastique subit le désordre d'idées qu'on constate dans la pratique de l'art musical lui-même<sup>597</sup>.

La commission de l'art chrétien, quant à elle, interpelle les évêques dans son rapport présenté en assemblée générale : les compositions sacrées comportent trop de drame, commente-t-elle. Il appartient aux évêques, par la réaffirmation et la publication d'instructions, de réhabiliter le chant ecclésiastique et de guider l'inspiration des compositeurs et des maîtres de chapelle pour renouer avec les « principes d'esthétique chrétienne<sup>598</sup> » dans les œuvres de musique sacrée.

## **2\_2. Propositions de mise en place d'outils pour le développement de l'enseignement**

Le sujet de l'enseignement prend une place prépondérante dans les débats des différentes assemblées rencontrées. Parmi les solutions envisagées, plusieurs propositions reviennent souvent, comme l'idée d'imposer l'enseignement du chant religieux dans les écoles et d'investir les instituteurs de cette mission, afin de faciliter la propagation de la pratique du chant liturgique auprès des enfants et, consécutivement, de désinhiber les fidèles lors de l'office. Pour ce qui concerne plus spécifiquement les acteurs de premier rang pendant le culte, les membres des différents

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 478-479.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 469.

congrès et comités suggèrent d'intégrer l'apprentissage du plain-chant à la formation prévue dans les petits et grands séminaires. Enfin, la troisième proposition avancée concerne la création d'établissements spécifiques à l'enseignement de la musique religieuse.

Par exemple, lorsque la commission de l'art chrétien se penche sur la formation des musiciens d'église, elle évoque plusieurs moyens de l'améliorer : notamment, par l'enseignement de la liturgie et du chant liturgique dans les écoles primaires (1873, 1877). Une autre idée récurrente est de fonder des établissements catholiques pour l'étude des beaux-arts. Cela revient sous différentes formes telles la création d'institutions pour un apprentissage professionnel des arts chrétiens (1876), ou celle d'écoles libres en lien avec les universités catholiques (1877, 1880, 1884).

Précisément, cette dernière solution s'enracine et se développe dans l'adoption de la loi du 12 juillet 1875 autorisant l'enseignement supérieur catholique. Aussitôt, deux universités se forment à Paris et à Lille. D'autres suivront à Angers, Lyon et Toulouse. Le président des comités catholiques, Chesnelong, dans son discours d'ouverture de l'assemblée générale de 1878, se félicite de la création de ces établissements prometteurs, rejoignant les vœux émis l'année précédente par la commission de l'art chrétien lors de l'assemblée générale au sujet de l'enseignement des arts chrétiens.

L'université catholique lilloise, officiellement inaugurée en 1877, mérite d'être étudiée de plus près car, à la suite de l'assemblée de 1878, elle contacte la société Saint-Jean pour rédiger un projet d'École catholique des beaux-arts. Cette entreprise, à laquelle Clément prend pleinement part, est à observer au regard des différents établissements distillant un enseignement nécessaire à la formation des musiciens d'église, mais aussi



au prisme des idées de création d'écoles évoquées par Clément tout au long de sa carrière<sup>599</sup>.

Le congrès de Paris de 1860 est aussi force de proposition pour améliorer la formation des musiciens d'église. Si, dans la plupart des diocèses présentés lors du congrès, les intervenants déplorent un manque considérable dans le domaine de l'enseignement de la musique religieuse et réclament le soutien et l'investissement des séminaires et des écoles normales pour pallier ce problème, d'autres membres y exposent leurs travaux théoriques et pratiques sur ce sujet. Par exemple, la maîtrise limougeaude rétablie diffuse un enseignement complet qui s'éloigne du modèle de l'Ancien Régime : il comprend l'apprentissage du solfège, du chant grégorien ainsi que de ce qui y a trait, comme par exemple le latin et l'étude des textes liturgiques, et celui du piano et de l'orgue, du contrepoint, de l'harmonie, de la « grammaire et [de la] rhétorique musicales<sup>600</sup> », de la philosophie, de l'histoire de la musique. De plus, la formation des maîtres de chapelle et des organistes des milieux ruraux est assurée selon le schéma de transmission suivant : les curés envoient à Limoges un ou deux enfants âgés de onze à douze ans afin qu'ils soient formés pendant deux ans, puis ceux-ci reviennent dans leurs campagnes où ils peuvent désormais tenir l'orgue de l'église et y former un chœur.

D'un autre côté, le maître de chapelle Delort<sup>601</sup> fait part à l'assemblée du congrès parisien de son mémoire établissant un *Plan d'enseignement du plain-chant et de la musique dans les séminaires, les écoles et les maîtrises*, dans lequel il développe trois champs d'action possibles :

---

<sup>599</sup> Cette question est développée plus loin, voir *Partie C / Chapitre II. L'implication de Clément dans la mise en place d'un enseignement spécifique.*

<sup>600</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>601</sup> P. Delort, maître de chapelle à Saint-Pierre-de-Chaillet au moment du congrès.

- 1° Réorganisation des maîtrises ;
- 2° Enseignement du chant, dans les séminaires, par un professeur spécial ;
- 3° Création d'une école spéciale de plain-chant et de musique sacrée<sup>602</sup>.

L'abbé Rémond<sup>603</sup> propose quant à lui de mettre en pratique la méthode qu'il a élaborée pour faciliter et propager l'emploi de l'orgue. La méthode mise au point par Rémond s'adresse essentiellement aux paroisses de campagne et son idée est de permettre à quelques enfants de pouvoir tenir l'orgue pour accompagner les solennités en l'absence du chantre ou de l'instituteur. Un moment d'expérimentation pratique doit être organisé le soir après la dernière séance journalière, le 1<sup>er</sup> décembre, pour juger de la méthode proposée ; mais les procès-verbaux du congrès ne donnent pas de précision sur le déroulement et le résultat de cet essai pratique.

En fin de session, le congrès interpelle tant les autorités de l'État que les évêques pour tenter de parvenir à ses fins quant à la mise en place d'un enseignement spécifique pour les musiciens d'église.

### **2\_3. Opinions sur les écoles de Choron et de Niedermeyer**

Ces différentes propositions pour améliorer l'enseignement et l'apprentissage de la musique religieuse soulèvent des interrogations au regard des organismes déjà en place. En effet, lorsque le congrès parisien tient séance — il est le seul à évoquer les établissements déjà fondés — l'École de Niedermeyer existe depuis sept ans et, avant elle, celle de

---

<sup>602</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>603</sup> L'abbé Rémond est curé à Piffond (Yonne).

Choron a formé des musiciens d'église pendant près de quinze ans. La Fage en est l'exemple et prend part à la discussion que Delort engage lors de la lecture de son mémoire sur le *Plan d'enseignement du plain-chant et de la musique dans les séminaires, les écoles et les maîtrises*. L'orateur évoque les établissements qui ont ouvert la voie à l'enseignement de la musique religieuse : l'Institution royale de musique classique et religieuse de Choron et l'École de musique religieuse de Niedermeyer. Dans son exposé, Delort montre que l'école de Choron est trop ancienne pour faire figure de modèle et que sa dissolution a emporté avec elle tout ce qu'elle avait permis de mettre en place. La Fage précise qu'il n'y avait pas de classe de plain-chant au programme de l'Institution de Choron et Vervoitte souligne que le nombre d'élèves formés est si petit qu'il n'a pas été possible de conserver, quelques décennies plus tard, l'héritage légué. Dans un premier temps, on relève que l'orateur principal passe sous silence l'enseignement inculqué par l'école Niedermeyer, puis dans un second temps, lorsque d'Ortigue le lui fait remarquer, sa critique est sans équivoque : « M. Niedemeyer enseigne sans plan, sans méthode aucune<sup>604</sup> ». Aucun membre de l'assemblée ne semble se rallier à cet avis, le congrès précisant d'ailleurs dans le procès-verbal, à la suite de cette intervention, qu'il se désengage et laisse aux auteurs la responsabilité de leur propos.

Cependant, s'il n'y a pas d'adhésion franche à l'opinion de Delort au sujet des structures existantes pour l'enseignement de la musique religieuse, la récurrence de la question dans les différentes assemblées montre, si ce n'est un rejet, du moins l'inadéquation de l'établissement de Niedermeyer comme solution nationale. La centralisation d'un tel enseignement à Paris n'aide guère les localités les plus éloignées et les paroisses rurales.

---

<sup>604</sup> *Congrès pour la restauration...*, *op. cit.*, p. 60.

## 2\_4. Statut du modèle de l'Ancien Régime

Au sein de ce milieu catholique laïc, on remarque surtout, sur le plan de la conception, la volonté de restaurer un enseignement étendu sur l'ensemble du territoire, selon le modèle maîtrisien d'Ancien Régime.

La confiscation des biens de l'Église et la suppression des chapitres lors de la Révolution ont provoqué la fermeture des maîtrises. La sphère religieuse, qui jusqu'alors dispensait l'essentiel de l'éducation musicale, se retrouve par voie de conséquence écartée du sujet. L'État, pour compenser et pour contrôler l'enseignement, crée à Paris en 1793 l'Institut national de musique. La formation des musiciens d'orchestre et des chanteurs d'opéra y est privilégiée, ce qui provoque la séparation de l'éducation musicale de toute fonction religieuse<sup>605</sup>. Par ailleurs, la diminution conséquente du nombre d'ecclésiastiques, suite à la déchristianisation, à laquelle s'ajoute le désintérêt de la population pour la religion aboutit au constat suivant : peu d'hommes sont au début du siècle capables de transmettre le chant religieux aux quelques jeunes intéressés.

Le Sueur, le premier, se dresse contre le système du Conservatoire et dénonce le déséquilibre, sur le plan de la formation, entre la partie consacrée à l'enseignement vocal et celle consacrée à l'étude instrumentale. Pour y remédier, il propose notamment le rétablissement de soixante maîtrises. Choron<sup>606</sup> se fera son successeur et le maître d'œuvre de cette idée.

<sup>605</sup> Bien qu'à sa fondation le Conservatoire développe une méthode de plain-chant et une autre pour le serpent, ces enseignement n'ont semble-t-il pas perdurés.

<sup>606</sup> Pour cette figure importante de l'enseignement musical voir la thèse de doctorat de Bryan Randolph SIMMS, *Alexandre Choron (1771-1834) as a historian and theorist of music* (université de Yale, 1971) ; ainsi que Raphaële VANÇON, *Enseigner la musique : un défi*, Paris : L'Harmattan, 2011. Au sujet de l'établissement dirigé par Choron, se reporter à Gabriel VAUTHIER « L'École de Choron », *La Revue musicale*, décembre 1908, Hippolyte RÉTY, *Notice historique sur Choron et son école, Académie de Macon séance du 22 novembre 1872*, Paris : Charles Douniol et Cie, 1873 et Philippe LESCAT, *L'Enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay : Fuzeau, col. Mnemosis, 2001, p. 149-151.

Le Concordat puis la Restauration permettent à l'Église de recouvrer une partie de ses moyens financiers. En 1810, une dizaine d'organistes de renom demandent au ministre des Cultes de reprendre en main la musique religieuse. L'État accorde quelques subventions pour relancer les maîtrises. Choron est chargé de les réorganiser. Les événements politiques de 1814 — la Campagne de France — l'obligent cependant à tout arrêter. Parce que le conservatoire ne dispose pas d'un enseignement spécialisé dans ce domaine, Choron projette d'ouvrir une école exclusivement réservée à la musique religieuse. Son école primaire soutenue par l'État voit le jour en 1816 et évolue pour finalement devenir en 1825 l'Institution royale de musique religieuse, tout à fait indépendante du Conservatoire et dédiée essentiellement à la formation des musiciens d'église. Elle marque le début d'une certaine émancipation de l'enseignement musical religieux par rapport à la domination du Conservatoire et l'émulation liée à la solide concurrence d'un établissement capable de former des chanteurs experts dans l'exécution du chant liturgique qui soient capables de rivaliser avec les chanteurs issus du Conservatoire sur le terrain de l'opéra<sup>607</sup>. L'entreprise menée par Choron est convoquée comme le modèle jusque dans les débats sur l'enseignement de la musique d'église de la deuxième moitié du siècle. Elle inspire d'autres enseignants, en particulier Xavier Croizier<sup>608</sup>, lesquels tentent à leur tour de développer un enseignement musical selon une direction différente de celle du Conservatoire. Le système d'enseignement de Choron se perpétue sous la forme d'un réseau « choronien » officieux de maîtrise, en province, qui se développe suivant sa méthode<sup>609</sup>.

---

<sup>607</sup> Katharine ELLIS, « Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron : debates, rivalries, and consequences », in *Musical education in Europe (1770-1914) compositional, Institutional, and Political Challenges*, Michel FEND et Michel NOIRAY dir., Berlin : BWV, 2005, vol. 1, p. 125-144.

<sup>608</sup> Voir *Patie C / chapitre – II / 2\_3. Le modeste conservatoire de Croizier*.

<sup>609</sup> Étienne JARDIN, *Le Conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Michael Werner dir., Paris : EHESS, 2006, p. 178-179.

## Chapitre – II                    **L'implication de Clément dans la mise en place d'un enseignement spécifique**

### **1\_ Les projets d'établissement de Clément**

Au cours de sa carrière, Clément s'engage à plusieurs reprises pour la fondation d'établissements dédiés à la formation des musiciens d'église. Ce sujet est véritablement une priorité pour lui qui est entré dans la vie active par la voie de l'enseignement et qui ne cessera d'exercer cette activité toute sa vie. Il s'implique très tôt dans la lutte pour l'amélioration de la formation des musiciens d'église puisque, dès 1849, il propose la fondation d'une école spécifique soutenue par l'État et joue un rôle indéniable dans la création de l'École confiée à Niedermeyer.

Sa lutte pour l'enseignement de la musique catholique est bien connue de ses contemporains, comme le souligne Sophie-Anne Leterrier : Comettant compare ainsi Clément à monseigneur Dupanloup, fervent défenseur de l'enseignement catholique et fidèle de Montalembert<sup>610</sup>.

---

<sup>610</sup> Sophie-Anne LETERRIER, *Le mélomane et l'historien*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 50-51.

## 1\_1. Pour un enseignement idéal

Dans son *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France*<sup>611</sup> de 1849, Clément part du bilan qu'il a dressé lors de sa mission au sein d'une sous-commission ministérielle dédiée aux orgues et chargée d'évaluer les perfectionnements à introduire dans la fabrication et dans l'accord de ces instruments<sup>612</sup>. À la fin de ce rapport, il propose des solutions pour améliorer la situation de la musique dans les églises françaises. Le premier point abordé porte sur les musiciens d'église. Clément déplore le mauvais état des chœurs, le manque de chantres et les piètres exécutions de la musique liturgique.

À Toulouse, par exemple [...] le monopole des louanges du Seigneur est confié la plupart du temps à des chantres ignorants qui doivent peu à l'art et souvent encore moins à la nature. Incapables de conjuguer *Dixit*, ou de décliner *Dominus*, ils débitent, sans comprendre le sens du texte, une musique déjà dénaturée dont ils morcellent les phrases et brisent les périodes<sup>613</sup>.

Pour enrayer cette décadence de la musique d'église, il prône une formation spécifique pour les maîtres de chapelle et les chantres : il réclame alors la création d'une « École normale de chant ecclésiastique<sup>614</sup> », sorte de conservatoire spécialisé où les futurs maîtres de chapelle étudieraient le latin, les usages liturgiques et le chant ecclésiastique. Il affirme avoir « de nombreuses sympathies, tant du côté

---

<sup>611</sup> En annexe III, le texte complet de Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », in *Annales archéologiques*, 7 septembre 1849, p. 264.

<sup>612</sup> À ce sujet, se reporter à la *Partie A / chapitre - IV / 1\_2. Détails sur les activités de la section orgue*.

<sup>613</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 261.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 264.

des membres du clergé qui de celui de l'administration<sup>615</sup> » pour la réalisation de ce projet. Mais avant cela, il faut surtout, selon Clément, soutenir financièrement la réorganisation des maîtrises, au même titre que l'État subventionne le fonctionnement des bas-chœurs. Il propose de dépenser une partie des budgets engagés tous les ans dans la restauration et l'achat des orgues, pour le développement « des connaissances musicales liturgiques dans les bas-chœurs de nos cathédrales<sup>616</sup> ». Il veut ainsi donner les moyens aux maîtrises de développer les voix d'enfants, de les former et les instruire pour obtenir de véritables chorales. Il cite plusieurs exemples d'établissements pour lesquels cette démarche a abouti, notamment celui du collège Stanislas où il est lui-même maître de chapelle et où « plusieurs centaines d'élèves chantent sans le secours d'aucune voix étrangère et à l'aide d'un livre noté, les offices des dimanches et les fêtes avec un ensemble admirable<sup>617</sup> ». Ainsi, Clément espère provoquer l'engouement du peuple lors de l'office et le faire participer. Son idée est de diffuser

aux maître de chapelle des conseils purement artistiques par l'intermédiaire d'hommes de goût et de science. Ces conseils porteraient principalement sur le moyens de développer la voix des enfants ; de composer un ensemble choral ; de provoquer la participation du peuple au chant sacré dans la cathédrale, et de là dans les paroisses ; de tirer parti des écoles, quelquefois fort nombreuses, qui assistent aux offices et où l'on apprend déjà la musique vocale<sup>618</sup>.

Clément déplore d'ailleurs que les fidèles ne participent généralement pas au chant de l'office. Il y a, selon lui, plusieurs raisons à cela. La première réside dans leur ignorance des textes. Pour y remédier, il suggère de

---

<sup>615</sup> *Id.*

<sup>616</sup> *Id.*

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 265-266.



préparer l'office du dimanche la veille par une explication des textes qui seront récités et chantés. Il faut aussi enseigner le latin des Saintes Écritures dans toutes les écoles, car c'est cette ignorance qui induit un manque de croyance. Une autre raison à la passivité des fidèles pendant le culte réside dans le choix d'une musique trop complexe. En effet, Clément juge que le développement de l'orgue au XIX<sup>e</sup> siècle a affaibli l'exécution de la musique liturgique. Le rôle de cet instrument a changé : il ne soutient plus les voix mais les remplace et introduit une nouvelle musique pendant le culte, des improvisations très longues et de la musique trop savante ou trop légère. Clément considère que ce nouveau rôle de l'orgue « donne à un seul artiste le monopole de l'exécution de la prière ; il usurpe le droit du prêtre auquel il appartient seul d'élever la voix au nom du peuple<sup>619</sup> ». Le genre de musique choisi par les organistes se détache même de l'idée de musique fonctionnelle pour le culte. Ils ont oublié « cette première loi de l'art, la convenance de l'expression avec le sujet [...] il est temps cependant que l'art pour la pensée remplace l'art pour l'art<sup>620</sup> ». Pour Clément, il est donc fondamental de former tous les musiciens d'église — maîtres de chapelle, chanteurs et organistes — pour que la musique religieuse retrouve son rôle et son sens.

L'année suivante Clément réitère sa proposition dans un second rapport, daté du 17 juin 1850. Il y réexpose son projet de fonder une École normale de chant ecclésiastique, c'est-à-dire une institution spécialisée pour former seulement les maîtres de chapelle qui, eux-mêmes, instruiront ensuite leurs élèves au sein des paroisses. Il insiste sur la nécessité d'un établissement dissocié du conservatoire, car l'enseignement de la musique religieuse réclame des études spécifiques associées à l'apprentissage de notions particulières liées à la pratique liturgique, comme l'enchaînement

---

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>620</sup> *Id.*

des chants pendant l'office ou le latin. Cette école s'adresserait aux laïcs, car Clément pense que les religieux sont déjà très occupés à leur sortie du séminaire. Il espère, pour lancer son institution, que des prélats enverront un ou deux jeunes particulièrement doués en musique.

Ce projet de Clément n'aura pas de véritable suite, mais influencera certainement, dans les années suivantes, le financement d'une nouvelle école par l'État qui s'attèle à relancer la musique religieuse.

Dans une autre lettre au ministre de l'Instruction publique et des Cultes datée du 2 janvier 1872, Clément revient sur sa proposition, refusée vingt ans auparavant, de diriger une école normale de chant ecclésiastique. Il remarque avec amertume que quelques années après le poste a été confié à Niedermeyer, un protestant, s'offusque-t-il et qui n'a pas eu les retombées « que j'eusse obtenu<sup>621</sup> ».

En dépit de cette déconvenue, Clément fait de nouveaux projets et évoque l'idée de fonder sa propre grande maîtrise près de Notre-Dame de Paris. La lettre n'en dit pas davantage et n'ayant pas l'appui de l'administration il ne peut réaliser son projet seul. Cependant, une opportunité s'ouvre à lui six ans plus tard.

## **1\_2. L'exemple de l'École libre des beaux-arts de Lille**

Lorsqu'en 1878 la jeune Université catholique de Lille contacte la Société Saint-Jean pour l'aider à fonder une école dédiée aux beaux-arts, la Société organise une commission, présidée par le duc de Brissac et formée d'un musicien, Clément, d'un peintre, Savinien Petit et d'un architecte, Victor Bouvrain. Ces quatre personnages se réunissent une fois par

---

<sup>621</sup> Lettre de Félix Clément au ministre de l'Instruction publique et des cultes, 2 janvier 1872, AN F/19/3946.

semaine pendant trois mois pour déterminer l'intégralité du projet : du plan des bâtiments aux programmes d'enseignement des cinq sections (peinture, sculpture, architecture, gravure et musique).

Cette commission prévoit un double enseignement, projetant de répartir le parcours scolaire sur deux établissements : une école préparatoire formerait les élèves pendant deux ans à leur entrée dans l'école supérieure<sup>622</sup>. La première accueillerait sur examen des élèves âgés de 12 à 15 ans, afin de détecter les dispositions artistiques de chacun et de les aiguiller selon les vocations ou de les écarter après les deux examens réglementaires s'ils n'étaient pas jugés capables de poursuivre à l'École des beaux-arts. L'enseignement de l'école préparatoire serait exclusivement tourné vers les beaux-arts. Outre un enseignement général, les élèves suivraient la première année des cours sur les fondamentaux du dessin, particulièrement la technique, avant de se tourner, l'année suivante, vers la sculpture et les arts graphiques.

L'entrée à l'École supérieure des beaux-arts est ouverte aux élèves âgés de 15 ans admis à l'examen de l'École préparatoire, ainsi qu'aux extérieurs justifiant d'un certificat d'études de l'Université catholique. C'est ainsi que les musiciens accéderaient à cet établissement. Le projet d'école répartit son enseignement selon cinq sections artistiques. La dernière, consacrée à la musique, s'organise comme un conservatoire, selon le terme de Clément qui en rédige le règlement. Cette section serait gérée par un conseil formé d'un directeur et de quatre inspecteurs-professeurs. Ces derniers, aidés de quelques professeurs extérieurs au conservatoire, auraient en charge l'enseignement selon quatre branches.

---

<sup>622</sup> « École catholique des beaux-arts », *Bulletin de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien*, n° 8, janvier 1978, p. 345-358.

Le premier inspecteur donnerait les cours d'harmonie élémentaire, de contrepoint, de fugue, d'orgue, de plain-chant et de son accompagnement, de « composition idéale » c'est-à-dire selon l'esthétique chrétienne. Il dirigerait les ensembles, orchestres et chœurs lors de solennités et gérerait l'instruction littéraire des élèves ainsi que la bibliothèque musicale. Il pourrait être aidé par un répétiteur. Le second inspecteur donnerait les cours de solfège, de chant et de diction lyrique. L'enseignement du piano reviendrait au troisième inspecteur et celui du violon au quatrième qui superviserait aussi les professeurs extérieurs pour les autres instruments.

En plus de cet enseignement spécifique, les élèves suivraient des leçons générales d'histoire de l'art et d'esthétique, d'histoire générale et d'archéologie, de géographie et de littérature. Le latin ne serait dispensé qu'aux élèves des deux premiers inspecteurs ainsi qu'aux futurs compositeurs, maîtres de chapelle, organistes et chanteurs.

Tous les deux ans, un grand prix de composition serait décerné après un concours en loge pour un oratorio, une messe ou une cantate sur un sujet de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le lauréat recevrait alors une pension de 3000 francs pendant quatre ans et une allocation de 1000 francs par an, le temps de la pension, pour couvrir les frais d'exécution de ses ouvrages « sous les auspices de l'Université dans la salle des fêtes<sup>623</sup> ».

Par ailleurs, les études seraient ponctuées de concours et d'examens trimestriels ainsi que de sessions de fin d'année. Pour ces dernières, le jury serait composé de professeurs de l'école et d'artistes français. L'école décernerait des diplômes de bachelier, licencié et docteur.

---

<sup>623</sup> « École catholique des beaux-arts », *op. cit.*, p. 357.

Un tel projet interroge forcément sur sa pertinence dans une ville où le Conservatoire de Paris implante sa première succursale en 1826. Cette concurrence pourrait expliquer en partie l'abandon du projet de la société Saint-Jean.

## **2\_ Comparaison du projet lillois de Clément avec les établissements en place**

Les propositions de Clément sont intéressantes à observer en parallèle des deux plus célèbres établissements d'enseignement de la musique d'église, en activité pendant sa carrière, et ayant été soutenus par l'État : le Conservatoire, notamment ici ses succursales de province, et l'École dirigée par Niedermeyer. Il existe aussi un autre exemple : initiative personnelle aboutie, l'école fondée par François-Xavier Croizier<sup>624</sup> permet de confronter les idées énoncées par Clément avec une entreprise parisienne autonome et effective à sa mesure.

### **2\_1. La succursale lilloise du Conservatoire**

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vie musicale lilloise est intense. Ce dynamisme est le résultat d'un enseignement musical particulièrement développé<sup>625</sup>. Surtout, la fondation de l'Académie de musique en 1816 marque une évolution importante. Cette école municipale de province se trouve nationalisée et en partie financée par l'État dix ans après sa

---

<sup>624</sup> François-Xavier Croizier (1808-1887), maître de chapelle et compositeur formé à l'école Choron puis au Conservatoire. Voir la notice « Xavier Croizier ou l'histoire malheureuse d'un maître de chapelle spolié » que lui consacre Denis HAVARD DE LA MONTAGNE [en ligne : [www.musimem.com/croizier-bio.htm](http://www.musimem.com/croizier-bio.htm) (consulté le 2 août 2016)].

<sup>625</sup> Guy Gosselin, *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Vrin, col. Musicologies, 2011.

création et l'établissement devient la première succursale du Conservatoire de Paris en 1826. Bien établi, il prospère et se développe tout au long du siècle.

Ainsi, lorsqu'en 1878 l'Université catholique de la ville prévoit de former une École libre des beaux-arts qui lui serait rattachée, la section consacrée à la musique interroge quant à sa raison d'être dans une ville déjà dotée d'un conservatoire renommé<sup>626</sup>. Cette concurrence a peut-être jouée, pour ce qui est de la musique, dans l'abandon du projet. Bien qu'il ne se soit pas concrétisé, il reste intéressant à observer car ce projet révèle une recherche d'indépendance face à l'hégémonie imposée par le Conservatoire. Ces deux établissements lillois, mis en regard, montrent une volonté commune de distance vis-à-vis des modèles parisiens – tant le Conservatoire que l'École Niedermeyer pour le côté religieux –, la succursale du Conservatoire par une certaine autonomie dans ses méthodes et l'école attachée à l'Université catholique en cherchant à reformer le rayonnement du système de réseau national concurrentiel qu'avaient tissé les maîtrises d'Ancien Régime, alternative au système centralisateur du Conservatoire.

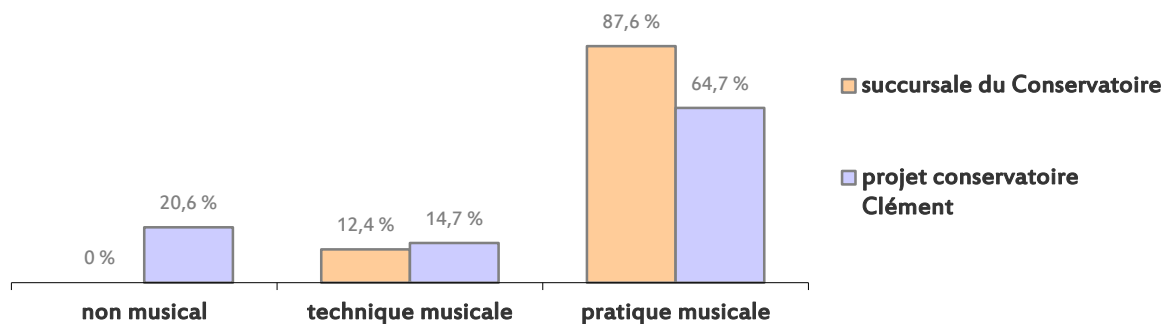
Une comparaison plus approfondie des enseignements dispensés au conservatoire établi à Lille et de ceux imaginés par Clément révèle certaines différences, ainsi que le montre le tableau qui suit.

---

<sup>626</sup> À cette date, la succursale de Lille a déjà formé deux Prix de Rome et de nombreux lauréats aux prix du Conservatoire supérieur de Paris (Guy Gosselin, *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 54).

| Enseignements                     |                         | Succursale du Conservatoire | Projet de Lille          |
|-----------------------------------|-------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| enseignements musicaux techniques | Solfège                 | X                           | X                        |
|                                   | Harmonie                | X                           | X                        |
|                                   | Composition             |                             | X                        |
|                                   | Contrepoint             |                             | X                        |
|                                   | Fugue                   |                             | X                        |
| pratiques vocales                 | Chant                   | X                           | X                        |
|                                   | plain-chant             |                             | X                        |
|                                   | diction lyrique         |                             | X                        |
|                                   | Chœur                   | X                           | X                        |
| pratiques instrumentales          | orgue (accompagnement)  |                             | X                        |
|                                   | orgue (+ improvisation) | X                           | X                        |
|                                   | Piano                   | X                           | X                        |
|                                   | Violon                  | X                           | X                        |
|                                   | Violoncelle             | X                           | X                        |
|                                   | Alto                    |                             | X                        |
|                                   | Contrebasse             | X                           | X                        |
|                                   | Hautbois                |                             | X                        |
|                                   | Clarinette              | X                           | X                        |
|                                   | Basson                  | X                           | X                        |
|                                   | cor anglais             |                             | X                        |
|                                   | Cor                     | X                           | X                        |
|                                   | cornet à piston         |                             | X                        |
|                                   | Trompette               |                             | X                        |
|                                   | Trombone                | X                           | X                        |
|                                   | instruments d'harmonie  |                             | X                        |
|                                   | Flûte                   | X                           |                          |
|                                   | Ensemble                | X                           | X                        |
|                                   | Orchestre               | X                           | X                        |
|                                   | enseignements généraux  | Latin                       |                          |
| Lettres                           |                         |                             | X                        |
| Géographie                        |                         |                             | X                        |
| Histoire                          |                         |                             | X                        |
| Archéologie                       |                         |                             | X                        |
| histoire de l'art                 |                         |                             | X                        |
| Esthétique                        |                         |                             | X                        |
| <b>Diplômes décernés</b>          |                         | Prix                        | bac, licence et doctorat |

Le récapitulatif des enseignements proposés par les deux programmes montre à quel point le projet rédigé par Clément est ambitieux : il n'envisage pas moins du double du nombre de classes que ce que peut proposer une succursale du Conservatoire. Dans les deux établissements, la proportion d'enseignement instrumental est supérieure, en nombre, à ceux de la partie vocale. Si Clément envisage un panel élargi d'instruments à l'étude, ce n'est pas pour autant ce qui le différencie fondamentalement du conservatoire existant. L'idée de Clément dans sa présentation du projet n'est d'ailleurs que de donner une image de l'étendue de l'enseignement envisagé à terme par l'établissement : il propose une vision de l'ensemble des classes qu'il prévoit de développer lorsque l'école sera prospère, mais qu'elle ne pourrait assumer dès l'ouverture.



#### Comparatif de la répartition des enseignements, conservatoire de Lille et projet de Clément

Clément propose surtout plus de matières théoriques et d'érudition. À la différence de la succursale du Conservatoire, le projet de Clément met en place l'enseignement de disciplines liées à la musique religieuse, tels le plain-chant et son accompagnement à l'orgue, le latin, la « composition idéale » ou encore certainement l'esthétique. Le terme de « composition idéale » désigne en général le traitement musical adapté au sujet et au genre de la composition : « Ainsi, responsabilité vis-à-vis de lui-même ; responsabilité vis-à-vis des auditeurs. A-t-il compris le sujet ? et s'il l'a



compris, l'a-t-il bien exprimé ? Ce sont là les conditions de la composition idéale<sup>627</sup>. » Au sujet des compositions religieuses, cette expression se rapporte au « caractère et [au] style élevé qui conviennent aux solennités religieuses et s'associent le mieux aux pensées des âmes chrétiennes<sup>628</sup> ». Dans le cadre de cette école libre, on imagine sous le terme « esthétique », des leçons sur la portée morale de la musique religieuse, rejoignant les idées que Clément développe dans ses ouvrages<sup>629</sup>. Ces classes proposées par Clément en supplément de celles ouvertes au conservatoire lillois reflètent ses idées. Ce sont d'abord des matières liées à la musique religieuse, mais aussi plusieurs cours d'érudition, comme l'archéologie et l'histoire de l'art, montrant la tendance de Clément à l'historicisme ainsi que l'affiliation du projet à la société Saint-Jean.

Si la succursale lilloise du Conservatoire s'affirme face à sa direction centrale de Paris, notamment dans le choix de ses méthodes<sup>630</sup>, la ligne religieuse évoquée par le projet de Clément révèle, quant à elle, un autre modèle en concurrence, l'École Niedermeyer.

## **2\_2. La concurrence Niedermeyer**

L'arrivée au pouvoir de Napoléon III en 1848 signe le retour de jours plus cléments pour l'Église. De nouvelles aides sont attribuées pour rétablir les maîtrises et l'État soutient la formation des maîtres de chapelle.

---

<sup>627</sup> Félix CLÉMENT, « De la composition idéale dans les œuvres de musique religieuse », *Revue de l'Art chrétien*, T. 11, 1879, p. 231.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>629</sup> Voir *Partie C / chapitre - I. Les idées sur l'enseignement de la musique religieuse et leur diffusion*.

<sup>630</sup> Guy Gosselin, *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 55.

Créée en 1853, l'École de musique classique et religieuse est fondée par Niedermeyer<sup>631</sup> avec l'appui du Prince de la Moskowa, dont l'influence politique permet à l'école d'obtenir une subvention de l'État et une bourse d'étude. L'État la déclare, en outre, agréée et diffuse une circulaire paraphée par le ministre de l'Instruction publique et des Cultes auprès des évêques de France.

L'enseignement est centré sur la musique d'église : « Par musique d'église, nous entendons tous les chants qui retentissent dans le sanctuaire : musique sacrée, plain-chant, orgue. Pour le plain-chant, nous disons saint Grégoire, pour la musique sacrée, nous disons Palestrina, pour l'orgue, nous disons J.-S. Bach<sup>632</sup>. » S'y ajoute une éducation morale et religieuse

Ces études ont pour but de former des maîtres de chapelle et des organistes, diplômés par le ministère de l'Instruction publique et des Cultes après un examen final devant un jury extérieur à l'école. Le contenu des programmes d'enseignement établis à l'ouverture de l'école<sup>633</sup> est intéressant à mettre en regard du projet rédigé par Clément. Ce comparatif s'expose comme suit :

---

<sup>631</sup> Marie-Louise BOËLLMANN-GIGOUT et Jacqueline GACHET, « L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves », in *Histoire de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Roland MANUEL dir., tiré à part, Paris : Gallimard, 1953, p. 841-866 ; Jacqueline GINOT, *L'École de musique classique et religieuse et Gabriel Fauré, thèse d'esthétique musicale*, classe de Roland Manuel, 1959 ; Philippe LESCAT, *L'Enseignement musical en France de 529 à 1972, op. cit.*, p. 177-178.

<sup>632</sup> Niedermeyer, *La Maîtrise*, 15 avril 1857.

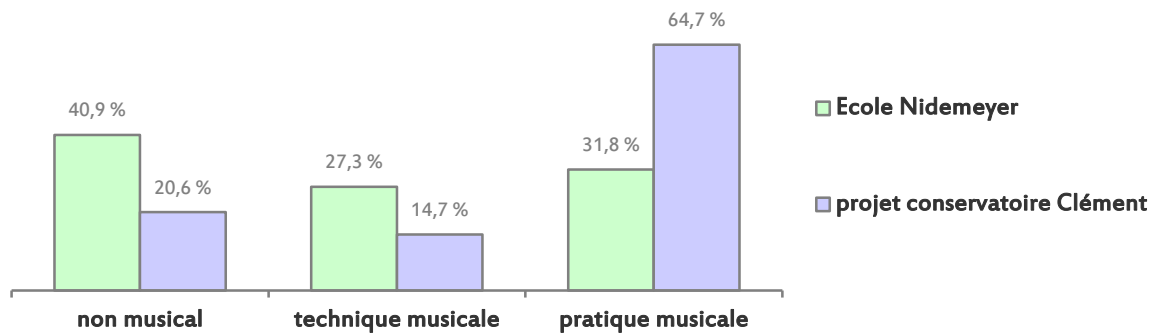
<sup>633</sup> Cette liste des enseignements est reconstituée d'après les ouvrages cités en note 125.

| Enseignements                     |                         | École Niedermeyer                          | Projet de Lille          |
|-----------------------------------|-------------------------|--------------------------------------------|--------------------------|
| enseignements musicaux techniques | sofège                  | X                                          | X                        |
|                                   | harmonie                | X                                          | X                        |
|                                   | composition             | X                                          | X                        |
|                                   | contrepoint             | X                                          | X                        |
|                                   | fugue                   | X                                          | X                        |
|                                   | orchestration           | X                                          |                          |
| pratiques vocales                 | chant                   | X                                          | X                        |
|                                   | plain-chant             | X                                          | X                        |
|                                   | diction lyrique         |                                            | X                        |
|                                   | chœur                   | X                                          | X                        |
| pratiques instrumentales          | orgue (accompagnement)  |                                            | X                        |
|                                   | orgue (+ improvisation) | X                                          | X                        |
|                                   | harmonie                | X                                          |                          |
|                                   | piano                   | X                                          | X                        |
|                                   | violon                  |                                            | X                        |
|                                   | violoncelle             |                                            | X                        |
|                                   | alto                    |                                            | X                        |
|                                   | contrebasse             |                                            | X                        |
|                                   | hautbois                |                                            | X                        |
|                                   | clarinette              |                                            | X                        |
|                                   | basson                  |                                            | X                        |
|                                   | cor anglais             |                                            | X                        |
|                                   | cor                     |                                            | X                        |
|                                   | cornet à piston         |                                            | X                        |
|                                   | trompette               |                                            | X                        |
|                                   | trombone                |                                            | X                        |
|                                   | instruments d'harmonie  |                                            | X                        |
|                                   | ensemble                | X                                          | X                        |
|                                   | orchestre               |                                            | X                        |
|                                   | enseignements généraux  | français                                   | X                        |
| latin                             |                         | X                                          | X                        |
| allemand                          |                         | X                                          |                          |
| italien                           |                         | X                                          |                          |
| lettres                           |                         | X                                          | X                        |
| calcul                            |                         | X                                          |                          |
| géographie                        |                         | X                                          | X                        |
| histoire                          |                         | X                                          | X                        |
| archéologie                       |                         |                                            | X                        |
| histoire de l'art                 |                         |                                            | X                        |
| esthétique                        |                         |                                            | X                        |
| éducation religieuse et morale    |                         | X                                          |                          |
| <b>Diplômes décernés</b>          |                         | diplôme de maître de chapelle (par l'État) | bac, licence et doctorat |

La similitude entre les enseignements des deux établissements est flagrante. Les matières techniques et de pratique vocale et instrumentale, mise à part les instruments supplémentaires chez Clément pour asseoir sa dénomination de « conservatoire », ne présentent que peu de différences. Clément opte pour un programme d'enseignement dans lequel se retrouve la quasi-totalité des classes proposées par le programme de Niedermeyer. Seuls deux cours, dans ces catégories de technique et pratique musicale, sont donnés à l'École Niedermeyer et ne sont pas mentionnés dans le projet de Clément : il s'agit de l'orchestration et de l'harmonie pratique. Cependant, remarquons au sujet de cette dernière classe, que le programme établi par Clément évoque des leçons d'accompagnement du plain-chant à l'orgue. Certainement, une partie de ce cours aurait dû être consacrée à la pratique de l'harmonie.

Les différences les plus importantes entre les deux établissements résident dans la partie consacrée aux enseignements généraux. Ici se révèle une nuance dans le choix de l'orientation des études : en proposant à ses élèves des notions d'allemand et d'italien, en plus du latin, quand Clément ne propose que cette dernière langue, Niedermeyer évoque l'étude d'un répertoire religieux plus vaste que celui envisagé par Clément, lequel se contente de l'étude du chant grégorien.

On notera que si l'éducation morale et religieuse n'est pas indiquée dans le projet de Clément, il est évident, au vu de son environnement, que cela fait naturellement partie intégrante de la formation prévue par cette future école catholique, puisqu'elle serait attachée à l'université catholique de Lille.



### Comparatif de la répartition des enseignements, École Niedermeyer et projet de Clément

Ce qui lie les programmes de Clément et de Niedermeyer, ce sont les enseignements techniques. En effet, l'école de Clément souhaite établir un enseignement qui reprend soixante-huit pour cent de ceux professés chez Niedermeyer, en particulier cinq des six classes techniques ouvertes à l'École de musique classique et religieuse. En effet, peut-être suivant le modèle de l'établissement parisien, Clément propose des leçons de composition, de contrepoint et de fugue. Les matières d'érudition restent une originalité spécifique au projet de Clément : elles permettent d'intégrer l'étude de la musique dans un cadre plus large (histoire de l'art) et de l'observer parmi les autres arts majeurs (esthétique) ou selon un angle nouveau (archéologie).

### **2\_3. Le modeste conservatoire de Croizier**

Clément n'est pas le seul à échauffer des plans d'établissements consacrés à la musique religieuse en parallèle des écoles subventionnées par l'État. Le conservatoire fondé par Croizier est un exemple abouti de ce type d'entreprise. En effet, comme Clément, le maître de chapelle parisien s'emploie, bien avant la fondation de l'école Niedermeyer, à créer un établissement dévolu à l'enseignement de la musique religieuse.

Dès 1848 il s'attelle à la création d'un « conservatoire de musique et de chant religieux<sup>634</sup> » et reçoit rapidement le soutien de Monseigneur Affre archevêque de Paris. Croizier soumet son idée au pape Pie X par l'intermédiaire du cardinal Fornari et reçoit l'approbation espérée. N'obtenant pas de subvention de l'État, Croizier lance la réalisation de son projet avec un appel à souscription pour réunir les 200 000 francs de fonds nécessaires<sup>635</sup>. L'établissement voit le jour en un an et, pour supporter le programme pédagogique du directeur ancien élève de l'école Choron, le bâtiment d'enseignement est rapidement assorti d'une salle de concert, construite sur les fonds propres de Croizier et inaugurée le 30 décembre 1852<sup>636</sup>.

À l'aune de l'ouverture de l'école de Niedermeyer, Croizier s'adresse à Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, pour réclamer la priorité de son établissement dans l'accession à un soutien de l'État. Celui-ci, méfiant face à un établissement autonome et propice au développement d'une opposition au gouvernement, n'accorde pas cette faveur et préfère appuyer Niedermeyer. Ce sera un coup d'arrêt pour le conservatoire de Croizier qui, ne pouvant supporter la concurrence, doit fermer ses portes après un an à peine de fonctionnement. Rapidement, les locaux de la salle de concert, 94-96 rue de Vaugirard, sont repris par le facteur d'orgues Cavallé-Coll<sup>637</sup>.

Les documents rassemblés autour du conservatoire de Croizier ne permettent pas de restituer précisément le programme des disciplines enseignées pendant son année de fonctionnement, ce qui aurait été

---

<sup>634</sup> Lettre de Croizier à Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, 23 mars 1852, AN F/19/3947.

<sup>635</sup> Denis HAVARD DE LA MONTAGNE, « Xavier Croizier... », *op. cit.*

<sup>636</sup> *Le Ménestrel*, 2 janvier 1853, p. 4.

<sup>637</sup> [http://www.culture.gouv.fr/culture/cavaille-coll/fr/94\\_96\\_vaugirard.htm](http://www.culture.gouv.fr/culture/cavaille-coll/fr/94_96_vaugirard.htm).

l'occasion de le confronter au projet de Clément. L'imprimé intitulé *Fondation d'un conservatoire de musique et de chant religieux créé par Croizier* semble semblait pouvoir répondre en partie à cette lacune. Cependant, le seul exemplaire que nous avons localisé, conservé à la Bibliothèque nationale de France, porte une cote erronée, ce qui ne permet pas de le localiser.

### **3\_L'enseignement de la musique dans les écoles normales primaires et les lycées**

À l'occasion de deux réclamations auprès du ministre de l'Instruction publique, l'une en 1866 et l'autre en 1872, pour un poste d'inspecteur de la musique dans les écoles normales et dans les lycées, Clément revient sur une mission qu'il a rempli pour ce ministère et dans laquelle il semble s'être beaucoup investi. En 1864 il participe à une commission chargée d'étudier les moyens à mettre en place pour instaurer l'apprentissage de la musique dans les écoles normales primaires et dans les écoles secondaires, et de rédiger un plan d'enseignement général de la musique. Clément, dans une lettre au ministre Victor Duruy datée du 22 octobre 1866<sup>638</sup>, assure être l'instigateur de l'entreprise auprès de l'administration. Dans une note rédigée six ans plus tard, il affirme avoir sollicité l'attention des ministres de l'Instruction publique successifs « pendant de longues années<sup>639</sup> » afin d'attirer leur attention sur cette question.

Cependant, la genèse d'une telle réflexion au niveau de l'État prend racine bien plus tôt. En effet, la question de l'intégration de la musique dans les enseignements obligatoires ou facultatifs jalonne le parcours de

---

<sup>638</sup> Lettre de Félix CLÉMENT à Victor Duruy ministre de l'Instruction publique, 22 octobre 1866, AN F/17/2846/1.

<sup>639</sup> Félix CLÉMENT, *3<sup>ème</sup> note au sujet de l'emploi d'Inspecteur de l'enseignement du chant dans les lycées et les Écoles normales*, s. d. [après 1872], p. 1, AN F/19/3945 (183).

l'organisation des écoles primaires et secondaires. D'abord envisagé comme l'un des vecteurs possibles du grand projet d'éducation citoyenne prônée par le député girondin Nicolas de Condorcet au cours de la Première République<sup>640</sup>, l'enseignement du chant est abordé pour participer à la diffusion et à l'universalisation de la langue française. Mais la période troublée de la Terreur vient suspendre ces projets. Puis, les discussions pour l'introduction du chant parmi les enseignements des écoles primaires sont relancées sous la Restauration. À l'initiative de Jean-Marie Guérando, membre de la Société pour l'instruction élémentaire appartenant à l'opposition libérale, le conseil municipal de Paris soutient en 1819 la mise en place de leçons de musique, pour essai dans une seule école parisienne, Saint-Jean-de-Beauvais. Ces cours sont alors limités à une heure par jour, en dehors des enseignements obligatoires et leur mise en place est confiée à Wilhem pour une application de sa méthode d'enseignement mutuel<sup>641</sup>. Cette première expérience se solde par un franc succès et crée une certaine émulation locale. En 1830, une dizaine d'écoles parisiennes appliquent le même schéma. Le conseil municipal de la Ville de Paris décide même en 1835 d'étendre l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires. Cependant, le modèle ne s'exporte pas en dehors de la capitale.

Lorsqu'en 1833, la loi Guizot pose les fondements de l'enseignement primaire public, le chant n'est pas intégré aux matières obligatoires. Il l'est

---

<sup>640</sup> Condorcet fait un rapport à l'Assemblée (20-21 avr. 1792) sur l'organisation générale de l'Instruction publique dans le but de lancer ce projet de réforme du système éducatif (Denis LABORDE, *Les musiques à l'école*, Paris : Bertrand-Lacoste, coll. Parcours didactiques à l'école, 1998).

<sup>641</sup> Guillaume Bocquillon, dit Wilhem, (1781-1842) développe en France la méthode d'enseignement mutuelle de la musique mise au point en Angleterre par Andrew Bell. Ce principe est dédié au besoin d'instruction massif des classes laborieuses. Il repose sur l'enseignement simultané de la musique à une centaine d'élèves répartis en groupes de niveau, chacun confié à un élève plus instruit, l'ensemble supervisé par un professeur. Le développement de cette méthode abouti notamment à la création de l'Orphéon. (*L'enseignement musical en France de 529 à 1972, op. cit.*, p. 167-171).



cependant pour les écoles primaires supérieures et le plain-chant est recommandé dans les écoles normales primaires. La place du chant dans la formation des instituteurs et institutrices est encore l'objet de plusieurs notifications, sans pour autant devenir un enseignement obligatoire : en 1836, les institutrices doivent avoir des connaissances musicales et en 1838, les candidats aux écoles normales primaires doivent être capables de chanter ou de jouer d'un instrument<sup>642</sup>. Si l'enseignement obligatoire de la musique dans les collèges royaux est arrêté par le ministre Narcisse-Achille de Savandy le 5 octobre 1838, il faut attendre le décret du 24 mars 1851 pour observer un premier pas dans ce sens pour les écoles normales primaires. Leur règlement rend alors le chant religieux obligatoire à raison de trois heures par semaines. Dès sa prise de fonction au ministère de l'Instruction publique, Hippolyte Fortoul propose de construire un programme cohérent et durable pour l'enseignement du chant. Il instaure en 1855 une commission chargée de préparer l'organisation du chant dans les établissements de l'instruction publique, cependant après sa mort subite l'année suivante, le projet n'est pas continué, malgré la sollicitation du congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église de 1860 auprès du ministre Rouland<sup>643</sup>.

Il faut attendre près de dix ans et l'arrivée de Duruy au ministère pour que le dossier soit relancé et pour que les vœux prononcés à la suite du congrès parisien prennent forme. Le 17 mars 1864, Clément est nommé au sein d'une commission présidée par le philosophe Félix Ravaisson, alors inspecteur général de l'enseignement supérieur, et formée des compositeurs, professeurs et chef d'orchestre Félicien David, Gevaert, Jean-François Marmontel, Laurent de Rillé, Georges Haint, ainsi que du

---

<sup>642</sup> Paul GERBOD, « L'enseignement de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle dans les établissements d'instruction publique », *L'éducation musicale en France — histoire et méthodes*, Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1983, p. 33-46.

<sup>643</sup> Voir *Partie B / chapitre - I / 2\_2.d. Prolongement des travaux*.

chef du cabinet du duc de Morny à la présidence du Corps législatif, Ernest l'Épine, et de Charles Glachant, directeur du cabinet du ministre. Ces hommes travaillent ensemble d'avril à juillet<sup>644</sup> d'abord en établissant une enquête sur l'état de l'enseignement du chant dans les écoles normales primaires et dans les écoles élémentaires. Un questionnaire à cet effet est envoyé aux recteurs à l'attention des directeurs d'établissement. Puis, la commission l'élabore le plan d'études musicales suivant :

Le Ministre Secrétaire d'État au département de l'Instruction publique,

Vu l'arrêté du 15 Mai 1845 sur l'enseignement du Chant dans les Écoles publique ;

Vu le règlement du 31 juillet 1851 concernant l'enseignement des écoles normales primaires ;

Le Conseil impérial de l'Instruction publique entendu,

Arrête les dispositions suivantes pour l'enseignement de la musique dans les Écoles normales primaires et dans les lycées :

art. 1<sup>er</sup>.

L'enseignement de la musique est obligatoire pour tous les élèves des Écoles normales primaires. Il en est de même du plain-chant pour les élèves catholiques, et du chant religieux pour les autres communions.

art. 2.

L'enseignement musical, dans les écoles normales, embrasse les matières suivantes :

1°. Principes élémentaires de musique et de chant, lecture, écriture et dictée musicale sur la portée.

2°. Principes élémentaires du plain-chant. Étude élémentaire de l'orgue.

Le piano pourra être employé comme moyen d'introduction à l'étude de l'orgue.

3°. Étude élémentaire de l'accompagnement.

art. 3.

Ces matières sont réparties de la manière suivante entre les trois années d'études :

---

<sup>644</sup> Lettre de Félix CLÉMENT à Victor Duruy ministre de l'Instruction publique, *op. cit.*

Première année : Principes élémentaires de musique — notions sur l'émission vocale, sur la respiration et sur le classement des voix. Lecture sur les clefs de sol et fa, dans tous les tons majeurs et mineurs, et avec les mesures les plus usitées. Notions théoriques sur les autres clefs et les autres mesures.

Deuxième année : Continuation des exercices de lecture. — Écriture sous la dictée. — Exécution de morceaux de chant à plusieurs voix.

Étude élémentaire de mécanismes sur le piano ou l'orgue. — Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs.

Troisième année : Continuation des exercices de musique et de plain-chant.

Étude élémentaire de l'accompagnement, spécialement en vue de l'accompagnement du plain-chant.

Étude de morceaux faciles en accords plaqués, et accompagnement d'un plain-chant donné, soit à la basse, soit à la partie supérieure.

art. 4.

Cinq heures par semaines sont consacrées, dans chacune des trois années, aux leçons de musique ou de plain-chant.

Le temps attribué dans l'intervalle des leçons à l'étude du piano ou de l'orgue, est pris sur la durée des récréations et sur le temps laissé libre le dimanche entre les offices.

art. 5.

L'orgue, l'harmonium et le piano sont les seuls instruments employés pour l'enseignement musical dans les écoles normales primaires.

art. 6.

L'enseignement de la musique est obligatoire, dans les lycées et pour tous les élèves des classes inférieures, jusqu'à la quatrième inclusivement.

Il est facultatif pour les élèves des classes de troisième et au-dessus.

art. 7.

L'enseignement obligatoire comprend les matières suivantes :

Principes élémentaires de musique et de chant. — Lecture, écriture et dictée musicale sur la portée.

Le but final de cet enseignement doit être : la lecture dans tous les tons majeurs et mineurs et avec les mesures les plus usitées, et l'exécution de morceaux de chant d'une difficulté moyenne, à une ou plusieurs voix.

art. 8.

L'enseignement facultatif peut comprendre, outre les matières de l'enseignement obligatoire, les principes élémentaires de l'harmonie.

art. 9.

La musique instrumentale continuera à être enseignée individuellement aux frais des familles.

art. 10.

Deux heures par semaines sont consacrées à l'enseignement musical obligatoire, pour chacune des divisions de cet enseignement. Ces leçons ne sont données ni le dimanche, ni aux heures de récréation.

Les élèves sont divisés en plusieurs cours autant qu'il sera possible, d'après leurs progrès en musique, et non d'après la classe à laquelle ils appartiennent.

Une leçon d'une heure au moins par semaine est consacrée à l'enseignement musical facultatif.

V. Duruy<sup>645</sup>

D'après Clément, cet arrêté ministériel est essentiellement le fruit de son travail. Tout d'abord, Duruy l'aurait chargé dès 1863, suite à ses sollicitations, de dresser un rapport sur le sujet, puis le ministre l'aurait mis en contact avec l'inspecteur général de l'instruction publique Georges Ritt afin « d'étudier les moyens pratiques <sup>646</sup> » pour organiser cet enseignement. Mais à la mort de Ritt, Clément ne fut plus seul en lice pour cette tâche et le ministère opta pour la formation d'une commission au sein de laquelle Clément dit avoir été « assez heureux pour faire prévaloir toutes [ses] idées ; la commission adopta successivement les articles [qu'il] avai[t] proposés<sup>647</sup> ». S'il est difficile de juger de la part réelle de responsabilité de Clément dans la version finale de l'arrêté, son implication personnelle sur la question du développement de l'enseignement de la musique n'est plus à démontrer.

La mise en place du plan d'enseignement de la musique émis par la commission est soumise à un contrôle de l'administration. Le bilan se révèle positif pour les écoles normales primaires, en particulier en raison de l'intérêt des communes rurales à employer un instituteur capable de

---

<sup>645</sup> Arrêté du 30 janvier 1865, AN F\*/17/919 (503).

<sup>646</sup> Félix CLÉMENT, *3<sup>ème</sup> note au sujet de l'emploi d'Inspecteur de l'enseignement du chant dans les lycées et les Écoles normales*, op. cit., p. 1.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 2.

tenir l'orgue de l'église ou de faire office de chantre. Les retombés de la pratique musicale obligatoire dans les lycées sont moins visibles car il semble que les proviseurs soient en partie indifférents à cet enseignement et favorisent des matières qui leur paraissent plus importantes<sup>648</sup>.



Les idées énoncées par Clément dans ses ouvrages montrent la proximité de ses réflexions avec celles d'autres partisans d'une restauration de la musique d'église. L'observation des multiples discours sur cette musique tenus au cours des différents rassemblements dont il a été question plus haut témoigne, par la récurrence du sujet, d'un intérêt réel pour son enseignement. Bien qu'il ne participe activement qu'aux comités catholiques, ce qui ne permet pas d'affirmer son adhésion ou son rejet face aux propos tenus lors des autres rassemblements, Clément illustre parfaitement l'engagement qu'assument aussi d'autres musicographes, chefs de file du mouvement de restauration de la musique d'église, dans cette mise en perspective de l'enseignement de la musique liturgique, puisqu'il pointe les problèmes et les difficultés inhérents à ce sujet et tente d'y apporter des solutions.

Ses multiples projets d'établissement spécialisé et son implication dans la mise en place d'un enseignement musical obligatoire dans la formation des instituteurs témoignent de sa volonté d'améliorer le niveau d'éducation spécifique des musiciens d'église et des fidèles en général, misant toujours sur les enfants pour générer une émulation à l'instar de celle qu'il a pu créer à la direction du chœur du collège Stanislas.

---

<sup>648</sup> Paul GERBOD, « L'enseignement de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle dans les établissements d'instruction publique », *op. cit.*

Parmi ses propositions pour le développement de l'enseignement musical, le projet de conservatoire catholique rédigé par Clément pour l'université libre de Lille apparaît très ambitieux. Probablement, cette volonté de tout associer, le profane et le religieux, l'érudition et le pratique, a été la cause de l'échec de l'entreprise. Entre le conservatoire, l'école de musique religieuse, l'établissement d'érudition, cette idée de la formation pour des musiciens d'église montre l'idéalisme de Clément dans sa lutte pour la grande cause de la musique d'église. Pourtant, Clément est quotidiennement confronté aux situations de terrain, en tant que maître de chapelle, ou plus spécifiquement quand il remplit ses missions pour le ministère de l'Instruction publique, et surtout lorsqu'il inspecte les maîtrises et les bas-chœurs pour l'administration de Cultes.



## **Chapitre – III Gestion des maîtrises et des bas-chœurs, la musique en pratique**

À la création de la commission des Arts et Édifices religieux<sup>649</sup>, l'une des quatre sections se démarque par son objet d'étude. En effet, si les sections architecture et sculpture, vitrail et ornement ainsi que celle consacrée aux orgues s'occupent de l'aspect matériel des édifices diocésains, la section musique religieuse s'intéresse à un autre axe touchant la gestion d'une partie des employés, ceux des bas-chœurs et des maîtrises.

### **1\_ La section musique religieuse de la commission des Arts et Édifices religieux**

La section musique religieuse est active durant la première période de la commission des Arts et Édifices religieux, soit entre 1848 et 1852, et n'est pas reconduite en 1879 lors de la reformation de la Commission.

La mission principale d'inspection qui lui est confiée s'inscrit dans la démarche globale qui a conduit à la création de la Commission et qui s'applique à l'ensemble des sections. Ce travail permet à l'administration centrale de poser un bilan général avant d'établir un plan d'action.

---

<sup>649</sup> Au sujet de cette commission, voir *Partie A / chapitre - IV. Clément dans l'administration des Cultes*.



## 1\_1. Mission d'inspection

L'activité de la section musique religieuse s'oriente sur une mission unique : constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales. La circulaire d'instructions envoyée le 4 juin 1850 aux différents inspecteurs (Scudo, Ambroise Thomas, Clément, Bousquet, Dietsch, Buchez, Leblanc) détermine les points qu'ils doivent particulièrement observer pour rédiger leurs rapports :

MM. Les inspecteurs chargés de constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales ont pour mission de fournir à la direction générale de l'administration des Cultes tous les renseignements de nature à l'éclairer sur les améliorations dont le chant religieux est susceptible et qu'il est en son pouvoir d'obtenir ; de servir d'intermédiaires entre MM. les Évêques et l'administration au sujet de l'emploi des fonds alloués pour le service des bas-chœurs ; de préparer les matériaux nécessaires à une répartition nouvelle de ces allocations entre les Diocèses de France<sup>650</sup>.

Juger de l'état de la musique dans les cathédrales revient à prendre en compte les différents éléments liés à la pratique des maîtrises et des bas-chœurs exclusivement. Le chœur est la première cible de l'inspection. Les rapports doivent rendre compte des effectifs (chantres, enfants de chœur et instrumentistes) et de la qualité des chœurs. Les moyens financiers qui leur sont dévolus par les Évêques sont aussi examinés en vue d'une réévaluation des allocations concédées par l'État pour rémunérer les employés des bas-chœurs.

L'inspection doit être précise et complète : chaque inspecteur, dans les diocèses qui lui sont impartis, doit assister aux offices de la cathédrale et

---

<sup>650</sup> **Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *Instructions adressées aux inspecteurs chargés de constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales*, 4 juillet 1850, AN F/19/3946, texte complet en annexe X.**

consigner l'effectif détaillé du chœur et des musiciens ; juger de la qualité des exécutions ainsi que proposer des améliorations à apporter ; se renseigner sur les sommes dédiées au cérémonial et celles réservées à l'exécution du chant ecclésiastique ; au besoin, visiter les orgues et relever les éventuelles réparations, leur importance et leur nature exacte ; être le porte-parole des évêques en ce qui concerne leurs remarques à destination de l'État sur le soutien à la musique liturgique ; étendre l'étude de l'état de la musique religieuse à l'ensemble du diocèse ; enfin réfléchir à la création de nouvelles maîtrises.

Le but d'une telle inspection de l'ensemble des cathédrales du territoire est d'identifier précisément les besoins en personnel spécialisé pour l'exécution de la musique religieuse ainsi que pour la formation des musiciens, afin d'évaluer l'investissement nécessaire de l'État pour le soutien à la pratique musicale, indissociable du culte catholique, et surtout d'observer la bonne destination des allocations versées par l'État pour les bas-chœurs.

Une fois cette mission remplie par ses membres, la section musique religieuse désigne une sous-commission en son sein chargée de rédiger ses conclusions, issues des discussions sur les différentes inspections. Clément est désigné rapporteur et présente le travail de la section à l'ensemble de la Commission le 17 juin 1850<sup>651</sup>.

---

<sup>651</sup> Félix CLÉMENT, *Rapport à la Commission (section réunies) adressé à MM. Les inspecteurs chargés de constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales*, 17 juin 1850, AN F/19/3946.

## 1\_2. Les rapports sur l'état de la musique religieuse

La similitude du discours et des conclusions entre le rapport de la sous-commission et le texte que Clément adresse au ministre de Falloux<sup>652</sup> l'année précédente montre sa forte implication dans cette mission. Clément anticipe en effet le besoin de contrôle de l'administration centrale sur l'utilisation des subventions qu'elle alloue chaque année et la dynamique impulsée par les missions d'inspections d'orgue qu'il remplit en 1849 attise son zèle. Il semble profiter de ses voyages pour observer l'état de la musique dans les cathédrales qu'il visite.

Les deux rapports sont construits de la même façon. Une première partie dresse une rapide histoire de la musique religieuse puis s'attarde sur la musique à prioriser pour le culte ; dans un second temps, des solutions sont proposées pour améliorer l'état de cette musique.

### Conclusions des rapports rédigés par Clément

| <b>Rapport de la sous-commission, section musique religieuse</b>                         | <b>Rapport sur l'état de la musique religieuse adressé au ministre de Falloux</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1° La nécessité d'établir des rapports directs avec les Evêques au sujet des bas-chœurs. | 1° La bonne exécution de la musique liturgique dans les cathédrales sera l'objet de l'attention toute spéciale de l'administration des cultes, et les moyens d'arriver à ce but seront fournis par elle aux évêques de France.                                                                                                                                                                               |
|                                                                                          | 2° L'emploi des fonds alloués par l'État pour le bas-chœur des cathédrales, la situation de chaque maîtrise et les besoins qui pourraient s'y manifester seront constatés par des personnes désignées par le Ministre. Ces fonctionnaires devront en outre s'enquérir auprès des maîtres de chapelle de l'état de l'enseignement musical dans leur maîtrise de les éclairer de conseils relatifs à leur art. |
| 2° Le projet de la fondation d'une école normale de chant ecclésiastique.                | 3° Une école normale de chant ecclésiastique sera fondée dans le but de former des artistes spéciaux qui, soit comme exécutants, soit comme compositeurs, conserveront à la musique religieuse le rang qu'elle doit occuper dans un pays où tous les autres arts sont parvenus à un haut degré de perfection.                                                                                                |

<sup>652</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*

Une différence d'orientation dans la première partie des rapports montre la distinction d'origine et de destination de chacun d'eux. Le texte publié par Clément dans les *Annales archéologiques* porte la trace de l'orientation historiciste de la publication. Cette vision s'associe à une notion nationaliste de la religion prégnante dans d'autres écrits de Clément<sup>653</sup>.

Au cours de la mise en contexte de l'évolution de la musique à Église, Clément fait un point sur Palestrina qu'il considère comme le premier des « maîtres qui ont adopté pour maxime l'art pour l'art <sup>654</sup> ». De cette façon, il soulève la question de la musique appropriée au culte, de la musique fonctionnelle dans les églises, rappelant les arguments qu'il développe au cours de la polémique sur les Chants de la Sainte-Chapelle<sup>655</sup> : « Nous croyons que le sentiment ne doit pas remplacer la doctrine mais s'y mêler<sup>656</sup> ». Clément appuie le fait que la religion a une mission morale et civilisatrice qui transparait et se diffuse par les textes des offices. Il rejoint ainsi l'idée du rôle social que l'État attribue aux cultes et à leurs arts<sup>657</sup> :

À mesure que ces textes ont été arrachés à la musique qui leur était propre, ils se sont effacés de la mémoire des hommes [...] [cela] a amené une ignorance des choses religieuses [...] [et] a conduit à l'anéantissement de toute croyance [...] Dans une société civilisée, les arts sont le miroir des mœurs et réagissent à leur tour sur le sens moral, soit pour l'épurer, soit pour le corrompre<sup>658</sup>.

---

<sup>653</sup> Voir *Partie C / chapitre - II / 1\_2. Conserver et valoriser les spécificités pour un chant exceptionnel.*

<sup>654</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 256.

<sup>655</sup> Voir *Partie A / chapitre - III / 2\_1. Quel modèle de référence pour la restauration ?*

<sup>656</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 256.

<sup>657</sup> Nadine Gastaldi, « Les édifices du culte sous le régime du Concordat », [en ligne : [http://www.histoire-image.org/site/etude\\_comp/etude\\_comp\\_detail.php?analyse\\_id=514](http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?analyse_id=514)].

<sup>658</sup> Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 257-258.

Cette position affirmée dans un texte adressé au gouvernement assoie avec davantage d'autorité l'opinion que Clément développe tout au long de ses travaux<sup>659</sup>.

Dans son rapport, Clément réclame l'attention de tous pour la musique religieuse, sans souci d'opinion religieuse, au nom de l'art. Il y souligne le « caractère supérieur<sup>660</sup> » de cette musique, « paroxysme de la pensée et de la parole » dont l'alliance apporte toute la puissance du chant chrétien. À ce titre, ce chant doit être restauré selon le « mouvement archéologique [qui] nous emporte, et la restauration gothique sera complète en matière d'art ». Cette restauration gothique est déjà entamée dans les domaines de l'architecture, « la peinture sur verre, l'iconographie, la sculpture, les fresques, les vêtements sacerdotaux, le symbolisme théologique et historique ». Cet argument qui tend à envisager une restauration totale de l'art gothique dépasse le domaine du religieux et présente la question auprès des autorités avec perspicacité : par la valorisation patrimoniale d'un art national, la restauration du chant grégorien entre ainsi dans les sphères du pouvoir. En cherchant à montrer que le plain-chant, musique gothique et forte d'une tradition, porte un caractère puissant et profond, révélateur de la grandeur de la civilisation qui le pratique, Clément, tenant son rôle au sein de la commission ministérielle, use d'un nouvel argument pour trouver le soutien nécessaire à sa quête<sup>661</sup>.

---

<sup>659</sup> Voir *Partie C / chapitre - I / 1\_ La production didactique de Clément autour de la musique d'église et Partie C / chapitre - I 2\_1. Le pouvoir moral de l'esthétique musicale religieuse.*

<sup>660</sup> Pour tout ce passage, Félix CLÉMENT, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », *op. cit.*, p. 261-262.

<sup>661</sup> Jean-Michel LENIAUD souligne la présence « d'un foyer d'intellectuels passionnés [...] Schmit écrivit des ouvrages sur l'architecture médiévale qui contribuèrent à lancer l'engouement pour le néo-gothique. Nicolas rédigeait des ouvrages de théologie, Tardiff était un savant médiéviste et canoniste ; [...] Tous paraissent avoir été férus de questions d'histoire et de droit ecclésiastique » particulièrement sensible au type d'argumentaire développé par Clément. (*L'administration des Cultes pendant la période concordataire, op. cit.*, p. 134-135).

Dans le rapport de la sous-commission de la section musique religieuse, l'introduction à l'étude demandée met cette fois l'accent sur la musique appropriée au culte tels les chants grégoriens encore présents dans les Antiphonaires (*Exultet*, récitatifs de la Préface et du *Pater*, les tons principaux des Psaumes), mais aussi les séquences « immortelles<sup>662</sup> » composées entre le XI<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. *L'Ave verum*, *l'Inviolata*, *l'Adorate*, le *Stabat mater* et le *Dies Iræ* sont cités comme représentant « [l'] apogée de l'art musical religieux<sup>663</sup> ».

Par ailleurs, les deux rapports s'accordent à apprécier la qualité liturgique de la messe de Du Mont, exception moderne au milieu « des chefs-d'œuvre [qui] se succédèrent [...] inspirant au point de vue de l'art et même du sentiment religieux une légitime admiration, mais ne pouvant réussir à faire corps avec la liturgie<sup>664</sup> ». Les œuvres de Palestrina, de Le Sueur et de Cherubini sont citées à l'appui de cette déclaration.

### **1\_3. Aboutissements**

Après la mise en contexte de la musique liturgique, le rapport de la sous-commission de la section Musique religieuse rédigé par Clément aborde le fond de sa mission. Il propose des moyens pour améliorer la musique religieuse et surtout son interprétation. D'après ce rapport, la mauvaise exécution du chant liturgique empêche les fidèles de se joindre au chœur, ce à quoi s'ajoute le manque de chantres, jusqu'à obliger plusieurs diocèses à renoncer aux offices chantés. En conséquence, les fonds accordés par l'État pour le soutien des bas-chœurs et des maîtrises semblent servir pour une mauvaise musique ou sont employés à autre

---

<sup>662</sup> Félix CLÉMENT, *Rapport à la Commission (section réunies) adressé à MM. Les inspecteurs chargés de constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales, op. cit.*, p. 4.

<sup>663</sup> *Ibid.*

<sup>664</sup> *Id.*, p. 5.

chose : certains évêques préfèrent utiliser les allocations pour les cérémonies plutôt que d'encourager une pratique nuisible au culte par des chantres souvent ignorants et par des enfants sans instruction particulière, constate le rapport et de préciser : « surtout dans le midi de la France<sup>665</sup> ».

La section musique religieuse préconise donc, comme Clément auparavant, de vérifier la destination des fonds alloués et de conseiller les maîtres de chapelle pour l'enseignement du chant : ils doivent parvenir à développer la voix des enfants pour former un véritable chœur qui parvienne à provoquer la participation des fidèles. Clément propose, dans son propre rapport, de tirer parti des écoles qui assistent à l'office afin de créer une émulation significative permettant d'enrichir petit à petit les répertoires et de développer les goûts. Il suggère aussi de créer de véritables liens entre l'administration et les évêques qui « se bornent actuellement à l'envoi annuel par chaque Diocèse d'un mémoire constatant l'emploi des fonds de bas-chœur et à des réclamations au sujet desquelles l'administration n'a aucun moyen de s'éclairer<sup>666</sup> ».

De son côté, le rapport de la section musique religieuse conclut, comme Clément l'avait fait dans son *Rapport sur l'état de la musique religieuse en France*, sur la nécessité de fonder une école Normale de chant ecclésiastique, c'est-à-dire une institution spéciale destinée à former des futurs maîtres de chapelle, qui ensuite formeraient, à leur tour, leurs élèves au sein des paroisses. L'importance de fonder un établissement distinct du conservatoire est justifiée par la formation spécifique des maîtres de chapelle qui réclame des études musicales associées à des notions spéciales liées à la pratique liturgique (organisation de la liturgie,

---

<sup>665</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>666</sup> *Id.*, p. 11.

enchaînement des chants, latin...). Les deux rapports envisagent une école plutôt dédiée aux laïcs, car ils estiment qu'au sortir du séminaire les religieux, déjà très occupés, non pas le loisir de se former spécialement sur cette question.

Lorsque Clément propose ce projet pour la première fois en séance de la commission des Arts et Édifices religieux, l'idée n'obtient pas l'unanimité :

M. le Président [Durieu], en réponse à cette espèce de proposition, dit que, dans son opinion et d'après une expérience acquise, ce serait suivre une mauvaise marche / voie que de réclamer a priori le concours de l'état pour la création dont il s'agit et dont il ne constate point l'utilité<sup>667</sup>.

Pourtant les différentes remarques et propositions issues de l'inspection de la section musique religieuse se concrétiseront par la suite. En effet, l'école Normale de chant ecclésiastique se voit réalisée dans la fondation de l'école Niedermeyer, subventionnée par l'État qui indemnise le directeur et accorde des bourses d'études<sup>668</sup>. Clément en revendiquera la paternité et réclamera sa direction, sans trouver gain de cause<sup>669</sup>.

En revanche la proposition d'une inspection régulière des cathédrales afin de veiller à la bonne destination des subventions allouées par l'État pour les bas-chœurs et les maîtrises — plusieurs fois émises par Clément — finit par aboutir à la création du poste d'inspecteur des maîtrises confié à Vervoitte en 1871 — revendiqué et réclamé sans succès par Clément cette fois encore.

---

<sup>667</sup> Compte rendu de la séance de la section orgue, 30 avril 1849 (AN F/19/4544).

<sup>668</sup> En 1879, l'État engage 18 000 francs pour trente-six demi-bourses et indemnise Lefèvre à hauteur de 2000 francs (*Note pour Monsieur le Directeur Général*, octobre 1879, AN F/19/3945).

<sup>669</sup> Voir *Partie C / chapitre - II / 2\_2. La concurrence Niedermeyer*.



## **2\_Le financement des maîtrises et des bas-chœurs par l'État**

Établie comme l'un des outils spécialisés d'inspection qui participent au système centralisateur mis en place par le gouvernement nouvellement établi en 1848, la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux n'a pas vocation à perdurer sur le long terme, contrairement aux autres sections. En effet, sa mission est unique, mais pour autant les buts et les retombées de cette inspection générale de la musique dans les cathédrales sont multiples, visibles et durables. La fondation de l'école Niedermeyer est l'un d'entre eux, comme la création du poste d'inspecteur des maîtrises de Vervoitte. Le plan de répartition des allocations destinées aux bas-chœurs en est un autre, dont les dossiers sur le budget géré par l'administration des Cultes permet de suivre l'évolution à partir des décisions prises à la suite du rapport d'inspection de la section musique jusqu'à la suppression des subventions en 1882.

### **2\_1. Le soutien financier à la réorganisation des maîtrises**

Les allocations accordées par l'État pour soutenir les maîtrises et bas-chœurs ne sont pas une nouveauté instituée par le gouvernement de la Seconde République. En effet, ce poste de finance est établi sur le budget des Cultes dès 1812 et se développe progressivement au cours de la Restauration, en soutien à la reformation des maîtrises. La mise en place d'une aide financière de l'État aux bas-chœurs et aux maîtrises renaissantes est, au sein de l'administration, l'œuvre du travail de fond de deux ministres des Cultes successifs pendant une décennie : Jean-Étienne-Marie Portalis et Félix-Julien-Jean Bigot de Prémeneu. Le premier, pointe l'effet néfaste de la fermeture des maîtrises sur la

formation des chanteurs et la nécessité pour l'État d'initier par son financement la reformation de ces établissements.

Dès le début du Concordat, certaines maîtrises renaissent spontanément, comme à Saint-Quentin ou au Mans<sup>670</sup>, cependant dans des conditions très précaires : « les moyens budgétaires et humains n'étaient plus les mêmes qu'avant la Révolution <sup>671</sup> ». Si leur réorganisation est autorisée, rien n'engage l'État à les financer. Par conséquent, ces établissements se reforment essentiellement grâce au bénévolat d'anciens employés en poste avant la Révolution, parfois indemnisés mais sans véritable traitement, et sous des formes bien plus modestes que sous l'Ancien Régime : les effectifs sont réduits et les structures ne proposent généralement pas d'internat afin de réduire les frais. Les parents des maîtrisiens participent aussi financièrement, principalement sous forme de dons, aux dépenses engagées pour la maîtrise<sup>672</sup>. Face à ces conditions précaires, les musiciens d'église, particulièrement concernés, se montrent spécialement motivés pour reformer et développer les maîtrises afin de retrouver le statut stable de leur profession avant la Révolution. Leur argumentaire expose une autre raison à leur engagement pour les maîtrises. Il révèle la crainte d'un manque de bons chanteurs car « une dizaine d'années avait suffi à rompre la continuité de la formation des musiciens d'Église et surtout des enfants de chœur<sup>673</sup> ». Cette remarque s'intègre dans une plus large polémique

<sup>670</sup> Jean MONGRÉDIEN consacre quelques pages au rétablissement des maîtrises dans son important ouvrage *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, t. I, Berne : P. Lang, 1980, p. 458 et suivantes.

<sup>671</sup> Benoît MICHEL, « Les maîtrises et chapelles toulousaine de la Révolution au Concordat », *Revue de musicologie*, 94/8, 2008, p. 546.

<sup>672</sup> Yves BRULEY, « La musique d'église au temps de Napoléon », *Napoleonica La Revue*, 1/2010, n° 7, p. 53-65 [en ligne [www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-53.htm](http://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-53.htm)].

<sup>673</sup> Benoît MICHEL, *op. cit.*, p. 546.

autour de l'enseignement professé au Conservatoire <sup>674</sup>. Le problème soulevé par les partisans de la réorganisation des maîtrises réside dans le manque de formation vocale dispensée au sein de l'établissement parisien qui favorise nettement l'enseignement instrumental. Par conséquent, le Conservatoire ne compense pas la perte engendrée par la fermeture des maîtrises en 1790. Jean-François Le Sueur, chef de file des partisans à la reformation des maîtrises propose d'ailleurs dès 1801 le *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* dans lequel il envisage l'ouverture de soixante maîtrises sur l'ensemble du territoire.

Le rapport rédigé par le ministre des Cultes Portalis six ans plus tard, se fait l'écho de ce point de vue :

je n'[ai] pas seulement considéré le rétablissement des maîtrises, sous le rapport de leur service religieux, et [je me suis] attaché à reconnaître les avantages dont les maîtrises peuvent être pour l'art [...] Le passé m'a démontré et le présent encore me persuade que les maîtrises peuvent seules former et conduire à sa perfection la musique vocale exécutée par des hommes. [...] Cette vérité est devenue évidente depuis l'établissement du Conservatoire [...] tout a favorisé les succès dont cette institution pouvait être susceptible, et cependant elle n'a pas produit un seul chanteur<sup>675</sup>.

Portalis profite d'une période favorable — la chapelle des Tuileries rouverte en 1801 est l'exemple d'une certaine volonté de renouer avec quelques traditions de l'Ancien Régime dans ce domaine — pour solliciter un investissement marqué de l'État. En premier lieu, le Ministre apporte un soutien financier fixe au fonctionnement de la maîtrise de Paris reformée à l'initiative du chapitre. Prenant ensuite cette initiative couronnée de succès

---

<sup>674</sup> François LESURE, « Une polémique post-révolutionnaire : la restauration des maîtrises », in Marie-Claire MUSSAT, Jean MONGRÉDIEN et Jean-Michel NECTOUX, *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, Paris : Bichet-Chastel ; SFM, 1997.

<sup>675</sup> Jean-Étienne-Marie PORTALIS, *Rapport à sa Majesté l'Empereur et Roi, par son Excellence le ministre des Cultes*, 29 avril 1807, AN F 19/3945.

comme exemple afin de démontrer le nécessaire investissement de l'État pour relancer la formation des chanteurs en France et pour redorer la musique à l'église, Portalis propose d'établir une maîtrise dans chaque cathédrale. Cependant, la mort prématurée du Ministre, le 25 août 1807, ne lui permit pas de mener son dessein à bien. Son successeur, Bigot de Prémeneu, reprend immédiatement le projet. Le nouveau ministre des Cultes commence par demander aux préfets de faire voter des fonds dédiés aux maîtrises reformées ou aux futures maîtrises. Cependant peu de conseils généraux y consentent faute de moyens ou de volonté. Ce plan de financement est alors difficile à mettre en œuvre, en particulier dans les diocèses composés de plusieurs départements. En parallèle, le Ministre fait parvenir aux évêques une circulaire à compléter, lui permettant de connaître le détail des maîtrises déjà rétablies. Si ce premier élan est l'occasion d'intégrer les départements dans ce chantier, peu de résultats en découlent et surtout toujours aucun engagement de l'État. Les sollicitations sont pourtant nombreuses, notamment de la part des évêques, mais aussi de musiciens renommés. C'est d'ailleurs les militants Choron et Le Sueur, alors directeur de la chapelle des Tuileries, qui, en 1811, donnent une nouvelle impulsion directement auprès du ministre des Cultes et relancent les démarches. Le premier presse Bigot de Prémeneu d'agir en faveur de la réorganisation des maîtrises pour extirper la musique d'église du « néant<sup>676</sup> », tandis que Le Sueur de son côté lui soumet son projet destiné aux *Écoles de musique, ou maîtrises à rétablir dans les chapitres cathédraux*<sup>677</sup> pour subventionner cinquante-trois établissements à hauteur de 408 600 francs par an ; proposition sans suite. Les deux musiciens continuent de faire pression sur le Ministre car la situation

<sup>676</sup> Alexandre CHORON, *Lettre à Monseigneur*, 5 avril 1811, citée dans Jean-Marcel BUVRON, *op. cit.*, p. 26.

<sup>677</sup> Jean-François LE SUEUR, *Écoles de musique, ou maîtrises à rétablir dans les chapitres cathédraux*, rapport adressé au ministre des Cultes, 15 mai 1811, AN F 19/3945.

n'évolue pas : en 1812, seules vingt-six cathédrales ont commencé à reformer une maîtrise, faute de moyens financiers suffisants. En effet, la participation des conseils généraux est inconstante et reste modeste par rapport aux besoins. De plus, l'État n'a toujours pas engagé de budget pour soutenir cette action. Après avoir mené une enquête administrative auprès des évêques dont la cathédrale ne compte toujours pas de maîtrise<sup>678</sup>, Bigot de Préameneu brosse le tableau des besoins dans un rapport daté du 30 juin 1813. Le bilan dressé est plutôt alarmiste au sujet des moyens d'exécution de la musique dans les cathédrales : « Il est des cathédrales qui, pour l'office des dimanches et des fêtes, n'ont ni chantre, ni enfans [*sic.*] de chœur, ni orgues : presque toutes représentent le tableau de l'abandon ou du dénuement<sup>679</sup>. » Dans ce rapport est évoqué aussi la question de la déchristianisation perceptible au cœur des églises : « Déjà même l'expérience prouve que maintenant le peuple, n'étant point attiré par la solennité des offices, néglige de s'y rendre<sup>680</sup>. » Le ministre montre également, dans ce texte, l'importance pour l'État de rendre au culte catholique l'éclat qui le caractérise : « le culte catholique plus que tout autre regarde comme important et nécessaire l'éclat de ses cérémonies. La classe la plus importante des fidèles y rattache ses idées religieuses [...] Il semble d'ailleurs qu'il y ait une sorte d'intérêt national : l'étranger compare les cérémonies sans pompe, et les chants à demi barbares de nos cathédrales, aux chants majestueux et aux cérémonies brillantes qu'il est accoutumé de rencontrer dans ses églises<sup>681</sup>. » Après cet état des lieux le Ministre de conclure : « la réorganisation des maîtrises et des chœurs de

---

<sup>678</sup> Jean-Marcel Buvron donne en annexe 3 de sa thèse (*op. cit.*) l'exemple du questionnaire rempli pour la cathédrale d'Angers, donnant des détails sur la situation de la musique dans cette cathédrale (liturgie suivie, musique exécutée, effectifs vocaux et instrumentaux, montant des dépenses et des fonds disponibles...).

<sup>679</sup> Félix-Julien-Jean BIGOT DE PRÉAMENEU, *Rapport et projet de décret relatif à la réorganisation des maîtrises des cathédrales en-deçà des Alpes*, 30 juin 1813, p. 2, AN F/19/3947.

<sup>680</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>681</sup> *Ibid.*

musique est le seul moyen de rendre au culte public une partie de sa solennité, et à l'art musical son ancien éclat<sup>682</sup>. » Il propose alors, pour soutenir la reformation et le développement des maîtrises, un plan de financement prenant en compte les sommes votées par les conseils généraux des départements. Cette proposition prévoit un budget total de 668 000 francs, dont les 221 804 francs alloués par les budgets des départements en 1812, soit 446 196 francs à la charge de l'État. L'ensemble du budget est réparti sur les soixante-deux cathédrales selon l'importance des évêchés. Les neuf archevêchés toucheraient la somme de 12 000 francs, trente évêchés situés dans des villes de plus de 15 000 habitants seraient subventionnés à hauteur de 11 000 francs, enfin vingt-trois évêchés situés dans des villes de moins de 15 000 habitants auraient 10 000 francs. Paris ferait alors l'objet d'un crédit particulier. Le rapport du Ministre est suivi d'un projet de décret dont la mise en place est freinée par la baisse des finances de l'État due aux guerres napoléoniennes et à la chute de l'Empire. Avec la Restauration, dont « la politique religieuse [...] consista essentiellement à refaire les cadres de l'Église<sup>683</sup> », s'ouvre une période plus propice au déploiement de ce plan de financement des maîtrises et bas-chœurs. À partir de 1814 et jusqu'en 1822, l'État investit des sommes conséquentes au point de provoquer le désengagement des conseils généraux, ces derniers constatant que les maîtrises peuvent fonctionner avec la seule subvention ministérielle. Le budget est rééquilibré en 1822 afin de niveler le montant des subventions accordées entre les différentes cathédrales. Ce sont surtout celles qui reçoivent des sommes supérieures à 5000 francs pour leur maîtrise qui voient leur allocation diminuer. Puis, chaque année

---

<sup>682</sup> *Id.* p. 5.

<sup>683</sup> Georges HOURDIN, « Naissance, développement et état présent du catholicisme social », *Semaine sociales en France, 34<sup>e</sup> session — Le catholicisme face aux grands courants contemporains*, 1947, n.p.

l'État se désengage de ce poste et le budget est diminué. L'étude de Jean-Marcel Buvron pour la cathédrale du Mans en témoigne : l'allocation de cette dernière pour sa maîtrise et son bas-chœur est réduite de de 18 000 francs à 13 000 francs entre 1822 et 1830, soit 5000 francs de moins<sup>684</sup>. Cependant, à la suite de la Révolution de Juillet et à l'avènement de Louis-Philippe au pouvoir, de fortes mesures d'économie sont mises en place et ce poste budgétaire accuse une baisse encore plus marquée en 1831 et 1832, comme le montre l'étude des finances du diocèse de Paris de Jean-Pierre Moisset : sous la Restauration, Paris reçoit plus de 40 000 francs par an (jusqu'à 49 000 francs en 1828) mais ne touche plus que 25 000 francs à partir de 1833<sup>685</sup>. En effet, en 1831, l'État diminue de façon significative les moyens à disposition des fabriques, pour finalement supprimer les allocations dévolues aux maîtrises, les laissant à la charge facultative des départements<sup>686</sup>. Par conséquent, l'État ne finance plus que les bas-chœurs, de plus de façon réduite. Cela implique une réduction des salaires voire la suppression de postes, la diminution du nombre d'enfants de chœur ou l'augmentation de la participation financière de leurs parents, ou la fermeture des pensionnats, voire des maîtrises.

## **2\_2. Les subventions de l'État aux bas-chœurs (1848-1880)**

Les allocations de l'État en soutien aux maîtrises et aux bas-chœurs sont accordées pour permettre aux chapitres de rémunérer les employés de la musique liturgique de leur cathédrale. Pour y prétendre, les évêques

---

<sup>684</sup> Jean-Marcel BUVRON, *op. cit.*, p. 205.

<sup>685</sup> Jean-Pierre MOISSET, *Les Biens de ce monde — Les finances de l'Église catholique au XIX<sup>e</sup> siècle dans le diocèse de Paris (1802-1905)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 178.

<sup>686</sup> À la même période, les subventions qui étaient versées en soutien à l'école de Choron subissent le même sort, de sorte que l'État se désengage complètement du financement de la formation des musiciens d'église. Il faut attendre la création de l'école Niedermeyer en 1853 pour que le gouvernement apporte à nouveau son soutien à l'éducation spécifique de ces musiciens.

formulent chaque année auprès de l'administration des Cultes une demande d'allocation spécifique et l'accompagnent d'un projet détaillé de l'emploi de cette subvention ministérielle ainsi que d'un récapitulatif du budget de leur cathédrale.

Après une décennie marquée par le désengagement de l'État, le gouvernement de 1848 réévalue le montant et la répartition de ce poste budgétaire puis grâce aux travaux de la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux<sup>687</sup>, effectue un nouvel ajustement de ce crédit et de son emploi. Les archives de l'administration des Cultes renferment les dossiers de suivi de l'attribution des allocations qui contiennent le détail, plus ou moins exhaustif et parfois lacunaire, année par année, des montants demandés et de leur justification ainsi que la liste des sommes arrêtées par l'Administration. À partir de la nouvelle répartition effectuée en 1848, il est possible d'observer les tendances jusqu'en 1882, année de la suppression des allocations.

L'étude dressée ici ne se veut pas exhaustive sur cette question du financement de la musique liturgique dans les cathédrales au cours de la période donnée. Celle-ci mériterait un travail de terrain approfondi permettant de collecter les informations de différentes sources dans chaque diocèse où l'on observerait l'implication de différents acteurs locaux avant de les confronter à celles fournies par l'administration des Cultes.

Partant de notre approche sur le rôle de la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux dans ce financement, le but de nos observations est de dégager la portée des décisions prises alors et d'élargir notre champ de vision pour mettre en évidence l'implication ou le

---

<sup>687</sup> **Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, *Instructions aux inspecteurs, op. cit.*, en annexe X.**



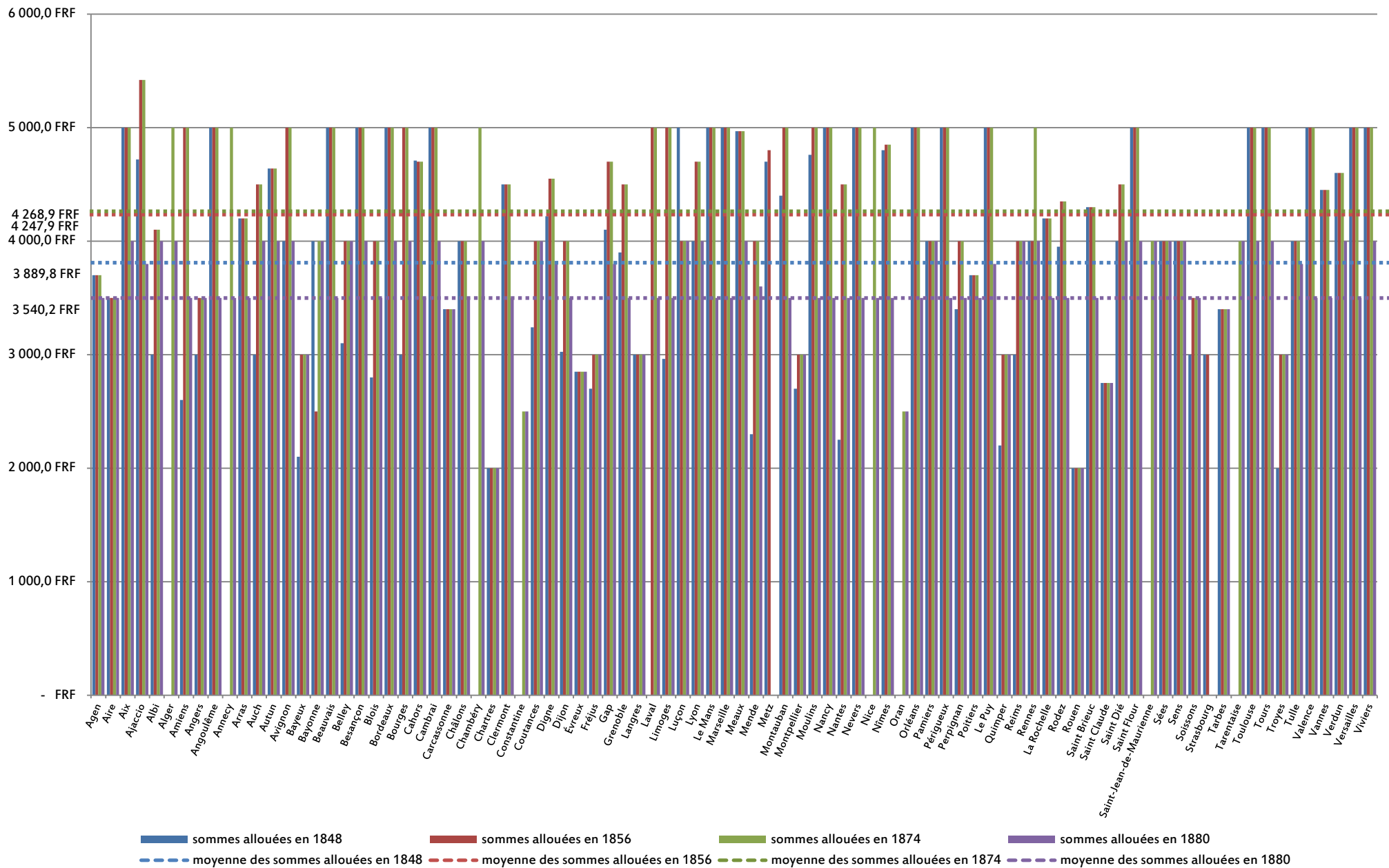
désengagement de l'État vis-à-vis de son soutien effectif à la musique liturgique des cathédrales à long terme, sur une période correspondant en même temps à l'engagement de Clément auprès de l'Administration.

Au cours de la période qui s'étend de 1848 à 1882, les crédits ont été réévalués à plusieurs reprises : les dates clés sont 1848, 1850 et 1880. Pour mettre en évidence les différentes tendances et évolutions qui ont lieu alors, nous avons choisi d'observer les crédits accordés et leur répartition en choisissant quatre années témoins. La première, 1848, sert d'étalon à la réévaluation effectuée d'après les travaux de la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux en 1850. Le fonds des Archives nationales est lacunaire pour cette année et les cinq suivantes : il ne contient pas de tableau récapitulatif détaillant les sommes demandées et celles allouées pour chaque diocèse comme c'est le cas pour les années précédentes. Cependant, les sources sont plus complètes à partir de 1856. Le crédit accordé à ce poste entre 1850 et 1856 n'ayant pas évolué, nous supposons que sa répartition est constante, hypothèse que semble confirmer la stabilité de la répartition entre 1856 et 1880. Pour autant, au cours de cette période, la somme réservée par le budget de l'administration de Cultes à ces allocations augmente significativement afin de permettre de soutenir les bas-chœurs de nouveaux diocèses. Le récapitulatif de 1874 est l'occasion de constater ces variations qui se fixent depuis leur adoption jusqu'à la nouvelle évaluation du crédit en 1880.

Le tableau suivant montre l'évolution du crédit destiné aux bas-chœurs et celle de sa répartition entre les différents diocèses pour les années 1848, 1856, 1874 et 1880.

## Répartitions des allocations ministérielles aux bas-chœurs (1848, 1856, 1874, 1880)

| diocèses                                 | sommes<br>allouées en<br>1848 | sommes<br>allouées en<br>1856 | sommes<br>allouées en<br>1874 | sommes<br>allouées en<br>1880 |  |  |  |  |
|------------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|--|--|--|--|
| <b>Agen</b>                              | 3 700,0 FRF                   | 3 700,0 FRF                   | 3 700,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Aire</b>                              | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Aix</b>                               | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Ajaccio</b>                           | 4 720,0 FRF                   | 5 420,0 FRF                   | 5 420,0 FRF                   | 3 800,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Albi</b>                              | 3 000,0 FRF                   | 4 100,0 FRF                   | 4 100,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Alger</b><br>(à partir de 1868)       | —                             | —                             | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Amiens</b>                            | 2 600,0 FRF<br>(juin)         | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Angers</b>                            | 3 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Angoulême</b>                         | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Annecy</b><br>(à partir de 1861)      | —                             | —                             | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Arras</b>                             | 4 200,0 FRF                   | 4 200,0 FRF                   | 4 200,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Auch</b>                              | 3 000,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Autun</b>                             | 4 640,0 FRF                   | 4 640,0 FRF                   | 4 640,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Avignon</b>                           | 4 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Bayeux</b>                            | 2 100,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Bayonne</b>                           | 4 000,0 FRF                   | 2 500,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Beauvais</b>                          | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Belley</b>                            | 3 100,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Besançon</b>                          | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Blois</b>                             | 2 800,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Bordeaux</b>                          | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Bourges</b>                           | 3 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Cahors</b>                            | 4 710,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Cambrai</b>                           | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Carcassonne</b>                       | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Chalons</b>                           | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Chambéry</b><br>(à partir de 1861)    | —                             | —                             | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Chartres</b>                          | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Clermont</b>                          | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Constantine</b><br>(à partir de 1868) | —                             | —                             | 2 500,0 FRF                   | 2 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Coutances</b>                         | 3 240,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Digne</b>                             | 4 220,0 FRF                   | 4 550,0 FRF                   | 4 550,0 FRF                   | 3 800,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Dijon</b>                             | 3 025,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Évreux</b>                            | 2 850,0 FRF                   | 2 850,0 FRF                   | 2 850,0 FRF                   | 2 850,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Fréjus</b>                            | 2 700,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Gap</b>                               | 4 100,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 3 800,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Grenoble</b>                          | 3 900,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Langres</b>                           | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Laval</b>                             | —                             | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Limoges</b>                           | 2 962,5 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Luçon</b>                             | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Lyon</b>                              | 4 000,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 4 700,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Le Mans</b>                           | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Marseille</b>                         | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Meaux</b>                             | 4 968,0 FRF                   | 4 968,0 FRF                   | 4 968,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Mende</b>                             | 2 300,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 600,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Metz</b><br>(jusqu'en 1871)           | 4 700,0 FRF                   | 4 800,0 FRF                   | —                             | —                             |  |  |  |  |
| <b>Montauban</b>                         | 4 400,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Montpellier</b>                       | 2 700,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Moulins</b>                           | 4 760,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Nancy</b>                             | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Nantes</b>                            | 2 250,0 FRF<br>(mai)          | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Nevers</b>                            | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Nice</b><br>(à partir de 1861)        | —                             | —                             | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Nîmes</b>                             | 4 800,0 FRF                   | 4 850,0 FRF                   | 4 850,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Oran</b><br>(à partir de 1868)        | —                             | —                             | 2 500,0 FRF                   | 2 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Orléans</b>                           | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Pamiers</b>                           | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Paris</b>                             | 25 000,0 FRF                  | 25 000,0 FRF                  | 25 000,0 FRF                  | 20 000,0 FRF                  |  |  |  |  |
| <b>Périgueux</b>                         | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Perpignan</b>                         | 3 400,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Poitiers</b>                          | 3 700,0 FRF                   | 3 700,0 FRF                   | 3 700,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Le Puy</b>                            | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 800,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Quimper</b>                           | 2 200,0 FRF<br>(juin)         | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Reims</b>                             | 3 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Rennes</b>                            | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>La Rochelle</b>                       | 4 200,0 FRF                   | 4 200,0 FRF                   | 4 200,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Rodez</b>                             | 3 950,0 FRF                   | 4 350,0 FRF                   | 4 350,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Rouen</b>                             | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   | 2 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Saint Brieuc</b>                      | 4 300,0 FRF                   | 4 300,0 FRF                   | 4 300,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Saint Claude</b>                      | 2 750,0 FRF                   | 2 750,0 FRF                   | 2 750,0 FRF                   | 2 750,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Saint Dié</b>                         | 4 000,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 500,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Saint Flour</b>                       | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Saint-Jean-de-Maurienne</b>           | —                             | —                             | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Sées</b>                              | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Sens</b>                              | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Soissons</b>                          | 3 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Strasbourg</b><br>(jusqu'en 1871)     | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | —                             | —                             |  |  |  |  |
| <b>Tarbes</b>                            | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   | 3 400,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Tarentaise</b>                        | —                             | —                             | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Toulouse</b>                          | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Tours</b>                             | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Troyes</b>                            | 2 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   | 3 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Tulle</b>                             | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   | 3 800,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Valence</b>                           | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Vannes</b>                            | 4 450,0 FRF                   | 4 450,0 FRF                   | 4 450,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Verdun</b>                            | 4 600,0 FRF                   | 4 600,0 FRF                   | 4 600,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Versailles</b>                        | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 3 500,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>Viviers</b>                           | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 5 000,0 FRF                   | 4 000,0 FRF                   |  |  |  |  |
| <b>TOTAUX</b>                            | 332 295 FRF                   | 3 64 828 FRF<br>+ 9,8 %       | 3 94 402 FRF<br>+ 8,1 %       | 328 000 FRF<br>- 16,8 %       |  |  |  |  |
| <b>MOYENNES (sans Paris)</b>             | 3889,8 FRF                    | 4 247,9 FRF<br>+ 9,2 %        | 4 268,2 FRF<br>+ 4,9 %        | 3 540,2 FRF<br>- 17,1 %       |  |  |  |  |



**Évolution de la répartition des sommes allouées par l'Administration aux bas-chœurs par diocèse et moyennes annuelles des allocations (1848, 1856, 1871, 1880)**

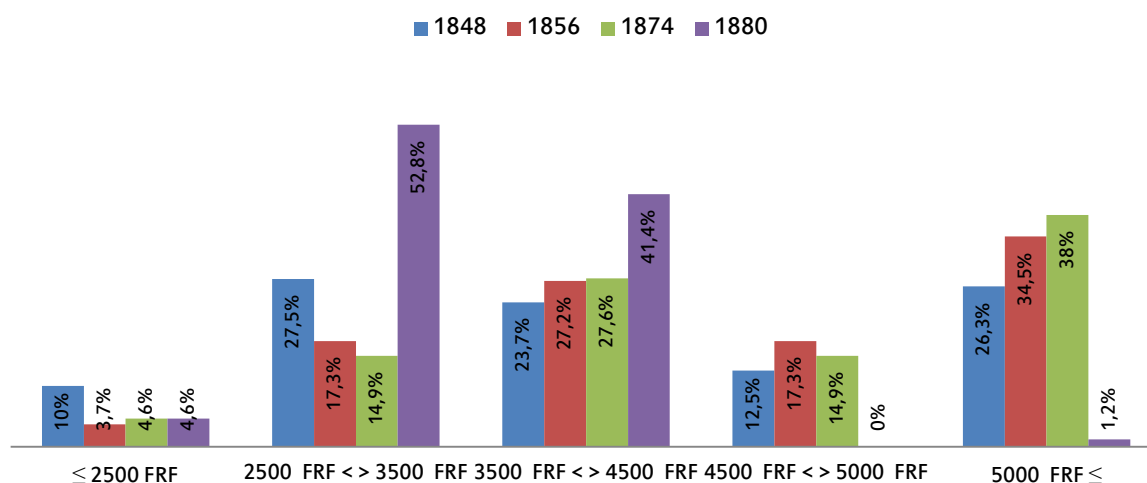
La réévaluation des crédits en 1850, à la suite des conclusions issues de la mission de la section musique de la commission des Arts et Édifices religieux, annonce que l'administration accorde 28 000 francs supplémentaire pour financer le fonctionnement des bas-chœurs<sup>688</sup>. Le crédit total de 1856, année témoin, pour observer cette première variation, laisse apparaître une augmentation de 32 533 francs par rapport à 1848, soit 4 533 francs de plus que le crédit annoncé pour 1850 dont nous n'avons pas le détail. Cet écart s'explique par l'intégration de Laval (diocèse créé en 1855) au sein de la liste des bas-chœurs subventionnés. L'augmentation du crédit général a pour effet de permettre à trente chapitres, soit plus d'un tiers d'entre eux, de toucher une allocation plus importante. Malgré cela, ils sont nettement plus nombreux à adresser des demandes plus élevées que ce que l'administration leur accorde. En effet, ils étaient déjà vingt-quatre insatisfaits en 1848 (sur quatre-vingt) ; ils sont dix de plus en 1856 (sur quatre-vingt-un).

1874, deuxième année témoin, atteste d'une augmentation du crédit général d'environ 8 %. Cependant, seulement deux chapitres sont augmentés (La Rochelle et Bayonne). L'essentiel de l'argent supplémentaire est consacré aux chapitres nouvellement intégrés, soit ceux du duché de Savoie (Annecy, Chambéry, Saint-Jean-de-Maurienne et Tarentaise) et du comté de Nice, à la suite de la signature du traité de Turin le 24 mars 1860, et ceux d'Algérie française (Alger, Constantine et Oran) en 1868. Les autres chapitres perçoivent une allocation identique à celle actée en 1850.

La nouvelle évaluation du crédit et de sa répartition, en 1880, provoque cette fois de lourdes diminutions qui affectent soixante chapitres, Paris

<sup>688</sup> *Note à Monsieur le Directeur Général — Maîtrises et Bas-Chœurs*, octobre 1879, p. 3, AN F/19/3945.

compris, soit près de 70 % d'entre eux. Le crédit nouvellement accordé subit une baisse de 17 % qui se répercute sur la somme moyenne et la somme maximale accordées. En effet, si l'allocation minimale reste la même depuis 1848 (2000 francs), le maximum en dehors de Paris est fortement réduit, passant de 5000 francs (seul Ajaccio percevait plus, alors 5 420 francs) pour plus d'un tiers des chapitres, à 4000 francs. Cela impacte directement la somme moyenne (hors Paris), relativement stable depuis la réévaluation de 1850, qui chute de 728,7 francs.



### Évolution de la répartition des allocations ministérielles aux bas-chœurs

L'évolution de la répartition du crédit d'allocation aux bas-chœurs montre le désengagement de l'État qui caractérise le début des années 1880. Après avoir cherché à proposer une répartition homogène, en 1850, favorisant les sommes les plus élevées possibles pour le plus grand nombre, en fonction d'un budget général restreint, puis avoir maintenu cette vision pendant trente ans, la nouvelle répartition de 1880 montre la nette diminution des sommes allouées. La proportion la plus importante des chapitres subventionnés n'entre plus dans la fourchette la plus élevée (3 500 francs - 4 500 francs pour 1880), contrairement aux années

précédentes (alors 5000 francs et plus), mais dans la case intermédiaire (2 500 francs – 3 500 francs) pour plus de la moitié des chapitres. L'impact de cette chute brutale du financement des bas-chœurs serait intéressant à replacer et à observer au sein de chaque cathédrale.

### **2\_3. Exemples de demande d'allocation**

L'observation des demandes d'allocation adressées par les évêques au ministre des Cultes montre que les démarches de chacun diffèrent, principalement en fonction des ressources des fabriques, des effectifs employés et de la structure des maîtrises. En effet, si certains se contentent de demander chaque année la somme exacte qui leur était accordée l'année précédente, d'autres en revanche continuent malgré les refus d'augmentation de demander des allocations plus élevées. Les Archives nationales conservent ces demandes d'allocations classées par cathédrale pour la période entre 1862 et 1875<sup>689</sup>. Quelques dossiers fournissent une partie des documents pour les années antérieures et postérieures, comme c'est le cas pour Toulouse (1851-1882).

Les demandes adressées au ministre des Cultes constituent, chaque année et pour chaque cathédrale, un petit dossier constitué d'un courrier du préfet soumettant la demande et d'un autre de l'évêque proposant un projet d'emploi de l'allocation et le budget prévisionnel de la fabrique pour l'année concernée sur lequel figurent notamment les traitements accordés aux employés du bas-chœurs et à ceux de la maîtrise ainsi que les dépenses qui sont liées à son fonctionnement.

Les projets d'emploi de l'allocation se présente sous forme de tableaux dans lesquels sont indiqués les postes concernés, parfois avec le nom des

---

<sup>689</sup> AN F/19/3933 à F/19/3944.

employés, suivis d'une première colonne récapitulant l'emploi de l'allocation accordée l'année précédente et d'une autre proposant la nouvelle demande. Enfin, une dernière case est réservée aux observations. Ces projets peuvent être remplis de façons très différentes. Par exemple, celui de la cathédrale d'Orléans pour l'année 1862 est le suivant :

Exercice 1862.

Cathédrale d'Orléans. Département de Loiret.

Projet d'Emploi des Sommes demandées en 1862 pour l'entretien du Bas Chœur de la Cathédrale d'Orléans.

| Désignation<br>des Emplois du<br>Bas Chœur. | Allocations<br>accusées Reçues |          | Opin<br>ou<br>Notes. |
|---------------------------------------------|--------------------------------|----------|----------------------|
|                                             | en 1861                        | en 1862. |                      |
| Organistes.                                 | 11 20                          | 11 20    | Reçus et en cours.   |
| Basse Voix                                  | 10 00                          | 10 00    | Id.                  |
| Id.                                         | 3 70                           | 3 70     | Id.                  |
| Haute Contre                                | 3 70                           | 3 70     | Id.                  |
| Voix                                        | 3 70                           | 3 70     | Id.                  |
| Id.                                         | 3 10                           | 3 10     | Id.                  |
| Sergeant.                                   | 600                            | 600      | Id.                  |
| Total                                       | 5 000                          | 5 000    |                      |

Orléans le 11 Février 1862  
Louis-Augustin L'Évêque d'Orléans Evêque  
Le Secrétaire Général  
Dabot

Projet d'emploi de l'allocation au bas-chœur de la cathédrale d'Orléans, 1862<sup>690</sup>.

Tandis que le budget de la fabrique fait état de traitements pour sept chantres, un ténor, un ophicléide, deux organistes et deux souffleurs, le projet se contente de répartir la somme allouée par l'État et fixée à 5000 francs depuis 1850 sur une partie des emplois du bas-chœur pour obtenir un montant équivalent. Le reste des dépenses liées à la musique est assumé par les ressources de la fabrique.

<sup>690</sup> AN F/19/3939.

Les demandes de la cathédrale de Dijon offrent une autre vision du rôle de l'allocation versée par l'État. En effet, les projets d'emploi de cet argent exposent cette fois l'intégralité des employés du bas-chœur mais aussi ceux de la maîtrise, jusqu'au frais de copie de la musique, soit au total 4 500 francs en plus des 4000 francs que l'État accorde annuellement. L'allocation ministérielle semble alors primordiale pour maintenir la pratique musicale dans cette cathédrale.

Diocèse  
de  
Dijon.

**Bas-Chœur de la Cathédrale!**  
Exercice 1862.

Département  
de la  
Côte-d'Or.

| Désignation<br>des employés du Bas-Chœur.                 | allocations        |                      | Objet et motifs.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------------------------------------------|--------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                           | accordées en 1861. | Proposées pour 1862. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| M. Schwach, maître de Chapelle.                           |                    | 1 400,00.            | <p>Cette somme de 8200<sup>f</sup> devient nécessaire pour pourvoir au traitement des principaux employés du Bas-Chœur, divisés en 2 catégories :</p> <p>1<sup>o</sup> Les chanteurs &amp; instrumentistes dont les appointements sont modiques, si l'on considère que ce sont des hommes spéciaux &amp; rares, dont la voix forte &amp; sonore et les talents pour le chant doivent convenir à une Église cathédrale.</p> <p>2<sup>o</sup> Les organistes du 3<sup>e</sup> orgue et de l'orgue de Chœur, &amp; les deux Frères instructeurs primaires des 25 enfants de Chœur, &amp; ces 25 enfants de Chœur dont le logement, chauffage, éclairage &amp; instruction nécessitent une dépense annuelle de 600<sup>f</sup>.</p> <p>Enfin, 200 pour frais de copie de musique.</p> <p>Par conséquent, la somme de 4000<sup>f</sup>, accordée l'année dernière, est de beaucoup insuffisante pour le Bas-Chœur. La fabrique ne peut y suppléer qu'en interdisant d'autres dépenses qui richement compensent la sacrifice et les autres exigences du culte et du service intérieur d'une Église cathédrale.</p> <p style="text-align: right;">Dijon, le 2 avril 1862.</p> <p style="text-align: right;">A. Cassin, Organiste de la Cathédrale.</p> |
| Deux Frères, instructeurs primaires des enfants de Chœur. |                    | 1 200,00             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Brissebarre, 1 <sup>er</sup> Chœur.                       |                    | 655,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Brunel, 2 <sup>ème</sup> id.                              |                    | 675,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Billoz, 3 <sup>ème</sup> id.                              |                    | 625,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Cochard, 4 <sup>ème</sup> id.                             |                    | 625,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| David, 1 <sup>er</sup> Oplicelliste.                      |                    | 500,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Pizot, 2 <sup>ème</sup> id.                               |                    | 500,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Paris, organiste.                                         |                    | 1 000,00             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Deux Souffleurs.                                          |                    | 200,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1 <sup>er</sup> Organiste de Chœur.                       |                    | 600,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 25 Enfants de Chœur.                                      |                    | 200,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Copie de musique.                                         |                    | 200,00               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|                                                           | 4 000,00           | 8 200,00             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

Projet d'emploi de l'allocation au bas-chœur de la cathédrale de Dijon, 1862<sup>691</sup>.

On remarque que la fabrique orléanaise peut se permettre d'accorder près de 3000 francs sur ses propres fonds pour rétribuer les employés du bas-chœur et par ailleurs d'allouer environ 2 300 francs au fonctionnement de la maîtrise car elle clôt chaque année l'exercice sur un excédent de trésorerie. Ce n'est pas le cas de la majorité des fabriques qui, souvent,

<sup>691</sup> AN F/19/3936.

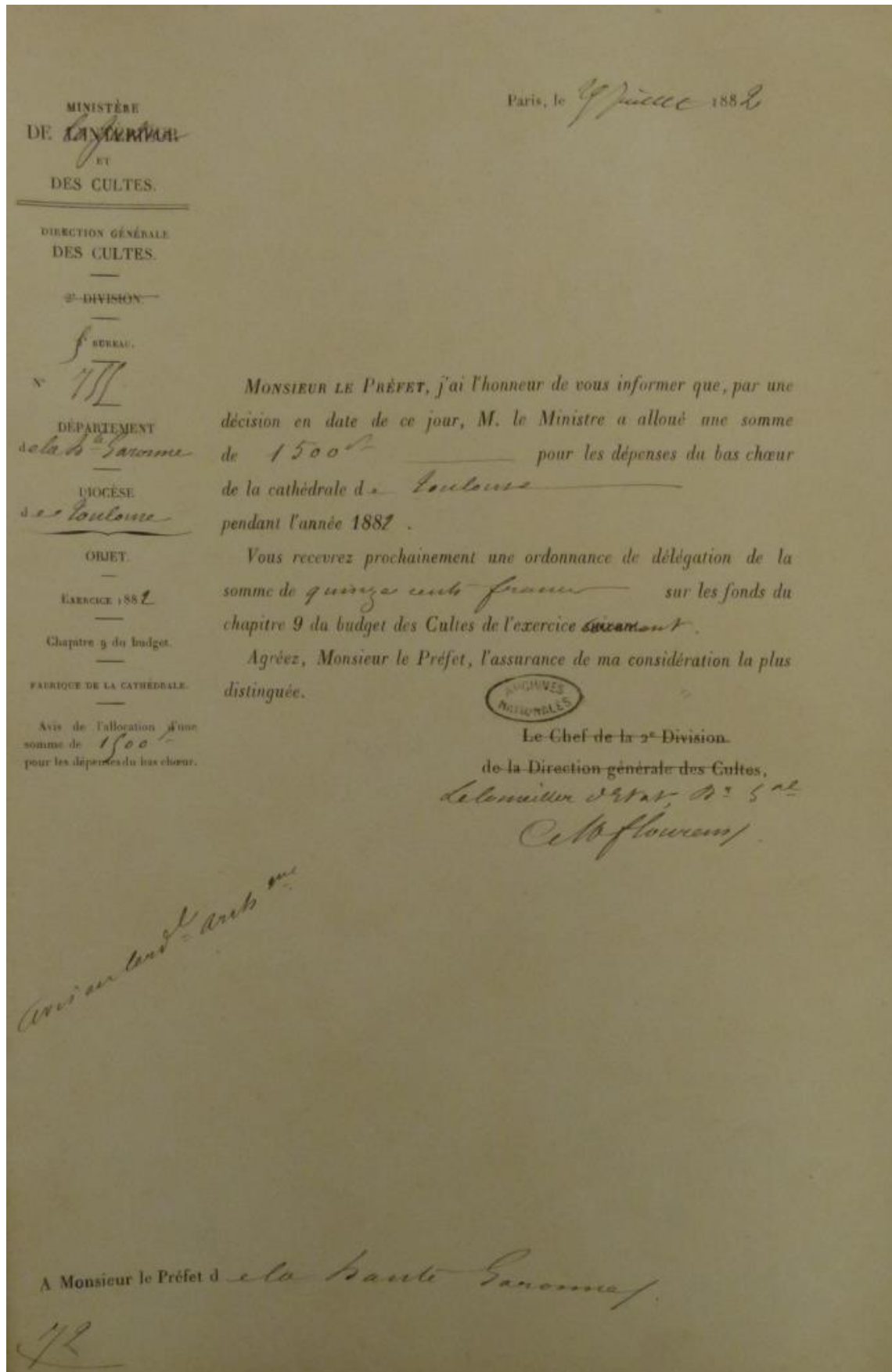


peinent à tenir leur budget à l'équilibre, comme à Dijon. Cette dernière accuse systématiquement un déficit en fin d'exercice, dont les dépenses liées à la musique ne sont certainement pas la cause unique. Cependant cela explique l'opiniâtreté de l'évêque à demander un soutien plus important à l'Administration par le biais de l'allocation aux bas-chœurs.

Le dossier de Toulouse, couvrant une plus longue période, est intéressant à étudier plus en détail<sup>692</sup>. La fabrique de cette cathédrale fournit, d'après les premières années encore conservées, un projet d'emploi de l'allocation à raison 6 546 francs, mais ne perçoit que 5000 francs. Puis, à partir de 1860, l'allocation demandée est de 5000 francs, soit à hauteur de la somme que l'Administration lui accorde depuis la réévaluation de 1850. L'allocation est ensuite diminuée en 1880 à 4000 francs et la demande, l'année suivante, correspond à ce nouveau montant. De même, lorsque la somme allouée est divisée de moitié en 1881, la demande de subvention se limite à cette somme en 1882. Cette dernière année d'aide financière de l'État pour les bas-chœurs réduit encore l'allocation de Toulouse à 1 500 francs.

---

<sup>692</sup> AN F/19/3943.



Avis ministériel d'allocation au bas-chœur de la cathédrale de Toulouse, 1882.

L'argent alloué chaque année est destiné à rémunérer les employés du bas-chœur selon une répartition prédéfinie dans les projets d'emploi de l'allocation.

De 1852 à 1859, demande de 6 546 francs :

|                           |                   |
|---------------------------|-------------------|
| ❖ Un diacre               | 500 francs        |
| ❖ Un sous-diacre          | 500 francs        |
| ❖ Deux chapeliers         | 500 francs chacun |
| ❖ Un organiste            | 1 200 francs      |
| ❖ Un accordeur de l'orgue | 150 francs        |
| ❖ Un souffleur            | 96 francs         |
| ❖ Quatre chantres         | 500 francs chacun |
| ❖ Un contralto            | 300 francs        |
| ❖ Un ténor                | 300 francs        |
| ❖ Un ophicléide           | 500 francs        |

Pour ces premières années, l'archevêque justifie point par point la somme demandée, plus élevée que l'allocation accordée. Il montre ainsi l'investissement de la fabrique pour maintenir une exécution musicale convenable.

Département de la H<sup>te</sup>. Garonne.      ARCHEVÊCHÉ DE TOULOUSE.      Exercice 1856.


## Bas-Chœur de la Métropole.

Projet d'emploi des sommes demandées en 1856 par  
M<sup>gr</sup> l'Archevêque de Toulouse, pour entretien de ce bas-chœur.

| Désignation des employés | Allocations        |                    | Observations                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------------------------|--------------------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                          | Ouvrtes en 1855.   | demandées en 1856. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1 Bénédicte, diacre,     | 500                | 500                | (1) La fabrique paie annuellement cette somme de 500 <sup>fr</sup> , il serait impossible de se procurer avec les mille francs alloués jusqu'à ce jour, un artiste consommable.<br>(2) La Fabrique paie annuellement cette somme.<br>(3) Cette somme est très-modique, la fabrique est obligée chaque année de la payer.<br>(4) quatre basses-voix indispensables pour le chant et la psalmodie au service du chapitre.<br>(5) Sans ces deux chanteurs, il serait impossible de faire de fauxbourdon, et de chanter de plain-chant musical; aussi la fabrique, malgré son dénuement, est elle obligée de payer annuellement ces deux sommes.<br>(6) Ce instrument est indispensable pour soutenir le chant. Il en faudrait même un autre afin qu'ils pussent alternativement jouer avec chaque côté du chœur. La fabrique paie annuellement 500 <sup>fr</sup> à cet employé. |
| 1 id. Soudiaire,         | 500                | 500                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1 id. Chappier,          | 500                | 500                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1 id. id.,               | 500                | 500                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un organiste             | 1000               | 1200 (1)           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Accordeur de l'orgue     |                    | 150 (2)            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Souffleur                |                    | 96 (3)             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un chanteur              | 500                | 500                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un id.                   | 500                | 500 (4)            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un id.                   | 500                | 500 (5)            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un id.                   | 500                | 500 (6)            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un contralto             | "                  | 300                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Un ténor                 | "                  | 300                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1 Ophéliste              | "                  | 500 (6)            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                          | 5000 <sup>fr</sup> | 6546 <sup>fr</sup> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Copie pour l'Empereur  
 de la Haute-Garonne.  
 Toulouse, le 7 février 1856.

Vu et arrêté par Nous Archevêque de  
 Toulouse, le 30 janvier 1856.  
 + Jean Arches.



Projet d'emploi de l'allocation au bas-chœur de la cathédrale de Toulouse, 1856.

De 1860 à 1880, demande de 5000 francs :

- ❖ Un diacre 500 francs
- ❖ Un sous-diacre 500 francs
- ❖ Deux chapiers 500 francs chacun
- ❖ Un organiste 1000 francs
- ❖ Quatre chantres 500 francs chacun

En 1881, demande de 4000 francs :

- ❖ Trois chapiers 600 francs chacun
- ❖ Un organiste 800 francs
- ❖ Quatre chantres 500 francs chacun

En 1882, demande de 2000 francs :

- ❖ Trois chapiers 300 francs chacun
- ❖ Un organiste 400 francs
- ❖ Trois chantres 250 francs pour deux d'entre eux et 200 francs pour le troisième

Pourtant, le budget de la fabrique transmis à l'administration avec ces demandes montre très peu d'évolution dans l'effectif employé pour le bas-chœur, seuls les chantres y figurent au nombre de sept jusqu'en 1866 puis seulement quatre certainement jusqu'en 1882. Parfois, un séminariste pour le chœur ou un accompagnateur est employé avant qu'une place de maître de chapelle soit créée en 1872, auquel s'ajoute un poste de sous-maître accompagnateur en 1881.

Les montants annoncés dans les demandes d'allocation ne couvrent qu'une partie, de moins en moins importante, des traitements accordés par la fabrique à ses employés. En effet, l'organiste perçoit 1 300 francs et les chantres sont rémunérés à hauteur de 512 francs chacun jusqu'en 1866, puis 800 à 1 200 francs chacun lorsqu'ils ne sont plus que quatre. Le

maître de chapelle reçoit un traitement de 1 500 à 2000 francs et le sous-maître est rétribué 1 200 francs. La fabrique doit donc compenser une large part des traitements non comprise dans l'allocation, ce que souligne l'observation notée en marge du budget de la fabrique en face de la ligne sur laquelle figure l'allocation ministérielle dès 1855 et répété chaque année jusqu'en 1867 : « Le crédit de 5000 francs est bien insuffisant, la fabrique, malgré la modicité de ses ressources est dans l'obligation d'y ajouter plus de 2000 francs chaque année<sup>693</sup>. » De plus, le budget de la fabrique annonce une dépense pour la maîtrise comprise entre 8 700 et 12 400 francs, selon les années, dont les traitements du directeur (400 à 800 francs) et des sous-directeurs (au total 400 à 700 francs). En aide à ce financement, elle reçoit une allocation du conseil général s'élevant seulement à 3000 francs. Pour ce poste aussi la fabrique est contrainte de puiser dans ses ressources.

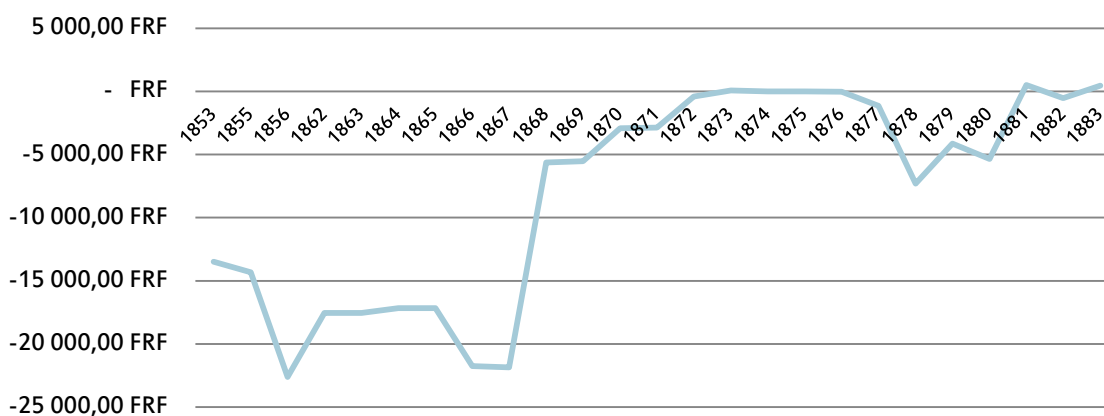
Ces dépenses impactent la balance du budget de la fabrique qui accuse très souvent un déficit en fin d'exercice : en moyenne quatre années sur cinq se terminent par des comptes négatifs. La situation financière de la fabrique de Toulouse témoigne de la tendance générale des budgets des cathédrales. En effet, la plupart d'entre elles clôt ses comptes annuels sur une perte nette. Les premières années pour lesquelles la fabrique toulousaine fournit son bilan comptable annuel montrent un établissement particulièrement en difficulté.

---

<sup>693</sup> Budget de la fabrique de la cathédrale de Toulouse, AN F/19/3943.

Récapitulatif des bilans comptables de la fabrique de la cathédrale de Toulouse.

| Année | Recettes       | Dépenses       | Balance         |
|-------|----------------|----------------|-----------------|
| 1853  | 34 750,00 FRF  | 48 228,50 FRF  | - 13 478,50 FRF |
| 1855  | 38 250,00 FRF  | 52 569,00 FRF  | - 14 319,00 FRF |
| 1856  | 36 750,00 FRF  | 59 360,50 FRF  | - 22 610,50 FRF |
| 1862  | 36 950,00 FRF  | 54 506,80 FRF  | - 17 556,80 FRF |
| 1863  | 36 950,00 FRF  | 54 506,80 FRF  | - 17 556,80 FRF |
| 1864  | 36 950,00 FRF  | 54 108,30 FRF  | - 17 158,30 FRF |
| 1865  | 36 950,00 FRF  | 54 108,30 FRF  | - 17 158,30 FRF |
| 1866  | 38 450,00 FRF  | 60 204,30 FRF  | - 21 754,30 FRF |
| 1867  | 38 450,00 FRF  | 60 312,30 FRF  | - 21 862,30 FRF |
| 1868  | 45 541,70 FRF  | 51 165,00 FRF  | - 5 623,30 FRF  |
| 1869  | 52 893,60 FRF  | 58 423,40 FRF  | - 5 529,80 FRF  |
| 1870  | 53 173,00 FRF  | 56 085,40 FRF  | - 2 912,40 FRF  |
| 1871  | 56 283,80 FRF  | 59 143,40 FRF  | - 2 859,60 FRF  |
| 1872  | 57 340,00 FRF  | 57 748,40 FRF  | - 408,40 FRF    |
| 1873  | 63 165,00 FRF  | 63 098,40 FRF  | + 66,60 FRF     |
| 1874  | 65 833,00 FRF  | 65 833,00 FRF  | 0 FRF           |
| 1875  | 67 860,00 FRF  | 67 860,00 FRF  | 0 FRF           |
| 1876  | 67 305,45 FRF  | 67 339,30 FRF  | - 33,85 FRF     |
| 1877  | 68 524,90 FRF  | 69 679,30 FRF  | - 1 154,40 FRF  |
| 1878  | 59 055,00 FRF  | 66 369,40 FRF  | - 7 314,40 FRF  |
| 1879  | 60 820,00 FRF  | 64 949,40 FRF  | - 4 129,40 FRF  |
| 1880  | 102 304,90 FRF | 107 646,85 FRF | - 5 341,95 FRF  |
| 1881  | 67 473,00 FRF  | 66 974,00 FRF  | + 499,00 FRF    |
| 1882  | 68 951,95 FRF  | 69 476,89 FRF  | - 524,94 FRF    |
| 1883  | 65 698,00 FRF  | 65 247,10 FRF  | + 450,90 FRF    |



Tendance de la balance budgétaire de la fabrique de la cathédrale de Toulouse.

Entre 1853 et 1867 le déficit est compris entre 13 478,50 francs (1853) et 22 610,50 francs (1856). À partir de 1868, la balance se redresse jusqu'à pencher positivement en 1873 (+ 66,60 francs), puis elle reste à l'équilibre les deux années suivantes. Cependant, cette respiration est cependant de courte durée car dès 1877 les comptes sont à nouveau négatifs. Le début des années 1880, correspondent aux dernières pièces fournies à l'administration, clôt des exercices compris dans une fourchette oscillant entre un excédent et un déficit de 500 francs. Sur l'ensemble des années observées, les valeurs extrêmes de cette balance comptable sont à noter pour les années 1856 (déficit de 22 610,50 francs) et 1881 (excédent de 499 francs). Globalement, ces variations sont essentiellement dues aux évolutions des recettes plus qu'à celles des dépenses, plus constantes. En effet, entre les années présentant le déficit et l'excédent les plus importants, les recettes accusent une augmentation de 83 % tandis que les dépenses ne s'accroissent que de 13 %.

Certaines cathédrales, telle Limoges, présentent une situation plus délicate encore<sup>694</sup>. Les dépenses de la fabrique limougeaude sont certes beaucoup plus modiques, mais ses ressources sont très modestes, de sorte que chaque année entre 1862 et 1875 l'exercice se clôt sur un déficit équivalent en moyenne au tiers des recettes jusqu'en 1871. Les trois années suivantes, le déficit se creuse significativement jusqu'à représenter 87 % des recettes en 1873. Puis il se résorbe en partie et revient à la hauteur du tiers des recettes.

Au milieu de ces difficultés financières, la fabrique rémunère un bas-chœur et finance une maîtrise constitués, selon les demandes d'allocation, d'un effectif fixe entre 1862 et 1875 :

---

<sup>694</sup> AN F/19/3937.



Diocèse de Limoges.

Département de la Haute-Vienne.

## Projet d'Emploi des Sommes demandées en 1874 pour l'Entretien du Bas Chœur de la Cathédrale de Limoges.

| Désignation des Employés du Bas chœur. | Allocations        |                      | Observations.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------|--------------------|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                        | accordées en 1872. | proposées pour 1874. |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Diacre et sous diacre d'office         | 600 <sup>+</sup>   | 1,000 <sup>+</sup>   | <p style="text-align: center;">MÉTRES<br/>NATURELS</p> <p>Le chœur de la cathédrale de Limoges en place au milieu d'une population extrêmement misérable. Le revenu de la fabrique est très faible et le nombre de Doyens de bas chœur est très élevé. Il y a donc un déficit de 1000 francs par an. Le conseil général de la fabrique n'a pu voter que 500 francs pour l'entretien du chœur. L'entretien annuel de la cathédrale nécessite l'allocation de 9500 francs par an. Celle de 5000 francs proposée par le conseil général est insuffisante.</p> |
| Directeur de Chœur                     | 400                | 1,000                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Dix chœurs                             | 2,640              | 2,700                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Organiste du chœur                     | 520                | 1,000                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Deux Contrebassistes                   | "                  | 1,000                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Douze enfants de chœur                 | "                  | 1,200                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Un Chantier                            | 200                | 200                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Un organiste de Tribune                | 640                | 1,000                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Un porte-voix                          | "                  | 100                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Deux souffleurs d'orgue                | "                  | 200                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Total                                  | 5,000.             | 9,500                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

Fait à Limoges, le 6 Mars 1874  
+ Alfred  
Evêque de Limoges

Limoges, le 6 Mars 1874.  
Le Préfet,  
Alfred

Projet d'emploi de l'allocation ministérielle au bas-chœur de la cathédrale de Limoges, 1874.

Malgré le refus de l'administration d'augmenter l'allocation du bas-chœur limougeaud, l'évêque persiste à demande 4 500 francs supplémentaire en intégrant systématiquement une partie de l'effectif de la maîtrise dans le projet annuel d'emploi de l'allocation ministérielle qui ne doit concerner, selon les instructions, que les bas-chœurs. Cette requête perpétuelle s'explique par le fait que la fabrique ne perçoit aucun secours du conseil général dévolu au soutien de la maîtrise. Tous les ans, l'évêque accompagne sa demande d'une note plaidant la cause de son diocèse, particulièrement pauvre :

L'église cathédrale de Limoges est placée au centre d'une population extrêmement misérable. Les ressources de la fabrique sont trop faibles et de beaucoup en dessous des besoins les plus urgents du culte. Il serait donc bien à désirer que M. le ministre de [la Justice ou de l'Instruction publique, selon l'année] et des Cultes prenant en considération l'extrême pauvreté de la Cathédrale accordât l'allocation de 9 500 francs demandée pour l'exercice de [l'année concernée], celle de 5000 francs ne pourvoit qu'au strict nécessaire<sup>695</sup>.

Les bilans comptables de la fabrique qui accompagnent les demandes d'allocation montrent la volonté de dynamiser la pratique musicale et de développer la formation des musiciens d'église, comme le mettait en avant l'abbé Valleix au cours du Congrès de Paris en 1860<sup>696</sup>. En effet, les comptes de la fabrique font état d'abord de six enfants de chœur en 1862 et 1863, puis de dix-huit entre 1864 et 1873 et enfin trente en 1874 et 1875. Cette cathédrale, pourtant en difficulté financière, fait donc le choix de ne pas économiser en réduisant les frais liés à la maîtrise, mais au contraire de l'encourager, espérant peut-être l'effet fédérateur de la musique sur les fidèles qu'évoque Bigot de Préameneu dans son rapport de 1813. Cependant, bien que les demandes d'allocation mentionnent toujours dix chantres à rémunérer, les budgets de la fabrique attestent que leur nombre est réduit à quatre à partir de 1864, lorsque les enfants de chœur sont plus nombreux.



Le parcours de Clément au sein de la section musique religieuse de la commission des Arts et Édifices religieux le montre encore une fois très investi dans ses missions. Les inspections dont il est chargé sont pour lui l'occasion de s'enrichir d'expériences de terrain. Les informations qu'il

---

<sup>695</sup> **Projet d'emploi de l'allocation au bas-chœur de la cathédrale de Limoges, AN F/19/3937.**

<sup>696</sup> **À ce sujet se reporter à la *Partie B / chapitre - I / 2\_2.c Contenu du congrès.***

glane et les conclusions qu'il peut tirer de ses observations viennent étayer ses opinions sur la nécessité d'agir pour régénérer la pratique du chant liturgique, en particulier ses idées pour l'amélioration et le développement de l'enseignement de ce chant.

Les rapports qu'il rédige dans le cadre de ses inspections pour la commission des Arts et Édifices religieux sont pour lui le moyen d'attirer l'attention de l'administration sur son point de vue et de solliciter des réactions du gouvernement en son sens. Ce but est atteint et ses démarches se voient pérennisées avec la fondation de l'école Niedermeyer puis, vingt ans plus tard, avec la mise en place d'une inspection régulière des maîtrises. Cependant, malgré sa volonté de se positionner en référent auprès de l'État pour la gestion de la musique d'église, Clément ne récolte par directement le fruit de ses propositions, n'obtenant aucun des postes dont il a sollicité la création.

L'observation des activités de Clément au sein de la commission des Arts et Édifices religieux permet aussi d'éclairer les décisions ministérielles relatives au financement des maîtrises et des bas-chœurs. L'étude de l'évolution du budget alloué par l'administration des Cultes aux bas-chœurs et de sa répartition, montre l'impact positif de la mission d'inspection de la section musique religieuse qui revoit ce poste budgétaire à la hausse. Cependant, l'Administration reste sourde aux réclamations de la Commission et de nombre d'évêques pour rétablir les subventions aux maîtrises, supprimées en 1832. En effet, la majeure partie des cathédrales adressant une demande d'allocation pour leur bas-chœur présente un bilan financier ne permettant pas à leur fabrique d'assumer la charge due au fonctionnement d'une maîtrise. Ce point, sur lequel l'Administration ne cède pas, est le seul sur lequel Clément n'a pas réussi à influencer malgré ses nombreuses recommandations.

## CONCLUSION

Félix Clément a consacré une large part de sa vie à la musique d'église. Son parcours met en évidence les différentes voies qu'il a explorées, dans ses activités professionnelles, ses travaux d'érudition ou encore ses engagements dans des cercles de socialisation, toutes orientées vers son principal centre d'intérêt. L'importance que prit pour lui la réflexion sur la musique à l'église transparaît au seul regard de son catalogue, où ce sujet, compositions, ouvrages pédagogiques et textes littéraires compris, occupe à lui seul la moitié de sa production. Le déroulé de sa carrière témoigne aussi de cette orientation volontaire et assumée. Le musicographe n'était pas destiné à évoluer dans le monde de la musique, mais les choix qu'il a su imposer très tôt lui ont permis d'entamer sa carrière en associant sa formation d'instituteur et sa passion, entrant à 22 ans comme professeur et maître de chapelle au collège Stanislas. Cette première expérience se révèle fondatrice pour la suite de son parcours ; ce cadre a mis à jour sa véritable vocation pour l'enseignement de la musique religieuse d'une part, mais aussi pour l'archéologie musicale et sa mise en pratique d'autre part.

Clément donne ainsi à explorer deux grands pôles qui aimantent l'ensemble de son parcours et permet d'élargir, selon ces angles de vue, l'approche de la réflexion sur la musique à l'église par une immersion dans le contexte sociétal, par le biais de l'enseignement de la musique et l'environnement esthétique de l'époque, ainsi que par celui de l'historicisme. En effet, Clément propose, dès ses premiers travaux, un lien significatif entre historicisme musical et restauration du chant liturgique,

par leur nature et leur cadre de publication. Ses recherches érudites sur les drames liturgiques du Moyen Âge et par extension sur la musique et la poésie médiévales trouvent un écrin idéal dans la revue dirigée par l'archéologue Adolphe-Napoléon Didron. Ce contact précieux pour le jeune Clément se révèle être un soutien de premier ordre dans son entreprise de restitution de chants du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'il publie dans les *Annales archéologiques* : sa position de secrétaire au comité historique des Arts et Monuments n'est peut-être pas étrangère au choix des autorités pour leur exécution solennelle à la Sainte-Chapelle ?

Clairement, les *Chants de la Sainte-Chapelle* ont été un tremplin pour la carrière de Clément. Bien que vivement critiqués et discutés par de savants spécialistes, ils ont produit l'impression d'une proposition hors du commun et pionnière auprès d'un public plus large et moins connaisseur, présent à leur création. Cette exécution a servi à asseoir le statut d'archéologue musical de Clément, et à lui conférer une certaine autorité en la matière.

Ces chants furent d'ailleurs de nombreuses fois exécutés dans le cadre de la société Saint-Jean, organisme aux allures de société savante mais également organe militant aux côtés des comités catholiques. Au cœur de leurs assemblées générales annuelles, la réflexion sur la musique d'église n'est plus un sujet d'érudition comme elle a pu l'être au sein de différentes sessions des congrès scientifiques de France, mais devient un élément porteur des idéaux des catholiques sociaux. La question de la formation des musiciens d'église s'intègre particulièrement dans leur combat pour la liberté de l'enseignement. Du réseau de connexions qui se tisse autour de Clément à partir des différentes assemblées traitant le sujet de la musique à l'église se dégage une sociabilité qui n'est pas neutre d'un point de vue politique. Même si Clément n'évoque jamais de front sa propre position et ne sort pas de son terrain de prédilection (musique, art, histoire), la façon

dont il l'aborde et le milieu dont il s'entoure l'intègrent nécessairement dans un cadre politique actif.

L'enseignement de la musique religieuse constitue aussi l'un des points centraux débattus par une autre assemblée, celle-ci formée surtout d'hommes de terrain, lors du congrès de Paris en 1860. Ce rassemblement dédié à la restauration du plain-chant et de la musique à l'église est l'occasion, cette fois, d'une mise en commun d'expériences liées à cette thématique, servant de base aux réflexions voulant guider la régénérescence de la musique d'église. La formation des musiciens, mais aussi la propagation de la pratique cantorale à l'assemblée des fidèles représente l'un des principaux sujets de discussion au cours du congrès. L'unification du chant romain en est un autre. Cette fois encore, les grandes problématiques du mouvement de restauration du chant liturgique sont immergées dans des questions d'actualité, en l'occurrence la romanisation du chant accompagne l'unification de la liturgie.

La parution de nouvelles éditions de chant romain montre le véritable investissement de plusieurs restaurateurs, dont Clément, Nisard ou encore Bonhomme, particulièrement présents. Par ce biais, le débat jusqu'alors encore très théorique pouvait trouver une application pratique. En dehors des opinions portées par chacun sur les choix de modèle et de méthodologie, la réalisation de ces versions du chant romain met en évidence l'ampleur de la tâche pour sa réalisation concrète. Le parcours de Clément et son travail pour livrer l'édition publiée par Le Clère sont représentatifs des difficultés qui s'imposent à de telles entreprises, du point de vue des musicographes engagés. En effet, porteurs d'idéaux scientifiques et esthétiques fermement affirmés, ils sont entravés dans leur dessein par les obligations liées à leurs travaux. Le point de vue des différents acteurs en jeu, éditeurs, commissions liturgiques, restaurateurs, se confronte et ces derniers sont brimés par les exigences des autres,

mais aussi par la nécessité de prendre en compte les aptitudes et les habitudes des usagers de leurs éditions. Alors, la question de la praticabilité du chant restauré, déjà soulevé dans les discussions autour des *Chants de la Sainte-Chapelle*, interroge.

De ce point de vue, la position de Clément apparaît originale. Il semble être, parmi les restaurateurs, le plus réaliste dans son rapport à une restauration scientifique, fondée sur les découvertes archéologiques, et son adaptation à une pratique en son siècle. En effet, sa production montre qu'en proposant une musique religieuse en accord avec ses convictions de restauration, il n'en fait pas un exercice purement intellectuel mais vise avant tout sa mise en pratique.

Il peut alors sembler moins intransigeant que d'autres, comme Nisard par exemple, sur les choix relevant de l'archéologie, mais Clément se donne une ligne directrice dont il ne bouge pas. Effectivement, il ne fait pas de concession à son exigence scientifique pour rendre sa proposition praticable, au contraire de Lambillotte par exemple qui, se rendant compte que sa version du chant romain n'est pas exécutable par tous telle qu'il la livre, suggère de ne pas chanter les ornements. À l'inverse, l'éditeur de la version de rémo-cambrésienne du chant romain, en n'adoptant pas les principes de *correptio cantus* par souci de vérité scientifique vis-à-vis du modèle médiéval, campe sur des positions rendant le chant inintelligible à la plupart des chantres et des fidèles. Mais il s'autorise toutefois une entorse à ses principes, publiant, à côté de ce chant restauré, des œuvres liturgiques plus modernes, telle la messe de Du Mont.

Dans son souci de réalisation pratique effective de la restauration, Clément fait des propositions pour faire accepter progressivement le chant liturgique restauré. Pour ce faire, il a recours à une sorte de vulgarisation pratique. Ce sont surtout les Chants de la Sainte-Chapelle qui portent ce message. Sorte de vitrine pour sensibiliser les non spécialistes à

l'esthétique de la restauration, ils sont un bon moyen pour intéresser l'auditoire et lui donner une première expérience du répertoire. Mais conscient des limites de ce qu'il peut proposer pour commencer, Clément est attentif à ne pas choquer les oreilles de son époque, habituées à entendre une musique moderne : l'harmonie médiévale était inenvisageable pour faire aimer ces chants à la première écoute, par conséquent il était nécessaire pour Clément de proposer une harmonisation moderne, toutefois la plus neutre possible pour la rendre acceptable.

La démarche de Clément est la même pour propager la pratique cantorale à l'ensemble de l'assemblée des fidèles. Il semble miser beaucoup sur la sensibilisation des plus jeunes, proposant par exemple leur formation au sein de chœurs d'enfants, pour inciter la masse des fidèles à participer au chant des offices.

Cette attention particulière à la propagation de la pratique et à son accompagnement pédagogique se décèle aussi dans les différentes méthodes de chant et d'orgue qu'il publie, ainsi que dans sa version du chant romain. Les moyens dont il use, et dont il revendique l'originalité, pour guider l'exécution du chant le montre.

C'est probablement son expérience de terrain qui le rend aussi sensible à l'adaptation pratique des théories de restauration. Sa carrière de professeur et de maître de chapelle, mais aussi, et peut-être surtout, son parcours au sein de l'administration des Cultes lui ont permis d'avoir une très bonne connaissance de la réalité pratique. Ses missions d'inspection des orgues et de la musique des cathédrales l'ont mis face aux moyens humains et matériels réels disponibles. Leur développement a d'ailleurs été l'un des fers-de-lance de Clément tout au long de sa vie. Son influence auprès des autorités pour la mise en place d'un cadre de formation des musiciens d'église en témoigne.



La lecture du mouvement de restauration de la musique à l'église à travers le parcours et l'expérience de Clément offre de nombreuses perspectives de recherches. En mettant à jour l'importance du réseau de contacts qui tapisse le fond de toutes les activités de Clément, le mouvement dans son ensemble s'est révélé enveloppé par cet environnement et sa propagation pratique semble en dépendre. Une étude approfondie des relations entre les musicographes spécialistes de la musique d'église et les différents acteurs du pouvoir politique et ecclésiastique constituerait un éclairage nouveau et pertinent sur le mouvement. La position des différents inspecteurs de la musique dans les cathédrales ou celles des membres des commissions pour l'enseignement de la musique restent à approfondir, nous semble-t-il, selon cette direction.

Nombre de musicographes, amateurs et ecclésiastiques engagés dans la réflexion sur la musique à l'église sont encore mal connus et demanderaient une attention singulière afin de mieux appréhender les différentes positions que l'on a pu déceler. Les différentes éditions de chant romain parues à l'époque de Clément forment aussi un axe de recherche à explorer. Notamment, l'étude de leur adoption et de leur mise en pratique dans les diocèses apporterait davantage de relief aux discussions théoriques des spécialistes, ainsi qu'une meilleure connaissance des usages cantoraux dans les paroisses. Cette piste liée aux pratiques du chant liturgique dans l'ensemble des diocèses mérite aussi d'être approfondie par le biais des maîtrises, leur reformation et leur financement notamment, car chacune porte une histoire et des traditions différentes qui contribuent à l'échelle nationale à l'évolution du chant liturgique.

# ANNEXES



## Annexe \_ I. Acte de mariage de Félix Clément et Anna Delautel

n°28  
 Clément  
 Jacques Félix Alfred  
 et  
 Delautel  
 Anna Claudine  
 Françoise

n°28  
 Clément  
 Jacques Félix Alfred  
 et  
 Delautel  
 Anna Claudine  
 Françoise.

L'an mil huit cent quarante quatre le lundi cinq février à dix heures et demie du matin, pardevant nous Victor Dumay chevalier de l'ordre royal de la légion d'honneur, maire et officier d'Etat civil de la ville de Dijon, côte d'or, sont comparu M. Jacques Félix Alfred Clément âgé de vingt deux ans Professeur natif de Paris (onzième arrondissement) et demeurant en cette ville rue de Sèvres n°45 (dixième arrondissement) ; majeur, fils de M. Dominique Clément rentier et de D. Angélique Sirugues son épouse, iceux domiciliés à Linas (Seine et Oise) non comparus mais ayant donné leur consentement au présent mariage ainsi qu'il résulte d'un acte en brevet passé à Paris le vingt janvier dernier pardevant M<sup>e</sup>. Desprez et son collègue notaires y résidant, enregistrée en la dite ville de Paris, douzième bureau le vingt deux du même mois et dument légalisé, lequel acte sera joint à l'un des registres d'une part.

Et Delle Anna Claudine Françoise Delautel âgée de vingt un ans native de Montbard (Chef-lieu de canton, côté d'or) et demeurant à Dijon ; majeure, fille de M. Antoine Edme Delautel directeur de messageries royales et de M<sup>me</sup> Françoise [?] Gelot son épouse, iceux domiciliés en cette ville, présents et consentants d'autre part.

Lesquels nous ont requis de procéder à la célébration du mariage projeté entre eux et dont les publications ont été faites et affichées tant devant la principale porte d'entrée de l'hôtel de ville de Dijon que devant celles des mairies du dixième arrondissement de Paris et de Limas, savoir : à Limas les dimanches quatorze et vingt un janvier dernier et à Paris ainsi qu'à Dijon les dimanches vingt un et vingt huit du même mois à midi ; aucune opposition au présent mariage ne nous ayant été signifiée, faisant droit à leur requisition,

après avoir donné lecture des consentements et certifications de publication et de non opposition susmentionnés, de l'acte de naissance du futur époux en date du treize janvier mil huit cent vingt deux, tiré du registre de l'état civil de la ville de Paris (onzième arrondissement), de celui de la future épouse en date du trente juin de la même année, tiré du registre de l'état civil de Montbard et du chapitre six du titre du code civil intitulé du mariage, avons demandé au futur époux et à la future épouse s'il veulent se prendre pour mari et pour femme, chacun d'eux ayant répondu séparément et affirmativement, nous déclarons au nom de la loi que M. Jacques Félix Alfred Clément et Delle Anna Claudine Françoise Delautel sont unis par le mariage.

De quoi avons dressé acte dans la salle publique de l'hôtel de ville en présence de MM. Marie François Clément âgé de trente deux ans sous lieutenant au cinquante neuvième régiment de ligne en garnison à Rennes (Ile et vilaine) frère consanguin de l'époux, Charles Emmanuel Buisseau âgé de cinquante deux ans avoué par le tribunal de première instance de Dijon y demeurant, Edmond Antoine Delautel âgé de vingt huit ans Inspecteur des messageries royales demeurant à Paris, frère germain de l'épouse de César Guillaume âgé de cinquante trois ans [Juge ?] au tribunal de première instance de Dijon y demeurant lequel après qu'il en a été donné lecture l'ont signé avec nous, les parties contractantes et les père et mère de la contractante.

The image shows a close-up of a document with several handwritten signatures and names in cursive script. At the top, the name 'F. Delautel' is written. Below it, 'M. Clément' is visible. A large, bold signature, possibly 'Buisseau', is prominent in the center. To the right, there is a signature that appears to be 'César Guillaume'. Other names like 'Edmond Antoine Delautel' and 'Marie François Clément' are also partially visible. The document is aged and has some ink smudges.

Annexe \_ II. Joseph D'ORTIGUE, *Journal des maîtrises*, 15 fév. 1862, p. 2-4

Je disais, à la date du 20 juillet 1861, dans la préface de la *Musique à l'Eglise* : « Si la *Maîtrise*, suspendue au moment où j'écris, n'est pas destinée à reparaître, le présent volume clora la série des travaux que j'ai entrepris pour le maintien des traditions liturgiques en ce qui concerne le plain-chant et la musique destinée au temple. J'ai consacré à cette tâche la meilleure partie de mon existence ; j'ai cru, en me l'imposant, servir à ma façon, et dans la mesure de mes forces, la cause de l'Eglise elle-même. »

La *Maîtrise* a cessé de paraître, et néanmoins je reprends la plume. Il ne faut jurer de rien en ce monde. On croit être las d'écrire, on croit avoir besoin de repos : tout à coup la main vous démange, et l'on s'aperçoit qu'on est las de n'écrire pas. Je ne tiens pas à ce qu'on me fasse un mérite de ce qui n'est peut-être qu'une habitude : je me suis accoutumé à défendre la religion en défendant le plain-chant, voilà tout ; je cède à l'empire de ce qu'on nomme une seconde nature.

Mais la *Maîtrise* a-t-elle bien cessé de paraître ? non. Elle va se continuer, j'en peux donner l'assurance, dans le journal que nous fondons aujourd'hui, M. Félix Clément et moi. Le titre de *Journal des Maîtrises* en est la preuve. Il explique que ce journal sera en même temps ce qu'était la *Maîtrise* et autre que n'était la *Maîtrise*. Il sera la *Maîtrise* quant au fond de la doctrine, quant à ses principes qui constituent le *nécessaire* dans l'enseignement de l'art catholique, et, sous ce rapport, il y aura parfaite unité dans la rédaction du journal : *in necessariis imitas*.

Il sera autre que la *Maîtrise* quant à certaines applications qui pourront être faites de ces mêmes principes à des œuvres et à des travaux sur lesquels la discussion est ouverte, et qui rentrent par cela même dans la catégorie de ces questions *douteuses* où toute liberté est laissée à ceux qui les agitent : *in dubiis libertas*. En un mot, notre journal présentera les modifications qui naîtront du fait de l'adjonction d'un nouveau collaborateur et d'un nouvel éditeur.

Et d'abord, un nouveau collaborateur. Ici je vais entrer dans des explications qui auront du moins le mérite d'une extrême franchise. En 1849, il y a 12 ans, M. Félix Clément fit exécuter et publia ses *Chants de la Sainte-Chapelle*. Mon opinion très sincère, et elle est la même aujourd'hui, fut alors qu'on ne pouvait mettre en harmonie toute moderne les chants de cette époque. J'exprimai cette opinion librement, sévèrement peut-être. M.

Félix Clément répondit. De là une polémique très-vive, qui eut pour résultat fâcheux d'empêcher, pendant de longues années, ces rapports personnels, ces cordiales communications qui s'établissent naturellement entre deux champions de la même cause, qui auraient dû, j'aime à le présumer, se former entre M. Félix Clément et moi, et qui doublent la puissance des efforts isolés. Cependant des tentatives de rapprochement eurent lieu à diverses reprises ; il en résulta un sentiment d'estime réciproque, mais contraint encore par un reste de gêne et de défiance : si bien qu'en mettant en ordre les matériaux de mon volume *la Musique à l'Église*, je me crus autorisé à y faire entrer mon jugement de 1849 sur les *Chants de la Sainte-Chapelle*. Ce chapitre était à peine imprimé que j'eus connaissance du livre de M. Félix Clément intitulé: *Histoire générale de la musique religieuse*, livre qui me révéla, je l'avoue, M. Félix Clément sous un tout autre aspect. Tandis que, d'une part, je me hâtais de recommander la lecture de cet ouvrage aux lecteurs de la *Maîtrise*, comme je ne pouvais d'autre part imposer à l'éditeur de la *Musique à l'Église* les frais résultant du retranchement de huit à dix planches d'impression, je faisais précéder l'article en question d'une note explicative où l'on pouvait voir le regret d'une reprise de controverse, laquelle, en présence de la publication récente de *l'Histoire générale de la musique religieuse*, pouvait paraître intempestive. Non content de cela, j'écrivis dans ma préface le passage suivant :

« Mais voilà qu'une voix se fait entendre. Est-ce la voix d'un ecclésiastique ? non, c'est celle d'un laïque, et, pour ma part, j'en suis fier. C'est celle d'un esprit chrétien et convaincu ; et je ne saurais dire avec quel sentiment de reconnaissance et d'admiration je transcris la page suivante. » Suivait une citation que je donnerai tout à l'heure, et, dans le renvoi au bas de la page où j'inscrivais le titre du livre et le nom de son auteur, j'ajoutais ces mots : « Je regrette de n'avoir pu jusqu'à ce jour rendre compte de ce bel ouvrage. J'eusse été heureux de comprendre cette analyse au nombre des articles qui composent ce volume. »

Voilà ce que j'écrivais quatre mois avant qu'il ne fût question d'une collaboration entre M. Félix Clément et moi. Comme on le voit, le germe de cette collaboration subsistait à mon insu dès le mois de juillet 1861. Vers la fin de novembre dernier, M. Félix Clément vint me demander si la *Maîtrise* devait reparaître, et, dans le cas de la négative, s'il me conviendrait de m'adjoindre à lui pour fonder une nouvelle Revue de musique d'église, dont M. Adrien Le Clere serait l'éditeur. Je demandai quelques jours de

réflexion. Plusieurs objections se présentèrent à mon esprit, objections qui peuvent se résumer en ces deux mots : *Maîtrise oblige !* et avec la *Maîtrise* le Congrès qui en est issu.

Sur ces entrefaites, je repris la lecture de l'ouvrage de M. F. Clément forcément interrompue durant les vacances, à cause de la diversion d'esprit qu'elles amènent avec elles. Je me dis que je puiserais dans cette lecture les motifs de ma détermination. Effectivement, quand j'eus relu le passage suivant, celui-là même que j'avais cité dans ma préface, et ceux que je transcrirai immédiatement après, mes hésitations cessèrent. Voici ce passage. L'auteur vient de parler des compositeurs de musique religieuse qui tantôt écrivent pour élever le public à eux, tantôt pour descendre eux-mêmes au niveau du public, pour le flatter dans ses goûts vulgaires et se faire les échos complaisants de ses passions et de ses instincts bons ou mauvais. Puis il poursuit : « La musique religieuse et véritablement liturgique ne saurait *être* subordonnée à d'aussi incertaines fluctuations. Elle doit être impersonnelle pour *être* populaire. Elle doit s'adresser à tous, répondre aux facultés physiques et morales de tous, et se maintenir constamment au-dessus des caprices de la mode et du goût changeant des hommes.

« Quels que soient les privilèges qu'on accorde aux arts, aux coutumes des peuples, aux dévotions particulières, à l'organisation et au goût de chacun, il ne faut pas cependant jouer sur les mots. On ne prie pas en dansant, on ne prie pas en excitant le jeu de ses nerfs par un rythme [sic.] vif, on ne prie pas en proférant des sons inarticulés, on ne prie pas en exécutant des roulades mélodieuses ni en formant les accords compliqués d'une harmonie à deux chœurs et à huit parties. En faisant ces choses, fort innocentes en elles-mêmes, souvent belles, utiles et louables, vous faites de la musique, mais vous ne priez pas. Prier, c'est savoir à qui on s'adresse et ce qu'on demande ; c'est aussi mettre en usage les moyens efficaces pour obtenir. C'est par conséquent pour un chrétien s'adresser à Dieu le Père, à Dieu le Fils, à Dieu le Saint-Esprit, à la sainte Vierge et aux Saints, en employant, s'il s'agit de la prière publique, les formules dont se sert l'Église catholique et leurs modes d'expression autorisés par la tradition, recommandés par le chef de l'Église, les conciles et les évêques ! Quand on s'écarte de cette voie, il ne s'agit plus des formes hiératiques de l'art chrétien ; on entre dans un cercle qui va toujours en s'agrandissant au gré du caprice et de la fantaisie.



L'emploi constant de la musique moderne dans les églises interdit aux fidèles toute participation au chant sacré, et les entretient dans une sorte d'inaction contemplative analogue à celle des habitués du théâtre. Il en résulte pour eux une ignorance profonde des chants, et par suite des textes mêmes des offices divins. Quand il n'y aurait que cette raison et ces résultats, ils devraient suffire pour qu'on usât avec une grande modération de la musique moderne. » (Préface de l'*Histoire générale de la musique religieuse*, pp. X et XI.)

M. F. Clément revient encore sur la musique profane dans ces lignes : « Si, d'après l'ordre de Moïse, les Hébreux se sont enrichis des dépouilles des Egyptiens, ils ne s'en sont pas servis en Égypte et sous les yeux mêmes des gens qu'ils dépouillaient. Or, cette musique profane qu'on nous fait entendre dans un grand nombre d'églises de province et jusque dans quelques églises de la capitale, on l'entend encore dans les salons, dans les théâtres, dans les rues, c'est-à-dire dans les circonstances pour lesquelles elle a été composée ; ce qui en rend l'audition dans les églises inconvenante et tout à fait intolérable. Si le clergé ignore la provenance de cette musique, il est bien à désirer qu'il s'en inquiète. Cet usage de jouer sur l'orgue de la musique profane s'est tellement répandu depuis quelques années que, dans un concours qui a eu lieu pour une place d'organiste dans une église de Paris, sous la présidence de membres du clergé et d'artistes éminents, le jury a donné pour thème d'improvisation aux candidats la romance de Martini : *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*. Il n'y a pas là de quoi nous rendre fiers du progrès accompli depuis le quinzième siècle, alors qu'on chantait la messe de l'*Homme armé*. » (*Ibid.* p. 67.)

Encore une citation relative au caractère de l'orgue comparé aux autres instruments trop fréquemment employés dans les temples :

« Dans l'orgue, le tuyau sonore est immobile ; l'ouverture qui donne passage au son ne se dilate ni ne se rétrécit pendant son émission, l'air qui y est introduit arrive d'un lieu assez éloigné pour qu'il n'y ait aucune secousse, aucun mouvement vibratoire inégal. Le son se répand avec suavité ; qu'il soit doux comme ceux des jeux de fond, les flûtes, les bourdons, ou fort comme ceux de la bombarde, de la trompette et du cornet, il a un caractère d'impassibilité qui contribue à mettre l'âme dans un état de recueillement et de méditation. L'égalité et la durée des sons forment les premiers éléments de la musique religieuse. Aussi nous considérons comme une aberration la manie qu'ont certains facteurs d'orgues modernes, de faire tous leurs efforts pour donner à ces

instruments ce qu'ils appellent les qualités de l'orchestre. Ils croient avoir fait merveille lorsque, au moyen de certains artifices, ils ont dénaturé le timbre des jeux, modifié l'action du vent, et donné le change à l'oreille sur la nature des instruments. L'orgue résume en lui-même l'orchestre et en a toutes les ressources, mais l'orchestre dans ses qualités les plus élevées, dans une acception idéale ; il perdrait sa supériorité et les prérogatives de sa destination, s'il était rabaissé à imiter les instruments eux-mêmes. » (*Ibid.* p. 70.)

Après la lecture de ces divers fragments, je me suis dit que M. F. Clément était au premier rang des défenseurs des opinions que j'avais toujours soutenues, et qu'il serait honorable d'avoir à ses côtés un pareil auxiliaire, dussé-je me trouver en dissentiment avec lui sur certaines questions de détail.

En second lieu, un nouvel éditeur. Cet éditeur est M. A. Le Clere. Ce nom dit tout quant à la probité, à la longue et honorable notoriété.

Mais M. A. Le Clere a édité la réforme du plain-chant du P. Lambillotte.

Cette réforme n'a-t-elle pas été jugée sévèrement par la *Maîtrise* ?

Je vais, comme on le voit, au-devant des objections. Oui, la réforme du P. Lambillotte a été jugée sévèrement dans la *Maîtrise*. Je ne veux pas revenir sur ce jugement pour l'infirmier. Je demande seulement à donner une simple explication. Lorsque ce jugement fut porté dans le second numéro de la *Maîtrise* (15 mai 1857), les livres de chant du P. Lambillotte n'avaient point encore paru. Le R. Père avait simplement prélué à cette publication par son *Esthétique du chant grégorien*, et par une brochure intitulée : *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*. Malheureusement, dans ces deux écrits, l'auteur avait substitué, pour certains exemples, la notation moderne, avec ses valeurs précises et proportionnelles, à l'ancienne notation carrée en usage depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Or, un écrivain de savoir et de talent, M. l'abbé Stéphen Morelot, ayant, d'après ces exemples, attaqué dans le journal le *Chœur* le système du P. Lambillotte comme tendant à assimiler le rythme [sic.] essentiellement vague du plain-chant à la mesure régulière de la musique moderne, je reproduisis son article dans la *Maîtrise*, en l'accompagnant de quelques réflexions dans le même sens.

Les livres de plain-chant du P. Lambillotte ont paru depuis lors chez M. Adrien Le Clere. Ces livres sont-ils écrits en notation moderne ? non : ils

sont écrits suivant la notation carrée du plain-chant<sup>1</sup>. Sur ce premier point, pleine satisfaction a été donnée à M. Stéphane Morelot et à moi. J'ajoute également que sur ce premier point M. Félix Clément est prêt à déclarer ici avec moi, que si, dans les classes d'enseignement du plain-chant, dans certaines méthodes destinées aux élèves qui ne connaissent encore que la pratique de la musique, il est permis d'employer la sémeïographie moderne, cet emploi ne saurait être considéré que comme procédé de pédagogie, et que, à l'église, au lutrin, dans tous les livres de plain-chant destinés à l'office, la notation carrée, le seule traditionnelle, doit être rigoureusement maintenue.

Cela posé, je n'éprouve aucun embarras à dire que le système du P. Lambillotte présente encore à mon esprit de graves difficultés quant à ce que ce théoricien appelle le *rhythme* [sic.] *et la mesure*, bien qu'il affirme dans son *Esthétique* qu'il n'a jamais prétendu qu'en réclamant la mesure pour la mélodie grégorienne, on dût la régler au métronome, avec la précision qu'exige l'exécution musicale<sup>2</sup> ; bien que, dans la préface latine de leurs livres de chant, les éditeurs du P. Lambillotte aient écrit que la mesure grégorienne s'éloignait de la mesure de la musique moderne de toute la distance qui sépare le ciel de la terre, *toto caelo distare*.

C'est donc là pour moi une opinion réservée, et qui continuera de l'être jusqu'à ce qu'à mes yeux une nouvelle lumière éclate.

Mais que, pour de telles questions qui rentrent dans le domaine de ces questions libres qu'il est permis de discuter, de traiter et de résoudre dans un sens comme dans l'autre, je me fasse scrupule de donner ma collaboration à un journal de musique d'église, je ne suis nullement de cet avis.

---

<sup>1</sup> Le Graduel et l'Antiphonaire in-folio du chant grégorien restauré ont été publiés par MM. Adrien Le Clere dans la notation ordinaire du plain-chant. Le Graduel et le Vespéral in-12 ont été également imprimés avec les caractères du chant ecclésiastique. Mais, afin d'aider à la vulgarisation et à l'exécution facile de ce chant, les éditeurs ont publié une autre édition de ces deux derniers volumes en notation moderne, c'est-à-dire que les notes carrées et les losanges sont transcrites en notes rondes, blanches et noires, selon leur valeur respective, et que les clefs d'ut sont remplacées par la clef de sol. Ce procédé est maintenant trop connu et trop répandu pour qu'il soit nécessaire de prouver ici qu'un chanteur qui ne connaît que la musique peut exécuter sur cette transcription tous les morceaux de chant en même temps que les chantres sur les livres du lutrin, sans que l'auditeur puisse distinguer entre eux la plus légère variante. Quelques personnes ont pu être trompées par les apparences ; une erreur de ce genre n'est plus possible aujourd'hui. Bien loin de chercher à modifier le plain-chant, les éditeurs n'ont admis cette transcription que pour en faciliter l'exécution par un plus grand nombre de personnes. (*Note de M. Félix Clément.*)

<sup>2</sup> *Esthétique*. p. 293.

Du reste, qu'on ouvre la *Maîtrise* : sauf cette opinion sur la notation musicale substituée à la notation carrée, que j'ai exprimée dans le numéro du 15 mai 1857, d'après une allégation de M. Stéphen Morelot, on ne citera pas une ligne de moi qui prouve que j'aie pris parti pour ou contre telle ou telle version du plain-chant. Les doctrines du Congrès, dont j'ai eu l'honneur d'être un des vice-présidents, me laissent, comme mes écrits, mon entière indépendance.

Ces doctrines se résument toutes dans l'adresse à l'Épiscopat. Le Congrès, dans ses séances officielles, n'a approuvé ou désapprouvé aucun système de réforme, et si les opinions les plus diverses y ont trouvé des interprètes ou des contradicteurs, il est encore plus vrai de dire que la question n'a pas même été mise à l'ordre du jour. On ne saurait donc s'appuyer sur le Congrès pour soutenir ou rejeter aucune des diverses formes du chant liturgique publiées jusqu'à ce jour. Nous l'avons proclamé au début de cet article: *in dubbiis libertas* ; aussi liberté entière a été laissée aux rédacteurs de ce recueil de manifester leurs préférences pour les divers systèmes de réforme. En passant de la *Maîtrise* au *Journal des Maîtrises*, je reste ce que j'ai été jusqu'à ce jour.

Quiconque m'a fait l'honneur de me lire depuis vingt-cinq ans que j'écris sur des matières de musique sacrée, sait que j'ai toujours distingué dans le P. Lambillotte le compositeur de l'érudit. Quant à la musique prétendue religieuse du R. Père, je maintiens pleinement, absolument l'opinion que j'ai tant de fois émise à ce sujet, et je suis prêt, s'il y a lieu, à la reproduire dans les colonnes du *Journal des Maîtrises*. Mais pour ce qui est de ses travaux scientifiques, je lui ai toujours rendu justice sous ce rapport. J'ai parlé en termes élogieux de sa transcription de l'Antiphonaire de Saint-Gall. (Voir la *Musique à l'Église*, p. 63 et *suiv.*) Au moment même où je reprochais le plus vivement au Père Lambillotte le style païen et profane de ses compositions, je m'efforçais, pour l'honneur de sa mémoire, de faire valoir ses véritables titres à la reconnaissance des esprits sérieux. Ouvrez encore la *Musique à l'Église* (p. 325), et vous y lirez ce passage : « Je n'ai garde d'oublier ses utiles travaux, son recueil de fugues anciennes, quoique négligemment et inexactement reproduites, ses études sur le chant grégorien, et principalement sa transcription de l'Antiphonaire de Saint-Gall qu'il a publiée vers les dernières années de sa vie, alors que les souffrances d'une longue maladie, supportées d'ailleurs avec une résignation et une sérénité exemplaires, n'avaient refroidi en rien son ardeur pour les recherches scientifiques. » Et, dans un autre endroit, après

avoir réfuté une proposition du même Père dans sa brochure sur la *Restauration Liturgique*, je parlais de la sorte : « Tout en exprimant une seconde fois la peine que m'a fait éprouver l'assertion du P. Lambillotte dans une brochure qui contient d'ailleurs des choses aussi justes que sensées sur le rythme [sic.], sur la destruction du rythme [sic.] par la mesure lorsque celle-ci est maladroitement et brutalement appliquée au chant grégorien, sur la funeste promptitude avec laquelle ont opéré les Commissions instituées dans quelques provinces ecclésiastiques pour la reproduction des livres liturgiques, je n'en forme pas moins de vœux sincères pour que le P. Lambillotte soit appelé, comme il le désire, à Rome où il portera le concours de ses lumières et de son zèle à la grande édition des livres de chant qu'on y prépare sous les auspices de S. S. Pie IX. » (*Musique à l'Église*, p. 219)

Voilà ce que j'ai écrit sur le P. Lambillotte érudit, *réformateur*.

Je me sens donc parfaitement à l'aise pour prendre ma part de direction et de rédaction d'un journal publié par les éditeurs de cette réforme, d'un journal où l'on se propose de défendre tout ce que j'ai défendu, d'attaquer tout ce que j'ai attaqué.

Il peut surgir d'ailleurs telles circonstances où il serait bon de ne pas être désarmé.

On m'a fait un appel, j'y ai répondu ; à mon tour, j'adresse cet appel à tous mes amis de la *Maîtrise*, à tous mes amis du Congrès. Ils savent qu'ils me trouveront toujours fidèle à eux-mêmes et à moi-même.

## Annexe \_ III. Rapport sur l'état de la musique religieuse en France

### RAPPORT SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN FRANCE

ADRESSÉ  
A M. DE FALLOUX  
MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Si depuis longtemps l'art religieux éprouve un malaise remarqué par tous les hommes attentifs; s'il tend à s'affranchir des liens qui l'enchaînent; s'il se débat avec énergie pour sortir de la prison ténébreuse où l'ont enfermé plusieurs siècles d'un philosophisme sec et sans entrailles; s'il veut enfin, répudiant une monstrueuse alliance, s'élançer comme jadis sur les ailes de la foi, il appartient à vous, Monsieur le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, d'encourager ses efforts et de lui tendre noblement la main. L'ange de l'art religieux a des ailes assez amples pour que, une fois affranchi, il abrite et protège ses libérateurs.

La question que j'ai l'honneur de vous exposer, monsieur le Ministre, paraît fort complexe au premier coup d'œil. En effet, la musique religieuse est contemporaine du premier acte d'adoration de la première famille humaine. Elle a dû prendre naissance un soir dans les plaines d'Éden, alors que toute la famille réunie adressait à Dieu la prière commune, récitatif dans lequel la voix douce des femmes et des enfants se mariait à celle du vieillard remplissant les fonctions de prêtre dans ce culte primitif. Ce concours de voix différentes, produisant naturellement des accords rythmés, ne tarda pas à devenir un sujet de remarque et d'étude. On s'appliqua à redire les effets qui avaient charmé, en même temps que les improvisations heureuses de la prière étaient recueillies et conservées. Que devint ce langage dans l'antiquité? On le sait. Chez les païens, il fut et dura un bégaïement inintelligible, tantôt sonore et retentissant, tantôt burlesque et ridicule, toujours indigne de l'Être divin. Chez le peuple hébreu, au contraire, il fut

constamment beau, digne et intelligent, depuis la prière de Jacob (Genèse, xxxii, 9) jusqu'au cantique de Zacharie (Luc, I, 68). Il se transforma en plainte mélancolique lorsque les Hébreux, assis au bord du fleuve de Babylone, pleuraient, les yeux tournés vers Sion (Ps. cxxxvi); en accents de douleur résignée dans le livre de Job; de victoire et de triomphe dans le cantique de Moïse. Il est de toute évidence que la musique accompagnait ces textes lyriques dont la Bible est remplie. Les Israélites, la plupart, savaient chanter et jouer des instruments (II Rois, xix, 35) (Ecclési., xxxii, 7-8). Les vérités de la religion entraient dans l'esprit des enfants par le moyen de la mélodie inséparablement unie au texte. Comme la musique des Grecs, celle des Hébreux produisait des effets merveilleux que la nôtre est loin d'atteindre, il faut le reconnaître. Elle apaisait le noir chagrin de Saül et calmait sa frénésie (I Rois, xvi, 23). Elle secondait l'action des prophètes (I Rois, x, 5); témoin ceux qui descendaient de la colline de Dieu, précédés de personnes portant des lyres, des tambours, des flûtes et des harpes. Élisée lui-même demandait un joueur d'instruments pour prophétiser (IV Rois, iii, 15). Ces exemples sont fréquents. L'enseignement de la musique entrait dans la constitution même de l'État chez les Hébreux. Quatre mille chantres chantaient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait fait faire pour cet usage (Paral., xxiii, 5). Des familles entières se consacraient à ces fonctions et devinrent des corporations de musiciens. Deux cent quatre-vingt-huit maîtres habiles étaient chargés de l'enseignement des autres et n'étaient eux-mêmes que les disciples de vingt-quatre d'entre eux qui étaient véritablement les chefs de cette population d'artistes (Paral., xxv).

De l'« Hosanna » chanté dans la Synagogue au « Sursum corda » chanté, aux temps apostoliques, dans l'église de Laodicée et un peu plus tard dans les catacombes de Rome, il n'y a qu'un point imperceptible comme celui qui sépare le « Benedictus » prophétique, entonné à la naissance de saint Jean, de l'oraison dominicale prononcée par Jésus-Christ sur la montagne: aussi, comme il faut se borner en tout, je vais dès à présent soumettre à votre attention, monsieur le Ministre, l'esquisse rapide de l'histoire du chant liturgique. Quoique cet aperçu soit fait à un point de vue national, cependant, qu'il me soit permis de le dire il peut, en beaucoup de points être généralisé et s'appliquer aux États d'Occident. En effet, l'Italie, la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne, sauf quelques villes où l'ancien rite mozarabe peut avoir été conservé, sont depuis trop longtemps sorties de la véritable voie de l'art liturgique; et ce serait une gloire de plus pour le

gouvernement de la République d'aider, autant qu'il est en son pouvoir, et sous le patronage éclairé de nos évêques, à une réforme du chant ecclésiastique. Après avoir suivi la musique religieuse, à partir des temps apostoliques jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, nous jeterons un coup d'œil rapide sur la décadence qui, depuis cette époque de renaissance païenne, l'a conduite jusqu'à nos jours; ensuite, constatant son état actuel, nous aurons l'honneur de vous proposer les moyens de la faire revivre, de la replacer dans l'atmosphère catholique d'où elle s'est échappée, enfin de rendre à ces magnifiques cathédrales, témoins du génie et de la foi des Français, nos pères, le langage qui leur convient. Ce n'est pas seulement une restauration, une œuvre archéologique dont j'aurai l'honneur de vous demander l'application, mais une œuvre d'une haute importance religieuse et sociale. La source de la poésie sacrée n'est pas tarie, et le sentiment qui a présidé à la composition des belles hymnes catholiques peut encore inspirer des chefs-d'œuvre.

A peine sorties de l'ère sanglante des persécutions, les Églises de Constantinople et d'Antioche dans l'Orient, celle de Milan dans l'Occident, s'appliquant pendant le iv<sup>e</sup> siècle à établir le chant alternatif des psaumes et des hymnes. C'est ici que la pensée de l'Église se révèle au sujet de l'emploi de la musique religieuse. Le chant de tous, interprète de la foi de tous, telle est la manifestation qu'elle oppose aux hérétiques qui déjà l'obsèdent et rôdent autour d'elle. Diodore et Flavien, selon Théodoret, divisèrent le peuple en deux chœurs auxquels ils firent chanter tour à tour les psaumes de David; il faut croire que cette psalmodie n'était pas aussi détestable qu'on le croit généralement de nos jours, puisque saint Augustin, la trouvant établie à Milan, s'écriait : « Combien de fois ai-je pleuré, Seigneur, à l'audition de vos hymnes et de vos cantiques, ému profondément en entendant les voix des fidèles assemblés chantant mélodieusement. Ces voix se glissaient dans mes oreilles, et la vérité coulait dans mon cœur; un sentiment pieux s'accroissait en moi; les larmes roulaient dans mes paupières, et je me sentais heureux de pleurer ainsi. L'Église de Milan avait adopté récemment ce moyen de consolation et d'exhortation; les frères unissaient avec enthousiasme leurs voix et leurs cœurs. Justine, mère du jeune Valentinien, séduite par l'hérésie arienne, avait persécuté votre serviteur Ambroise. La foule pieuse veillait dans l'église, prête à mourir avec son évêque. Ma mère, votre servante, donnait l'exemple et passait les heures en oraison. Quoique privé alors de la chaleureuse influence de votre esprit, néanmoins j'étais frappé de l'aspect étrange de cette ville désolée. Ce fut alors qu'on institua le chant des hymnes et des psaumes selon la coutume des Églises d'Orient, de peur

que le peuple ne succombât à la douleur et à l'ennui. Cet usage est demeuré, s'est répandu dans presque toutes les assemblées de vos fidèles et a été imité sur tous les points de la terre ». (S. Augustini Confessionum, lib. ix, cap. 6.)

Il était important de s'arrêter sur ce point de départ des chants liturgiques, afin de bien constater que l'union des voix et des cœurs a été le but de leur création. Ainsi une musique qui serait l'œuvre de quelques personnes seulement, à l'exécution de laquelle le peuple resterait et devrait même rester étranger sous peine de détruire l'harmonie; une musique qui ne serait pas composée pour accompagner les textes, mais qui existerait elle-même à l'aide de fragments de textes placés, déplacés, répétés et éliminés suivant le caprice d'un seul homme; une musique qui s'insinuerait dans les oreilles, sans que la vérité pénétrât doucement dans le cœur; une telle musique, disons-nous, ne serait plus en rapport avec le but primitif que se proposait l'Église en instituant la liturgie chantée.

Pendant les v<sup>e</sup> et vi<sup>e</sup> siècles, le corps de la liturgie prit un accroissement considérable. Les formes de la foi chrétienne durent subir de nombreux changements suivant les mœurs et le caractère des peuples chez lesquels elle s'était établie. Aussi, en dépit des efforts de saint Sirice, de saint Célestin, de saint Innocent, les liturgies ambrosienne, africaine, mozarabe et orientale se formèrent. L'Église de France elle-même, restée jusqu'alors pure de toute hérésie, s'était donné une liturgie particulière à laquelle avaient contribué saint Loup, évêque de Troyes; saint Euphrone, évêque d'Autun; saint Venerius et saint Eustase, évêques de Marseille; Salvien et Musœus, de la même ville; Claudius Mamert, de Vienne; saint Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont; saint Césaire, évêque d'Arles; saint Germain, évêque de Paris; saint Fortunat, évêque de Poitiers; saint Grégoire, évêque de Tours.

Le mot de saint Célestin (« ut legem credendi lex statuat supplicandi ») a pu seul déterminer saint Grégoire le Grand à envelopper dans son œuvre réformatrice la liturgie gallicane, à laquelle tant de saints et de bons poètes avaient travaillé. D'un autre côté, les arts étaient dans la Gaule de plus fraîche date qu'en Italie, et la musique qui accompagnait les chants réunis par saint Grégoire a dû contribuer beaucoup à leur adoption. Quel que fût l'état de la musique religieuse dans les cathédrales de France au viii<sup>e</sup> siècle, il est constant que Charlemagne reçut de saint Adrien deux chantres auxquels tous les maîtres de chant des villes de France durent, par ordre du roi, envoyer leurs antiphonaires pour qu'ils fussent corrigés. Ce fait seul, que nous tenons dégagé de tous les détails qui l'accompagnent dans les chroni-

ques, établit l'adoption de l'antiphonaire grégorien avec tous les chants qu'il renfermait, chants dont l'origine s'arrête, comme nous l'avons vu plus haut, aux psalmodies chantées à la fin du III<sup>e</sup> siècle dans l'Église d'Antioche.

A partir du règne de Charlemagne jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les textes et le chant grégorien servirent de base aux offices divins. Mais en même temps que les monuments chrétiens s'élevaient plus haut, se décoraient d'un plus grand nombre de sculptures et de vitraux, se peuplaient de colonnes élégantes et de clochetons, la liturgie s'enrichissait aussi de pièces poétiques, de mélodies remarquables dues au génie de Robert, roi de France; de Fulbert, évêque de Chartres; de saint Léon IX, auparavant évêque de Toul; de Raynald, évêque de Langres; de saint Anselme, archevêque de Cantorbéry; de saint Bernard, du grand évêque Maurice de Sully, du grand pape Innocent III. La musique religieuse, à l'époque où nous sommes arrivés, c'est-à-dire aux limites du XIII<sup>e</sup> siècle, peut rivaliser de beauté, de convenance, d'élévation, de logique avec les plus belles créations monumentales de cette période extraordinaire. A la phrase grégorienne, destinée à soutenir par une cadence mélodieuse l'attention que le fidèle doit apporter au texte sacré, les poètes du moyen âge, la plupart compositeurs, ont ajouté de nobles élans d'enthousiasme et de ferveur. Quelques-uns de ces chants ont survécu à la réformation liturgique faite au XVIII<sup>e</sup> siècle. La plupart sont enfouis dans les rayons des bibliothèques; mais, une fois mis au jour, ils exciteront l'admiration qu'inspire la découverte d'un chef-d'œuvre ignoré. A en juger par ce que nous connaissons, l'office des Morts ne vaut-il pas la cathédrale de Chartres, l'office du Saint-Sacrement ne vaut-il pas la Sainte-Chapelle? Ces quatre monuments sont contemporains; ils appartiennent au siècle de saint Louis.

Mais, au moment où nous nous disposons à gravir avec joie ces degrés qui conduisent à l'apogée de la musique religieuse, tout change à nos yeux. L'humanité, condamnée à la lutte et au travail, éprouve comme un malaise de son bonheur. Elle avait trouvé la voie qui devait la conduire à la vérité et à la vie; elle s'en détourne. La société française évoque les souvenirs de la Grèce et de Rome païenne. Déjà, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les mélodies religieuses avaient fait place aux accents les plus profanes, et les cathédrales avaient ouvert leurs portes à des cérémonies laïques dans lesquelles la superstition le disputait au dévergondage et à la licence. Les livres de chant furent altérés; les pièces liturgiques les plus vénérables par leur antiquité et leur beauté intrinsèque tombèrent dans un état voisin de la désuétude et de l'oubli. Le chant grégorien servit de thème à des développements

exagérés; il perdit le caractère de simplicité et d'onction qui le rendait accessible à l'intelligence et aux voix des fidèles. Aux accords dont il était accompagné succéda un contre-point bizarre et compliqué, sous lequel la phrase mélodique et le texte furent étouffés. Les musiciens habiles, méprisant les traditions et oubliant le véritable but de la musique religieuse, ne se faisaient aucun scrupule de remplacer les chants anciens par leurs inspirations personnelles. Ceux qui ne l'étaient pas, chantaient les textes les plus sacrés sur des airs profanes composés pour célébrer les plus mauvaises passions. Les poètes, répudiant la langue latine telle que les mœurs chrétiennes et nationales l'avaient faite, langue rationnelle, féconde et profondément théologique, préféraient chanter les mystères de la religion avec l'aide de la muse d'Horace. On vit revivre les vocables *numen*, *tonans*, *diva*, *alma parens*, appliqués à la Divinité et à la Vierge. Les prêtres étaient appelés *flamines*. Les papes étaient élus par la faveur des dieux immortels, *Deorum immortalium beneficio*. On appelait l'excommunication *aque et ignis interdictio*; la sainte Vierge, *Dea*. De telles inconvenances se trouvaient dans la bouche ou sous la plume de Pierre Bembo, secrétaire de Léon X. Ce pontife lui-même sollicitait François I<sup>er</sup> à combattre les Turcs *per deos atque homines* dans une lettre qu'il lui écrivait; tant l'enthousiasme pour les formes païennes était entraînant et irrésistible à cette époque. Un poète, faisant la description de la cène, disait :

*Tum Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat.*

Si nous transcrivons ici ces extravagances, quelque répugnance que nous en ayons, c'est pour montrer combien il est dangereux d'invoquer le XVI<sup>e</sup> siècle en matière d'art religieux et de liturgie. Si, à cette époque, les compositeurs eussent pu s'inspirer de la mélodie des Grecs, comme les architectes, les sculpteurs et les autres artistes s'inspiraient à la vue des ruines des temples païens et des représentations des dieux de l'Olympe, ils auraient sacrifié les séquences nationales aux chants et aux chœurs de danses en l'honneur de Bacchus ou de la Bonne-Déesse. Ne pouvant participer, sous ce rapport, aux bénéfices de la renaissance, ils s'attachèrent à créer un art nouveau qui fût une protestation contre celui qui était sorti des entrailles mêmes du christianisme. Telle fut l'origine de cette musique, dite religieuse, dont ils nous légèrent le triste héritage. Mais la Providence, qui veille sur les Églises d'Occident, fit sortir le bien de l'excès du mal. Le clergé s'était ému du relâchement général des mœurs et de cet envahissement de l'élément païen dans les pratiques religieuses. Jean XXII, dans la bulle *Docta*



*sanctorum*, s'était élevé contre les scandaleux accents qui retentissaient dans les églises, et avait voulu redonner au chant religieux son antique splendeur. Mais, nonobstant ses efforts, la liturgie et le chant ecclésiastique s'altèrent de plus en plus jusqu'à ce que Paul IV, à la sollicitation du concile de Trente, jeta les premières bases d'une réforme que saint Pie V consumma. Ce grand pape fit chercher le chant grégorien dans les manuscrits et dota l'Église d'un bréviaire et d'un missel dont on se sert de nos jours dans les diocèses qui suivent l'usage de Rome. Ce travail immense, qui préserva l'antique voix de l'Église de succomber sous la bruyante musique des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, ne fut pas cependant exempt de toute altération. On peut s'en convaincre en comparant la première édition imprimée du Missel de saint Pie V avec les manuscrits des x<sup>e</sup>, xi<sup>e</sup>, xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles.

Le chant romano-français, qui s'était enrichi, comme nous l'avons dit plus haut, des inspirations magnifiques des plus grands hommes et des plus grands saints, trouva grâce devant le réformateur liturgique, qui en approuva l'usage par une clause toute spéciale de la bulle *Quod a nobis*, clause par laquelle il établit une réserve en faveur des missels dont l'existence remontait à deux cents ans. Cette exception ne vient-elle pas corroborer de toute la force de l'autorité papale la pensée des historiens, des archéologues et des artistes chrétiens qui signalent au commencement du xiv<sup>e</sup> siècle une déviation du progrès, un art interrompu, les sociétés d'Occident faisant fausse route? Cette absolution donnée par le Saint-Père à la liturgie depuis les temps apostoliques jusqu'à la fin du xiii<sup>e</sup> siècle n'est-elle pas un blâme suffisant de ce qui s'est passé pendant les deux siècles suivants? Nous pouvons donc conclure en passant : 1<sup>o</sup> que l'œuvre de saint Pie V a été la consécration des textes et de la musique religieuse antérieures au xiv<sup>e</sup> siècle; 2<sup>o</sup> que les évêques de France, qui adoptent l'office romain dans leurs diocèses, peuvent invoquer la clause « *illis tamen exceptis* » de la bulle de saint Pie V, et par conséquent joindre à l'exécution de la mélodie grégorienne les belles séquences qui nous sont chères à tant de titres. Nous les exhumons une à une des manuscrits où elles ont été oubliées pendant les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, époque trop orgueilleuse pour admettre derrière elle l'existence d'un passé. On préférerait descendre des Grecs et des Romains plutôt que de Charlemagne et de saint Louis. Mais, avant de nous occuper du sort de la musique religieuse dans les mains de Claude Chastelain et de l'abbé Lebeuf, nous allons parler d'un personnage qui a exercé une grande influence sur l'art religieux; nous allons dire un mot de Palestrina.

Si nous jugions ce compositeur d'après les œuvres que sa manière a pro-

duites et que son nom a abritées, d'après les œuvres de ses élèves et de ceux qui ont marché sur ses traces, notre appréciation devrait être sévère. En effet, Palestrina commença la série des maîtres qui ont adopté pour maxime l'art pour l'art; qui ont fait résider la pensée religieuse dans une succession d'accords plus ou moins harmonieux, au lieu d'en faire l'accompagnement modeste et obéissant d'un texte. Cette distinction a besoin, monsieur le Ministre, de votre bienveillante attention. Quoiqu'elle résulte d'une intelligence exacte de la liturgie, elle semble être neuve et dès lors suspecte. Nous croyons que le sentiment ne doit pas remplacer la doctrine, mais s'y mêler; que l'expression toute artistique est inférieure à l'expression dogmatique; que les inflexions et la durée des sons ne peuvent jamais remplacer la formule enseignante des textes sacrés. Cependant, n'est-ce pas ce que nous avons vu depuis Palestrina? Cet Italien peut être à nos yeux le premier des compositeurs de musique, le prince de la musique, comme on l'a appelé, mais il est en même temps le dernier des compositeurs liturgiques. En effet, d'après ce qui précède, vous avez vu que le but de l'Église, en instituant la liturgie chantée, avait été l'union des cœurs et des voix, cet aliment fortifiant de la foi; la musique composée par Palestrina peut-elle entrer dans cet ordre d'idées? Non : 1<sup>o</sup> parce qu'elle est d'une facture inaccessible au peuple; 2<sup>o</sup> parce qu'elle ne peut être exécutée que par des artistes habiles; 3<sup>o</sup> parce qu'elle sacrifie et mutilé les textes pour les faire servir à des combinaisons harmoniques et à des dispositions chorales.

Si nous ouvrons la partition tant vantée du « *Stabat Mater* » de Palestrina, nous trouvons deux chœurs composés chacun de quatre parties et chantant tantôt successivement, tantôt simultanément. On n'y distingue aucune mélodie. Les accords, groupés avec une habileté prodigieuse, produisent des effets d'un grand caractère, et, si nous traitons ici la question de musique proprement dite, nous nous laisserions aller sans regret à notre admiration. Mais que devient la voix du peuple pendant cette symphonie? que deviendrait même celle du prêtre, si une telle musique était introduite dans d'autres parties de l'office divin? Quand le prêtre, s'adressant à l'assemblée, s'écrie : *Sursum corda*, de quel droit quatre ou huit personnes répondraient-elles : *Habemus ad Dominum*? Il y a là une infraction aux règles liturgiques et au bon sens. En passant sous silence la complication des morceaux de Palestrina, complication qui en a rendu l'exécution fort difficile et partant fort rare, nous ne pouvons nous empêcher de signaler le peu de respect qu'on y remarque pour les textes. En effet, pendant qu'un contralto chante le mot *passionis*, le ténor chante *ejus sortem*; si l'on distingue les mots *jam dignati*, ce n'est qu'en fer-

mant l'oreille aux syllabes *pro me pati* qui sont chantées simultanément. Si l'on compare ce « *Stabat* » du prince de la musique, et ceux qu'on a composés depuis, au « *Stabat Mater* » d'Innocent III, chanté encore avec tant de ferveur et de piété autour du Tombeau, pendant la semaine sainte, on pourra se convaincre que rien ne peut remplacer l'œuvre de l'Église. Si Palestrina a été encouragé par le pape Marcel II et toléré par saint Charles Borromée, il l'a dû à sa piété et à sa science musicale dont il faisait un usage plus modéré que ses contemporains. Mais ses compositions sauvèrent si peu la musique et furent si loin de se transformer en chants liturgiques, que le pape saint Pie V, quelques années après, ressuscitait encore dans toutes les Églises d'Occident la mélodie grégorienne et que le concile de Tolède blâmait sévèrement les compositeurs qui ensevelissaient le sens des paroles dans la confusion des voix (1566). *Caveant episcopi ne strepitu incondito sensus sepeliatur*. Les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles virent donc la musique religieuse se séculariser et perdre de vue le terme de son institution. Les laïques y apportèrent leur ignorance des choses religieuses et firent prédominer presque exclusivement la combinaison technique des sons sur l'accompagnement mélodique entièrement subordonné aux textes.

Cette fausse interprétation de la pensée de l'Église catholique eut encore d'autres résultats funestes à l'enseignement religieux et à l'art musical lui-même. L'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, celle des saints et des saintes, les principaux dogmes chrétiens, tout cela est consigné dans les textes liturgiques aussi bien que sur les portails, les vitraux et les stalles de nos cathédrales gothiques. A mesure que ces textes ont été arrachés à la musique qui leur était propre, ils se sont effacés de la mémoire des hommes. Replacés sur des mélodies variables, suivant le caprice des maîtres de chapelle, ils devaient cesser d'être populaires, quand bien même ils seraient restés intelligibles et qu'ils n'auraient pas été divisés en mille tronçons, pour obéir aux exigences du contre-point harmonique moderne. Le catéchisme sacré qui retentissait aux oreilles du peuple dans les églises, et qu'il chantait lui-même, a moins résisté à l'action de l'indifférence et du temps que le catéchisme sculpté sur les monuments religieux, et restauré à notre époque sur tous les points de la France. Cette altération, jointe à l'abandon de la langue latine, a amené une ignorance des choses religieuses que les bons esprits doivent s'efforcer de détruire; car elle conduit à l'anéantissement de toute croyance. Les connaissances musicales ne furent plus le partage que d'un petit nombre d'esprits, et le peuple perdit l'habitude de chanter. En un mot, l'art devint de plus en plus aristocratique. Cette observation ne s'applique

pas seulement à la question musicale; elle pourrait se fortifier de nombreux exemples puisés dans la marche que suivirent la littérature, la peinture et la sculpture, comme aussi dans les détails biographiques des hommes de lettres et des artistes de la renaissance. Dans une société civilisée, les arts sont le miroir des mœurs et réagissent à leur tour sur le sens moral, soit pour l'épurer, soit pour le corrompre. Malgré les sages prescriptions du concile de Trente et les efforts de saint Pie V, pour ramener un trop grand nombre de membres du clergé aux règles et aux devoirs ecclésiastiques, les sociétés succombaient à une sorte de vertige et se laissaient entraîner vers des écueils terribles. L'accent de la prière et l'art religieux devaient subir de graves atteintes au temps où l'aumônier de Henri II, Mellin de Saint-Gelais, composait *la déploration de Vénus à la mort d'Adonis*, rivalisant avec le chantre de *Faustine*, le chanoine Du Bellay. Il est vrai de dire que Rabelais, le curé de Meudon, les surpassa tous deux.

Nous sommes heureusement loin de ces temps, et nous touchons peut-être au terme des épreuves et des tempêtes que nos ancêtres du xvi<sup>e</sup> siècle nous ont fait recueillir. Mais, avant de nous occuper du présent, il nous reste encore à vous exposer, monsieur le Ministre, l'état de la musique religieuse pendant le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècles.

Quelle que fût l'indifférence générale de cette époque à l'égard de la liturgie, néanmoins les mélodies séculaires conservées par les soins de saint Pie V étaient adoptées dans la plupart des diocèses. Elles ne tardèrent pas à en être chassées, et à faire place à de nouveaux chants composés par Claude Chastelain et Nivers. Par suite de causes dont nous n'avons pas à nous occuper ici, les textes anciens ayant été remplacés par d'autres, il fallut fabriquer pour ces autres une musique nouvelle. Le mépris qu'on professait alors pour tout ce qui appartenait aux quatorze premiers siècles du christianisme donna lieu à l'invention d'un chant qu'on appela figuré ou plain-chant musical. C'était une imitation fort éloignée encore de la musique de Rameau et de Lulli; mais elle témoignait de l'intention qu'on avait de s'en rapprocher. Dans un milieu si singulier, un seul homme conserva et les traditions liturgiques et l'inspiration religieuse des anciens jours; ce fut Henri Dumont, l'un des maîtres de la chapelle de Louis XIV. Il opposa les décrets du concile de Trente au désir que témoignait ce prince d'entendre les motets accompagnés par l'orchestre, et il préféra se retirer plutôt que de plaire au roi en trahissant sa conscience d'artiste chrétien.

Le xviii<sup>e</sup> siècle ne se montra pas moins vandale, à l'égard du chant ecclésiastique, que son prédécesseur. Les vieilles mélodies grégoriennes, attachées

aux belles séquences nationales, disparurent enfin. Chaque province voulut avoir son missel particulier. Jamais on ne vit une ardeur pareille à celle des novateurs liturgistes, démolissant à l'envi l'œuvre des papes les plus illustres, des évêques les plus saints, des docteurs les plus recommandables. Nous n'insistons pas davantage sur cette étrange détermination qu'il ne nous appartient pas de juger. Nous devons nous attacher exclusivement au côté musical de cette révolution et en apprécier le caractère artistique. Des milliers de mélodies furent composées ou arrangées dans un délai de quelques années par les premiers musiciens qu'on trouva. M. l'abbé Lebeuf fut chargé de la notation de l'antiphonaire de Paris. A défaut d'inspiration, on consulta les traités, les méthodes anciennes sur la composition du plain-chant, et on croyait avoir réussi lorsqu'on était parvenu à renfermer les pièces de chant dans les limites d'un des huit modes, sans songer que la législation d'un art est relative, et que les meilleurs compositeurs s'en affranchissent la plupart du temps dans leurs œuvres. Le travail fut consommé, et les diocèses de France possédèrent un chant ecclésiastique tellement lourd, tellement peu mélodique, qu'il est resté aussi inconnu au peuple que le premier jour de son apparition, et qu'il n'a pas peu contribué à la longue agonie de la musique religieuse en France.

Dès le commencement de ce siècle, une protestation s'éleva de la part d'artistes de talent contre les accents barbares qu'on entendait dans les églises. Ils voulurent les remplacer par leurs inspirations personnelles. Mais cette dime offerte par eux au culte chrétien portait trop l'empreinte des autres tributs qu'ils payaient ailleurs aux passions profanes. Leurs efforts s'arrêtaient, à leur insu, tellement loin du but, qu'on alla même jusqu'à préférer à leurs messes en musique l'exécution simple de ce plain-chant, tout défiguré qu'il fût. Le Sueur et Choron méritent toutefois d'être considérés à part et de fixer quelques moments votre attention.

Les compositions de Le Sueur portent des traces nombreuses d'inspiration religieuse; mais on voit qu'elles ont été écrites plutôt pour une chapelle impériale que pour une assemblée de chrétiens de tout rang, de tout âge, de toute éducation. Quoique d'une facture généralement majestueuse et simple, ses morceaux sont composés d'éléments trop compliqués pour être exécutés facilement par un grand nombre de voix. D'un autre côté, les textes y sont presque partout détruits et le compositeur n'a évidemment cherché qu'à exprimer le sentiment, l'expression générale de la partie liturgique qu'il avait à traiter. Aussi, en plaçant Le Sueur en tête des artistes qui se sont livrés à la composition religieuse dans ces derniers temps, nous

regrettons d'autant plus qu'il soit entré dans une fausse route; car il y a entraîné une foule de compositeurs qui s'égarent encore en glanant, derrière lui, dans ce sillon bientôt stérile.

M. Choron, et l'institut dont il fut le fondateur, occupera une grande place dans l'histoire musicale de notre siècle. Cet artiste dévoué consacra sa vie tout entière à faire prévaloir sur les œuvres profanes des compositeurs de son temps une musique plus sévère empruntée au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècles. D'après ce que nous avons vu plus haut, cette époque, objet de la prédilection de Choron, était fort éloignée d'offrir la pureté musicale liturgique des siècles précédents; mais, enfin, c'était un premier pas-fait vers une réforme. Comme les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle s'étaient appliqués à harmoniser le chant grégorien qui servait généralement de thème à leurs compositions, M. Choron devait le préférer par cela même aux nouveaux chants arrangés par Chastelain et par l'abbé Lebeuf. Il publia en effet, en 1811, une brochure intitulée : *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les Églises de l'Empire Français*. Palestrina fut à ses yeux le compositeur par excellence. Il répandit ses œuvres et en fit exécuter publiquement une grande partie. Professeur de chant émérite, il forma des élèves éminents et donna à l'art musical une impulsion qui, depuis vingt ans, ne s'est point ralentie. Le gouvernement d'alors seconda ses efforts, et il lui revient une part de la gloire et des résultats qu'obtint M. Choron. Quelque imparfaite qu'ait été son œuvre plutôt artistique que chrétienne, s'il avait eu des successeurs zélés comme lui, et influents, le retour aux saines idées sur la musique religieuse se serait effectué plus rapidement. Mais le mouvement réformateur s'arrêta à sa mort. De son école sortirent des professeurs de chant, des compositeurs de musique profane, des artistes lyriques, mais peu ou point de maîtres de chapelle.

A travers tant de vicissitudes, nous sommes arrivés au temps présent. Vous retrouverez, monsieur le Ministre, dans cette partie de notre Rapport, les conséquences de ce qui précède, et les conclusions se formuleront d'elles-mêmes dans votre esprit comme sous notre plume. Nous n'avons plus de maîtres de chapelle. Le peuple ne chante plus dans les temples. Les accents qu'on y entend scandalisent au lieu d'édifier, et l'exécution des mélodies religieuses doit couvrir de honte un pays civilisé et chrétien comme la France. Tandis qu'une subvention considérable procure aux personnes aisées les plaisirs de l'Opéra, les cathédrales, asile de tous, grands et petits, reçoivent trois mille francs, cinq mille francs au plus pour la musique religieuse de toute l'année. Tandis que le Conservatoire forme, aux frais de

l'État, des instrumentistes et des compositeurs pour les théâtres, nous n'avons pas un seul établissement d'où sortent des maîtres de chapelle pour les églises. Ici la cause et l'effet se trouvent liés si étroitement, qu'on ne sait si cet abandon de la musique religieuse résulte de l'indifférence publique ou de l'absence de toute impulsion supérieure. Dans les villes mêmes où l'art musical est le plus cultivé, dans le midi, à Toulouse, par exemple, une sorte de civilisation est au théâtre, dans les salons, dans la rue, et je ne sais quelle barbarie dans le temple. Le monopole des louanges du Seigneur est confié la plupart du temps à des chantres ignorants qui doivent peu à l'art et souvent encore moins à la nature. Incapables de conjuguer *Dixit*, ou de décliner *Dominus*, ils débitent, sans comprendre le sens du texte, une musique déjà dénaturée dont ils morcellent les phrases et brisent les périodes. Enfin, comme on aurait dit au xvi<sup>e</sup> siècle : la langue d'Orphée s'est refroidie; ses membres sont éparés, tristes et silencieux :

Inter sacra Deum nocturnique orgiâ Bacchi,  
 Discerptum latos juvenem sparsere per agros.  
 ..... Vox ipsa et frigida lingua.

Et cependant la musique religieuse a été de tout temps une des branches les plus importantes de l'art. Elle a droit à l'attention de tous, qu'elles que soient les opinions religieuses. Celle dont nous nous occupons ici a reçu du christianisme un sceau particulier qui lui donne un caractère supérieur à tout ce qu'on peut entendre. En effet, qu'y a-t-il de plus sublime que la pensée renfermée dans le sens des textes? de plus beau que l'expression, la parole même du texte; que la musique enfin, ce développement de la sensation, cette expression enthousiaste, ce paroxysme de la pensée et de la parole? Aussi lorsque ces trois dons du Créateur marchent ensemble, de pair en quelque sorte, il en résulte un effet puissant, une influence immense qui s'étend, se propage bien au delà de son foyer primordial. Ces qualités de la pensée exprimée et lancée dans l'espace, revêtue d'une enveloppe mélodieuse, se retrouvent dans des proportions rationnelles, exactes et bien coordonnées dans la véritable musique religieuse. L'emploi de cette partie de l'art est plus fréquent que celui de toutes les autres; car, sauf la prédication, les actes du culte chrétien sont chantés, psalmodiés ou tout au moins accompagnés d'un certain rythme. Cependant le chant a été, il faut le dire, le plus négligé dans ces derniers temps. Le mouvement archéologique nous emporte, et la restauration gothique sera complète en matière d'art. On veut reprendre

les belles lignes commencées au xiii<sup>e</sup> siècle. L'architecture a ouvert la voie et sa cause est gagnée. La peinture sur verre, l'iconographie, la sculpture, les fresques, les vêtements sacerdotaux, le symbolisme théologique et historique, tout s'avance, progresse, et modifie peu à peu notre société. Honneur aux savants et aux hommes d'État qui ont favorisé et provoqué ces études dans lesquelles réside virtuellement le secret de l'avenir. Mais à quoi serviroient ces cathédrales que l'on restaure depuis le sol jusqu'à la voûte, que l'on illumine de verrières splendides, où l'on ressuscite de toutes parts les témoignages de la foi de nos pères; à quoi serviroient ces travaux gigantesques, si les accents de la prière sont toujours décolorés et presque barbares; si les chants du chœur continuent toujours à s'y montrer indignes de l'ensemble harmonieux qui les enveloppe? En effet, la cathédrale est tout un monde de saints personnages, d'apôtres, d'êtres de toute sorte, auxquels la liturgie donne l'âme, la vie, la parole, l'action. Si la langue de l'Église se refroidit, si sa bouche est muette; toutes ces apparitions s'effacent et rentrent dans leur morne passivité. Il y aurait, vous le voyez, monsieur le Ministre, inconséquence de la part de l'administration, si elle n'achevait pas son œuvre. D'un doigt, elle ouvrirait une bouche éloquente; de l'autre, elle la fermerait et lui imposerait silence.

S'il nous était permis d'émettre un vœu dont l'accomplissement étranger à l'action du ministère des cultes, s'y rattache en ce moment par l'identité d'influence, nous demanderions que l'on apprit le latin de l'Écriture sainte dans les écoles, à quelque degré qu'elles appartiennent. Nous nous plaignons presque unanimement de l'absence de toute croyance où se trouvent nos contemporains. L'ignorance n'en est-elle pas une des causes principales? Et le moyen de remédier à cette ignorance n'est-il pas l'initiation aux actes et cérémonies de l'Église, seule dépositaire de la foi chrétienne? Les exercices auxquels cette étude donnerait lieu ne prendraient pas un temps considérable aux autres parties de l'enseignement. Ils pourraient être bornés à une simple explication faite, la veille, des textes récités et chantés les dimanches et les jours de fêtes. Tel serait l'élément préparatoire et essentiel de la participation du peuple à l'exécution des mélodies religieuses. Il n'était pas rare, en ces derniers temps, de rencontrer dans les villages, aux environs desquels des abbayes avaient existé, des paysans remplissant les professions les plus humbles, celle de sabotier par exemple, s'interpeller en latin et s'adresser les questions suivantes : « Quomodo vales? Domine, quora hora est? Quò vadis? »; et, si quelque voyageur leur témoignait son étonnement, ces pauvres gens lui répondaient : « Ah! monsieur, nous avons appris

cela chez les moines. » Pour savoir traduire leur missel, en fabriquaient-ils moins bien leurs sabots? N'est-on pas plus avancé sous ce rapport en Allemagne, dans le Danemark et même en Islande qu'en France? On sait que dans ces pays beaucoup de paysans savent le latin. En Irlande, dans le comté de Kerry, à Killarney, célèbre par ses lacs et son antique abbaye de bénédictins, les paysans parlent toujours, avec l'anglais, le latin du moyen âge.

Les développements exagérés de l'orgue n'ont pas peu contribué à affaiblir l'exécution de la musique religieuse dans le chœur de nos églises. Cet instrument, qui autrefois servait à accompagner les chants liturgiques, est devenu par ses dimensions et l'usage qu'on en fait un hors-d'œuvre dans les offices divins. Au lieu de soutenir la voix des fidèles, il a remplacé cette musique vivante, animée, générale, par des improvisations très-longues qui interrompent les textes, leur ôtent leur caractère et les rendent intelligibles. Quelle que soit la beauté de ses effets sonores, il donne à un seul artiste le monopole de l'expression de la prière; il usurpe le droit du prêtre auquel il appartient seul d'élever la voix au nom du peuple. Quant au genre de musique que les organistes ont adopté, ils l'ont tiré des entrailles mêmes de l'art profane, sous le prétexte des différences qu'offre le chant ecclésiastique avec les conditions ordinaires du système propre à la musique moderne. Les artistes, repoussant ce que le chant liturgique pouvait avoir d'exclusif, se sont renfermés dans un cercle aussi exclusif. Ils ont trop oublié que la convenance est la première loi de l'art. Leur talent individuel s'ébattant dans un certain milieu ne voit rien au delà. Tel un peintre décorateur amoureux de son art, jugeant tout à son point de vue, critiquant sans examen les tableaux de Salvator Rosa, de Berghem et de Gérard Dow, manquerait de savoir et de bon sens; tel l'artiste musicien, qui repousserait toute œuvre n'offrant pas une tonalité classique, les basses chantantes et les points d'orgue à la mode, les accords compliqués, enfin les effets particuliers qui constituent son beau idéal, sa vérité exclusive, pourrait être un compositeur habile, mais méconnaîtrait cette première loi de l'art, la convenance de l'expression avec le sujet, seul frein imposé à la liberté. Il est temps cependant que l'art pour la pensée remplace l'art pour l'art; qu'une maxime chrétienne remplace une maxime païenne et matérialiste.

Nous désirons en conséquence, monsieur le Ministre, voir l'orgue se perfectionner dans le caractère qui lui est propre, au lieu d'emprunter à la musique profane des effets éloignés de la gravité du culte chrétien. Les dépenses très-considérables qu'occasionnent à l'État, chaque année, la construction et la restauration de ces gigantesques instruments, pourraient être diminuées et ap-

pliquées de préférence au développement plus intéressant et plus efficace des connaissances musicales liturgiques dans les bas-chœurs de nos cathédrales.

C'est ici le lieu d'appeler votre attention, monsieur le Ministre, sur une institution destinée à aplanir les difficultés que peut présenter notre plan de rénovation. Il s'agit de la fondation d'une *École normale de Chant ecclésiastique*. Le projet de cet établissement, dont nous avons jeté les bases, a excité de nombreuses sympathies, tant du côté des membres du clergé que de celui de l'administration. L'Église reçoit de l'État, à notre époque, une partie de ses moyens extérieurs d'influence; elle reçoit des monuments, des orgues, des vitraux, des objets mobiliers, des fonds de bas-chœur. Les architectes eux-mêmes sont actuellement désignés par votre ministère pour la restauration des édifices diocésains. Une lacune ne serait-elle pas comblée si, par la fondation d'un conservatoire de musique religieuse, des sujets spéciaux, des artistes recommandables par leurs connaissances liturgiques et leur habileté musicale étaient formés aux fonctions importantes de maîtres de chapelle? Les Évêques et les Curés sont souvent dans l'obligation d'opter entre des personnes ignorantes de l'art musical, quoique versées dans la connaissance des usages liturgiques, et des artistes de mérite, il est vrai, mais complètement étrangers aux habitudes cléricales. Cette institution serait appelée à exercer une influence tutélaire sur l'art musical religieux et sur les artistes musiciens eux-mêmes qui trouveraient au sortir de l'*École normale* une carrière honorable et une occasion d'exercer leur talent. Les villes de province seraient assurées de posséder dans leurs murs des artistes que des études approfondies rendraient dignes des fonctions qu'elles pourraient leur confier. L'étude du latin et des usages liturgiques serait intimement liée à celle du chant ecclésiastique. Ces trois connaissances manquent à la plupart des maîtres de chapelle choisis parmi les artistes profanes, ce qui explique l'infériorité permanente de l'exécution du plain-chant comparée à celle de la musique dite religieuse pour laquelle ces derniers ont une prédilection naturelle. Nous pensons qu'un établissement de ce genre contribuera tout à la fois à la création de maîtres de chapelle, ce qui est le but principal, à l'élevation et au progrès de l'art en général, enfin à la moralisation des artistes.

Quoique la fondation d'une *École normale de Chant ecclésiastique* réponde à un besoin et soit une conséquence de la marche administrative inaugurée en ces derniers temps, néanmoins elle peut se faire attendre; aussi faudrait-il peut-être commencer par se préoccuper de l'état actuel des maîtrises ou plutôt de l'emploi des fonds alloués pour le service des bas-chœurs. Une

nouvelle répartition est sollicitée depuis longtemps par les évêques et devra être l'objet d'une enquête administrative. Mais, au point de vue de l'art, une autre tâche reste à accomplir. L'exécution des chants religieux, comme nous l'avons dit plus haut, est tellement mauvaise et inintelligente, qu'elle doit être l'objet d'une réforme : le clergé la désire et l'administration va y apporter son attention. La mission que votre ministère m'a fait l'honneur de me confier, dans le midi de la France et jusqu'en Corse, m'a fourni l'occasion d'entendre dans toutes les églises la cacophonie la plus intolérable ; de constater le mauvais état du chœur, les chantres sans connaissances musicales, les enfants sans instruction et sans voix, les instruments d'accompagnement écrasant ou suivant mal le chant, les mélodies débitées sans goût, les phrases les plus belles brisées et rendues inintelligibles, la foule pieuse des fidèles ne mêlant jamais ou presque jamais sa voix aux chants exécutés dans le chœur, malgré l'organisation musicale et la facilité d'intonation qui distinguent les habitants du midi et dont ils réservent l'usage pour la musique profane. Les causes de cette indifférence apparente sont partout les mêmes : la liturgie chantée au chœur de manière à défendre au peuple toute participation à son exécution ; les improvisations de l'organiste, qui absorbent les deux tiers du temps consacré aux offices ; enfin l'absence de tout enseignement de musique religieuse. Il n'y a même plus de messes hautes dans certains diocèses. Faute de chantres, les fêtes les plus chômées s'y passent sans que les églises, la cathédrale même, retentissent des accents de la prière catholique<sup>4</sup>. Ce symptôme est très-alarquant, et, pour remédier à un tel état de choses, il serait utile d'intervenir non pas seulement pour constater l'emploi des fonds qui sont alloués chaque année aux bas-chœurs, mais encore pour transmettre aux maîtres de chapelle des conseils purement artistiques par l'intermédiaire d'hommes de goût et de science. Ces conseils porteraient principalement sur les moyens de développer la voix des enfants ;

4. Dans tout le diocèse d'Agen, on ne chante presque jamais la messe. Il a fallu toute la volonté de monseigneur de Vésins, l'évêque actuel, pour qu'on eût des messes hautes, même dans l'église cathédrale. A Tonneins, on ne célèbre que des messes basses ; c'est cependant une ville de sept mille habitants. Il y a mieux à Faulliet, commune de onze cents âmes, le 8 septembre, jour de la Nativité et fête patronale de l'endroit, on n'a pu cette année trouver un seul chantré pour avoir une messe haute. Nous tenons ces faits du directeur des « Annales Archéologiques », M. Didron, qui vient d'être le témoin de cette incapacité et de cette indifférence contre lesquelles il s'élève depuis longtemps. Le zèle persévérant qu'il met à éclairer la grave question du chant liturgique n'a pas peu contribué à réhabiliter cet art dans tous les bons esprits et à en faire désirer une réforme intelligente. Les faits que nous venons de signaler se sont reproduits souvent dans plusieurs diocèses, entre autres dans celui de Périgueux.

de composer un ensemble choral ; de provoquer la participation du peuple au chant sacré dans la cathédrale, et de là dans les paroisses ; de tirer parti des écoles, quelquefois fort nombreuses, qui assistent aux offices et où l'on apprend déjà la musique vocale. Ces conseils empêcheraient la routine et le mauvais goût, en même temps qu'ils exciteraient l'émulation des maîtres de chapelle et des artistes attachés au chœur. Leur répertoire pourrait s'enrichir par ce moyen des morceaux les plus beaux de musique religieuse approuvés par l'autorité épiscopale. Les évêques verraient avec satisfaction, dans ces mesures un intérêt toujours croissant s'attacher aux pompes liturgiques de l'Église de France, un enseignement musical indirectement donné à leurs séminaires, enfin une occasion de signaler les besoins que peuvent éprouver certains maîtrises et de fournir les renseignements nécessaires à une répartition nouvelle. Pourrait-il en être autrement, quand le but de l'État serait, en intervenant, de fournir au clergé les moyens de rendre l'expression liturgique aussi digne, aussi intelligente que l'exige l'état actuel des esprits, en même temps qu'il s'accorderait avec les exigences d'une bonne administration ? Un des prétextes qu'invoquent certaines personnes, d'un goût difficile et qui se tiennent éloignées de l'Église, est la barbarie des accents de la prière catholique. Plusieurs ecclésiastiques ont pensé que l'exécution d'une musique moins étrangère à leurs habitudes lèverait leurs scrupules et les ramènerait à la fréquentation des offices. Mais le remède a été déclaré insuffisant par l'expérience, et plus la question sera étudiée, plus on sera convaincu qu'une musique mondaine ne plaît qu'aux mondains ; qu'elle sert même de thème à de nouveaux sarcasmes de la part de ceux pour qui on lui ouvre les portes des églises. Le christianisme a sa musique ; au veau d'or la sienné !

Le résultat le plus désirable est d'amener les personnes qui assistent aux offices à faire de leur propre bouche la profession de leur foi ; de réveiller ce concours volontaire, cette émulation des anciens jours. Ce résultat, il n'est pas impossible de l'obtenir. Nous pourrions citer parmi les moyens à employer ce qui se passe depuis cinq années dans un collège de Paris, au collège Stanislas. Plusieurs centaines d'élèves chantent, sans le secours d'aucune voix étrangère et à l'aide d'un livre noté, les offices des dimanches et des fêtes avec un ensemble admirable. Un autre exemple nous a été offert dans une modeste bourgade du diocèse de Verdun. Un jeune ecclésiastique, s'y étant rendu pour prendre possession de la cure, acquit, après avoir visité tous ses paroissiens, la triste certitude de leur état d'indifférence religieuse. Il épuisa vainement toutes les raisons que

purent lui fournir son zèle et sa piété pour combattre les préjugés des habitants de la commune et les ramener à l'église. Ses démarches étaient partout mal accueillies, et le jeune prêtre revenait au presbytère tout pensif, mais non pas découragé. Voyant qu'il ne réussissait pas auprès des adultes, et ne pouvant supporter la pensée que Dieu ne fût pas invoqué et glorifié dans son humble paroisse, il y invita les enfants. Il commença par donner des leçons de musique religieuse à deux ou trois d'entre eux; puis, quand leur voix fut assez développée, il leur fit chanter quelques parties de l'office divin. Le maître d'école touchait un peu l'orgue. Les parents se rendirent à l'église pour constater les progrès du fils de Jacques ou de Guillaume. L'émulation maternelle peupla bientôt d'enfants la salle d'étude du curé musicien. Peu à peu on trouva que le séjour à l'église laissait dans l'âme une impression douce et aimable. Des voix mâles vinrent se mêler avec docilité aux inflexions plus tendres des voix d'enfants et de femmes, et cet amas d'individus, divisés par leurs habitudes et leurs intérêts, devint, grâce à la musique religieuse, une famille de chrétiens se réunissant régulièrement pour invoquer ensemble le Dieu à qui appartient toute louange, le protecteur de leurs moissons.

Si nous passons de l'est à l'ouest de la France, nous trouverons des traces bien plus nombreuses du chant liturgique devenu populaire. Dans beaucoup de paroisses de Bretagne, où les antiques mélodies grégoriennes sont demeurées, le peuple chante les offices des plus simples dimanches et les sait par cœur en grande partie.

Ramenée à sa source primitive, la musique religieuse ne sera plus le résultat d'une science mesquine et pédante. Elle reprendra son véritable caractère, c'est-à-dire, le caractère catholique, universel, populaire. Loin d'exister en dehors des textes et de les mutiler, elle s'attachera étroitement à eux et formera avec eux cette unité dogmatique et enseignante que saint Bernard exprimait si énergiquement par ces paroles :

« Que le sens resplendissant de vérité fasse retentir la justice, persuade l'humilité, enseigne l'équité; qu'il fasse naître dans les cœurs la véritable lumière; qu'il réforme les mœurs, crucifie les vices, épure les affections; règle les sens. S'il s'agit du chant lui-même, qu'il soit plein de gravité, exempt également de mollesse et de dureté, suave sans être frivole; qu'il charme les oreilles pour toucher les cœurs. Qu'il dissipe la tristesse et calme la colère; qu'au lieu d'abandonner le sens de la lettre, il le féconde. Car la grâce spirituelle s'éteint considérablement, lorsque, distrait par la frivolité du chant, on ne sent plus l'influence utile du texte; comme aussi lorsqu'on

s'applique plus à moduler des sons qu'à faire pénétrer les choses elles-mêmes. » (S. Bernardi Opera, tom. I, epist. cccxii.)

Nous avons donc l'honneur de vous proposer, monsieur le Ministre, la prise en considération de l'état actuel de la musique religieuse en France et de soumettre à votre décision les propositions suivantes, conclusions de ce rapport :

1° La bonne exécution de la musique liturgique dans les cathédrales sera l'objet de l'attention toute spéciale de l'administration des cultes, et les moyens d'arriver à ce but seront fournis par elle aux évêques de France.

2° L'emploi des fonds alloués par l'État pour le bas-chœur des cathédrales, la situation de chaque maîtrise et les besoins qui pourraient s'y manifester seront constatés par des personnes désignées par le Ministre. Ces fonctionnaires devront en outre s'enquérir auprès des maîtres de chapelle de l'état de l'enseignement musical dans leur maîtrise et les éclairer de conseils relatifs à leur art.

3° Une école normale de chant ecclésiastique sera fondée dans le but de former des artistes spéciaux qui, soit comme exécutants, soit comme compositeurs, conserveront à la musique religieuse le rang qu'elle doit occuper dans un pays où tous les autres arts sont parvenus à un haut degré de perfection.

Veillez recevoir, monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération et de mon dévouement respectueux.

FÉLIX CLÉMENT,

Membre de la Commission des Arts et Édifices religieux.

Paris, 7 septembre 1849.

4. La séquence de l'Avent, qui accompagne et précède ce rapport, peut donner une idée nouvelle de la musique du moyen âge dont nous avons déjà offert aux lecteurs des « Annales Archéologiques » un certain nombre de beaux spécimens. Cet exemple nouveau fera sentir plus nettement encore l'étroite liaison des paroles avec le chant; il démontrera en outre la flexibilité du talent des compositeurs *gothiques*. — Nous recommandons à nos lecteurs la strophe « Concio devote concrepat »; celle « Ad poli astra subleva », et l'« Amen » de la fin. Les personnes qui ont l'habitude de l'art musical comprendront nos recommandations et nous en sauront gré. La strophe « Influa salus » offre une succession de sons très-mélodieux et très-conformes au texte. — On ne nous accusera pas d'écrire, à la manière de certains feuilletonnistes troubadours, un roman, un poème imaginaire sur une œuvre musicale absente; l'œuvre, nous la mettons sous les yeux des intéressés. Il sera facile de confronter le thème original avec l'appréciation que nous en donnons. La planche gravée est là; l'exécution musicale en est fort aisée et l'on pourra juger notre jugement.

Annexe \_ IV. Transcription des principaux articles et critiques autour des  
*Chants de la Sainte-Chapelle*

Félix DANJOU, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1847, p. 287

Le dernier numéro des *Annales archéologiques* (juillet 1847) contient le *fac-simile* de la fameuse prose de l'âne :

Orientis partibus

Adventavit asinus, etc.,

d'après un manuscrit du XIII<sup>e</sup> ou plutôt du XIV<sup>e</sup> siècle.

Ce document est fort intéressant, et nous remercions M. Didron de l'avoir publié ; il est seulement regrettable qu'il ait donné en regard une traduction en notation moderne faite par M. Clément, professeur du collège Stanislas. Cette traduction est fautive de tous points : M. Clément n'a pas vu que cette prose était du rythme [sic.] ternaire, lequel est clairement indiqué dans la notation, surtout à la strophe *Soltu vincit hinnulos*. Dans les remarques dont il fait suivre sa traduction, M. Clément soutient que le plain-chant, *planus cantus*, a consisté au moyen âge dans la suppression absolue des longues et des brèves, ou si l'on veut, de tout rythme. M. Clément confond ainsi la prosodie avec le rythme, le mètre avec la mesure musicale, la prosodie avec l'accentuation, toutes choses très distinctes.

L'harmonie et l'accompagnement que M. Clément a cru devoir ajouter à ce chant sont d'une incorrection flagrante, et composés le plus souvent d'accords étrangers à la tonalité du *plain-chant*.

M. Didron s'élève chaque jour avec autant de courage que de talent contre les architectes restaurateurs qui déforment et badigeonnent nos cathédrales ; le plain-chant est vraiment menacé de subir les mêmes dégradations, et l'on ne doit accueillir qu'avec une extrême méfiance toutes les publications, traductions et restaurations qui vont pulluler autour de nous dès que le plain-chant sera à la mode, ce qui ne peut tarder.



M. Didron a inséré dans les *Annales archéologiques* (décembre 1847) une dissertation de M. Clément sur d'anciennes séquences de l'Avent et de Noël, qu'il a trouvées dans un Missel du XIII<sup>e</sup> siècle, et qui existe également dans un grand nombre de manuscrits, et notamment dans un beau Graduel de la bibliothèque de l'Arsenal. Cette dissertation est accompagnée d'un fac-simile exécuté avec un soin remarquable comme toutes les planches gravées dont M. Didron enrichit son excellente publication. La recherche et la mise en lumière de tous ces monuments de l'art chrétien est assurément le seul moyen d'en faire apprécier la grandeur et la perfection, et nous serions les premiers à remercier M. Clément s'il se bornait à reproduire ces documents sans y ajouter un accompagnement dans le goût et la tonalité moderne, lequel dénature entièrement l'effet et le caractère de cette musique. C'est commettre un anachronisme inexcusable. Par exemple, la séquence *Qui regis scepra*, etc., que donne M. Clément, est du troisième mode, qu'il transpose une quarte plus haut, et il emploie constamment les accords parfaits de *re* majeur, *ut* mineur, *sol* mineur, qui n'ont aucun rapport avec la tonalité du troisième mode. Déjà nous avons signalé les mêmes défauts dans l'accompagnement de la prose de l'Ane, que M. Clément a donné dans une livraison précédente, et cet artiste s'est imaginé que nous voulions le ramener à Palestrina. Il ne s'agit pas de Palestrina, mais bien de Jean de Muris ou de Francon, qui ont donné les règles du déchant et de la diaphonie comme elles étaient pratiquées au XIII<sup>e</sup> siècle ; et il s'agit surtout de ne pas mêler et confondre la tonalité moderne avec celle qui constitue le chant ecclésiastique. M. Clément paraît disposé à croire que le plain-chant et la musique actuelle ont pour base la même échelle tonale ; et dans un endroit de sa dissertation, il parle d'une séquence qui serait *en sol mineur avec modulation en si bémol*. Il n'y a ni ton de *sol* mineur, ni modulation en *si bémol*, dans aucune pièce de plain-chant du monde.

Nous invitons M. Clément à continuer ces intéressantes recherches ; mais nous le supplions en même temps, s'il veut absolument publier l'accompagnement, d'écrire cet accompagnement d'une manière conforme à la tonalité ancienne et au caractère du plain-chant.

**Théodore NISARD, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *Le Correspondant*, T. 20, 1850, p. 596-618**

Tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, et mis en parties, avec accompagnement d'orgue, par Félix Clément, membre de la commission des arts et des édifices religieux ; avec une introduction, par Didron aîné, secrétaire du comité historique des arts et monuments<sup>1</sup>.

Quels que soient les résultats obtenus par les hommes qui se livrent aux études archéologiques, il faut toujours être juste, tenir compte des difficultés qu'ils ont eu à vaincre et de la pureté d'intention qui les guide dans leurs travaux. Sous ce rapport, j'aime à reconnaître, en commençant cet article, que l'artiste dont je veux examiner les œuvres est un homme rempli de bonne foi et sincèrement désireux d'être utile à la vraie musique religieuse. Mais a-t-il enfin résolu le problème esthétique que les musiciens archéologues étudient, de nos jours, avec tant de courage et de persévérance ? — Je ne le crois pas.

En effet, M. Félix Clément est parti d'un faux principe d'archéologie musicale ; puis, autour de ce principe, il a rassemblé des faits qui ne constituent pas même l'ombre d'une application logique. Ainsi, de quelque manière que l'on veuille envisager la restauration de la musique religieuse, entreprise par cet écrivain, on n'y découvre rien qui puisse subir l'épreuve d'une critique judicieuse : cercle vicieux dans lequel l'honorable artiste se tourne péniblement en tout sens, son œuvre n'a pas atteint le but qu'il se proposait.

Que voulait M. Félix Clément ?

Cet écrivain posant en axiome que l'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle est l'idéal du genre, a publié des morceaux de musique sacrée de cette époque, du moins il le dit, et les a proposés comme des modèles à suivre.

D'abord, je laisse aux hommes compétents le soin d'admettre ou de combattre ce que la thèse de certains archéologues modernes a de général et d'absolu. Je ne veux et ne dois parler ici que de musique. Eh bien ! j'avance, contrairement à l'opinion de M. Félix Clément, que la perfection de la musique religieuse ne peut pas être placée au XIII<sup>e</sup> siècle.

Quand on étudie avec soin la grande période du moyen âge, depuis le commencement du VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on voit que le

<sup>1</sup> Paris, in-4°, 1849.

monde musical s'offre à l'érudition sous deux aspects bien distincts. D'un côté, c'est la musique *plane* qui, organisée définitivement par l'immortel saint Grégoire, va s'altérant de plus en plus jusqu'à la mort de Palestrina (1594) ; de l'autre, un art musical tout nouveau se forme de la substance même des principes grégoriens : l'harmonie, sous les noms divers de *diaphonie*, de *symphonie*, de *déchant*, d'*organum*, de *triplum*, de *quadriplum*, etc., s'ajoute d'abord à la tonalité du plain-chant ; et le rythme [sic.] de certains morceaux liturgiques donne ensuite naissance à l'art de représenter, par des figures particulières, les différentes valeurs des notes. L'*art nouveau*, comme on disait au moyen âge, suivit une route bien différente de celle du plain-chant. Incomplet sous tous les rapports, il débuta par une harmonie que les modernes sont convenus d'appeler *barbare*, et par une notation qui ne représentait que des doubles longues, des longues, des brèves et des semi-brèves. Mais sa marche fut marquée de siècle en siècle par des transformations considérables qui attestent l'activité prodigieuse des musiciens de cette époque peu connue encore. Toutefois, ce fut dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle seulement, que l'art musical *mesuré* et *harmonisé* parvint à un haut degré de perfection, grâce à l'illustre école flamande. Jacques Hobrecht [sic.], Jean Ockeghem et Jean Tinctoris, trois enfants de la Belgique, furent alors les chefs de l'art musical en Europe ; ils eurent la gloire de former l'école d'Italie qui, au xvi<sup>e</sup> siècle, résuma l'idéal de la musique religieuse figurée dans les inimitables productions de Palestrina.

Comme on le voit, entre saint Grégoire-le-Grand et Palestrina, il y a un art qui s'oblitére et un art qui s'élabore, un art qui s'en va et un art qui se crée. La perfection absolue de chacun d'eux se trouve aux deux extrémités du moyen âge. Dans la période intermédiaire, l'investigateur peut sans doute rencontrer quelques compositions remarquables pour l'époque, mais c'est une erreur profonde que d'y chercher le type général de la perfection.

Or, c'est précisément en cela que consiste le tort de M. Félix Clément, ou plutôt celui de l'école qui a inspiré ses travaux. En considérant une époque de transformation musicale comme critérium de l'esthétique de l'art religieux, on a oublié que cette époque n'est le critérium d'aucune musique : tout s'y altère pour se modifier ; il n'y a partout que des tâtonnements dont les tendances s'exercent, non pas sur les anciennes traditions qui se perdent, mais sur un avenir que l'on pressent d'une manière instinctive sans le connaître encore. Au milieu de cette confusion générale, le vrai plain-chant de saint Grégoire, celui que Pépin-le-bref,

Charlemagne, saint Notker Balbulus, Réginon de Prum, saint Odon de Cluny, saint Bernard, Guy d'Arezzo, Guy de Châlis et une foule d'autres grands hommes regardaient comme le plus parfait et le plus beau, ce plain-chant, dis-je, s'oublie, se dénature, se corrompt, se perd... Au XIII<sup>e</sup> siècle, les mélodies grégoriennes ne sont déjà plus que de lointaines réminiscences ; les copistes, les écolâtres, les coutumes locales et la musique figurée qui obtient toutes les faveurs, ont fait subir à ces mélodies sublimes des variantes sans nombre ; l'exécution même n'en est plus semblable à celle qu'avait enseignée, à l'abbaye de Saint-Gall, le chantre Romanus envoyé à Charlemagne par le pape Adrien.

Ainsi, ce n'est pas, ce ne peut pas être au XIII<sup>e</sup> siècle qu'il faut chercher, avec M. Félix Clément, la perfection de la musique plane. Je le répète : ce siècle, en fait de musique, n'est la perfection de rien, ni du plain-chant, ni de l'harmonie, ni du drame, ni de la chanson. Pour nier cet axiome, il faut méconnaître complètement l'histoire de l'art, il faut en un mot s'éprendre aveuglément de passion pour une époque sans savoir ce qu'elle est, ce qui l'a précédée, ce qui l'a suivie : étrange philosophie, s'il en fut jamais, que les faits frappent d'impuissance, et qui jettera toujours ses adeptes dans des systèmes injustifiables !

Je m'étonne que M. Félix Clément n'ait pas même soupçonné les objections invincibles que l'on peut opposer à sa prétendue théorie d'esthétique musicale, ou plutôt je ne m'en étonne point ; esprit de bonne foi, incapable de commettre l'ombre d'une fraude, et par cela même naturellement porté à ne défier point des hommes en qui il a placé son estime, on lui a dit avec conviction : *Le XIII<sup>e</sup> siècle est tout, en peinture, en sculpture, en architecture, en musique* ; et aussitôt il s'est mis à l'œuvre avec enthousiasme et s'est écrié à son tour : *Oui, le XIII<sup>e</sup> siècle est tout !*

Mais, en admettant un instant qu'il faille regarder le XIII<sup>e</sup> siècle comme une mamelle d'or d'où jaillit le lait de la plus pure musique religieuse, voyons comment M. Félix Clément a mis en relief les merveilles par excellence de l'art sacré.

A-t-il révélé des mélodies liturgiques qui puissent réellement faire connaître la supériorité du XIII<sup>e</sup> siècle ?

Les a-t-il bien traduites en notation moderne ?

En a-t-il saisi et indiqué le vrai mode d'exécution, d'après les règles pratiques du temps ?

L'harmonie vocale et instrumentale dont il les a ornées est-elle bien du XIII<sup>e</sup> siècle, ou du moins est-elle en rapport rigoureux avec l'ancienne tonalité musicale ?

On peut, sans craindre de se tromper, répondre négativement à toutes ces questions.

En premier lieu, pour que M. Clément fût exact dans sa glorification du XIII<sup>e</sup> siècle, il fallait qu'il en ressuscitât les chefs-d'œuvre de musique sacrée, et qu'il nous montrât ensuite le génie de cet âge merveilleux produisant des beautés musicales d'un ordre supérieur à celles des âges plus anciens ou plus modernes. Autrement sa thèse n'est pas admissible, parce qu'il est impossible, en pareille matière de baser un jugement définitif sur des compositions communes, vulgaires, insignifiantes, prises au hasard, et d'établir *a priori*, sans comparaison de chef-d'œuvre à chef-d'œuvre, la supériorité d'un siècle sur un autre.

Eh bien ! je dois le dire, non-seulement M. Félix Clément n'a pas reproduit les chefs-d'œuvre de musique religieuse du XIII<sup>e</sup> siècle, mais il n'a pas même publié un seul morceau qui appartienne en propre à cette époque.

De tous les chants que cet honorable écrivain a édité, ceux de la prose de l'âne et de l'*Hæc est clara dies* se rapprochent le plus du XIII<sup>e</sup> siècle, sans toutefois lui appartenir à la rigueur. Ils sont tirés d'un ancien manuscrit contenant l'Office des Fous (*Officium Stultorum*), autrefois à l'usage de la métropole de Sens. La Bibliothèque nationale en possède une bonne copie sous le numéro 1351 de l'ancien fonds latin. Si l'on en croit le transcritteur, l'Office des Fous aurait été composé, sous le pontificat d'Honorius III, par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222 : « *Officium illud compositum fuit à Petro de Corbolio Senonensi archiepiscopo, tempore quo sedebat Romæ summus pontifex Honorius tertius.....* » Or, cette date ne me semble pas exacte. Honorius gouverna l'Eglise de 1216 à 1227, et Jean Beleth, savant liturgiste qui vivait encore en 1182, parle de la Fête de Fous comme étant déjà répandue à cette époque. Cette fête, ridicule et scandaleuse, fut d'abord condamnée, en 1198, par Pierre de Capoue, cardinal légat en France, et en 1212 par un concile tenu à Paris (Biblioth. nation., fonds latin de Saint-Germain-des-Prés, ms. n°959, *de festo Fatuorum*). Ces condamnations établissent d'une manière évidente que si Pierre de Corbeil a composé l'*Officium Stultorum*, ce fait doit certainement remonter à la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et non au commencement du XIII<sup>e</sup>.

M. Clément a aussi publié plusieurs proses qu'il donne encore comme des productions du XIII<sup>e</sup> siècle, entre autres la séquence *Regnantem sempiterna*, et celle qui commence par ces mots : *Qui regis scepra*.

Voici comment M. Didron rend compte de l'exécution, à la Sainte-Chapelle, du premier de ces deux morceaux : — « Onze heures sonnent, et Mgr l'archevêque de Paris, en simple soutane violette, entre dans la Sainte-Chapelle. Aussitôt les quarante musiciens placés en retraite du jubé, derrière le maître-autel, sous l'estrade, tout au fond du sanctuaire, entonnent, sur un signe de M. Félix Clément, un chant du moyen âge, le *Regnantem sempiterna*, tiré, par M. Félix Clément lui-même, d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, qui appartient à notre Bibliothèque nationale. Ce chant s'exécute d'abord au milieu du bruit occasionné par un conflit de préséance, et cependant il produit un effet extraordinaire ; c'est qu'on y entend éclater l'émotion d'une assemblée rendant, selon les paroles mêmes du morceau, des actions de grâces au Roi éternel, au juge puissant et clément, qui réjouit le ciel et fixe l'attention de la terre. Cette pièce sublime étonne d'abord ; on se tait, ici et là ; puis le silence est complet et absolu ; à la fin, on éclaterait en applaudissements, si le lieu sacré où l'on est n'y faisait obstacle. » (*Préface*, p. 6.)

Et plus loin : « Le lendemain de la fête, M. le comte de Montalembert, membre de la députation de l'Assemblée nationale présente à la cérémonie, m'écrivait ces lignes : Dites bien à M. Clément que la musique a été ce qu'on a le plus goûté, le plus admiré. Il n'y a eu qu'une voix chez les représentants et chez les magistrats que j'ai vus pour s'extasier devant ces mélodies sublimes. Le premier morceau (*Regnantem sempiterna*), quoique exécuté au milieu d'une dispute de préséance et d'estrade, a été, selon moi et selon d'autres, le chef-d'œuvre de la journée. » (p. 11.)

Après ces pompeux éloges qui s'adressent évidemment au XIII<sup>e</sup> siècle, il faut maintenant dire que les deux proses dont il s'agit sont très-anciennes dans l'Eglise. Elles appartenaient aux offices de l'Avent. « La réforme de Pie V, dit M. l'abbé Pascal, les fit disparaître, *et ce ne fut pas une grande perte*. » (*Origine et raison de la liturgie*, in-4°, 1844, p. 110.) — Quoi qu'il en soit de cette dernière assertion qu'il m'est impossible d'admettre, on trouve les deux proses en question dans un Graduel du fonds de Saint-Martial de Limoges (Bib. nat., n° 1137). Ce volume est du XI<sup>e</sup> siècle : MM. Clément et Didron peuvent y lire, fol. 42 et 52, le texte et la musique du *Qui regis* et du fameux *Regnantem*. Les mêmes pièces sont aussi bien notées dans l'*Antiphonaire* de Guy d'Arezzo (Ms. de Saint-Evroult, *ibid.*, supplément

latin, n° 1017, fol. 44 et 45). Tout le monde sait que cette précieuse copie du XII<sup>e</sup> siècle est évidemment conforme à l'original qui est du XI<sup>e</sup>. Je pourrais citer encore, mais ce que j'ai dit suffit pour prouver que c'est une souveraine injustice et une ignorance impardonnable d'attribuer à un siècle ce qui lui est antérieur peut-être de *trois cents ans*.... Voilà où mène toute doctrine systématique, aveugle, inintelligente, qui sacrifie les faits aux théories, au lieu d'établir les théories sur les faits.

Cependant, en publiant l'*Ecce panis angelorum*, l'une des strophes du *Lauda Sion*, MM. Clément et Didron ont eu la prudence de reconnaître que *ce chant pourrait bien remonter au XI<sup>e</sup> siècle*. Pourquoi donc, dans le doute, ont-ils inséré, parmi les chefs-d'œuvre de musique religieuse du XIII<sup>e</sup> siècle, une composition dont ils ne connaissaient point la véritable origine ? Ce reproche est d'autant plus fondé, que saint Thomas d'Aquin, le compilateur de l'office du Saint Sacrement, s'est contenté de prendre les différents morceaux de la liturgie ordinaire qui convenaient à cet office, et d'approprier les textes dont il était l'auteur à de très-anciennes mélodies. Ainsi, pour ne parler que de la messe du Saint-Sacrement, l'introït et le graduel sont tirés textuellement, musique et paroles, de l'antiphonaire de saint Grégoire : l'introït *Cibavit* est celui de la deuxième férie de la Pentecôte, et le graduel *Oculi omnium* se chante encore, dans le rit romain, à la deuxième férie du troisième dimanche de Carême. Le chant de la prose *Lauda Sion* était, au XI<sup>e</sup> siècle, celui du *Laudes crucis attollamus*, comme on peut le voir dans le manuscrit de Saint-Evroult, cité plus haut ; il était si célèbre avant le Docteur angélique, qu'on l'appropria partout à une foule de proses, entre autres à celle des morts : *De profundis exclamantes* ; à celle de sainte Catherine : *Vox sonora nostri chori* ; à celle de saint Pierre : *Gaude, Roma, mundi caput* ; à celle de saint Michel : *Laus erumpat ex affecta*, etc. M. Fétis a ignoré toutes ces circonstances lorsqu'il a dit : « La belle séquence *Lauda Sion salvatorem*, composée par saint Thomas d'Aquin, n'a été chantée pour la première fois dans l'office du Saint Sacrement qu'en 1264. Il est vrai que l'abbé Poisson dit, dans son intéressant *Traité théorique et pratique du plain-chant* (p. 141), que le chant de cette prose a été pris de la prose plus ancienne de la Sainte-Croix, *Laudis cruces attollamus* ; fondant son opinion sur le contre-sens qui existe entre les paroles et le chant de l'hymne (*sic*) de saint Thomas. Mais, sans prétendre décider de la priorité de composition des deux proses, je ferai remarquer que la fête de la Sainte-Croix, une des plus anciennes de la liturgie, a été instituée à Constantinople avant le schisme qui a séparé l'Eglise grecque de

la communion romaine : or, il n'existe pas dans tout le chant de l'Église grecque une seule mélodie qui ait le caractère des séquences ; il est donc certain que la prose *Laudes crucis* est de beaucoup postérieure à l'institution de la fête de la Sainte-Croix, *et la priorité de composition entre les deux séquences est d'autant plus douteuse que je n'ai pas trouvé celle de la fête de la Sainte-Croix dans un manuscrit aussi ancien que celui de la fête du Saint-Sacrement dont je suis possesseur.* » (*Des origines du plain-chant*, revue de M. Danjou, année 1846, 3<sup>e</sup> article, p. 82.)

Encore une fois, je renvoie les incroyables ou ceux qui doutent au manuscrit de Saint-Evrault, et je passe outre.

J'arrive au *Domine salvum fac rempublicam* dont la mélodie figure, à mon grand étonnement, dans les *Chants de la Sainte-Chapelle*. A quel titre, s'il vous plaît ? Cette cantilène psalmodique a-t-elle été aussi extraite d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle ? Que M. Clément veuille bien le dire, car la chose en vaut la peine. Jusqu'ici l'on avait regardé Étienne Dumont, maître de chapelle de Louis XIV, comme l'auteur de ce *God save the king* des Français. Pour couper court à cette discussion, il n'y a qu'un moyen à prendre : c'est d'exhiber un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle où se trouve le chant du *Domine salvum*. M. Clément ne donnera pas cette preuve, parce qu'ici encore il s'est trompé.

Mais voici qui est plus grave. Dans sa *Collection des chants* du XIII<sup>e</sup> siècle, M. Félix Clément a publié le trait du Carême : *Domine non secundum*, morceau que les réformateurs de la liturgie parisienne ont placé à la messe du mercredi des Cendres et celle du lundi de la Semaine Sainte, d'après la mélodie profondément altérée du trait grégorien de la Semaine Sainte : *Domine, exaudi orationem meam, et clamor meus ad te veniat*, etc. Qu'a fait M. Clément pour restaurer cette prière mutilée par les puritains bibliques du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Il s'est d'abord avisé de corriger les correcteurs en complétant le texte sacré : puis, avec le texte ainsi allongé, il s'est mis à la torture pour y adapter le chant du *tractus* grégorien, répétant plusieurs fois de suite les mêmes tirades mélodiques, les modifiant, les arrangeant vaille que vaille pour remplir le nombre des syllabes du texte. Et parce que M. Clément a pris pour base de son travail le chant du *Domine exaudi* dans des manuscrits du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, il en a conclu que le *Domine non secundum*, ainsi prétintillé, devait figurer parmi les productions de son époque favorite. En vérité, cela est par trop naïf, et une pareille conclusion ne peut pas être prise au sérieux... Il y a plus : lors même que M. Clément eût respecté le texte et la mélodie de ce morceau, lors même qu'il l'eût



copié avec les plus grands soins dans des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, il n'aurait pas eu pour cela le droit de l'insérer dans sa Collection des chants religieux de ce siècle. Le trait *Domine exaudi* se trouve dans l'antiphonaire de Saint-Gall, copie authentique de celui de saint Grégoire ; il se trouve dans tous les antiphonaires ou graduels qui ont été écrits depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVI<sup>e</sup> ; et, bien certainement, ce sont là des titres qui auraient modifié l'opinion de M. Clément, s'il les avait connus.

Il est inutile de prolonger plus longtemps l'examen de l'âge des mélodies publiées par cet honorable artiste. On voit qu'il y a eu un malentendu fâcheux de sa part. N'ayant pas étudié les monuments d'archéologie musicale antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle, il a voulu remplacer cette connaissance par un procédé qui n'est pas admissible en bonne critique. Il s'est dit : « Voici un morceau de musique religieuse dans tel ou tel manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle ; donc ce morceau appartient à cette époque. » Eh ! mon Dieu ! cette conséquence est tellement peu rigoureuse qu'elle a jeté M. Clément dans d'énormes erreurs chronologiques ! Il faut bien qu'il en convienne maintenant.

Je passe à la deuxième question posée en tête de cet article, et je me demande si M. Clément a bien traduit en notation moderne ses prétendus chants du XIII<sup>e</sup> siècle ?

Ici, je dois le dire, on a formulé contre M. Clément des critiques qui ne me paraissent pas fondées, et l'on a omis celles qui étaient sérieuses.

On a mis en avant l'impossibilité de traduire les *neumes*, sortes d'écriture musicale fort mystérieuse, qui a *prévalu* depuis saint Grégoire jusqu'à l'époque de Guy d'Arezzo, — tandis que M. Clément n'avait pas même eu la prétention de toucher à cette énigme de la paléographie européenne.

On a aussi parlé de la notation inventée par Guy d'Arezzo comme d'une écriture musicale *très-difficile à lire*, et l'on a conclu que la sémiologie du plain-chant, en usage au XIII<sup>e</sup> siècle, était une lettre morte pour M. Clément.

La question ainsi posée ne prouve rien, parce qu'elle prouve trop.

Pour être juste, il faut d'abord écarter la querelle au sujet des *neumes* ; ceux qui voudraient des détails sur ce point obscur et difficile de l'art peuvent lire les travaux que je publie en ce moment, dans l'excellente *Revue Archéologique* de M. Leleux, sur les anciennes notations musicales de l'Europe.

Reste donc à examiner la sémiologie phonique depuis Guy d'Arezzo jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle inclusivement.

Dans cette sémiologie, il y a deux choses à considérer : d'abord la valeur mélodique des notes, et, en second lieu, tout ce qui a rapport soit aux valeurs temporaires des sons de la musique plane, soit aux ornements proprement dits du chant.

Quant à la valeur mélodique, le système de Guy d'Arezzo est si clair, si simple, si sûr, que le moindre doute n'est pas possible. Ce célèbre moine déclare lui-même qu'avec sa méthode de notation, *un enfant* pouvait *en moins d'un mois* déchiffrer une antienne à première vue et sans la moindre hésitation, ce que n'aurait pu réaliser un chantre dans l'ancien système même après *cent ans d'études*. Or, je n'admettrais jamais qu'en plein XIX<sup>e</sup> siècle, un homme, un artiste, un musicien littéraire qui peut méditer les ouvrages si lucide, si méthodique de Guy d'Arezzo, ne soit pas capable de lutter avec un enfant du XI<sup>e</sup> siècle. Ne point admettre cette possibilité, c'est quelque chose de tellement humiliant que cela me paraît absurde. En effet, dans la théorie sémiologique de Guy d'Arezzo, l'auteur emploie tant de précautions pour faire distinguer les notes du diagramme entre elles, que si l'on commet quelque erreur, c'est qu'on le veut bien. Ces portées musicales, imaginées par le moine de Pompose, n'avaient en général que quatre lignes : deux coloriées diversement et deux autres tracées dans l'épaisseur du vélin ; mais chaque ligne était affectée à une note, soit par une clé, soit par une couleur de convention. Cette complication de moyens auxiliaires se simplifia dans la suite ; au XIII<sup>e</sup> siècle, la notation arétine était, pour le plain-chant du moins, absolument semblable à celle du XVI<sup>e</sup> siècle dont se servent encore aujourd'hui les Chartreux.

Or, prétendre que M. Félix Clément n'a pu déchiffrer les notes des morceaux qu'il a emprunté au XIII<sup>e</sup> siècle, c'est là une accusation à laquelle je ne veux point m'associer en conscience. Nous ne sommes plus, grâce à Dieu, en l'année 1828, où M. le chevalier Kretzschmer chicanait puérilement M. Fétis sur la figure que l'on donnait, au moyen âge, à la clé de *fa* ou à la clé d'*ut*. Si la science a des luttes à soutenir aujourd'hui, ce n'est plus à propos de bagatelles que l'on faisait gravement passer alors pour de l'archéologie musicale. Celle-ci a progressé depuis vingt ans, et ses conquêtes sont tellement considérables que c'est un véritable anachronisme de les méconnaître, même pour réfuter M. Clément.

La question change du tout au tout, s'il s'agit de la *valeur temporaire* des notes et de leurs agréments. Rien n'est plus complexe que ce point de doctrine et de pratique musicale, au moyen âge, et c'est là une circonstance dont il faut ici tenir compte pour être équitable.

Quant à la valeur temporaire des notes, M. Clément s'est arrêté à un système uniforme qui laisse tout à désirer. Il a traduit toutes les losanges par des semi-brèves, — toutes les notes carrées par des brèves ou rondes, — et toutes les notes carrées avec queue par des longues. Il en est résulté une altération complète de toutes les mélodies qu'il a mises en notation moderne.

Ces mélodies se divisent en deux classes : ou elles appartiennent au genre rythmé [sic.], ou elles rentrent dans le style grégorien proprement dit.

Dans le premier cas, les traductions de M. Clément sont mauvaises et inacceptables, parce que l'essence même des pièces reproduites n'est pas respectée.

On va le comprendre par un exemple.

La *prose de l'âne* est ainsi notée dans le fac-simile qu'en a donné M. Clément :

O - ri - en - tis par - ti - bus Ad - ven - ta - vit A - si - nus

Pul - cher et for - tis - si - mus, Sar - ci - nis ap - tis - si - mus. Hez! sir as - ne, hez!

Or, voici la traduction inexacte qu'en a faite M. Félix Clément d'après le système exposé plus haut :

O - ri - en - tis par - ti - bus Ad - ven - ta - vit A - si - nus

Pul - cher et for - tis - si - mus, Sar - ci - nis ap - tis - si - mus.

Hez! sir as - ne, hez!

La *prose de l'âne* est un *conductus*, comme on le voit dans le manuscrit de Sens : *Conductus ad tabulam* ; or toujours au moyen âge, ce genre de mélodie était soumis aux lois de la rythmique [sic.], sans aucune exception.

Donc la première chose qu'il faut rechercher ici, c'est la nature des pieds qui composent les mètres de chaque strophe de ce morceau.

Or, il est facile de voir que le mètre de la *prose de l'âne* est formé de pieds trochaïques, de cette manière :

|           |         |        |      |
|-----------|---------|--------|------|
| - u       | - u     | - u    | - u  |
| O ri-     | entis   | parti- | bus  |
| - u       | - u     | - u    | - u  |
| Adven-    | tavit   | asi-   | nus  |
| - u       | - u     | - u    | - u  |
| Pulcher   | et for- | tissi- | mus, |
| - u       | - u     | - u    | - u  |
| Sar ci-   | nis ap- | tissi- | mus. |
| - u       | - u     | - u    | - u  |
| Hez ! sir | asne,   | hez !  |      |

Cette succession symétrique de trochées indique le *mode* qui, d'après la théorie de la musique proportionnelle, réglait au moyen âge la mesure des chants figurés. Saint Augustin dit positivement : « *la musique est une science qui apprend à bien MODULER, et la MODULATION est la science des mouvements bien ordonnés.* » (*De Musicâ, lib. prim.*)

Depuis saint Augustin jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, le *mode* appliqué au rythme [sic.] musical fut toujours synonyme du mot *pied*. Mais on remarque, vers le XI<sup>e</sup> siècle, que la doctrine des Grecs et des Romains s'est transformée en s'alliant à la musique mesurable. A cette époque, l'art n'admet plus tous les pieds de l'ancienne poésie : il se contente de *cinq modes* qui suffisent à toutes les combinaisons. C'est ce que l'on peut voir dans l'*Ars cantûs mensurabilis* de Francon de Cologne : « *Modi a diversis, dit-il, diversimodè enumerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem ; nos autem quinque tentum ponimus, quia ad hos quinque omnes alii reducuntur<sup>2</sup>.* »

La prose de l'âne ne peut donc être mesurée que d'après l'un des cinq modes de Francon de Cologne.

<sup>2</sup> Nouvelle édition préparée d'après les meilleurs manuscrits, par Théodore Nisard, chap. III.

Voici le mode des combinaisons possibles :

|                        | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|------------------------|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 <sup>er</sup> mode : | { | - | - | - | - | - | - |
|                        |   | - | ∪ | - | ∪ | - | ∪ |
| 2 <sup>e</sup> mode :  |   | ∪ | - | ∪ | - | ∪ | - |
| 3 <sup>e</sup> mode :  |   | - | ∪ | ∪ | - | ∪ | ∪ |
| 4 <sup>e</sup> mode :  |   | ∪ | ∪ | - | ∪ | ∪ | - |
| 5 <sup>e</sup> mode :  |   | ∪ | ∪ | ∪ | ∪ | ∪ | ∪ |

Ainsi restreint, le doute n'est pas longtemps possible, surtout lorsqu'on se rappelle la théorie que le P. Kircher a si bien développée dans le second volume de sa *Musurgia* (p. 31-39). D'après cette théorie, qui est évidemment celle de tout le moyen âge, les musiciens peuvent considérer les dissyllabes comme des spondées, des pyrrhiques, des trochées ou des iambes ; quant aux autres mots plus étendus, ils ne s'arrêtent qu'à la quantité prosodique des syllabes *moyennes* ou *antépénultièmes*, et les autres syllabes sont indifféremment *longues* ou *brèves*.

Cette règle donne les quantités suivantes comme *points de départ* :

|                        |   |  |
|------------------------|---|--|
| -                      | ∪ |  |
| Orientis partibus      |   |  |
| -                      | ∪ |  |
| Adventavit asinus      |   |  |
|                        | ∪ |  |
| Pulcher et fortissimus |   |  |
| ∪                      | ∪ |  |
| Sarcinis aptissimus    |   |  |
| Hez ! sir asne, hez !  |   |  |

Si l'on compare ces points de repère avec le système des cinq *modulations* antiques, il en résulte que la prose de l'âne appartient au premier mode *secundum quid*, pour nous servir d'une expression de Marchetto de Padoue ; c'est-à-dire à celui qui est composé, non de toutes longues, mais de pieds d'une longue et d'une brève : « *Primus modus*, dit Francon de Cologne, *procedit ex omnibus longis ; et sub isto reponimus illum qui est ex longa et brevi, duabus de causis, etc. (Ibid.)* »

Il est vrai que le morceau que j'examine n'est point noté d'après les principes précédents ; mais M. Clément n'aurait pas hésité, s'il avait su que le plain-chant et la musique mesurable, au moyen âge, fondés sur les

mêmes principes dans ces sortes de pièces, ne différaient l'un de l'autre que par la présence ou l'absence des valeurs *figurées* de la notation. En effet, les anciens principes de la Rhythmique et de la Métrique ayant été plus ou moins conservés chez les chrétiens d'Occident, ils furent d'abord suivis d'une manière abstraite, c'est-à-dire en vertu du texte littéraire, dans les compositions musicales adaptées à des paroles rythmées, et non en vertu de certains signes conventionnels dans la notation. Plus tard, la musique se créa une nouvelle route, et, s'emparant des figures de notes du plain-chant, elle leur assigna diverses valeurs de quantité prosodique. Dans l'ancienne sémiologie occidentale, la variété des signes était nécessaire pour rendre possible la lecture des mélodies ; dans la sémiologie du chant proportionnel, cette variété eut un autre but, et c'est celui que je viens de faire connaître. À partir de cette nouvelle direction de l'art musical, celui-ci reçut différentes dénominations qui nous montrent clairement sous quel aspect on le considérait. C'est ainsi que le nom de *musique plane*, de *plain-chant*, inconnu auparavant, s'établit alors dans les traités et dans les écoles, pour distinguer le chant grégorien de la musique proprement dite, de la musique *subalterne*, comme disait Francon de Cologne.

Il n'y avait donc, dans la mesure des pièces rythmées [sic.] du plain-chant et de la musique, d'autre différence que la notation. Je suis réellement certain de ce fait, que je regarde comme une chose impossible qu'il soit jamais démenti par la découverte d'aucun autre monument historique. Il faudrait, pour cela, que les auteurs contemporains et les innovateurs du moyen âge se fussent trompés en appelant *plain-chant* et *musique figurée* deux ramifications de l'art en tout point semblables l'une à l'autre. Et c'est ce qui n'est pas admissible, ni même supposable.

On ne peut pas dire, non plus, qu'avant et après la création de la musique mesurable, le plain-chant ne rythmait [sic.] aucun morceau. Cette thèse aurait mille preuves contre elle. Pour n'en citer qu'une, il suffit de rappeler ces paroles de Guy d'Arezzo, qui certes ne s'est occupé que de chant grégorien : « *Metriçi autem sunt cantus, quia ita sæpe canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus... Qualia apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit.* » (*Microl.*, cap. XV, *de commodâ vel componenda modulatione.*)

Je pense avoir démontré que la *prose de l'âne*, pour être bien traduite, doit être soumise aux lois de la musique rhythmique [sic.].

On a vu que le mètre de ce morceau est formé de pieds trochaïques.

Or, la seule mesure convenable, c'est évidemment la battue ternaire (*battuta ternaria*). Si l'on scande par *monopodies*, on aura ici la mesure à trois temps simples ; si l'on veut faire usage de *dipodies*, on aura la mesure à six-huit<sup>3</sup>. Ces deux manières reviennent à la même chose, au fond ; mais je préfère la mesure à trois temps simples, parce qu'elle est plus conforme à l'ancienne battue des chants métriques de la liturgie.

Je traduirai donc ainsi la *prose de l'âne* :



O - ri - en - tis par - ti - bus  
 Ad - ven - ta - vit a - si - nus Pul - cher et for - tis - si - mus, Sar - ci -  
 nis ap - tis - si - mus. Hez! sir as - ne, hez!

M. Félix Clément est d'autant moins excusable d'avoir traduit comme il l'a fait la prose de Pierre de Corbeil, qu'il lui suffisait, pour faire mieux, d'ouvrir l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Benjamin de la Borde. Il aurait vu dans cet ouvrage, imprimé en 1780, une excellente interprétation de ce morceau, notée en six-huit. M. Clément a-t-il connu cette traduction ? Dans tous les cas, le public, à qui l'on a fait entendre la fameuse pose en 1849 comme une nouveauté d'archéologie, ne sera-t-il pas un peu surpris d'apprendre que cette nouveauté était bel et bien connue *il y a soixante-dix ans !*

Que de choses n'aurais-je pas à dire si, passant aux morceaux écrits dans le style purement grégorien, j'examinais en détail les traductions qu'en a faites M. Clément ? Dans ces sortes de compositions, la valeur temporaire des notes, telle qu'on l'entendait du moins au XIII<sup>e</sup> siècle, n'a pas même été entrevue par cet honorable écrivain. En se servant toujours de longues, de

<sup>3</sup> Voyez le savant ouvrage de M. Vincent, membre de l'Institut, sur la musique Grecs (*Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc., tome XVIe, 1847, seconde partie, p. 205 et suiv.) – J'espère montrer, dans un prochain travail, toutes les ressources précieuses que le livre de M. Vincent doit désormais fournir à l'archéologie musicale du moyen âge. Il est désormais impossible de négliger l'étude d'un ouvrage qui retrempe aux sources d'une érudition profonde toutes les connaissances superficielles que nous avons de l'art antique.

brèves et de semi-brèves, M. Clément a prouvé qu'il n'avait pas lu une seule autorité du XIII<sup>e</sup> siècle en cette matière, et que probablement il n'en connaît aucune. Je lui indiquerai donc, dans l'intérêt de l'art, deux ou trois ouvrages dont la connaissance est indispensable à tout archéologue qui s'occupe du plain-chant du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le premier est une vaste encyclopédie musicale composée par le dominicain Jérôme de Moravie. Le manuscrit unique de ce précieux volume inédit existe à la Bibliothèque nationale de Paris, fonds de Sorbonne, petit in-folio, n° 1817. Jérôme de Moravie vécut, comme on le sait, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, et y fut le contemporain de saint Thomas d'Aquin. Le chapitre XXV de son *Traité de musique* est relatif aux notes du plain-chant considéré en lui-même et à part toute idée de contrepoint (*per se et sinc discantu*). On y voit, entre autres choses excessivement curieuses, qu'à l'exception de la plique, la valeur des notes de la musique plane, au XIII<sup>e</sup> siècle, n'était point indiquée par les figures de la sémiologie, mais seulement par le rang qu'elles occupaient dans chaque période mélodique. M. Clément regrettera, sans aucun doute, d'avoir ignoré des détails authentiques qui eussent pu donner à ses traductions une physionomie qu'elles n'ont pas.

L'autre traité que M. Clément aurait dû étudier avant de se mettre à l'œuvre a été écrit par Engelbert, abbé d'Aimont, qui mourut en 1331, après avoir administré son monastère pendant *trente-quatre* ans. Engelbert peut donc être considéré comme une autorité de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Ses quatre livres de commentaires sur la doctrine de Guy d'Arezzo forment tout ce qui nous est parvenu de lui sur la musique. On les trouve dans les *Scriptores* de Gerbert, t. II, p. 287-369. Les derniers chapitres du quatrième livre auraient été pour M. Clément de la plus grande utilité ; il y aurait vu qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, comme à l'époque de Guy d'Arezzo, on faisait soigneusement sentir, dans l'exécution, chaque période musicale de tout morceau de plain-chant. Ces périodes ou *distinctions* étaient de deux espèces : les unes *majeures*, les autres *mineures*. Elles sont admirablement expliquées dans le traité de musique d'Aribon, autre commentateur de Guy d'Arezzo, qui florissait vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle et dont l'ouvrage se trouve aussi dans le tome II des *Scriptores* de Gerbert (p. 197-229). Ce point de doctrine, complément nécessaire de celle que nous a laissé Jérôme de Moravie, mérite encore de fixer l'attention de M. Clément. Avec les sources que je viens d'avoir l'honneur de lui indiquer, la question de la *valeur temporaire*



des notes de la musique plane, au XIII<sup>e</sup> siècle, ne sera plus un mystère pour lui.

Mais ce n'est tout : pour faire connaître dans toute leur vérité les mélodies d'un siècle, il ne suffit pas d'en savoir lire les notes et de leur assigner une exacte valeur de prolation : il faut encore faire revivre, si cela est possible, les différentes nuances d'expression et les ornements mélodiques dont les exécutants de cette époque faisaient usage.

Or, c'est sur ce dernier terrain que je dois maintenant suivre M. Clément.

Ici encore cet artiste a suivi les inspirations instinctives de son génie, sans se préoccuper des monuments contemporains où la pratique musicale est enseignée ; mais malgré cela, on lui doit de grands et légitimes éloges pour avoir compris que le plain-chant ne doit pas être constamment exécuté à *pleine voix*, à *gorge déployée*, à la manière des chantres sauvages qui peuplent nos malheureux lutrins. M. Clément n'est pas le premier, sans doute qui ait tenté cette réforme dans la pratique des cantilènes liturgiques, et la pensée en est venue à tous ceux qui ont le sens commun, à toutes les oreilles qui détestent les hurlements cavernaux du *Serpent* ou les sons lourds et cuivrés de *l'Ophicléide*. Mais, quoi qu'il en soit, il y a toujours de l'honneur à faire preuve de bon goût, et M. Clément doit avoir sa part de cet honneur : *cuique suum*.

Maintenant, l'impartialité m'oblige à passer en revue tous les procédés d'expression musicale employés par M. Clément et à me tenir, dans cette revue, inflexiblement en regard du XIII<sup>e</sup> siècle.

D'abord, le traducteur a fait usage des nuances que la musique moderne désigne sous les noms de piano, de pianissimo, de forte, de fortissimo ; il a mis aussi à contribution les signes > <, dont le premier exprime le *decrescendo*, et le second le *crescendo*. Quelquefois M. Clément a indiqué qu'il faut accélérer le chant par l'expression française *pressez* ; ailleurs enfin, il a voulu produire des effets d'*écho*.

Il est certain que saint Grégoire faisait chanter les mélodies de son *antiphonaire* avec des nuances musicales assez semblables à celles que M. Clément a imaginées. Romanus, l'un des artistes envoyés à Charlemagne par le pape Adrien pour faire connaître en France le vrai chant grégorien et la vraie manière de l'exécuter, inventa un moyen assez ingénieux de fixer dans la mémoire de ses élèves les leçons d'expression musicale qu'il leur donnait. Ce moyen consistait dans l'emploi de lettres de l'alphabet, au-dessus, au-dessous ou à côté des neumes. On conserve encore aujourd'hui, dans l'abbaye de Saint-Gall, en Suisse, la copie authentique d'une partie de

l'antiphonaire grégorien que Romanus avait apporté d'Italie, et c'est sur cette copie que le chanteur célèbre appliqua son invention. Saint Notker Balbulus, abbé de Saint-Gall dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle, nous a laissé une *épître* dans laquelle il dévoile le sens que Romanus attachait à chaque lettre de l'alphabet<sup>4</sup>.

On voit donc que l'art de nuancer le plain-chant est aussi ancien que le plain-chant lui-même. Si la notation n'indique rien de semblable, il ne faut pas en être surpris : l'expression que les véritables artistes mettent dans leur chant est formée de mille accents de l'âme qu'on ne pourrait peindre aux yeux, même par des volumes de signes. C'est ce que les esthéticiens de toutes les époques ont parfaitement compris. Aussi l'invention de Romanus ne se maintint avec peine que jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle. Depuis cette époque jusqu'à Dominique Mazzochi, compositeur de l'école romaine de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les nuances musicales et l'expression dramatique des mélodies, négligées dans la notation, furent abandonnées à l'enseignement traditionnel, au goût des écolâtres et même au génie de chaque artiste. Ainsi, par exemple, la musique du XVI<sup>e</sup> siècle n'offre aucune indication sémiologique de nuances, et cependant personne n'oserait soutenir que l'art musical de cette époque n'en ait fait usage, puisque Jean-Baptiste Doni l'affirme positivement. Cet auteur érudit, faisant l'éloge de la musique de ce siècle, déclare qu'il n'y a point de peinture, si animée et si brillante de coloris qu'elle soit, qui puisse lutter avec elle. Les détails les plus gracieux s'échappent de sa plume : on croirait suivre de l'œil les diverses voix d'un chœur qui se croisent, se dessinent avec une harmonie suave, s'élèvent, descendent, se heurtent avec passion ou se fuient avec un art extrême ; et, au milieu de tous ces raffinements de la science, l'oreille semble se délecter, comme à une audition réelle, des sons qui s'échappent à peine des poitrines et s'enflent peu à peu pour aboutir à l'explosion du *fortissimo*<sup>5</sup> ; ou bien encore elle s'imagine entendre l'écho qui répète au loin les mélodies des exécutants, d'abord avec une certaine force, puis avec la fragilité d'une note qui expire sur les lèvres<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J'ai donné le texte et l'interprétation de l'Épître de saint Notker dans les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> articles de mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (*Revue archéologique* de M. Leleux, t. VI, p. 749, et t. VII, p. 129).

<sup>5</sup> « Quantum enim, per Deum Immortalem, delectationis habet liquidissima aliqua vox leniter ac sensim increscens ; mox ad plenam usque prolationem effusa ? » (*De præstantia Musicæ veteris*, lib. II.)

<sup>6</sup> « Quid suaves Echûs expressiones ; non tanùm bis, sed sæpius, remissequæ paulatim spiritu iteratæ ? » (*Ibid.*)

Il est donc impossible, après les faits qui viennent d'être cités, de blâmer M. Clément d'avoir entrepris de *nuancer* la musique plane. Mais il n'en est pas de même si l'on examine cette partie de son travail au point de vue du XIII<sup>e</sup> siècle, Tout [sic.] y est arbitraire, ainsi que je l'ai dit plus haut. Ici, il écrit *piano*, plus loin *forte*, sans s'inquiéter le moins du monde si cela est légitime ou non : pourvu qu'il y ait un effet sonore quelconque, cela suffit à M. Clément qui, reniant son rôle d'archéologue du XIII<sup>e</sup> siècle, borne là ses prétentions, et se contente d'enjoliver à *sa manière* des compositions qu'il donne ensuite comme des monuments incontestables. La chose est par trop exorbitante, en vérité, pour que je ne la signale pas à la science !

En revanche, M. Clément a été d'une sobriété excessive dans la question des *ornements* proprement dits de sa musique du XIII<sup>e</sup> siècle : pas une *petite note*, pas un *trille*, pas une *plique*, dans toutes les traductions qu'il a publiées. Et pourtant tout cela était en usage à cette époque ; c'est Jérôme de Moravie qui nous l'apprend dans le XXV<sup>e</sup> chapitre de son *Encyclopédie musicale*. Je renvoie donc encore M. Clément à cet auteur. Il y trouvera la définition et la pratique, au XIII<sup>e</sup> siècle, de la *plique*, de la *réverbération*, de ses différentes espèces, des *fleurs longues, ouvertes, subites*, agréments qui ne s'écrivaient pas toujours dans la notation, mais que des règles spéciales et faciles faisaient connaître aux musiciens de l'époque avec une entière certitude. Les bornes de cet article m'empêchent de développer ici la théorie ingénieuse de cette partie de l'art antique, mais elle trouvera sa place dans mes *Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, que j'achève en ce moment.

J'ai hâte d'arriver à l'examen de la dernière question qui doit clore cette longue critique des travaux de M. Félix Clément.

Cette question n'est pas la moins intéressante de toutes celles que peuvent soulever les *Chants de la Sainte-Chapelle*. Plus on l'agitiera, plus on sera utile à l'art véritable d'accompagner les mélodies liturgiques. Les archéologues sérieux, les musiciens qui n'aiment point la confusion des tonalités, doivent ici faire alliance avec les architectes qui combattent les Vandales modernes dont l'ignorance gâte nos plus beaux monuments par des restaurations hybrides. Il faudra bien, en fin de compte, que la lumière se fasse, et qu'elle pénètre jusque dans les écoles les plus escarpées, les plus récalcitrantes, les plus pétrées de vieille routine.

Mais revenons au fait.

L'harmonie vocale et instrumentale dont M. Clément a orné ses mélodies est-elle bien du XIII<sup>e</sup> siècle, ou du moins est-elle en rapport rigoureux avec l'ancienne tonalité musicale ?

Non, cette harmonie n'est point du XIII<sup>e</sup> siècle ; elle n'existe pas dans les manuscrits où cet écrivain a pris les chants de son Recueil. Dans ces manuscrits M. Clément n'a trouvé que des mélodies qu'il a traduites plus ou moins bien, comme on l'a vu plus haut ; mais de l'harmonie, nullement. L'auteur le dit en tête de son livre : « *Chants de la Sainte-Chapelle* (pour rappeler la fameuse séance du 3 novembre 1849) tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, TRADUITS ET MIS EN PARTIES AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE PAR FÉLIX CLÉMENT. » Je crois que les mots soulignés sont assez explicites, assez clairs, assez formels, pour que l'accusation portée contre l'écrivain, d'avoir voulu tromper ici le public, soit rejetée sans hésitation. Il n'y a eu de trompés que ceux qui ont voulu l'être, et les dupes doivent ainsi s'en prendre à elles-mêmes.

Si donc M. Clément est coupable, ce n'est point de ce chef : il l'est seulement, parce qu'il persiste dans un système faux et insoutenable ; parce qu'il veut, malgré la science, joindre l'harmonie moderne à des chants composés dans des conditions qui ne peuvent pas admettre cette harmonie ; il l'est enfin au même degré qu'un architecte qui mettrait des colonnes d'un ordre grec dans une église gothique.

M. Clément aurait pu éviter cette erreur profonde et radicale. N'a-t-il pas lu, en effet, dans la *Biographie universelle des musiciens*, de M. Fétis, ces paroles qui condamnent l'accompagnement ajouté par Perne à sa traduction des *Mélodies du châtelain de Coucy* : « Cet accompagnement est une *idée bien malheureuse*, dit M. Fétis, car elle a *gâté* le fruit des recherches de Perne. Dominé par la *pensée fausse*, reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy avec *une harmonie moderne* remplie de dissonances naturelles, de septièmes de dominantes, etc., au lieu de prendre pour modèle de ses accompagnements les chansons à trois voix de moyen âge, et particulièrement celles d'Adam de Le Hale ; *en sorte que le caractère essentiel de la musique de l'époque a complètement disparu dans cet amalgame bizarre.* » (Tome III, p.205)

M. Clément ne pouvait-il pas se rappeler aussi la critique que j'ai formulée, en 1847 et en 1848, contre l'harmonie employée dans ses traductions<sup>7</sup> ?

N'a-t-il pas été témoin, dans ces derniers temps, de la révolution qui se fait en France, en Belgique, en Allemagne, pour la séparation complète, dans un même morceau de musique, de l'ancienne et de la nouvelle tonalité ? Ne sait-il pas que Chérubini, le maître des maîtres modernes, ne souffrait point de ce mélange barbare ?

C'en était assez pour éclairer les travaux de M. Clément et leur donner une direction légitime. Au lieu de cela, je le répète, il a poursuivi opiniâtrement la mauvaise voie dans laquelle il était entré. Ne voulant ou ne pouvant aborder l'étude de l'harmonie de l'ancienne tonalité, chose qui demande quelques sons et un peu de patience M. Clément s'est maintenu inflexible dans sa manière fort incorrecte d'écrire l'harmonie moderne. La science n'y a rien gagné et peut-être même n'y a-t-elle rien perdu ; mais, dans tous les cas l'écrivain que je critique n'aura pas le droit de se plaindre de la juste condamnation que la Section de Beaux-Arts, de l'Institut, vient de prononcer contre lui, à propos de son système d'harmonisation. L'Académie ne pouvait pas approuver une pareille infraction aux lois de l'archéologie musicale : MM. Spontini, Ad. Adam, Carafa, Auber et Halévy ont bien mérité, en cette circonstance, d'un qu'ils glorifient par tant de productions admirables ; ils ont prouvé que l'érudition n'est pas toujours inséparable du génie le plus actif, le plus fécond et le plus heureux. Une doctrine qui a de pareils défenseurs est une doctrine qui doit triompher.

Cependant, faut-il le dire ? il y a un point de théorie harmonique sur lequel je ne puis être d'accord avec M. Fétis. Je crois que pour accompagner la musique du XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, il n'est point strictement nécessaire d'employer l'harmonie de cette époque ; et la raison, c'est que, informe encore, cette harmonie n'a rien d'arrêté dans ses bases constitutives. S'il s'agissait de publier simplement un morceau à plusieurs parties, appartenant à ce siècle, il faudrait à coup sûr l'éditer tel qu'il existe dans les manuscrits ; mais quand il n'est question que d'une mélodie qui existe sans accompagnement dans les manuscrits, d'une mélodie que l'on veut faire exécuter en plein XIX<sup>e</sup> siècle avec une harmonie additionnelle, d'une mélodie enfin que l'on désire même faire passer dans nos cérémonies religieuses avec l'accompagnement composé après coup, pourquoi n'aurait-on pas recours alors aux règles les plus pures de l'ancien style

---

<sup>7</sup> *Revue du Monde catholique*, année 1847, p. 120 ; année 1848, p. 172.

harmonique ? Pourquoi ne prendrait-on pas, pour modèle, l'harmonie *alla Palestrina* dans ce qu'elle a de plus simple, de plus élémentaire, de plus facile ? Pourquoi, sans toucher à sa perfection fondamentale, ne l'emploierait-on pas en n'y introduisant que les formes scientifiques en usage au XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, puisqu'il s'agit ici de cette époque ?

Du reste, il y aura fort peu de changements à faire dans l'harmonie du XIII<sup>e</sup> siècle, pour qu'elle pût être entendue de nos jours avec le plus grand plaisir. Elle n'a pas, elle n'aura jamais, j'en conviens, la magnificence, l'ampleur, la correction et la richesse de celle que l'on trouve plus tard dans les œuvres de l'École flamande et de l'École romaine ; mais son imperfection n'est pas aussi grande qu'on veut le faire croire. On cite Adam de le Hale ; c'est citer peut-être le compositeur le moins harmoniste du XIII<sup>e</sup> siècle. Je connais un auteur didactique qui a vécu au commencement du XI<sup>e</sup> siècle et qui est antérieur à Francon de Cologne ; j'ai copié et traduit son ouvrage sur le chant figuré ; ce travail m'a convaincu qu'à cette époque reculée les règles du contrepoint étaient parvenues à un point d'avancement que les historiens de la musique ne soupçonnent même pas : tout ce qui concerne le contrepoint simple et le contrepoint fleuri y est établi avec une lucidité remarquable ; et les *combinaisons canoniques*, que l'on croyait beaucoup plus récentes, y sont mentionnées avec un curieux exemple sous le nom de *nobilitationes soni*.

Du reste, quel que soit le parti qu'adopte la science, il y a un point que M. Clément peut regarder comme un fait acquis à l'érudition musicale : c'est l'incompatibilité absolue de la tonalité ancienne avec la tonalité moderne.

Et maintenant, je le demande, que reste-il des fameux Chants de la Sainte-Chapelle, ces prétendues glorifications du XIII<sup>e</sup> siècle ? Que penser des triomphes qu'ils ont obtenus et des triomphes qu'on leur annonce ? À quoi se réduit la mission laborieuse que M. Clément s'est imposée avec tant de courage ?

En vérité, la critique est une bien cruelle chose, même pour celui qui l'exerce, puisqu'elle ne lui permet pas de respecter les illusions qui ont bercé si longtemps un artiste plein d'amour pour son art. Mais tout n'est pas perdu pour M. Clément : il peut, quand il le voudra, rendre des services importants et réels à la musique religieuse ; avec des intentions pures comme les siennes, on ne craint pas de rendre hommage à la vérité qui, seule, peut féconder le génie et lui assurer des triomphes durables.

Théodore NISARD.

Si la critique qui va nous occuper était une œuvre individuelle et résultait de l'impression produite par les chants du moyen-âge sur la personne qui les a entendus, je pourrais me dispenser d'y répondre et de lui consacrer un temps qui serait mieux employé à rechercher et à produire de nouveaux monuments de l'art musical gothique. Mais l'importance du recueil qui lui a donné l'hospitalité et la place qu'occupe le *Correspondant* dans l'estime publique me font penser que plusieurs esprits sérieux ont pu rester dans l'indécision en présence des travaux que j'ai publiés. Les explications que j'ai à donner trouvent naturellement leur place dans ce journal qui a contribué puissamment à la restauration de l'art chrétien, à l'étude de l'archéologie musicale de moyen-âge, au succès des chants de la Sainte-Chapelle. Plusieurs fois, dans le courant de cette année, il a démontré l'inanité des attaques dont cette musique a fait l'objet et défendu une époque pleine de foi, de science et d'art contre ces hommes qui frissonnent au moindre tressaillement du catholicisme. Nous rencontrerons, tantôt une question de doctrine, suivant que l'article de M. Théodore Nisard nous en fournira l'occasion. Cet article, tiré à part et mis en brochure, a été reproduit sous une troisième forme dans la Revue archéologique de M. Leleux. Il est le résumé de tous les préjugés, de toutes les préventions, de tous les sophismes formatés contre le moyen-âge et le XIII<sup>e</sup> siècle en particulier.

Le critique commence par m'accuser de placer la perfection de la musique au XIII<sup>e</sup> siècle, de soutenir que cette époque ne saurait jamais être surpassée en matière d'art. Or je n'ai jamais placé la perfection nulle part, pas plus au VII<sup>e</sup> qu'aux XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ; pas plus dans les écoles des abbayes du moyen-âge que dans l'Académie des Beaux-Arts, à qui M. Nisard reconnaît, on ne sait trop pourquoi, la faculté de se prononcer comme une cour souveraine en matière d'archéologie. J'ai affirmé, à la suite des hommes les plus éminents, que l'art religieux, sous ses diverses formes, s'était élevé, au XIII<sup>e</sup> siècle, à une hauteur que les siècles qui se sont écoulés depuis n'ont pu atteindre. Il n'est pas nécessaire d'appartenir à une école pour trouver dans la musique du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle le caractère élevé, religieux, moral et expressif que M. de Chateaubriand a commencé à apprécier, que MM. Ozanam et Lenormant ont reconnu dans l'œuvre de Dante et dans les institutions normales, que le R.P. Lacordaire et Dom Guéranger ont ressuscité dans les ordres monastiques et dans la liturgie,

que M. de Montalembert a fait connaître dans l'histoire et les légendes, dont M. Victor Hugo lui-même a failli être ébloui, que les RR. PP. Cahier et Arthur Marlin ont remarqué et que M. Didron a reproduit dans ses travaux sur l'iconographie, que MM. Lassus et Viollet-Leduc s'efforcent chaque jour de réhabiliter constitue une école, soit, je me fais l'honneur d'y appartenir.

M. Nisard, en se scandalisant de l'effet produit par les exécutions de la musique du moyen-âge, donne à penser qu'il ne s'attendait pas, comme tant d'autres, du reste, à un succès obtenu si facilement par des mélodies composées dans des temps *d'ignorance et de barbarie*. Et ce qui le prouve, c'est que dans le même alinéa il attribue à l'école d'Italie, et en particulier à Palestrina, l'honneur d'avoir *résumé l'idéal de la musique religieuse figurée dans ses inimitables productions*. L'auteur de cette déclaration se dit cependant fougueux admirateur du chant grégorien, et il en déplore l'altération à partir du IX<sup>e</sup> siècle. Laisant au critique la tâche difficile de se concerter ici avec lui-même, nous nous bornerons à dire que Palestrina n'a rien à faire ici. Les œuvres de ce maître, remarquables tissus harmoniques, composées la plupart à deux chœurs et à huit parties, sont *inchantables*, sinon par des artistes très exercés, et n'ont pu jamais faire partie des offices liturgiques. Tout le monde sait que les offices de la chapelle Sixtine s'affranchissent presque constamment de la liturgie romaine. Selon le critique, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, *l'art s'oblitére, s'en va* et la perfection absolue de la musique religieuse se trouve aux deux extrémités, c'est-à-dire au VII<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle [sic.]. A la bonne heure, horizon s'éclaircit, et je devine *l'enclouure*, comme disait Molière... Ainsi cette période magnifique qui a notre sympathie, M. Nisard n'en soupçonne pas même l'existence. Il faut avoir des oreilles faites autrement que le reste des hommes pour ne pas entendre avec admiration les innombrables séquences dont fourmillent les manuscrits de cette époque intermédiaire, comme il faudrait être privé de la vue pour ne pas trouver belles les cathédrales de Reims et de Chartres, les vitraux de Sens et de Troyes, la statuaire et les miniatures qui leur sont contemporaines.

Dans ce même article, les compositions que nous avons tirées des manuscrits sont taxées de *vulgarité*. Elles sont, dit M. Nisard, *communes, insignifiantes, prises au hasard*. Le Gouvernement, en les demandant, a donc fait preuve de bien mauvais goût, et en les redemandant pour la distribution des récompenses aux exposants de l'industrie, de barbarie et d'une ignorance vraiment désolante. D'autres personnes méritent ce



reproche ; plusieurs de nos ministres et de hauts fonctionnaires, même des membres de l'Institut des Archevêques, des vicaires généraux, le savant abbé Fadet, M. l'abbé Martin de Noirliu, M. l'abbé Petelot, qui ont ouvert avec empressement leurs églises aux chants de la Sainte-Chapelle, enfin plus de 6,000 [sic.] personnes qui sont venues les entendre sous ma direction à Paris, sans compter celles qui les ont entendu en province, en Belgique et en Angleterre. Il est vrai que M. Nisard change d'avis deux pages plus loin, et décline *qu'il lui est impossible d'admettre avec l'abbé Pascal que la suppression des deux proses que j'ai publié ne fût pas une grande perte.*

Avec autant d'assurance et aussi peu de succès, il affirme que je n'ai pas reproduit un seul morceau qui appartienne au XIII<sup>e</sup> siècle. Ceux que j'ai tirés du manuscrit de Sens qui a été composé par Pierre de Corbeil, Archevêque de Sens, mort en 1222, et dont on ne trouve pas d'original antérieur, l'embarrassant bien un peu. Mais il se tire d'affaire en persistant à confondre l'office de Circoncision, composé par le respectable prélat avec je ne sais quel office de Fous, dont on a beaucoup parlé, surtout les voltairiens, comme Dulaure, sans trouver d'autres pièces à l'appui que des refrains grivois et des chansons populaires du XV<sup>e</sup> siècle, qui n'ont aucun caractère liturgique et sont fort loin de composer un office. Quand bien même cet office aurait réellement été célébré avant le XIII<sup>e</sup> siècle, il ne pourrait pas être celui que nous avons traduit depuis le premier folio jusqu'au dernier à la bibliothèque de Sens. Car il n'y est nullement fait mention *des fous*, sinon sur un folio blanc qui sert de garde au manuscrit, et en écriture du XV<sup>e</sup> siècle, tandis que l'office entier est écrit en lettres et en notation du XIII<sup>e</sup>. Le critique ne songe donc pas qu'au lieu de vieillir les chants de la Sainte-Chapelle, il les rajeunit au contraire. Il prend la parodie d'une chose sainte pour la chose sainte elle-même. Les historiens qui se sont égayés sur la prose de l'âne ont cru que c'était une bouffonnerie, n'ont pas même eu le bon sens de distinguer les strophes ajoutées par malice des strophes primitives. En voici un exemple dans la strophe suivante, il est parlé de la rapidité et de la force de l'âne de l'Orient :

Saltu vincit hinnulos  
Damas et Capreolos  
Super Dromedarios  
Velox madianeos.

Les historiens du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la copie qu'ils ont faite de la prose d'après des manuscrits sans autorité liturgique, ont reproduit sans scrupule

cette autre strophe, qui contredit la précédente et dont on ne trouve nulle trace dans le manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle :

Lentus erat pedibus  
Nisi foret baculus  
Et eum in clunibus  
Punger aculeus.

Voilà comme on parodie l'histoire. Je renvoie, pour plus de détails, les lecteurs aux articles qui ont paru sur ce sujet dans les *Annales archéologiques* et à une notice qui vient d'être publiée dans l'*Illustration* et qui accompagne un chant tiré de ce manuscrit même : *Trinitas, Deitas, unitas æterna*. Ce chant a été exécuté par Mgr. Roger dans la solennité du 18 juillet, à Saint-Roch. Il le sera encore, s'il plait à Dieu et n'en déplaît à M. Nisard, sous le nom de chant du XIII<sup>e</sup> siècle, tiré de l'office de la Circoncision, et non pas de l'office des Fous.

On peut alléguer que le manuscrit de Pierre de Corbeil peut avoir été composé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, puisque ce prélat est mort en 1222. Mais ce n'est pas contre moi que cette allégation peut être faite. M. Nisard ne fait que répéter ici une date que ma publication lui a peut-être apprise. Il est dit dans l'introduction des chants de la Sainte-Chapelle : *Ces trois phrases ont été écrites et notées au XIII<sup>e</sup> siècle par le même Pierre de Corbeil, mort archevêque de Sens en 1222*. Il n'y a donc pas lieu à nous préoccuper davantage de cette question si maladroitement soulevée par notre critique et qui fait juger de la sincérité de ses attaques.

Une fois l'âge du manuscrit et de l'office qu'il renferme bien fixé au dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle ou plus probablement au premier quart du XIII<sup>e</sup> (car il faut mettre les points sur les i pour ceux qui ont la manie de les mettre dessous), je dirais que sur neuf morceaux qui composent le volume des chants de la Sainte-Chapelle, il y en a trois qui appartiennent à ce manuscrit : *L'Hæc est clara dies*, *l'Orientis partibus* et le magnifique *Patrem parit filia*, dont il me faut établir l'âge. Mais auparavant je dois remercier M. Nisard d'avoir reproduit un fragment de la remarquable introduction de M. Didron et une lettre que M. de Montalembert a écrite à l'occasion de cette musique. Ces témoignages me sont trop précieux sous divers rapports pour que je ne sache pas gré à mon critique de les avoir publiés. Seulement, je lui conseillerais volontiers de se mettre un peu plus en garde contre ses préférences à l'égard des personnes ; il s'agit d'art religieux et d'archéologie chrétienne. Sous ces deux rapports, la science de

M. Nisard est une bien petite marcheuse à côté de celle des hommes qu'il attaque indirectement. Lorsque M. de Montalembert remuait par ses éloquentes paroles prononcées à la Chambre des Paires les entrailles des artistes catholiques, M. Théodore Nisard était loin d'ici et songeait à tout autre chose qu'à l'art religieux. Les citations qu'il fait signifient trop : « Voyez comme je suis savant, hardi, sûr de moi-même. Moi, Théodore Nisard, je culbute M. Clément et M. Didron, je fais rougir de honte M. de Montalembert, je donne une chiquenaude à l'abbé Pascal ; quant à M. Fétis, je lui ai dit cent fois son fait. » L'avis que je donne ici à ce critique est d'autant plus motivé qu'il ne trouve d'éloges à donner dans sa brochure, et toujours en matière d'art religieux et d'archéologie chrétienne, qu'à l'auteur respectable de la *Vestale*, qu'à M. Adolphe Adam, compositeur d'opéras-comiques ; qu'à M. Auber, le spirituel mais très profane auteur de *Fra-Diavolo* et du *Domino Noir* ; qu'à M. Carafa, directeur du Gymnase militaire ; enfin, qu'à M. Halévy, compositeur de la *Juive* et membre du Consistoire israélite. Il est vrai que les membres de l'Académie des Beaux-Arts sont en parfaite conformité de goût et peut-être de science archéologique avec M. Nisard.

Je me hâte d'arriver aux accusations formulées contre les deux séquences : *Regnatum senpiterna* et *Qui regis scepra*. Le critique dit qu'elles sont du XI<sup>e</sup> siècle. J'ai dit avant lui les mêmes choses que lui à l'égard de tous les morceaux qui, pour avoir été composés pendant les siècles qui se sont écoulés depuis S. Grégoire jusqu'à S. Louis, n'en constituent pas moins une liturgie spéciale, particulière au XIII<sup>e</sup> siècle. Le XIII<sup>e</sup> siècle a conservé le chant grégorien et y a ajouté la plupart des séquences écrites dans l'intervalle, quand elles étaient belles. Il a joint à ce choix des compositions qui lui appartiennent en propre, comme les trois dont j'ai parlé plus haut. Mon recueil porte en titre : *Chants de la Sainte-Chapelle tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle*. Je prouve qu'ils en ont été tirés. J'ai indiqué plusieurs fois la bibliothèque qui renferme les manuscrits, le numéro de ces manuscrits, le folio et la ligne même où tout le monde peut trouver ces chants ; que peut-on exiger de plus ? Des explications historiques plus étendues ne devaient pas trouver place dans une partition purement musicale et pratique. Dans les *Annales archéologiques*, c'était bien différent. J'ai donné, à mesure que je l'ai trouvée, la provenance de chaque pièce. Tout en établissant que certains chants étaient exécutés dans les églises au XIII<sup>e</sup> siècle, j'ai déclaré à l'occasion qu'ils étaient ou pouvaient être plus anciens, et tout ce que M. Nisard dit au sujet de l'âge des

morceaux pour me confondre, chose singulière, je l'ai dit moi-même dans mes articles. Qu'on le comprenne bien, puisque mon critique ne veut pas comprendre. Mon ouvrage dans les Annales archéologiques avait pour titre : *Liturgie, Musique et Drame au XIII<sup>e</sup> siècle*.

J'ai commencé, sans l'avoir achevé encore, l'histoire de ces trois sujets d'après des manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle. Au fur et à mesure que je trouvais des éléments antérieurs, je les renvoyais à l'époque à laquelle ils me semblaient appartenir par leur facture ou par les documents, tout en maintenant mon titre et en constatant leur présence dans les manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que j'ai agi à l'égard du *Domine non secundum*, de *l'exultet* que j'ai suivi pendant trois siècles, des introïts, des traits, de *l'ecce panis angelorum* lui-même, dont je fais remonter la musique au XI<sup>e</sup> siècle. M. Nisard le sait, feint de l'ignorer et le déclare tour à tour. Que me fait-il donc faire ?

Le critique est un peu plus facétieux lorsqu'il s'agit du *Domine salvam fac Rem publicam* que j'ai fait chanter dans les solennités officielles du 3 et du 11 novembre, en présence du président de la République. Je pense qu'il est inutile de me justifier de cet écart dont je me suis rendu coupable vis-à-vis de l'archéologie et de la liturgie en usage sous saint Louis.

M. Nisard m'accuse un peu plus loin d'avoir *arrangé* non-seulement la musique ; mais encore le texte du *Domine non secundum*, et dans les termes les plus incisifs, il affirme, une page durant, que j'ai *répété de mon chef les mêmes tirades mélodiques, que je les ai modifiées, arrangées vaille que vaille, pour remplir le nombre des syllabes du texte*. Par une inconséquence impardonnable, sinon par un moyen oratoire qui n'est pas de la plus scrupuleuse bonne foi, il se contente d'appeler ce procédé *naïf*. Si j'avais imposé au public une semblable falsification, comme une mélodie exhumée d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, c'eût été une action nullement *naïve*, comme l'appelle le critique, mais bien celle d'un homme qui se moque du public. Or je ne transige pas ainsi avec ma conscience. Que M. Nisard le sache bien. Si j'ai affirmé que le morceau *Domine non secundum* se trouvait tel que je l'ai publié dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, il y était réellement et il y est encore. Tout le monde peut voir ce tractus à la huitième ligne du folio 44 du manuscrit 904 de la bibliothèque nationale, *Codex bigotianus, reg.4218*. Je n'ai rien falsifié, rien modifié, rien *prétintillé*, ni paroles, ni notes, pas même la ponctuation. Je donne ici un démenti formel à M. Nisard. Ses affirmations sont cette fois trop positives pour qu'il puisse se retrancher derrière une méprise involontaire. Il a voulu jeter des soupçons

sur mon caractère. Je ne sais s'il restera quelque chose de cette calomnie, mais il ne me reste, à moi, qu'à rapprocher cette phrase de l'*Examen critique*, dans laquelle M. Nisard déclare que je suis un *esprit de bonne foi, incapable de commettre l'ombre d'une fraude*. La vérité est altérée dans l'une ou l'autre de ces deux déclarations. Il faut véritablement choisir.

Le critique lance ensuite un prospectus de ses propres ouvrages et de la *Revue archéologique* de M. Leleux, qu'il déclare *excellente*, sans doute parce qu'il en est un des rédacteurs. Puis, revenant à la question, M. Clément, dit-il, *a eu tort de s'arrêter à un système uniforme qui laisse tout à désirer au sujet de la valeur temporaire des notes*. M. Nisard voit un système uniforme là où précisément il n'y a aucun système. Comme je l'ai dit bien des fois dans les *Annales archéologiques*, j'ai traduit les Mélodies gothiques, sans y introduire le plus léger changement, note à note, avec la plus scrupuleuse exactitude et une infaillibilité qui n'a aucun mérite. Puisque, à mon grand regret et après une année de silence volontaire, il me faut parler de moi, je dirais à mes adversaires, avec une simplicité qui sera appréciée par tous, excepté par eux-mêmes, puisque leurs efforts tendent à changer le terrain de la discussion et à parler science au public qui n'en a pas sur ces matières, je leur dirai que je décline l'honneur que plusieurs personnes m'ont fait en considérant les chants de la Sainte-Chapelle comme une publication scientifique. C'est principalement une œuvre d'art et de goût. La partie scientifique consiste dans la reproduction fidèle, exacte, infaillible que j'ai faite en signes modernes des signes du moyen-âge. L'art et goût consistent dans le choix des mélodies, dans le mode d'exécution que j'ai adopté, dans l'expression que j'ai fait donner aux phrases mélodiques par les artistes, toutes les libertés qu'il m'eut été loisir de prendre au sein même du moyen-âge sans enfreindre aucune règle. Les chants religieux alors étaient exécutés de mille manières — avec ou sans accompagnement, par plusieurs voix à l'unisson ou à plusieurs parties, avec ou sans instruments de musique. Les manuscrits et les traités font foi. Le mode d'exécution que j'ai choisi est celui qui m'a paru un des plus simples et le plus convenable entre tous ceux que je pouvais employer. Me reprochera-t-on de m'être servi d'instruments inusités au moyen-âge ? Je n'ai pas pu fabriquer un orgue, des rebecs, des monocordes à archet, des dicordes, des psaltérions, des harpes du XIII<sup>e</sup> siècle. J'ai pris le plus petit orgue possible, des altos, des violoncelles, des contrebasses, instrument qui se rapproche le plus du grand rebec, du monocorde à archet et du dicorde pour soutenir les voix. J'ai pris pour modèle une vignette de

manuscrit qui représente un groupe de musiciens du XIII<sup>e</sup> siècle chantant un introït. On peut voir sur les verrières de la plupart de nos cathédrales une preuve de la sobriété que j'ai apportée dans l'usage de ces moyens d'exécution.

On peut attaquer le goût qui m'a fait rechercher les inspirations des siècles passés, qui m'a poussé à les faire exécuter par les meilleurs artistes à mes risques et périls, qui m'a fait consumer plusieurs années d'un travail aride et assidu ; on peut s'élever contre l'enthousiasme que le public a ressenti en entendant ces mélodies ; c'est une affaire de tempérament, d'impression, de manière de sentir, d'opinions religieuses même. Mais il était difficile à mes adversaires d'accepter la discussion sur ce terrain. Ils auraient été battus en brèche immédiatement par l'opinion publique. Aussi ont-ils déplacé la question. Je viens aujourd'hui la ramener à son véritable jour et en peu de mots. M'occupant de musique depuis l'âge de dix ans ; tour à tour élève, professeur et compositeur, j'ai cherché à m'affranchir de la routine que la civilisation musicale moderne m'avait imposée comme à tant d'autre. Il m'a semblé qu'en remontant de siècle en siècle, je retrouverais des formes mélodiques, des tonalités, des agencements de sons qu'il me serait utile d'étudier, de faire revivre, que mes travaux, mes compositions puiseraient dans cette étude du passé une allure nouvelle, plus indépendante, plus inspirée ; que je rendais peut-être aux artistes quelques services en les initiant à mes recherches, et qu'un progrès serait réalisé. Si ce dernier but n'est pas atteint, je me serais trompé, voilà tout. Je ne le crois pas néanmoins, surtout en considérant combien l'étude des autres arts a déjà exercé sur l'art contemporain une influence utile. En conséquence, j'ai ouvert les manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle. Sachant combien, en fait d'art et surtout de musique, la théorie est inférieure à la pratique, je n'ai attaché qu'une importance secondaire aux traités composés à différentes époques, et qui, soit dit en passant, se contredisent presque tous, absolument comme nos méthodes contemporaines. J'ai lu la plupart des ouvrages cités par M. Nisard ; je possède même ceux qu'il me reproche de ne pas avoir ouvert : j'en ai publié des fragments dans les *Annales archéologiques*. Mais plus je les ai médités, plus j'ai été tenté de revenir aux monuments eux-mêmes, à la note et à l'exécution réfléchie des phrases mélodiques. Je me suis bien gardé de les interpréter suivant les règles d'un ou de deux traités et les opinions diverses de MM. Tel et tel ; mais j'ai traduit scrupuleusement une longue gothique par une longue moderne, une brève gothique par une brève moderne ; et ce travail étant simplement

graphique, il est impossible que la traduction ne soit pas aussi exacte que celle d'une lettre gothique en une lettre romaine, d'un chiffre arabe en un chiffre romain. Ce travail de transcription étant fait, il me restait à le faire exécuter par des artistes.

Ici nous rencontrons une question fort intéressante en elle-même et que la solution trouvée par le critique rend plus intéressante encore.

Félix Clément,  
membre de la commission des Arts  
et Édifices religieux.

*(La fin à un prochain numéro.)*

---

**Félix CLÉMENT, « Feuilleton Musique religieuse Réponse à l'examen critique des chants de la Sainte-Chapelle<sup>8</sup> », *L'Univers*, 10 novembre 1850**

---

Dans les premiers siècles du christianisme, on rencontre encore dans la liturgie çà et là quelques vers hexamètres ; mais ces débris de muse antique que le chant populaire faisait disparaître, entraîné par des aspirations nouvelles, firent place au vers latin rimé, précurseur de notre poésie française moderne. Ce ne fut qu'au dix-septième siècle que reparurent dans la liturgie sous la plume de Santeuil, les pieds de l'ancienne poésie : les vers adoniques, saphiques, trochaïques, alcaïques, phérécratiens et autres. Incroyable amalgame de brèves et de longues que détruisaient forcément les notes presque constamment égales du plain-chant. C'était une folie, un engouement passager dont nous nous débarrassons bien péniblement chaque année en revenant à la liturgie romaine.

Ainsi, les mélodies gothiques étant écrites sur des vers rimés et consonnants [sic.], sur des paroles présentant entre elles certaines analogies par le nombre des syllabes, la rime, la consonnance [sic.], le nombre des syllabes [sic.] ont dû me guider tout naturellement pour donner le mouvement des périodes aux exécutants. Quand on est musicien et qu'on a de la musique écrite sous les yeux, on ne tarde guère à donner à la phrase son véritable sens, surtout lorsque cette musique s'unit aux paroles avec autant de clarté que de précision. Si j'avais exigé de M. Roger, lorsque je lui faisais répéter l'*Orientis paribus*, l'*Hæc est clara dies*, le *Trinitas*, etc., qu'il lût la prose de M. Th. Nisard et les ouvrages qu'il cite, il m'eût répondu avec son bon sens ordinaire : « Dispensez-moi de vos traités ; la note et les paroles m'en apprendront beaucoup plus qu'eux ; les avez-vous ? Chantons. » Et bien lui en eût pris ; car ses souvenirs de collègue lui sont encore assez présents, et la façon dont M. Th. Nisard scandait les vers eût été cause que ma répétition se serait passée en éclats de rire. Que M. Th. Nisard appelle trochée un spondée, brève une longue, longue une brève, uniquement pour me contredire, c'est trop grand dévouement [sic.], et MM. Adolphe Adam et Halévy, s'ils sont aussi bons latinistes qu'ils se déclarent archéologues, doivent être un peu déconcertés de l'intrépidité de Curtius de l'Académie des Beaux-Arts.

---

<sup>8</sup> Voir le numéro du 6 novembre.



Voici cette curieuse quantité : (Voir la page 12 de l'article de M. Théodore Nisard.)

ōrīentīs pārtībūs  
ādvētāvīt āsīnūs  
pūlchēr ēt fōrtīssīmūs  
sārcīnīs āptīssīmūs  
hēz sīrāsne hēz

Un élève de cinquième rétablirait ainsi cette prosodie singulière :

ōrīentīs pārtībūs  
ādvētāvīt āsīnūs  
pūlchēr ēt fōrtīssīmūs  
sārcīnīs āptīssīmūs  
hēz sīrāsne [sic.] hēz !

Tels sont les pieds que M. Th. Nisard appelle Trochaïques ; tel est l'exemple choisi d'une *succession symétrique de trochées*. Et ce qu'il a de plus surprenant, de plus inattendu, c'est que saint Augustin a été le complice de cette innovation dans les règles de la quantité. Si les découvertes que M. Th. Nisard nous annonce avec tant d'emphase sont aussi étonnantes que celles-ci, il y aura du plaisir à être de ses lecteurs et on ne peut que l'encourager :

« Cette succession symétrique de trochées, dit-il, indique le mode qui, d'après la théorie de la musique proportionnelle, réglait au moyen-âge la mesure des chants figurés. Saint Augustin dit positivement : « La musique est la science des mouvements bien ordonnés. »

Le critique dit qu'il a lu Francon, le P. Kircher, Guy d'Arezzo, M. Vincent, Benjamin de la Borde, Jérôme de Moravie, Engelhart et Aribou [sic.]. Nous ne lui contestons pas son goût pour la lecture. Il dit avoir trouvé dans leurs ouvrages la preuve que la prose de l'âne devait être soumise aux lois de la rythmique. Je le veux bien, et d'autant plus volontiers que j'ai toujours pensé que tout était soumis à un rythme nécessairement avec ou sans approbation de ces auteurs. A notre connaissance, plusieurs d'entre eux le déclarent ; mais quelle rythmique ? Est-ce une mesure musicale régulière, uniforme, composée de phrases carrées, absolument comme un quadrille de Musard ou une valse de Strauss ? c'est l'avis de M. Théodore Nisard, et voilà sur quoi il fonde sa doctrine :

« On a vu que le mètre de la prose *Orientis* est formée de pieds trochaïques.

Il me reste à parler du genre de mesure musicale qu'on peut lui approprier dans une bonne traduction moderne.

Or, la seule mesure convenable, c'est évidemment la battue ternaire. »  
(Voir la traduction de M. Th. Nisard.)

La valse de la reine de Prusse ne ferait pas mieux valser que ce chant religieux du moyen-âge ainsi arrangé par l'auteur de l'*Examen critique*. Rien n'y manque ; l'indication de la mesure à trois-quatre ; la blanche suivie de la noire ; la barre qui indique le temps fort et les valeurs régulières des mesures ; le soupir et le point. Pauvre mélodie ! charmant joyau longtemps oublié ! n'auras-tu revu la lumière que pour figurer aux bals du Ranclagh ou dans quelque autre mauvais lieu ? Dans quel état t'a mise ton traducteur ! (Voir le fac-simile du manuscrit)

La sagacité dont M. Nisard a fait preuve en voyant des trochées là où d'autres avaient toujours vu des spondées, des brèves là où ils voyaient des longues ; cette sagacité ne l'a pas abandonné dans la traduction qu'il a faite de l'*Orientalis partibus*. M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir ; le critique a été plus habile encore ; il a lu des vers trochaïques sur la prose rimée de l'âne. Quand on est de cette force, on peut bien traduire deux notes absolument semblables de forme dans un manuscrit par deux notes dont l'une a une valeur temporaire double de celle de l'autre. En si beau chemin on ne s'arrête pas ; à quoi bon ? Il faut premièrement faire autre chose que l'artiste qu'on critique ; secondement, remplacer le chant très religieux qu'on ne s'attendait pas à trouver sur des paroles jusqu'alors mal interprétées par un petit air bien gai, bien sautillant, qui vienne chatouiller agréablement le volontairianisme [sic.] de certains académiciens.

Le critique cite à l'appui de son étrange interprétation (car c'est une interprétation dans tous les cas, et non pas une traduction) quelques phrases fort ambiguës tirées d'un ou de deux traités. Quand bien même elles seraient plus explicites, par la raison que nous avons émise plus haut, nous n'y attacherions qu'une importance fort secondaire, attendu que la notation musicale usitée au XIII<sup>e</sup> siècle est suffisamment claire et que les compositeurs et transpositeurs de cette époque, ayant à leur service des longues et des brèves, n'eussent pas manqué d'en faire usage si la mélodie eût offert une succession régulière de longues et de brèves. Je prie les lecteurs de bien vouloir jeter les yeux sur la traduction que j'ai faite de l'*Orientis*, de la comparer avec le fac simile et de juger s'il y a lieu de la

trouver inexacte, et s'il existe une autre manière de traduire fidèlement. Les trois brèves qu'ils y remarqueront sont motivées par les trois longues qui les précèdent. Une note, en effet, empruntant, pour être longue, la moitié de la valeur de la note suivante, exige que celle-ci soit brève.

Le critique ajoute : « M. Félix Clément est d'autant moins excusable d'avoir traduit comme il l'a fait la prose de Pierre de Corbeil, qu'il lui suffisait, pour faire mieux, d'ouvrir l'*Essai sur la Musique ancienne et moderne* de Benjamin de La Borde. Il aurait vu dans cet ouvrage, imprimé en 1780, une excellente interprétation de ce morceau, notée en six-huit. M. Clément a-t-il connu cette traduction ? »

Et plus loin : « M. Clément a prouvé qu'il n'avait pas lu une seule autorité du XIII<sup>e</sup> siècle en cette manière, et que probablement, il n'en connaît aucune. »

Il est véritablement puéril et fastidieux de relever cette dernière assertion de mon critique. On voit assez dans son article qu'il a lu mes travaux. Il aurait dû se montrer plus habile et déguiser la connaissance qu'il en avait ; il m'aurait évité de dire ici qu'en dehors de mes études personnelles sur une vingtaine de traités su moyen-âge que j'ai lus ou parcourus sur cette matière, j'ai publié dans les *Annales archéologiques*, malgré mon peu de foi dans ces sortes d'ouvrages, des citations extraites des *Scriptores ecclesiastici* de Gerbert, entre autres de Francon et d'Elie Salomon, citations beaucoup plus significatives que les siennes.

Quant à la première question relative à l'interprétation de l'*Orientis* par Jean-Benjamin de La Borde, premier valet de chambre de Louis XV, nous allons entrer dans quelques explications. Cette interprétation fait pâmer d'aise M. Th. Nisard. Ecrite en 1780, elle a servi de modèle à la sienne en 1850. La science archéologique du critique a donc dormi soixante-dix ans ! C'est un sommeil un peu long et absolument semblable à celui de certains architectes qui lisent des églises gothiques dans Madame de Genlis. Seulement, Benjamin de La Borde a été de meilleure foi que le critique du XIX<sup>e</sup> siècle dans son interprétation de la Prose de l'Ane. Il dit dans une note, tome II, page 234 : « Toutes les strophes sont sur le même chant. Dans l'originale, il est noté sur quatre lignes ; comme tout le plain-chant, et sur la clef d'ut à la troisième ligne. Nous l'avons transporté à la clef de sol et sur cinq lignes, pour le mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs. Nous y avons d'ailleurs *ajouté* la mesure ordinaire à la plupart des proses des Eglises de France. »

Ce que Benjamin de La Borde déclare avoir *ajouté* de chef, le critique l'attribue à sa science archéologique, et cet auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle a beau se défendre de cette prétention, il faut, bon gré mal gré ; qu'il la partage avec M. Th. Nisard. Cependant ces mots : *La mesure ordinaire à la plupart des proses des Eglises de France*, indiquent assez que l'intention de l'interprète était de moderniser le chant de l'*Orientis*. Car les proses à trois temps du rit gallican ne dataient guère alors que d'une cinquantaine d'années et jouissaient de la vogue qu'ont toujours les innovations. C'est ce qui engagea Benjamin de La Borde, comme il le dit lui-même, à rajeunir le vieil air du XIII<sup>e</sup> siècle. Il y a donc, à notre avis, exagération dans l'affection de M. Th. Nisard pour son Benjamin.

Le critique ne fait que répéter, au sujet de sa battue ternaire systématique, ce que M. Danjou avait déjà dit à propos de la traduction du même morceau donnée par moi dans les *Annales archéologiques*. Ce n'est sans quelque délassément que je rencontre sur mon chemin un autre adversaire que M. Th. Nisard. Dans la *Revue de la Musique religieuse populaire et classique*, août 1847, M. Danjou s'exprimait ainsi : « M. Clément n'a pas vu que cette prose était du rythme ternaire, lequel est clairement indiqué dans la notation, surtout à la strophe : *Saltu vincit hinnulos*. Dans les remarques dont il fait suivre sa traduction, M. Clément soutient que le plain-chant, *planus cantus*, a consisté, au moyen-âge, dans la suppression absolue des longues et des brèves, ou, si l'on veut, de tout rythme. »

Quoique M. Danjou ait toujours réfuté par moi avec les égards dus à un homme de mérite, cependant je ne puis me défendre d'un accès de mauvaise humeur rétrospective, en présence d'un tel abus des termes que j'ai employés, d'une insinuation injuste et enfin d'une erreur manifeste.

D'abord, il faudrait, pour que le rythme ternaire fût clairement indiqué dans la notation de la strophe : *Saltu vincit hinnulos*, que celle-ci présentât une succession régulière de longues et de brèves, c'est-à-dire dix-sept notes longues entrecoupées de seize notes ordinaires. Car chaque strophe se compose de quatre vers rimés de sept syllabes, plus, d'un refrain de cinq notes, en tout trente-trois notes. Or, il n'y a dans la strophe citée par M. Danjou que trois notes longues. Elles se trouvent sur les premières syllabes de *vincit, hinnulos et dromedarios*. Y a-t-il là l'ombre même d'une indication de la mesure régulière à trois temps ? Puisque les musiciens et les copistes avaient, au moyen-âge, je le répète, la note ordinaire, la longue, la brève, c'était probablement pour s'en servir et exprimer leurs intentions à l'égard de la durée des sons. J'ai suivi fidèlement et

scrupuleusement dans ma traduction les indications qu'ils ont consignées dans leurs manuscrits, en ne mettant de longues que lorsqu'ils y ont mis des longues, de brèves que lorsqu'ils y ont mis des brèves ; enfin, en laissant simples les notes qu'ils ont écrites simples.

D'ailleurs, le système énoncé par M. Danjou, et reproduit par M. Th. Nisard, éprouve encore un assez rude échec dans la septième strophe de la même prose ; car les syllabes *ex* et *mi* du vers *Jum satur ex gramine* sont indiquées longues dans le manuscrit. Or ces syllabes se trouvant nécessairement brèves, d'après les idées de ces deux critiques, puisqu'elles arrivent sur un temps faible, le troisième, elles eussent dû être marquées brèves ou ordinaires au moins dans le manuscrit. Je reviens à la vision qu'a eue M. Th. Nisard, et dans laquelle la prose *Orientis* lui est apparue comme une succession régulière de trochées et comme une pièce à trois temps. Peut-il nous dire comment il se fait que dans le manuscrit la première syllabe de *dromedarios*, qui est éminemment brève, soit surmontée d'une longue ?

Je vais en donner l'explication, comme je l'ai déjà fait en 1847 dans les *Annales archéologiques*, et j'espère que personne ne lui donnera, cette fois, un sens équivoque.

Le plain-chant appartient principalement, pour ne pas dire exclusivement, à notre Occident. Il résulte des langues diverses que parlaient nos pères, et en conséquence il s'isole de plus en plus de l'influence de la prosodie antique. On a pu essayer, dans les premiers siècles, d'imposer l'obligation de chanter le latin liturgique d'après les exigences de la prosodie, c'est-à-dire de faire entendre un son bref sur une syllabe brève, un son plus long sur une syllabe longue, mais c'était une œuvre impraticable, alors, en ce pays, comme elle le serait encore aujourd'hui. En effet, le gosier germain se refusait aux modulations de la lyre de Sapho et d'Horace. Au dix-septième siècle même, malgré le goût, la passion de Santeuil et des autres poètes liturgiques pour l'antiquité, on a chanté leurs vers asclépiades, iambiques et adoniques sur le chant plane, sur des notes presque constamment égales. On les chante encore ainsi dans toutes les églises de Paris. Faut-il rappeler le *Stupete gentes* et le *Debilis cessent elementa legis* ? De quel côté est le tort ? N'est-il pas du côté du dernier venu ; de cette quantité prosodique qui s'est imposée à des hymnes populaires après les avoir dépossédées des magnifiques textes composés en vers rimés, harmonieux, sonores, sans aucune préoccupation de dactyles, d'iambes et de trochées quoi qu'en dise M. Th. Nisard ?

Tout a grandi dans le monde depuis l'avènement du christianisme. L'accent de la prière est devenu plus large, moins resserré dans les bornes étroites du langage. Nous aimons à croire qu'un anapeste chanté sur la lyre à onze cordes par un artiste athénien aux cheveux parfumés serait une assez petite musique, si on l'entendait après le *Te Deum laudamus* chanté par un peuple entier dans une cathédrale.

Le lecteur voit-il dans ce qui précède que, à mes yeux, le plain-chant soit la suppression absolue des notes longues et brèves en musique, comme M. Danjou l'insinue ? Non certes. On doit comprendre, sans aucune hésitation, que je n'ai voulu parler que des syllabes longues et brèves de la prosodie, et que je me suis contenté d'affirmer que le plain-chant n'en a tenu et ne pouvait en tenir aucun compte. J'ai voulu dire encore moins que le plain-chant était la suppression de tout rythme. Je pense avoir prouvé qu'au contraire j'attachais une grande importance à cette partie essentielle de la musique, en contredisant les artistes qui exécutaient les chants de la Sainte-Chapelle, en leur indiquant les mouvements de chaque morceau, en variant presque à l'infini la mesure, suivant les exigences de la phrase mélodique et du texte, en interprétant les effets sonores d'après le sens liturgique et lyrique à la fois, non pas d'après tel ou tel système, tel ou tel passage d'un traité (mesquine ressource et autorité insuffisante pour un artiste), mais d'après ce sentiment indéfinissable que Dieu a mis en nous, et qui nous fait donner une expression d'autant plus vraie à la pensée, qu'elle se trouve conforme aux règles du goût sans s'y être asservie d'avance.

Le critique passe en revue les *nuances* dont je me suis servi pour me mettre en rapport avec les artistes chargés d'interpréter les chants de la Sainte-Chapelle. Les *piano*, les *forte*, les *crescendo*, les *decrescendo*, les moindres indications sont l'objet de sa minutieuse inquisition. Fidèle au mot d'ordre qu'il a reçu, il me donne de mauvaise grâce des éloges pour la manière dont j'ai nuancé les morceaux du moyen-âge dans l'exécution. Il en diminue toutefois la valeur, en mettant sa conscience de moitié dans un résultat obtenu et incontestable. « Il est certain, dit-il, que saint Grégoire faisait chanter les mélodies de son antiphonaire avec des nuances musicales assez semblables à celles que M. Clément a imaginées. » Dominique Mazzochi et Jean-Baptiste Doni viennent encore, selon lui, corroborer et justifier la détermination que j'ai prise. Il ajoute : « Il est donc impossible, après les faits qui viennent d'être cités, de blâmer M. Clément d'avoir entrepris de nuancer la musique plane. » Mais le critique se trouve mal à l'aise sur ce terrain, et, je ne puis m'expliquer cette

inconséquence, après être convenu que les nuances ont été employées en musique depuis saint Grégoire jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, il me blâme de n'avoir pas fait une exception au détriment du XIII<sup>e</sup> siècle. Il m'accuse d'avoir *enjolivé à ma manière les compositions de cette époque, d'en avoir tiré des effets sonores*, et, oubliant l'absolution qu'il m'a donnée dans les deux pages précédentes, il s'écrit : « La chose est par trop exorbitante, en vérité, pour que je ne la signale pas à la science ! »

« En revanche, continue-t-il, M. Clément a été d'une sobriété excessive dans la question des ornements proprement dits de sa musique du XIII<sup>e</sup> siècle ; pas une petite note, pas un trille, pas une plique dans toutes les traductions qu'il a publiées, et pourtant cela était en usage à cette époque. »

En effet, ici, M. Th. Nisard a raison. C'est, à mon avis, la première fois que cela lui arrive dans son examen critique. Mais mieux vaut tard que jamais. J'ai été sobre d'ornements ; pas un trille, pas une petite note. J'aurais dû, relativement à ces détails importants, indispensables, sans lesquels il n'y aurait ni mélodie, ni harmonie, ni texte, ni musique, consulter le goût non suspect des écolâtres. Que de belles choses perdues ! Le trille surtout. Il aurait produit un bon effet sur les fidèles agenouillés dans l'*Ecce panis Angelorum* ! et la réverbération, et les fleurs longues, ouvertes, subites ! Je m'avoue bien coupable cette fois.

J'arrive enfin à la dernière question soulevée par les chants de la Sainte-Chapelle. L'harmonie que j'ai employée pour accompagner ces chants est-elle du XIII<sup>e</sup> siècle ?

Je pourrais me contenter de répondre aux attaques du critique sur ce point en signalant plus de dix contradictions flagrantes dans lesquelles il est tombé, quoiqu'il n'ait consacré que trois pages à l'étude de cette importante question ; mais cette stratégie prouverait son incompetence sans établir la légitimité des [sic.] mes travaux.

Quoique le titre de ma publication indique les chants de la Sainte-Chapelle ont été seuls tirés de manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle, et que l'harmonie a dû être ajoutée par moi ainsi que l'accompagnement d'orgue, néanmoins il m'a fallu bien souvent donner des explications plus étendues, soit dans les lettres insérées dans des journaux, soit dans les *Annales archéologiques*, soit enfin verbalement.

Les chants de la Sainte-Chapelle, comme la presque totalité des mélodies du moyen-âge, depuis saint Grégoire jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, existent dans les manuscrits sans harmonie. Faut-il en conclure qu'on les chantait sans

accompagnement ? Il est impossible de l'admettre d'après la facture de ces mélodies, d'après les témoignages de tous les auteurs qui leur ont été contemporains, d'après la tradition, d'après les textes mêmes d'un grand nombre de séquences chantées. Pourquoi cette harmonie n'a-t-elle pas été notée ? Par la raison que s'il avait fallu écrire tout l'antiphonaire en partition, ce travail immense aurait exigé dix manuscrits pour un seul, et qu'on trouvait plus simple de chanter les accords sur le livre d'après les règles du contrepoint apprises d'avance, le goût et l'inspiration des exécutants. Que me fallait-il donc faire ? Me rendre compte de tous les accords usités au XIII<sup>e</sup> siècle ; les tirer en suite des mélodies elles-mêmes et les grouper dans l'ordre le plus simple, le plus conforme au chant dont ils ne devaient être que l'accompagnement. Or, tous les accords que j'ai employés existaient-ils sous les notes correspondantes du chant dans l'ordre où je les ai placés ? C'est ce qu'il est impossible à moi comme à tout autre de nier ou d'affirmer, puisque les mélodies en sont privées dans les manuscrits. Ce que je puis déclarer ici une fois de plus, c'est que j'ai mis une telle réserve dans l'emploi de cette harmonie, que tout homme un peu versé dans l'étude de cette question doit reconnaître que je suis resté en deçà de ce que l'histoire de l'art m'autorisait à faire. En effet, les jeux du contrepoint et les combinaisons canoniques étaient déjà d'un usage général. Les personnes qui m'ont autrefois blâmé de soutenir cette thèse, frappées des preuves que je leur ai fournies et du résultat de leurs recherches personnelles, la reconnaissent vraie aujourd'hui. Il n'est pas jusqu'à M. Théodore Nisard qui ne soit de cet avis, et ce n'est pas la moindre de ses inconséquences.

« Je connais, dit-il, un auteur didactique, qui a vécu au commencement du XI<sup>e</sup> siècle et qui est antérieur à Francon de Cologne ; j'ai copié et traduit son ouvrage sur le chant figuré, ce travail m'a convaincu qu'à cette époque reculée les règles du contrepoint étaient parvenues à un point d'avancement que les historiens de la musique ne soupçonnaient même pas : tout ce qui concerne le contrepoint fleuri y est établi avec une lucidité remarquable, et les combinaisons canoniques, que l'on croyait beaucoup plus récentes, y sont mentionnées avec un curieux exemple sous le nom de : *Nobilitationes soni*. » Malgré cette citation compromettante, le critique ne veut pas qu'on emploie cette harmonie, même pour accompagner les chants du XIII<sup>e</sup> siècle, par la raison, dit-il, *qu'informe encore, cette harmonie n'a rien d'arrêté dans ses bases constitutives*. Qu'est donc devenue l'harmonie pendant les deux siècles intermédiaires du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle ?



Quant à moi, je me suis imposé les limites les plus étroites. Je me suis borné à mettre sous chaque note du chant un accord, la plupart du temps un accord parfait et quelquefois un accord de septième, parce que cet accord existait, comme j'en ai donné la preuve dans les *Annales archéologiques*. C'est cet accord de septième qui a scandalisé si fort l'aréopage dont M. Th. Nisard se fait l'écho. J'engage mes adversaires à se mettre un peu plus au courant des questions qu'ils traitent, à consulter, par exemple, le *fac-simile* d'un morceau d'harmonie tiré d'un manuscrit de Gautier de Coincy et publié dans les *Annales archéologiques*. Ils y verront la septième contestée ; bien plus, des sixtes successives et des quintes diminuées. Ils pourront voir encore, dans l'article qui accompagne ce *fac-simile*, cette citation significative, tirée de Francon : « *Item sciendum est, quod omnis omperfecta discordantia immediata ante concordantiam, bene concordat.* »

On dirait que le critique, à la fin de son article, sent ses forces s'affaiblir. Il articule vaguement et sans preuves à l'appui, pas même ses preuves ordinaires, que je n'ai pas respecté la tonalité des morceaux que j'avais à harmoniser. Je ne puis, à mon grand regret, préciser ses reproches. Toutefois, je ne veux pas abandonner ce côté de la question sans lui dire que, lorsqu'il aura étudié la période du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, dont il nie l'existence musicale, il saura qu'elle se distingue de celle qui l'a précédée par l'affranchissement progressif de la tonalité grégorienne, par une allure mélodique plus hardie, plus indépendante. S'il m'accuse de n'avoir pas respecté la tonalité grégorienne dans l'accompagnement dont je me suis servi, ma réponse est toute prête : il aurait fallu que cette tonalité existât dans les chants de la Sainte-Chapelle pour la respecter.

M. Th. Nisard invoque le témoignage de Chérubini à propos d'archéologie musicale. J'avoue ingénument [sic.] que je ne croyais pas jusqu'à ce jour que l'auteur de la messe du Sacre fût compétent en pareille matière.

Ce qui m'étonne beaucoup moins, c'est l'ovation décernée aux cinq membres de la section de la musique de l'Institut par mon critique, au sujet d'une condamnation qu'ils auraient faite de mon harmonisation. « L'Académie, dit-il, ne pouvait pas approuver une pareille infraction aux lois de l'*archéologie musicale* : MM. Spontini, Ad Adam, Carafa, Auber et Halévy ont bien mérité, en cette circonstance, d'un art qu'ils glorifient par tant de productions admirables ; ils ont prouvé que l'érudition n'est pas toujours inséparable du génie le plus actif, le plus fécond et le plus heureux. »

Je ne connais pas le rapport de l'Académie des Beaux-Arts sur mes travaux. Je sais, comme je l'ai dit plus haut, que l'auteur du pamphlet contre la foi catholique actuellement chef de division au ministère de l'instruction publique et des cultes, a sollicité d'un compositeur d'opéras qui *membre du consistoire israélite* et frère de son chef de bureau, un rapport au sujet d'une mission concernant l'art *catholique* au moyen-âge, mission que le Comité historique des arts et monuments, à l'*unanimité*, avait prié le ministre de me confier. Mais ce rapport, tout en ayant une efficacité occulte contre l'avis de tout un corps savant et les vœux de plusieurs prélats, ne m'a pas été communiqué et n'a pas été publié, malgré mon vif désir et mes sollicitations. Je dois donc en ignorer le contenu. Il paraît que M. Th. Nisard a été plus heureux que moi.

Il est plus poli de se quitter en disant au revoir qu'en disant adieu. Cependant, un si long colloque me fait prononcer de préférence cette dernière formule en me séparant de mon interlocuteur.

Félix Clément,  
*membre de la commission des arts  
et édifices religieux.*

Monsieur,

Certaines personnes rendent quelquefois la religion solidaire de leurs sentiments personnels et parlent trop au nom de la foi, au lieu de parler en leur propre nom. Ainsi, quiconque n'est pas avec eux est *voltairien*, *incrédule*, *impie* : il doit être suspect aux yeux des honnêtes gens...

Je n'exagère pas, Monsieur, et cet anathème est trop transparent dans la réponse que M. Félix Clément vient de publier contre moi<sup>1</sup>, pour que je ne le signale pas.

J'avais soutenu, contre lui, ces quatre points d'archéologie musicale :

1° La perfection de la musique religieuse ne se trouve pas au XIII<sup>e</sup> siècle, mais au VII<sup>e</sup> pour le plain-chant, et au XVI<sup>e</sup> siècle pour la musique proprement dite ;

2° Les morceaux publiés par M. Félix Clément ne sont pas du XIII<sup>e</sup> siècle ;

3° Dans ses traductions en notation moderne, cet artiste a prouvé que la sémiographie antique était pour lui une *lettre morte* ;

4° L'harmonie dont il a orné ses traductions n'est pas légitime, parce qu'elle repose sur la tonalité moderne, essentiellement opposée à la tonalité du moyen âge.

Je regarde ces quatre propositions comme invinciblement démontrées dans l'article que vous m'avez chargé d'écrire pour *le Correspondant* du 25 août dernier. Le style de mon adversaire et ses attaques sont un argument de plus en faveur de la thèse que j'ai soutenue.

En fait d'archéologie, – et il ne s'agit que de cela entre M. Clément et moi, – les autorités seules ont le droit d'être invoquées, l'érudition seule doit être mise en jeu. J'avais combattu mon adversaire avec courtoisie : celui-ci devait me traiter de même, et il l'eût fait, Monsieur, s'il avait eu de solides raisons à m'objecter.

Je ne m'arrêterai donc pas aux colères du restaurateur des *Chants de la Sainte-Chapelle*.

Cependant, il est un point qu'il m'est impossible de laisser sans réponse. M. Clément prétend que je le calomnie quand j'avance qu'il a prétintailé le

---

<sup>1</sup> *L'Univers*, numéros du 6 et du 10 novembre.

chant du *Domine non secuncum*. « Je ne transige pas ainsi avec ma conscience, dit-il. Si j'ai affirmé que le morceau *Domine non secuncum* se trouvait, tel que je l'ai publié, dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il y était réellement, et y est encore. Tout le monde peut voir ce *tractus* à la Bibliothèque nationale. »

Eh bien ! oui, Monsieur, ce morceau se trouve dans le manuscrit 904 ; malheureusement le morceau est mal traduit, et le manuscrit n'est pas du XIII<sup>e</sup> siècle, mais de la fin du XIV<sup>e</sup>. C'est bien différent, vous en conviendrez ; et vous me pardonnerez, je l'espère, de ne pas avoir étudié la paléographie à la manière de M. Félix Clément.

Ainsi, il reste convenu qu'il m'était impossible de consulter les monuments de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, pour vérifier si M. Clément avait pris exactement sa mélodie dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup>. Quand on ne transige pas avec sa conscience, quand on affirme doctoralement, on doit être sûr de son fait. M. Clément donne ici la mesure de son érudition. Lorsqu'il le voudra, je suis disposé à paraître avec lui devant les savants conservateurs du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale : si ces paléographes éminents décident que le numéro 904 est du XIII<sup>e</sup> siècle, s'ils lui assignent une autre date que la mienne, je consens à faire amende honorable à M. Clément. Jusque-là, je l'engage à parler avec plus de circonspection des monuments d'une époque qu'il ne connaît pas.

En attendant que mon adversaire accepte cet arbitrage, permettez-moi, Monsieur, de vous prendre pour juge sur ce point assez délicat : -« Dois-je continuer la lutte contre les idées de M. Clément, ou dois-je m'occuper de travaux plus utiles, plus profitables à la religion et à l'art que je cultive ? »

Ce qui m'engage à vous poser franchement cette question, c'est que la réponse de mon adversaire m'a prouvé, jusqu'à l'évidence, qu'il ignore même l'*a b c* de l'archéologie.

En voici une preuve entre mille.

J'avais démontré que la prose de l'âne, malgré les apparences de sa notation, doit être soumise aux lois de la rythmique musicale.

J'avais aussi démontré que le rythme de ce morceau, dont on fait trop de bruit, est trochaïque dimètre, à l'exception de la finale de chaque strophe, qui est moins étendue.

Dans cette démonstration, je m'étais appuyé sur l'autorité du P. Kircher, à qui l'on ne peut contester d'immenses connaissances en musique et même en prosodie latine.

Or, laissant de côté l'autorité de Kircher, M. Clément m'a fait cette réponse que vous apprécierez :

« Si j'avais exigé de M. Roger, lorsque je lui faisais répéter l'*Orientis paribus*, etc., qu'il lût la prose de M. Th. Nisard, il m'eût répondu, avec son bon sens ordinaire : *Dispensez-moi de vos traités ; la note et les paroles m'en apprendront beaucoup plus qu'eux ; les avez-vous ? chantons*. Et bien lui en eût pris ; car ses souvenirs de collègue lui sont encore assez présents, et la façon dont M. Th. Nisard scande les vers eût été cause que ma répétition se serait passée en éclats de rire. Que M. Th. Nisard appelle trochée un spondée, brève une longue, longue une brève, uniquement pour me contredire, c'est trop grand dévouement, et MM. Adolphe Adam et Halévy, s'ils sont aussi bons latinistes qu'ils se déclarent archéologues, doivent être un peu déconcertés de l'intrépidité de Curtius de l'Académie des Beaux-Arts.

Voici cette curieuse quantité :

ōrīentīs pārtībūs  
ādvēntāvīt āsīnūs  
pūlchěr ēt fōrtīssīmūs  
sārcīnīs āptīssīmūs  
hēz sīrāsne hēz !

Un élève de cinquième, continue M. Clément, rétablirait ainsi cette prosodie singulière :

ōrīentīs pārtībūs  
ādvēntāvīt āsīnūs  
pūlchěr ēt fōrtīssīmūs  
sārcīnīs āptīssīmūs  
hēz sīrāsne<sup>2</sup> hēz !

Tels sont, dit encore mon adversaire, les pieds que M. Th. Nisard appelle Trochaïques ; tel est l'exemple choisi d'une *succession symétrique de trochées*... Si les découvertes que M. Th. Nisard nous annonce avec tant

---

<sup>2</sup> Pourquoi M. Clément fait-il long l'e muet final du mot *sirasne* ? Je l'ignore...

d'emphase sont aussi étonnantes que celles-ci, il y aura du plaisir à être de ses lecteurs et on ne peut que l'encourager. »

Je vous demande bien pardon, Monsieur, de citer *in extenso* ce long passage. Vous aimez les monuments, et, certes, les paroles que je viens de rapporter en fournissent un de la plus remarquable espèce.

De deux choses l'une : quand on écrit de pareilles énormités, ou l'on se moque du public, ou l'on ne se doute pas du premier mot de la science.

M. Clément m'accuse d'appeler trochée un spondée, brève une longue, longue une brève, *uniquement pour le contredire* ; il m'accuse de ne pas savoir scander les vers, et d'en connaître moins, sur ce chapitre, que le plus piètre élève de cinquième.

Vous savez, Monsieur, que je n'ai jamais eu la prétention de trouver des vers dans la prose de l'âne. J'ai parlé de rythme musical, et non de poésie. M. Vincent a trop bien prouvé la différence radicale entre ces deux choses, pour que je me sois avisé de les confondre ; et vous-même, Monsieur, vous ne me l'eussiez pas permis. Je me suis appuyé sur Kircher, qui dit :

« *Magna... inter pedes musurgis et poetis usitatos differentia est. Poetoe enim quantitatem syllabarum in pedibus metro alicui debitis exactius servant. Musurgi verò ad omnium syllabarum correptionem productionemque non respiciunt, sed mediarum tantum sive penultimatim syllabarum quatitatem cum primis servant ; reliquas verò syllabarum non curant, sive longoe sint, sive breves. Ita bissyllabarum pedes promuscue pro spondoeo, iambo, pyrrichio accipiunt musurgi, cum auditui in bissyllabis brevitatis aut tarditatis motus sit imperceptibilis.* » (Musurgia, tom. II, p. 30.)

Ces paroles sont formelles, et elles ont d'autant plus d'autorité que toutes les proses chantées dans la liturgie de Paris sont rythmées d'après cette règle fondamentale. Ainsi, sans avoir égard aux quantités prosodiques, et uniquement en vertu de l'accent qui, dans les mots de plus de deux syllabes, détermine la symétrie des mètres de la rythmique musicale, on dit :

Exultet Ecclesia,  
Dum triumphat Gallia  
Patre Dyonisio

(Prose de la fête de saint Denis.)

On trouve encore des trochées dans ce morceau célèbre :

Veni Sancte Spiritus

Et Emitte coelitus  
Lucius tuae radium.

(Prose de la Pentecôte.)

On ne respecte pas plus la prosodie dans cette cantilène populaire que tout le monde sait par cœur :

O filii et filiae,  
Rex coelestis, rex gloriae,  
Morte surrexit hodie,  
Alleluia.

En Espagne, on suit les mêmes principes qu'en France, du moins pour la prose des morts, que don Francisco Marcos y Navas note de la manière suivante, dans son *Arte, ó compendio general del canto liano* (Madrid, 1816, in-4°) :

Dies irae, dies filia  
Solvat saecium in favilla :  
Teste David cum Sybillâ

(p. 248).

Il me serait facile, Monsieur, de faire cent autres citations de ce genre ; mais les précédentes suffisent pour prouver surabondamment qu'il n'y a rien de *ridicule* dans la doctrine que j'ai invoquée.

Et que M. Clément ne dise pas que cette doctrine est nouvelle dans l'Eglise : ce serait, de sa part, une seconde erreur.

Dom Jumilhac, parlant, en 1671, de la disposition des notes longues et brèves dans les chants métriques ainsi :

« Cette disposition doit estre observée, encore bien que les diction ou syllabes de grammaire ou de poésie, sur lesquelles les notes du chant sont appliquées, se trouvent avoir d'autres pieds et une quantité différente de celles des notes du chant ; parce que le chant a les temps, les pieds et la quantité, qui sont propres à sa mélodie et à sa musique, *indépendamment de ceus de la grammaire et de la poésie.* » (*La science et la pratique du plain-chant*, nouvelle édit., par Th. Nisard et A. Le Clerq, gr. In 4°, 1847, p. 159)

Le savant Bénédictin donne ensuite différents exemples, parmi lesquels je choisis à dessein ceux des chants trochaïques.

Premier exemple :

Tibi, Christe, splendor Patris,  
 Vita, virtus cordium,  
 In conspectu angelorum  
 Votis, voce psallimus,  
 Alternantes concrepando  
 Melos damus vocibus

(p. 163).

Deuxième exemple :

Veni, Sancte Spiritus, etc.

(p. 254).

Cette prose de la Pentecôte, dont j'ai déjà parlé, se trouve écrite en notation proportionnelle, conformément aux principes de Kircher et de Jumilhac, dans un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle. (Bib. Nationale, ancien fonds latin, n° 1337, fol, 369, verso.)

Walther Odington, Bénédictin du monastère d'Evesham, en Angleterre, est l'auteur d'un traité de musique, intitulé : *De speculatione musicae*. Le seul manuscrit que l'on connaisse de ce précieux ouvrage inédit existe à Cambridge. L'auteur, qui vivait au XIII<sup>e</sup> siècle, distingue soigneusement ce qui convient au plain-chant et à la musique. Lorsque le plain-chant doit être soumis aux temps de la mesure, comme dans les proses, par exemple, ce n'est pas la notation qui l'indique, mais les différents mètres de la rythmique [sic.] musicale (voir la 4<sup>e</sup> partie du livre d'Odington : *De inaequalitate temporum in pedibus quibus metra et rhythmī decurrunt*).

Aurélien de Réomé, célèbre musicographe du IX<sup>e</sup> siècle, dit, en parlant du chant rythmique :

« Rhythmus ... est modulata verborum compositio, non metrorum (poeticorum scilicet) examinata ratione, sed numero syllabarum ... ut pleraque ambrosiana carmina. Unde illud :

O rex aeterne Domine,  
 Rerum Creator omnium,

Ad instar metri iambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est rhythmica modulatione. »

(Apud Gerberti *Scriptores*, t.I, p.33.)

Guy d'Arezzo parle dans le même sens, au commencement du XI<sup>e</sup> siècle.



Le vénérable Bède, l'une des lumières de l'Eglise dans la première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, n'est pas moins explicite. On peut consulter son traité *de Arte metricâ*, et l'on y trouvera trente démentis aux assertions de M. Félix Clément.

Ainsi, par exemple, au chapitre 24 : *de Rhythmo* (p. 77 du VI<sup>e</sup> vol. de l'édition de Gille, Londres, 1843), ce saint docteur dit que, de son temps, on chantait *ad formam metri trochaici* l'hymne du jugement dernier dont voici la première strophe :

Apparebit repentina  
Dies magna Domini,  
Fur obscura velut nocte  
Imprevisos occupans.

Dans le même chapitre, il dit encore :

« Ad instar iambici metri pulcherrimè factus est hymnus ille praeclarus :

O rex aeterne Domine,  
Rerum Creator omnium,  
Qui creas ante saecula  
Semper cum Patre Filius. »

Après de pareilles autorités, ne suis-je pas en droit de renvoyer les plaisanteries de mon adversaire à leur véritable adresse ?

À moins donc que vous n'en jugiez autrement, Monsieur, je laisserai désormais les *Chants de la Sainte-Chapelle* faire leur chemin sans tambour ni trompette, selon l'expression des *Annales archéologiques*. À quoi bon consumer le temps en pure perte ? Le public n'est-il pas édifié sur l'œuvre de M. Clément, et M. Clément est-il capable de profiter des avis d'une critique loyale ?

Je suis avec respect, Monsieur,  
Votre très-humble serviteur,  
Théodore NISARD.

**Joseph D'ORTIGUE, « Chants de la Sainte-Chapelle », *La musique à l'Église*, Paris :  
Librairie académique Didier et Cie, 1861, p. 162-170**

À la suite de ce qui précède venait une appréciation des chants dits de *la Sainte-Chapelle*, que M. Félix Clément avait fait exécuter à la Sainte-Chapelle de Paris à l'occasion de la cérémonie de l'institution de la magistrature. Il faut le dire, cette appréciation était sévère. M. Félix Clément qui, depuis, nous nous empressons de lui rendre cette justice, a attaché son nom à des recherches sérieuses et à des travaux recommandables, nous avait donné pour des chants du treizième siècle des pièces dont les mélodies remontaient sans doute à cette époque, mais qui, surmontées d'une harmonie d'un goût moderne et d'une facture défectueuse, loin de nous offrir un spécimen exact de l'état de l'art au treizième siècle, ne pouvaient que répandre à ce sujet des notions incomplètes et fausses. De là une polémique qui prit, dès le début, une allure fort animée. M. Félix Clément crut devoir repousser avec une égale vivacité, et comme s'adressant à sa personne, des critiques qui n'avaient pour objet que son œuvre. La réponse ne se fit pas attendre : on la trouvera ici à la suite de la lettre qui l'avait provoquée. Nous nous sommes efforcé seulement de retrancher de l'une et de l'autre ce que la chaleur de la polémique pouvait y avoir mêlé d'irritant. Quant à notre opinion sur les *chants de la Sainte-Chapelle*, comme sur tout autre pastiche du même genre, nous tenons à en maintenir l'expression.

Paris, 20 décembre 1849.

Monsieur le Rédacteur,

Dans le feuillet de *l'Opinion publique* du 17 décembre, M. d'Ortigue s'exprime, au sujet des chants que j'ai traduits et fait exécuter à la Sainte-Chapelle, en des termes tendant à porter atteinte à mon honorabilité. Il appelle cette musique de *prétendus chants du treizième siècle* ... Il blâme la *crédule naïveté* des curés qui ont bien voulu croire aux résultats de mes recherches. Il affirme qu'*une partie du clergé de Paris s'est rendue dupe d'une mystification*. Je sais qu'une ligue s'est formée le lendemain du succès obtenu à la Sainte-Chapelle, non par moi, mais par ces mélodies sublimes que j'ai eu le bonheur de ressusciter et de faire entendre devant l'élite du pays. Les attaques injurieuses dont je suis l'objet de la part de quelques hommes me donneraient le droit d'appeler cette ligue le socialisme de l'ignorance ; mais je me contenterai de répondre ici que les chants de la Sainte-Chapelle ont été traduits littéralement par moi sur le

manuscrit 904 de notre Bibliothèque nationale, folio 3, 5, 12 et 109, et sur le manuscrit de l'*Office de la Circoncision* déposé à la Bibliothèque de Sens, folio 1, 2 et 11. C'est à ces monuments eux-mêmes que je renvoie mes adversaires et les personnes qui, plus consciencieuses, voudront juger en connaissance de cause. Si M. d'Ortigue avait vu, comme il l'affirme, la partition des chants de la Sainte-Chapelle, partition qui n'a été publiée que le 14 décembre, il aurait vu les fac-simile qui les accompagnent ...

Ni mon honorable ami, M. Didron, que M. d'Ortigue attaque par ricochet, ni moi-même, n'avons induit en erreur qui que ce soit. Nous avons donné à ces mélodies le titre de *Chants du treizième siècle*, parce qu'en effet nous les avons trouvés dans des manuscrits du treizième siècle. Quant à l'harmonie dont je les ai soutenus, c'est un travail fait au grand jour et annoncé en sous-titre sur la publication. Pour être orchestrées par M. Adam ou par tout autre, les œuvres de Grétry, de Dalayrac et de Nicolo n'en sont pas moins de Nicolo, de Grétry et de Dalayrac. L'harmonie que j'ai employée ressort de tout l'ensemble des renseignements historiques dont je me suis entouré depuis longtemps et que j'aurai l'honneur de soumettre en temps et lieu à l'appréciation des hommes compétents.

Je vous prie, monsieur le rédacteur, et au besoin je vous requiers d'insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro.

Veillez agréer, monsieur le rédacteur, l'assurance de ma considération distinguée.

Félix Clément,  
rue d'Enfer, 91.

À monsieur le rédacteur de l'*Opinion publique*.

À mon tour, monsieur le directeur, je prends la parole.

Un philosophe niait le mouvement, un autre philosophe se contenta, pour toute réponse, de marcher devant lui. L'argument était simple et sans réplique ; mais aux yeux de qui l'argument fut-il sans réplique ? aux yeux des personnes qui furent témoins de la scène ; quant au philosophe qui niait le mouvement, l'histoire ne dit pas qu'il fut convaincu.

M. Félix Clément s'est fait une musique *à lui* ; les chants de la Sainte-Chapelle en sont la preuve. Il s'est fait aussi une théorie musicale *à lui* : la lettre qui précède en fait foi. D'après cette musique, d'après cette théorie, nous sommes autorisés à dire que M. Félix Clément nie la musique telle que nous la connaissons, telle qu'elle est professée par tous les grands maîtres,

depuis qu'il y a des grands maîtres, telle qu'elle est enseignée dans tous les conservatoires et dans toutes les écoles depuis qu'il existe des écoles et des conservatoires. Que faire vis-à-vis de M. Félix Clément ? *Marcher* devant lui ? Cela ne le convaincra pas. Mais entre M. Félix Clément, qui nie notre musique, et moi qui l'affirme ; en d'autres termes, entre M. Félix Clément qui affirme sa musique *à lui*, et moi qui la nie, les musiciens et le public se prononceront.

M. Félix Clément fait un appel *aux hommes compétents*. Je le prends au mot. Mais d'abord quelques mots d'explication.

M. Félix Clément affirme que les chants de la Sainte-Chapelle ont été *littéralement traduits* par lui dans les manuscrits qu'il cite. Distinguons : quant à la mélodie simple, je ne le conteste pas, et mon article ne contient pas le moindre reproche à ce sujet. C'est là une question réservée et que je renvoie aux hommes qui se sont particulièrement occupés de l'ancienne notation. Pour moi, je fais la partie belle à M. Félix Clément ; j'adopte comme exacte sa traduction des mélodies qu'il lui a plu de flanquer de deux parties harmoniques ; mais s'ensuit-il que M. Félix Clément puisse nous présenter ces chants ainsi arrangés comme des chants du treizième siècle ? Je dis non. Pourquoi ? Parce que, en ajoutant à ces mélodies une harmonie de sa façon, M. Félix Clément en a fait une chose toute différente ; parce qu'il en a fait des *faux-bourbons*, ce qui est une espèce de chant à part dans les chants d'église. Or, le faux-bourdon existait-il au treizième siècle ? existait-il dans l'Église ? admettait-il des dissonances d'harmonie telles que celles que M. Félix Clément nous a fait entendre ?

Je trouve dans une lettre d'Italie de M. Danjou un renseignement curieux sur la *prose de l'Ane*, que M. Félix Clément a reproduite avec une harmonie à trois voix en ajustant le tout sur le texte ! Concordi Laetitia. « A padoue, on trouve ... un Mystère de Daniel, avec la musique, composé et noté à Beauvais en 1225 ; un grand nombre de morceaux à trois voix, monuments curieux de l'état de l'art à cette époque, et enfin, la fameuse *prose de l'Ane* en contre-point à trois parties :

Orientis partibus

Adventavit asinus ... » etc.

(Gazette musicale du 9 janvier 1848.)

Le contre-point cité par M. Danjou est probablement fort bizarre et fort singulier. M. Félix Clément a-t-il prétendu l'imiter ? Dans tous les cas, offre-t-il des harmonies toutes modernes pareilles à celles que M. Félix

Clément a employées dans sa traduction ; savoir : l'accord *sol dièse, si, mi*, sur la troisième syllabe du mot *adventavit* ; les deux tierces avec tenue intermédiaires, et les trois sixtes consécutives sur les mots *pulcher et fortis*, et la sixte et quarte sur la troisième syllabe du mot *sarcinis* ? D'ailleurs, en mettant le chant de cette prose sur des paroles sacrées, M. Félix Clément est-il sûr d'en conserver le mouvement ? Et si le mouvement est changé, est-ce la même musique ?

De bonne foi, monsieur le rédacteur, si vous étiez curieux de posséder un monument de l'écriture du treizième siècle, et qu'un paléographe maladroit et inhabile vous apportât un *fac-simile* où l'on trouverait, avec les caractères de cette époque, des formes des quinzième, seizième, dix-huitième siècles, que diriez-vous ?

Que diriez-vous si un archéologue vous annonçait qu'il a déterré une chapelle, un oratoire gothique du treizième siècle, et qu'il vous présentât un monument surchargé de chapiteaux corinthiens, de corniches grecques et de décorations de la renaissance ?

M. Félix Clément se fâche tout rouge. À qui la faute ? Pourquoi se fait-il si témérairement l'interprète de la musique du treizième siècle ? ...

M. Félix Clément s'étonne que j'aie entre les mains les chants de la Sainte-Chapelle, qui n'ont paru, dit-il, que le 14 décembre. Eh ! mon Dieu, oui ! je les ai eus le 1<sup>er</sup> décembre. C'est M. Didron qui a eu l'obligeance de me les remettre en *bonnes épreuves*. C'est M. Didron qui m'a fait assister, le même jour, à l'exécution de ces mêmes chants, dans l'église de Saint-Étienne-du-Mont. M. Didron, de qui j'ai l'honneur d'être connu depuis longtemps, dira si je me suis présenté à lui avec des intentions hostiles et malveillantes, si j'avais l'air de faire partie de la *ligue* que M. Félix Clément a rêvée, moi qui ne savais même pas son nom à cette époque. Ai-je dissimulé à M. Didron mon impression à l'audition de ces chants ? Ne lui ai-je pas dit, en termes exprès, qu'il était fâcheux que l'arrangeur fût si peu au fait des traditions de l'ancienne musique ; qu'on aurait pu faire de la plupart de ces mélodies des choses charmantes, pourvu qu'on s'en fût tenu à l'harmonie consonnante du plain-chant ? Il y avait là un jeune musicien, ami de M. Didron, et qui, je crois, est maître de chapelle à Reims. N'avons-nous pas relevé de concert une foule de dissonances, de suites de tierces, de sixtes, de quintes, de septièmes diminuées ? N'avons-nous pas protesté contre ces dissonances, ces septièmes diminuées introduites dans deux morceaux d'église consacrés : *Ecce panis* et le *Domine salvum* ? Je m'en rapporte pleinement

là-dessus à la loyauté de M. Didron, et cette loyauté est si parfaite, qu'il me répondit : *Eh bien ! s'il en est ainsi, il faut le dire.*

Mais lorsque, rentré chez moi, je jetai les yeux sur ces chants, et que je vis une foule d'incorrections qui m'avaient échappé dans la rapidité de l'audition, ces trois parties qui si fréquemment montent et descendent par mouvement direct, et qui impliquent des quintes cachées ; ces marches maladroites des diverses parties dont l'une, faute de trouver la bonne note, fait double emploi avec sa voisine ; ces cadences à la moderne par la sixte et quinte ; ces signes de *forte*, de *piano*, de *rinforzando* que l'auteur a prodigués comme pour une musique de théâtre, quand je vis tout cela, je me promis, selon le vœu de M. Didron, de dire la vérité, et je l'ai dite.

Il est temps de venir au fait et de clore cette discussion. M. Félix Clément prétend que les mélodies arrangées par lui sont des chants du treizième siècle. En même temps, il nous apprend que, pour être orchestrées par M. Adam, les œuvres de Nicolo, de Dalayrac et de Grétry n'en sont pas moins de Grétry, de Dalayrac et de Nicolo ; ce qui est au moins douteux. Mais, est-ce que ces trois compositeurs ont écrit dans la tonalité ancienne ? Est-ce que, depuis le treizième siècle, il ne s'est pas opéré dans la musique, par l'introduction de la dissonance naturelle, une révolution radicale qui a changé l'art de fond en comble ? Est-ce que Grétry, Nicolo et Dalayrac sont des compositeurs du treizième siècle ? D'un autre côté, M. Félix Clément ajoute qu'il s'est « entouré de documents historiques qu'il soumettra en temps et lieu à l'appréciation des hommes compétents. » – *En temps et lieu !* Mais pourquoi pas sur l'heure ? Nous nous défions des découvertes qu'on tient en réserve, des recettes qu'on garde *in petto*. D'ailleurs, il ne s'agit pas de cela ; il s'agit des chants de la Sainte-Chapelle, des chants du treizième siècle, suivant M. Félix Clément, dont il a composé, dit-il, *l'harmonie au grand jour*. Mais il ne suffit pas qu'une musique soit composée *au grand jour*. Eh bien ! ... voici ce que je propose à M. Félix Clément. Il parle d'*hommes compétents* : l'Institut compte six musiciens : MM. Auber, Halevy, Spontini, Carafa, Onslow, Adam. Le Conservatoire compte pour professeur : MM. Benoist, Zimmermann, Panseran, Basin, Elwart, Leborne, Girard, Massart, Seuriot, J.-B. Tolbecque, Colet, Lecoupey, Meifred, etc., etc. Les théâtres, les églises, les concerts, la presse, offrent pour compositeurs, professeurs, exécutants, maîtres de chapelle et critiques, MM. A. Thomas, Niedremeyer, Berlioz, Batton, Clapisson, Boisselot, Botée de Toulmon, Bousquet, Maurice Bourges, G. Héquet, Dietsch, Reber, Boély, Kastner, Labarre, le prince de la

Moskowa, Alkan, Thalberg, Nicou-Choron, Lefébure-Wély, Fessy, L. Kreutzer, Lutchen aîné, Rodrigues, Édouard Monnais, Th. Blanchard, Lafage, Fétis, Castil-Blaze, Scudo, Maillard, Leprévost, trévaux, Aulagnier, Boïeldieu, Marius, Gueït, Rosenhain, Casimir Ney, Th. Nisard, C. Pleyel, etc. Que M. Félix Clément convoque ces messieurs et les assemble en jury ; qu'il fasse exécuter en leur présence les chants de la Sainte-Chapelle ; ou, s'il allègue des difficultés d'exécution, des empêchements, des frais trop considérables, qu'il se contente de distribuer à chaque membre de l'aréopage un exemplaire desdits chants. Qu'il présente ses harmonies comme anciennes ou comme modernes, à son choix, peu m'importe. Si pour anciennes, que le jury prononce ; et s'il se trouve, je ne dirai pas dix, je ne dirai pas trois, je ne dirai pas deux, mais un seul juge qui proclame en face de ses collègues que c'est là de l'harmonie ancienne, je suis confondu, je brise ma plume et me tais. Si pour moderne, que le jury se prononce, et s'il se rencontre un seul arbitre qui proclame que c'est là de l'harmonie pure, correcte, bien faite et bien écrit(e), je m'engage à faire amende honorable en présence de l'auditoire.

En attendant, j'apprends à tous les musiciens que j'ai nommés et à tous ceux dont j'aurais pu oublier les noms, que les chants de la Sainte-Chapelle se vendent rue d'ULM, 7 ; et, pour ceux qui n'auraient pas le temps de faire le voyage du pays latin, je les préviens que je tiens mon exemplaire à leur disposition.

Agréez, monsieur le rédacteur, etc., etc.

« J. D'ORTIGUE. »

**Aimé CHÉREST, « Nouvelles recherches sur la fête des Innocents et la fête des Fous dans plusieurs églises, et notamment dans celle de Sens », chapitre I, *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, vol. 7, Auxerre : Perriquet, 1853, p. 14-48**

## Recherches sur les fêtes

Chapitre I<sup>er</sup>.

(XIII<sup>e</sup> siècle).

Missel des fous.

Sens est assurément l'une des villes de France où la fête des Innocents et la fête de Fous ont eu le plus de durée, d'éclat et de retentissement. Depuis l'année 1245, on signalait ces fêtes comme un antique usage invétéré dans le diocèse, et l'on pouvait dire d'elles : « *illa festorum antiqua ludibria*<sup>1</sup>. » C'est donc une chose certaine qu'elles existaient au XII<sup>e</sup> siècle, peut-être même auparavant. Mais aucun document, du moins nous n'en connaissons pas, ne jette une véritable lumière sur cette période des solennités sénonaises. Le plus ancien vestige qui nous soit resté d'elles est le manuscrit fameux conservé à la bibliothèque de Sens, et vulgairement connu sous le nom de *Missel des Fous* ou *Missel de l'Ane*.

Bien que décidé à faire de ce missel l'objet d'une étude spéciale et complète, nous croyons inutile de répéter ici les détails descriptifs, que Millin a longuement consignés dans ses *Monuments inédits*, tome 2, pages 336 et suivantes. Disons seulement que l'aspect extérieur du manuscrit semble autoriser les critiques sévères dont il fut si fréquemment l'objet. Tout y est bizarre, et sa forme, et les dyptiques qui le couvrent. Voyez s'écrient les rigoristes ! examinez cet ivoire grossièrement sculpté : partout des sujets mythologiques ; le triomphe de Acchus indien ; les astres de la nuit symbolisés par Vénus et Diane. Il est vrai que pour un office de la Circoncision, l'enveloppe est singulière. Mais on n'apprécie pas un livre d'après sa reliure. Celui-ci, d'ailleurs, remonte à des temps bien différents du nôtre. On sait qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, un évêque d'Auxerre, Hugues de Noyers, prenait pour sceau épiscopal, une tête gravée d'Apollon, et cet amour exagéré des pierres antiques ne l'empêchait pas de poursuivre à outrance les hérétiques de son diocèse, comme les Albigeois de la Charité-sur-Loire et les Caputiés de Gy-l'Évêque. C'est qu'à certaines époques du moyen âge, la plus ardente ferveur se conciliait fort bien avec un

<sup>1</sup> Voir ci-dessous, Mandement d'Odon de Tusculum.



engouement extraordinaire pour les monuments de l'antiquité païenne. Après avoir détruit les temples et le culte des faux dieux, l'Église ne dédaignait pas d'emprunter la dépouille des vaincus : et, sans souci de leur destination primitive, consacrait les trophées de sa victoire à des usages religieux. Les dyptiques de Sens ne sont qu'un exemple entre mille des coutumes qui régnaient alors.

Si nous ouvrons le manuscrit, une première difficulté nous arrête : Quel est au juste sa date ? Cette question est importante pour chercher ensuite quel peut être son auteur. Aussi nous n'avons voulu la résoudre qu'en toute connaissance de cause ; et, sans nous fier à nos faibles lumières, nous avons interrogé l'habile archiviste du département, M. Quantin. Voici la note paléographique que nous tenons de son obligeante amitié.

« Le manuscrit célèbre, connu sous le nom de Missel des Fous, est un in-folio de 0<sup>m</sup>, 345 de longueur sur 0<sup>m</sup>, 16 de largeur. Trois des quatre cahiers qui le composent sont formés de quatre feuilles de vélin, et le quatrième de cinq. Le premier est numéroté I, avec une réclame ; le troisième porte également une réclame, et les autres n'ont aucune marque. Les lignes du texte sont tracées à la mine de plomb. Les barres de musique, les rubriques et les lettres capitales de chaque morceau sont rouges.

La physionomie de ce manuscrit ne laisse aucun doute sur son âge. L'écriture est une minuscule un peu massive, mais régulière et à l'œil un peu rond. L'allure générale sent le gothique des premiers temps et accuse le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle. On remarque que les capitales du commencement des morceaux sont simples et sans aucun ornement. L'absence complète de l'æ et de l'e à cédille est aussi une preuve de la date que je lui assigne, en excluant la possibilité de le faire remonter au XII<sup>e</sup> siècle.

Divers détails concordent avec cette opinion. Ainsi, les æ minuscules présentent leur crochet fort incliné et tendent à se rapprocher des *a* cursifs. Les lettres à haste, comme *p*, *l*, *b*, sont terminées par un petit trait aigu tourné de droite à gauche. Les *t* dont la barre couvre des deux côtés le sommet de la haste ; le *c* à tête anguleuse ; le *d* oncial remplaçant très souvent le *d* minuscule ; l'*s* finale alternativement en capitale et en minuscule ; les capitales, placées dans le corps du texte, de forme gothique allongée ; tous ces caractères sont bien ceux que les bénédictins et M. de Vailly attribuent avec raison au XIII<sup>e</sup> siècle et surtout à la première partie.

La transition entre l'ancienne minuscule et la minuscule gothique se fait encore trop sentir dans le manuscrit, pour qu'on puisse abaisser sa date au

XIV<sup>e</sup> siècle. Il ne présente aucun des caractères propres à cette dernière époque<sup>2</sup>.

Je terminerai par une observation que je puise dans l'étude fréquente et la comparaison des documents émanés soit de la province, soit de la ville de Sens. C'est qu'au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, les chartes de ce pays, en écriture minuscule, affectent des traits de ressemblance frappante avec l'écriture du Missel ; et notamment, une charte de l'an 1201, donnée par l'archevêque Pierre de Corbeil aux chapelains de Saint-Laurent de Sens (voir aux archives de l'Yonne), me paraît de la même main que le manuscrit, attribué, du reste, à ce même prélat. »

Nous n'ajouterons rien à des indications si complètes. Elles nous paraissent décisives. Mais presque aussitôt une seconde question se présente : et l'on se demande d'où vient que le manuscrit sénonais est généralement désigné sous le nom de *Missel des Fous* ou de *Missel de l'Âne*.

Sur le premier feuillet, aucun titre, aucune légende. Seulement, au verso, se trouve le quatrain suivant :

Fetum stultorum de consuetudine morum  
Omnibus urbs festivat nobilis annis,  
Quo gaudet precentor : tamen omnis honor  
Sit Christo circumciso nunc semper et almo.

Et un peu plus bas, ces deux vers :

Tartara Bacchorum non pocula sunt fatuorum,  
Tartara vincentes sic fiunt ut sapientes<sup>3</sup>.

Voilà bien une espèce d'épigraphe, dans lequel la fête des Fous est fortement rappelée. Mais elle est de beaucoup postérieure à tout le corps de l'ouvrage. La main qui l'a tracée appartient évidemment au XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Cependant, M. Nisard, dans un article que nous citerons plusieurs fois, s'exprime en ces termes : « Je crois pouvoir affirmer que le manuscrit de Sens est positivement du XIV<sup>e</sup> siècle, comme l'a dit M. Danjou (*Revue de Musique religieuse*, années 1847, p. 287), et non du XIII<sup>e</sup>, comme le croit M. Félix Clément. » - Archives des Missions scientifiques, avril 1851.- Ceci ferait présumer que MM. Nisard et Danjou sont meilleurs musiciens que paléographes. Personnes, à la vue du manuscrit, n'hésiteront à repousser leur opinion. Mais il faudrait bien se garder de juger la difficulté d'après un fac-simile inséré dans les *Annales archéologiques*, et où la physionomie de l'original est sérieusement altérée.

<sup>3</sup> Voir la traduction de ce quatrain et quelques explications sur les deux autres vers, dans l'ouvrage de Millin, déjà cité, p. 344. Millin ajoute en note : « Le P. Laire, dans une dissertation manuscrite, dit qu'il a lu quelque part que ces six vers sont d'un certain Lubin, licencié et procureur général au baillage de Chartres. » Je n'ai pu retrouver la dissertation du P. Laire dont il est ici question.

Le manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle ne commence qu'au second feuillet, dans le haut duquel on lit, en lettres rouges, cette rubrique : *Circulcisio Domini*, in januis ecclesie ; puis le début :

Lux hodie, lux leticie ; me judice, tristis  
Quisquis erit, removendus erit solemnibus istis.  
Sint hodie procul invidie, procul omnia mesta.  
Leta volunt quicumque colunt asinaria festa.

Immédiatement après ces vers, une nouvelle légende ; *conductus ad tablam*<sup>4</sup> ; au-dessous la prose de l'Âne :

Orientis paribus  
Adventavit asinus  
Fortis et pulcherrimus,  
Sarcinis aptissimus.  
Hes, sir asne, hes !  
... etc. ..

Après la prose, au verso du même feuillet, on trouve ces mots : *Lecta tabula, incipiat sacerdos* ; et le morceau que le prêtre entonne n'est autre qu'un *Deus in adjutorium*.

Dans les 63 pages qui suivent, pas un mot qui soit relatif à l'Âne ; rien qui ne cadre avec les habitudes liturgiques de l'époque.

Ainsi, lorsqu'on appelle ce livre le *Missel des Fous*, on envisage moins son caractère intrinsèque que les singulières coutumes auxquelles il se rattache. Aucun passage du texte ne rappelle les fous ou ne fait allusion à leur fête, à moins qu'on ne confonde avec la composition primitive un mauvais quatrain ajouté deux cents ans après. Le nom de *Missel de l'Âne* n'est guère mieux justifié, puisque les vers où il est question de l'âne n'en forment que l'introduction, la 64<sup>e</sup> partie. Son véritable titre est celui que l'auteur a lui-même inscrit en tête de son œuvre : *Circumcisio Domini* ;

---

<sup>4</sup> Ici, le mot *conductus* est employé comme les substantifs *antiphona*, *versiculum*, *responsorium*, souvent répétés dans les rubriques de notre manuscrit. Il désigne certains morceaux liturgiques qui se récitaient en marchant. — Voyez, sur l'origine des *conductus*, un fragment de l'Hist. Littéraire cité plus bas. — L'usage en devint si fréquent, si abusif, qu'on fut obligé plus tard de le réglementer. On fixa les solennités dans lesquelles on pouvait chanter des *conductus*, les parties de l'office où ils devaient se placer, le nombre qu'ils ne pouvaient dépasser. Mais tout cela est postérieur au Missel de Sens. — Dans la langue musicale du moyen âge, le mot *conductus* avait encore un autre sens : il indiquait une espèce particulière de déchant. Voyez *Hist. De l'harmonie*, au moyen-âge, de M. de Koussemaker, p. 58.

c'est un recueil de pièces destinées à célébrer la Circoncision de Notre-Seigneur. Si dans la suite des temps, l'usage qu'on en a fait a trompé l'opinion vulgaire, gardons-nous d'une semblable erreur ; ou sans rejeter une dénomination généralement acceptée, n'en concluons rien contre la gravité et le mérite de l'ouvrage en lui-même.

Il serait aussi imprudent de condamner, sous prétexte de profanation, les chants en l'honneur de l'âne, par lesquels débute le missel. Malgré leur apparente bizarrerie, ces chants, du reste fort courts, ont été inspirés par le souvenir des saintes écritures. C'est dans une crèche, à côté des animaux les plus humbles, que le Sauveur est né. C'est un âne qui l'a transporté en Égypte. C'est sur un âne qu'il a fait son entrée à Jérusalem. Assurément toutes ces circonstances ne suffiraient pas aujourd'hui pour justifier l'*Orientis partibus*. Mais déjà nous avons fait voir qu'il ne fallait pas juger les coutumes du moyen-âge d'après nos mœurs et nos idées actuelles. Autrefois, dit M. Dumeril<sup>5</sup>, « le christianisme n'avait point de prétentions aristocratiques ; c'était une religion universelle qui s'adressait naïvement à tous et ne professait de préférence que pour les simples de cœur et d'esprit. Il se bornait, dans ses cérémonies, à rappeler en termes clairs l'histoire de son établissement et les actes de son fondateur ..... L'usage s'est conservé, dans quelques églises, d'exposer le jour de Noël une crèche à la vénération des fidèles et il existait à peu près partout pendant le moyen-âge. En Franconie, l'imitation était encore plus matérielle : on y couchait pendant le XVI<sup>e</sup> siècle le simulacre d'un enfant sur l'autel, et pour donner aux églises l'apparence d'une étable on allait, à Angers, jusqu'à les joncher de paille. Dans plusieurs villes d'Allemagne, on traînait à la procession du dimanche des Rameaux un âne de bois ; à Louvain et à Vienne, on lui donnait une place dans l'église pendant l'office ; ou, comme à Cambrai, on se contentait d'en exposer l'image, en peinture, derrière l'autel<sup>6</sup>. » A Sens, le rôle que l'âne a joué dans la vie de Notre-Seigneur n'était rappelé ni par sa présence, ni par son image, mais seulement pas

<sup>5</sup> Origines latines du théâtre moderne, p. 39.

<sup>6</sup> M. Onézime Leroy, parlant des idées philosophiques qui inspiraient les solennités du moyen âge, s'exprime ainsi : « Je dis philosophie et nous en trouverons jusque dans la fête des Fous et dans celle des Anes que de grands philosophes ont trop jugée sur les apparences. Nous verrons un de nos plus vieux poètes plus près peut-être de la vérité, dans cette réflexion sur les exemples d'humilité donnés par Jésus :

Quant il chevauca

Sur asne munta, ...

- V. Etudes sur les mystères. Introduction, P. 7.

quelques vers. Encore ces vers étaient-ils chantés en dehors du lieu saint, aux portes de l'église, *in januis ecclesie*, ou tout au moins avant d'arriver au sanctuaire, *conductus ad tabulam*, nouvelle preuve qu'ils constituaient une introduction, un véritable hors-d'œuvre, et ne sauraient, sans erreur, être considérés comme la portion principale de la composition.

Pour apprécier sûrement le manuscrit qui nous occupe, on doit en considérer l'ensemble, et dès-lors, on ne tarde pas à reconnaître qu'il contient un office complet, comprenant avec la messe les heures canoniales, les vêpres, etc... Le premier *Deus in adjutorium* que nous signalions tout à l'heure marque le commencement de matines. C'est à matines que se chantaient l'*Alleluia* et *Hæc est clara dies* dont l'abbé Lebeuf s'est tant moqué. Que n'a-t-il continué ses citations, il aurait pu faire connaître à ses lecteurs une superbe invocation à la Trinité qui se termine par ces mots :

Tu theos et heros, dives flot, vivens ros,

Rege nos, salva nos, perduc nos ad thronos superos et vera gaudia.

Tu decus et virtus ! tu justus et verus !

Tu sanctus et bonus, tu rectus et summus Dominus ! tibi sit gloria !

Et plus loin un hymne à la Vierge qui commence ainsi :

O Matris almæ viscera,

Repleta Dei gratiâ,

Quæ genuerunt talie,

Tamque sacrata pignora !

Ces vers, et bien d'autres qui les valent, contrastent singulièrement avec la peinture que tant d'archéologues ont fait du *Missel des Fous*. Ils prouvent déjà que tout n'y est pas ridicule, et qu'une critique sans réserves est une critique souverainement injuste.

Après matines, une légende en lettres rouges, et un nouveau *Deus in adjutorium* indiquent le commencement de Primes. À la suite de Primes, arrive Tierce, *ad Tertiam hymnus* ; puis, la messe *Officium ad missam* ; Sexte, *ad Sextam hymnus* ; None, *ad Nonam hymnus* ; Vêpres, *ad Vesperas*. Dans toutes ces portions de l'office, le manuscrit renvoie souvent aux morceaux usités dans la liturgie grégorienne, et, par exemple, au *Puer natus est* de l'office de Noël, au *Kyrie* de la messe ordinaire, aux psaumes que l'on chante habituellement à vêpres. Il fait aussi quelques emprunts à la liturgie gallicane, et spécialement à celle qui était en usage dans notre pays.

Mais à côté de ces emprunts ou de ces renvois figurent de nombreuses pièces originales. On y remarque plusieurs paraphrases du *Credo* ou du *Pater*, une longue série d'antiennes et de répons, et une foule de versets en l'honneur de la Vierge. Nous pourrions citer vingt passages dans lesquels brillent à un haut degré l'onction religieuse et l'élan poétique dont nous avons déjà donné des exemples. Voici entre autres des versets qui se chantaient à vêpres :

Ave Dei genitrix, nostra spes et gloria,  
 Per quam nobis aditus datur ad coelestia.  
 Perdita quæ fuerunt in te reddens gaudia,  
 Nostra fugas scelera, per te datâ gratiâ.  
 .....  
 Te chorus angelicus laudat super ethera.  
 Omnes sancti jubilat tibi dantes cantica.  
 Namque tui filii adstas in presentiâ,  
 Qui te terris elevans transvexit ad supera.  
 Ergo, Virgo, poscimus, nos precantes audias,  
 Atque nostras precibus mundes mentes sordidas.  
 .....

Le manuscrit se termine par cinq pièces fort longues dont les rubriques sont ainsi conçues : *Conductus ad Prandium*. *Versiculus ad Pranditum*. *De beato Stephano epistola*. *De sancto Joanne epistola*. *De Innocentibus epistola*. Évidemment, ces pièces sont étrangères à l'office de la Circoncision. Les trois dernières se rattachent aux fêtes de saint Etienne, de saint Jean l'Évangéliste, des Saints Innocents. Les deux autres se récitaient dans l'intervalle des cérémonies de l'Église et notamment aux repas. Elles sont écrites dans un style non moins grave que le reste de l'ouvrage et loin d'être une profanation des lieux saints dans lesquels elles n'ont jamais retenti, elles ont dû servir à sanctifier les festins dont le nouvel an fut toujours l'occasion et l'excuse. On en jugera par ce fragment du *Versiculus ad prandium* :

O crucifer, bonæ lucis sator,  
 Omniparens, pie verbigena,  
 Edite corpore virgineo,  
 .....  
 Huc nitido, precor, intuitu,

Flecte salutiferam faciem,  
 Fronte serenus, et irradiat ;  
 Nominis ut sub honore tui  
 Has epulas liceat capere.  
 Te sine, dulce nihil, Domine,  
 Nec juvat ore quid appetere,  
 Pocula ni prius atque cibos,  
 Christe, tuus favor imbuerit  
 Omnia sanctificante fide.  
 Fercula nostra Deum sapiant,  
 Christe, .....etc. ....

Il est juste d'ajouter qu'à côté de semblables morceaux, le manuscrit Sésonais renferme une foule de passages qui froissent notre susceptibilité moderne. On les a relevés trop soigneusement pour que nous pensions utile de les rappeler ici. Mais qu'on ouvre les recueils liturgiques remontant à la même époque : on y remarquera les mêmes défauts, sinon plus saillants encore, et l'on se convaincra que certaines expressions, certains détails aujourd'hui intraduisibles, étaient alors consacrés par un usage universel. Il ne faudrait donc pas conclure de leur emploi dans l'office de la Circoncision, que cet office ne peut émaner d'un écrivain sérieux, ou même d'un homme revêtu de dignités ecclésiastiques. Le seul reproche qu'on doit adresser à son auteur, est d'en avoir écrit le texte avec une précipitation évidente, accueillant sans scrupules toutes sortes de réminiscences, se laissant aller au cours d'une imagination trop facile, et mêlant de véritables platitudes aux développements les plus poétiques. On dirait de ces livrets que les écrivains de nos jours livrent aux compositeurs, faibles canevas sur lesquels le talent parvient quelquefois à broder un chef-d'œuvre.

Voyons maintenant si le mérite de la composition musicale rachète ce que les paroles ont de défectueux. En nous plaçant à ce point de vue, nous nous engageons dans une voie toute nouvelle. Car, jusqu'ici, les archéologues qui ont étudié l'office de la Circoncision, paraissent avoir oublié que la musique y tient la place la plus importante. Aveuglés par leurs préventions, ceux-là même qui ont fait du chant ecclésiastique l'objet d'immenses travaux ont négligé dédaigneusement celui qu'ils avaient là sous les yeux : et par exemple Lebeuf, trouvant dans notre Missel cette *rubrique quatuor vel*

*quinque in-falso retro altare*, n'a pas reculé devant l'interprétation que voici :

« Après l'alleluia, dit-il, suivait une seconde annonce de la fête par quatre ou cinq chantres à grosse voix postés derrière l'autel. Là, ils devaient chanter *in falso* (c'est l'expression du manuscrit) les deux vers suivants :

Hæc est clara dies clararum clara dierum.

Hæc est festa fies festarum festa dierum.

« Vous jugez assez jusqu'à quel point on pouvait pousser sans grande dépense une poésie de cette sublimité et si la rubrique qui ordonnait de chanter faux était bien observée, comme il n'en faut pas douter, je vous laisse à penser qu'el effet devait produire une telle harmonie sur l'oreille des auditeurs<sup>7</sup>. »

Or, chanter faux ou chanter en faux-bourdon sont choses fort différentes et la rubrique, sainement interprétée, au lieu d'exciter nos moqueries, doit nous servir de preuve qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, on ne se contentait pas de la mélodie, on cherchait à l'embellir par un accompagnement harmonieux qu'on appelait, suivant sa nature, faux-bourdon, comme dans le passage qui nous occupe, ou bien *organum*, comme dans un autre passage du même office intitulé : *Versiculus cum organo*.

Mais qu'eût dit l'abbé Lebeuf s'il eût pu revivre de nos jours et notamment le 3 novembre 1849. La magistrature française recevait alors une investiture nouvelle. C'était l'occasion d'une grande solennité religieuse dans la Sainte-Chapelle nouvellement restaurée. De nombreux musiciens se pressaient autour de l'autel. Une voix s'éleva parmi eux, la voix d'un de nos artistes les plus célèbres, et ce qu'elle chantait, c'était précisément la strophe du Missel des Fous, *hæc est clara dies clararum clara dierum*<sup>8</sup>.

L'abbé Lebeuf eût alors compris qu'une pareille musique n'était pas faites pour servir de jouet à des chantres grossiers, et qu'elle était digne de retentir sous les merveilleux arceaux de la Saint-Chapelle.

Dans cette même cérémonie, on exécuta deux autres chants empruntés à notre manuscrit, la prose de l'âne (*Orientis partibus*) et une salutation à la Vierge (*Patrem parit filia*).

<sup>7</sup> V. *Mercure de France*, 1726, p. 2668.

<sup>8</sup> Voyez *Chants de la Sainte-Chapelle*, publiés par M. Félix Clément, et l'introduction de cette brochure, par M. Didron aîné.



La mélodie de la prose est singulièrement remarquable par sa grâce, et le refrain lui-même « hez, sir asne, hez » qu'on a tant de fois représenté comme un cri barbare, forme dans le chant une terminaison aussi douce que simple. Quelque chose nous frappe encore plus dans ce morceau : c'est sa tonalité qui est tout-à-fait moderne<sup>9</sup>. C'est sa fraîcheur qui ferait supposer une composition terminée d'hier. Quand on isole les paroles de la musique, oui, la critique trouve une large prise. Mais, ne scindez pas ; laissez l'œuvre dans son entier, telle qu'elle est sortie des mains de son auteur, et chantez la prose de l'Âne, au milieu de nos fêtes religieuses ; il ne restera place que pour l'étonnement et l'admiration.

Le *Patrem parit filia* n'est pas moins remarquable que l'*Orientis partibus*. A la grâce de ce dernier morceau, il joint une expression plus vive, je ne sais quoi de touchant, et si j'osais employer un mot de notre époque, je ne sais quoi de mélancolique. La tonalité moderne<sup>10</sup> s'y montre aussi nettement caractérisée ; et l'on se demande, en l'écoutant, comment les règles de cette tonalité ont pu être si longtemps inconnues, alors qu'au XIII<sup>e</sup> siècle l'instinct précoce des grands artistes les conduisait déjà à de semblables résultats.

Là ne se bornent point les beautés que révèle à nos yeux l'office de la Circoncision. Il est, dans cette œuvre, des fragments qui n'ont pas eut l'honneur d'une exécution aussi solennelle et qui méritent les mêmes éloges, sinon de plus grands encore. Citons par exemples, l'invocation à la Trinité. On y retrouve toutes les qualités des morceaux précédents, et même, la phrase musicale y a plus d'ampleur. Elle se développe et s'élève avec une singulière hardiesse. L'élan mystique des paroles se reproduit dans le chant. On sent là une véritable et puissante inspiration.

Dans le *Sanctus* paraphrasé qui fait partie de la messe, peut-être en est-il de la musique comme du texte, et le thème est-il emprunté à la liturgie des époques antérieures au manuscrit. Dans tous les cas, les développements paraissent originaux, et le dernier est vraiment magnifique.

O quanta, qualis suavis, quam beata gloria,

---

<sup>9</sup> La prose de l'Âne est écrite d'un bout à l'autre, en sol majeur. Il n'y a cependant aucun dièse indiqué dans le manuscrit. Mais la relation du si au fa, dans les diverses phrases qui composent la mélodie, est tellement accusée, que les anciens chanteurs devaient y reconnaître aussitôt l'existence du *triton*, et, suivant les principes du moyen âge, faire disparaître ce que cet intervalle a de choquant, soit en bémolisant le si, soit en diesant le fa. Quant au choix entre ces deux moyens, leur oreille ne pouvait leur laisser un instant de doute.

<sup>10</sup> Ce morceau est écrit en ut majeur ; je ne sais pourquoi M. Clément, en le publiant, l'a transposé.

Quâ complentur, continentur, gubernantur omnia !

Le chant qui accompagne le commencement de cette phrase est plein d'onction et de douceur. Puis, quand arrive l'accumulation de verbes destinés à rappeler la puissance divine, il affecte une largeur et une gravité dignes du sujet. Ce n'est plus, il est vrai, la vieille austérité grégorienne. Mais, c'est déjà la plus heureuse application des formules mélodiques de l'art moderne aux exigences des textes sacrés<sup>11</sup>.

Dans une œuvre d'aussi longue haleine, un dangereux écueil menaçait le compositeur ; comment éviter la monotonie ? À ne considérer que les paroles, tous les morceaux du manuscrit présentent à peu près le même caractère. Néanmoins, l'artiste, grâce à la souplesse de son talent, a su leur imprimer le charme d'une continuelle variété. Après la mélodie élégante et presque mondaine de l'*Orientis partibus* se place un *Deus in adjutorium* qui a toutes les allures du plain-chant. Vient ensuite une prose bizarre, inégale, sautillant ; puis l'*Hæc est clara dies*, où la musique, en cachant les imperfections du style, en reproduit le mouvement et la solennité. Ainsi, quatre morceaux, quatre factures différentes. Ailleurs, le *Sanctus* qui finit par des phrases si larges, nous dirions presque si dramatiques est immédiatement suivi par un *Agnus Dei*, dont le début respire une placidité singulière. Pour achever le contraste, l'un doit être chanté par deux clercs, deux hommes à forte voix ; tandis que deux enfants entonnent l'autre, *Duo clericuli*, comme dit la rubrique.

Voilà, suivant qu'une brève analyse nous permet de l'établir, les qualités musicales qu'on rencontre dans le Missel de Sens. Et quoi qu'on en ait dit, son auteur ne s'est pas contenté de fixer sur le vélin de charmantes mélodies pour les livrer ensuite au caprice de chantres avinés. Qui pourrait croire à tant d'insouciance à côté d'un pareil talent ? Un mot d'ailleurs lèvera toute incertitude à cet égard. On lit, dans une seule et même page du manuscrit, les trois légendes suivantes : *Quatuor vel quinque in falso*, quatre ou cinq chantres en faux-bourdon. *Duo vel tres in voce*, deux ou trois à l'unisson. *Chorales incipiant*, chantez en chœur. Cette variété dans

<sup>11</sup> Voyez encore dans la messe, le *Conductus ad Evangelium*, et notamment la phrase qui le termine :

Aliter, aliter, meritum humanum

Inefficax et vanum.

Le *Dominus vobiscum* qui précède l'évangile ; l'*Agnus Dei*, etc...

l'emploi et la disposition des voix implique nécessairement un grand soin et même une certaine recherche dans l'exécution.

À quelques pages plus loin, on lit dans le cours même office :

Qui vuit vero psallere  
Trino psallat munere :  
Corde, ore, opere,  
Debet laborare,  
Ut sic Deum colere  
Possit et placare.

Ici le sens n'est pas douteux. Il s'agit bien de pieux conseils adressés aux chanteurs. On ne recommande pas de chanter faux comme l'avait imaginé l'abbé Lebeuf. On leur rappelle au contraire que pour remplir dignement leur mission, ils ont besoin, à la fois, d'indulgence, de voix, de cœur et de travail. Pareille citation dispense de plus ample commentaire.

Reste à savoir qui a composé l'office de la Circoncision. Une tradition constante attribue le texte et la musique à Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222. Longtemps cette tradition fut acceptée sans difficulté par tous les historiens : l'abbé Lebeuf lui-même qui a tant critiqué le *Missel des Fous*, ne songea pas à prétendre qu'on le couvrait à tort du nom et de l'autorité d'un prélat célèbre ; ce n'est qu'en ces dernières années, qu'on a fini par contester un point tenu jusque-là incontestable. Les premiers doutes ont été émis par M. Victor Leclerc, dans la continuation de l'histoire littéraire de dom Rivet<sup>(1)</sup>. À l'une des séances du Congrès archéologique, tenu à Sens en 1850, M. l'abbé Carlier, savant chanoine de cette ville, a été beaucoup plus affirmatif. Malheureusement le travail, dont alors il donna lecture, n'a pas été livré à l'impression. Les conclusions seules ont été reproduites dans les *Archives des missions scientifiques*, par M. Théodore Nisard, qui n'hésite pas à les adopter, et fournit à l'appui quelques raisons nouvelles. Les voici, telles que nous les trouvons dans l'article de M. Nisard<sup>(2)</sup> :

« 1° Pierre de Corbeil n'a composé ni le texte ni le chant du dyptique.

---

(1) *Tome XXI*, p. 13, *Notice sur Geoffroy de Courion, chroniqueur sénonais*.

(2) *Archives des Missions scientifiques*. – Avril 1851, p. 187 et suiv.

2° Ce chant et ce texte, colligés par de simples notaires ou copistes, pour le compte des enfants de chœur de la cathédrale, n'ont jamais formé un office liturgique proprement dit.

3° Cette imitation d'office liturgique dont les enfants de chœur étaient les héros, a été condamnée en 1245, par Odon, archevêque de Sens. (Le texte original de cette condamnation vient d'être trouvé par M. l'abbé Carlier.) »

Rien de plus net assurément qu'un pareil système. Mais pour donner aux opinions jusqu'ici consacrées un aussi formel démenti, sur quoi se fonde M. l'abbé Carlier ? Il a consulté, dit en le citant M. Nisard, « toutes les traditions, tous les souvenirs locaux, tous les registres du chapitre, et de la fabrique de la cathédrale. » Nous aussi, nous avons consulté les registres du chapitre sénonais, décisions capitulaires, composées, etc..... ; la suite de cette notice le prouvera surabondamment. Eh bien ! nous défions d'en citer un passage qui justifie les assertions de M. l'abbé Carlier. La seule décision capitulaire, pouvant servir à trancher la question qui nous préoccupe, est une décision du 31 décembre 1524, ainsi conçue : « Ad requestum vicariorum requirentiam facultatem celebrandi festum Circumcisionis a defuncte Corbolio institutum, quod vulgariter dicitur festum fatuorum, pro hoc asne, rationibus quibusdam moventibus, non consenserum domini. »

Donc, aux premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, le chapitre admettait que Pierre de Corbeil avait fondé la fête des Fous. C'était là une erreur. Pierre de Corbeil avait trouvé cette coutume établie depuis longtemps dans son diocèse. Mais, comme nous le verrons bientôt, en composant l'office de la Circoncision, il avait donné à la cérémonie une physionomie toute spéciale, un lustre inusité. À vrai dire, il avait complètement changé la face des choses. De là l'erreur du Chapitre. Pour les chanoines sénonais, l'histoire des fous ne remontait pas au-delà des grandes innovations tentées par Pierre de Corbeil, et de l'ère nouvelle qu'il avait inaugurée. Ils confondaient ainsi la composition du Missel avec l'institution même de la fête ; et s'ils attribuaient cette dernière au célèbre archevêque, c'est qu'il n'y avait aucun autre doute dans leur relativement à l'autre.

Quant aux souvenirs locaux, dont on entend se prévaloir, nous ne pensons pas qu'il s'agisse de ce qui existe aujourd'hui. Pour éclairer l'histoire du XIII<sup>e</sup> siècle, la mémoire des générations actuelles ou de celles qui les ont précédées immédiatement est par trop insuffisante. Il est nécessaire de consulter les hommes qui longtemps avant nous ont évoqué les antiques

souvenirs de la métropole sénonaise. Nous venons déjà de montrer ce que le chapitre pensait en 1524. Joignons-y ce que Taveau publiait en 1608<sup>12</sup>. « Officium quo utitur Senonensis ecclesia in festo Assumptionis beatæ Mariæ digessisse fertur (P. de Corbolio) et versus qui pro responsoriis, ut vocant, cantantur, composuisse : officium etiam quo aliquando die circumcisionis Christi ea usa est ecclesia (quod fatuorum festum vulgo dictum est, non ob ea quæ cantabantur, sed ob multa incondita et stultitiam sapientia, quæ fieri tum solebant et penitus obsolverunt) ; ex quibus, velut ex ungue leonem, de ingenio et doctrina illius licet judicare. » Ainsi parle de notre Missel l'un des plus vieux historiens de Sénonais. Assurément, M. l'abbé Carlier n'a pas recueilli des souvenirs plus respectables que celui-là. Il faut le reconnaître, nos devanciers avaient sur nous d'immenses avantages. La plupart des matériaux dont ils disposaient ont à jamais disparu. En détruisant les Chapitres et les Abbayes, en dispersant leurs livres et leurs papiers, la révolution a tari les sources les plus abondantes des recherches archéologiques. On parle des délibérations capitulaires de l'église de Sens. Ignore-t-on que parmi les registres qui nous restent, le plus ancien ne date que de 1662 ? Nous ne connaissons rien d'antérieur que par copies et fragments, et notamment tout ce qui se réfère à la fête des Fous nous a été conservé par Baluze dans un petit volume manuscrit qui figure à la bibliothèque nationale sous le n° 1351.

Baluze se procura d'abord une copie à peu près complète de l'office de la Circoncision. À la suite, il transcrivit<sup>13</sup> une foule de documents qui pouvaient jeter quelque jour sur l'histoire de la fête des Fous. C'est évidemment à Sens qu'il a trouvé les plus curieux. Ni le mandement de 1245, qu'on cite aujourd'hui comme une nouveauté<sup>14</sup>, ni le vieux registre du chapitre n'ont échappé à son attention. Enfin, il a consigné le résumé de ses études dans une note inscrite au premier folio de son petit recueil<sup>15</sup>. Nous y lisons ces mots : « Officium istud compositum fuit a Petro de Corbolio Senonum

<sup>12</sup> *Senonensium Archiepiscoporum vitæ. – Senon. Apud Georg. Niverd. 1608, p. 94.*

<sup>13</sup> On lit dans Millin, *Monuments inédits*, p. 343, en note : « Il existe quelques copies de ce manuscrit (celui de Sens). M. Tarbé, libraire à Sens et homme de lettre instruit en possède une. Le savant Baluze s'en était procuré une qui avait appartenu à M. Bouquet, de Sens. Ces copies paraissent être du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans celle de Baluze quelques prières curieuses ont été omises : celle-ci est conservée parmi les manuscrits de la Biblioth. Impériale, sous le n° 1351. *Baluzæ a écrit, de sa main, à la fin des indications d'actes curieux relatif à la fête des Fous.* »

<sup>14</sup> V. ci-dessous.

<sup>15</sup> En effet, cette note est de la même écriture que les extraits qui terminent l'opuscule. Si donc ces extraits sont de Baluze, comme l'affirme Millin, cette note est aussi de Baluze, *écrite de sa main.*

archiepiscopo, tempore que sedebat Româ summus Pontifex Honorius tertius, decanatum Senonensem implebat Philippus de Gravia et precentoriam dignitatem Guillelmus dictus venerabilis..... » Cette note n'est pas seulement l'écho d'une tradition plus ou moins vague. Baluze affirme que Pierre de Corbeil a composé l'office de la Circoncision, et précise l'époque où la composition a eu lieu. Soupçonner ses lumières ou sa bonne foi serait pousser la défiance à d'extrêmes limites. Dans un opuscule qu'il ne destinait pas à la publicité, et où, par conséquent, il n'avait pas intérêt à se targuer d'un faux savoir, il n'a pas inventé que le Missel des Fous appartenait à telles années de la vie de son auteur, plutôt qu'à telles autres. Nous croyons mille fois plus probable qu'il a recueilli sur ce point des renseignements aujourd'hui perdus ; et, malgré le respect que nous portons à M. l'abbé Carlier, nous préférons à ses tardives conjectures, l'autorité mieux éclairée de Baluze.

Pourquoi, d'ailleurs, la répugnance qu'éprouve certains esprits à considérer P. de Corbeil comme l'auteur de notre Missel ? On objecte que les chroniqueurs du moyen-âge ne lui ont jamais attribué aucune production de ce genre. On remarque entre autres que Geoffroy de Courlon, dans le curieux portrait qu'il nous a laissé de lui, garde sur ce point un silence absolu. Mais le silence, en pareille matière, est habituel aux chroniqueurs. Parmi les biographes de saint Odon, aucun n'a parlé de son dialogue sur la musique ; et, sans un manuscrit du Vatican, on n'eût jamais soupçonné qu'Odoran avait composé plusieurs opuscules musicaux<sup>16</sup>. Relativement au Missel des Fous, l'omission est plus naturelle qu'en aucun autre cas. Des écrivains trop scrupuleux ont pu craindre de compromettre le nom de fêtes tant de fois condamnées par l'Église.

Quelle que soit la cause de leurs réticences, ce qu'ils consentent à nous rapporter touchant Pierre de Corbeil coïncide merveilleusement avec l'attribution qui lui est faite. C'est, à coup sûr, une étrange physionomie que celle du célèbre archevêque. Il finit par mourir en odeur de sainteté<sup>17</sup> ; mais il commence par écrire de gaies satyres contre les maris et les tribulations du mariage : *Satyra adversus sos qui uxoremducunt. Rythmus quod malum sit uxorem ducere, et de nutrimonio oneribus et angustiis*. Nous le voyons

<sup>16</sup> Voir, dans les *Bulletins de la Société*, mon travail sur les musiciens sénonais.

<sup>17</sup> Voyez correspondance inédite de Lebeuf et de l'abbé Fenel. Collection de M. Garsement de Fontaine. Lettre du 14 juillet 1742. Lebeuf y cite les légendes pieuses auxquelles la mort de Pierre de Corbeil avait donné naissance.

ensuite simple chanoine à Paris, professant à l'université la théologie ou la littérature profane<sup>18</sup> : De là vint sa réputation ; et les historiens ne l'ont pas oublié, si bien que plus tard, même au faîte des grandeurs ecclésiastiques, ils continuent de l'appeler maître Pierre de Corbeil, le fameux docteur : « archiepiscopus Senonensis, magister Petrus de Corbeyo, doctor opinatissimus<sup>19</sup>. » De là vint aussi sa fortune. Car le hasard et la renommée conduisirent à ses cours un jeune Italien des comtes de Signi, qu'il s'attacha par des soins paternels, et qui fut pape sous le nom fameux d'Innocent III. Grâce à la protection de ce puissant élève, Pierre de Corbeil devint successivement archidiaque de l'église d'Évreux, coadjuteur de l'évêque de Lincoln, évêque de Cambrai. Obligé de quitter ce siège, il court invoquer l'appui du souverain pontife<sup>20</sup>, se fait admirer dans Rome par d'éloquents prédications<sup>21</sup>, obtient l'archevêché de Sens, et s'installe bon gré mal gré dans son nouveau diocèse. D'abord on le considère comme un intrus<sup>22</sup>, puis bientôt il marche à la tête du clergé français, préside des conciles, et prend part aux plus grands événements du siècle. Le roi Philippe-Auguste, dont il avait été chapelain, lui confie des ambassades, l'admet à l'honneur de son intimité ; et, tour à tour, il rend à Philippe-Auguste de signalés services, ou l'amuse par ses jeux de mots. « Sæpè cum rege in loquelis jocabilis erat et tamen loquelis omni acceptione dignis. Et rex cum ipso frequenter specialissime loquebatur, et de loquelis ipsorum locabilibus et fructuosis multi multa dicunt<sup>23</sup>. »

Quand un dissentiment s'élevait entre les deux puissances rivales du pape et du roi de France, Pierre de Corbeil s'efforçait d'apaiser la querelle ; mais, dans l'occasion, il ne craignait pas de mécontenter le pape. En vain, Innocent III rappelait à son ancien professeur qu'il lui devait l'épiscopat : « ego te episcopavi » le professeur invoquant à son tour les titres qu'il

<sup>18</sup> Voyez l'histoire de l'Université de Paris, de du Boulay, t. II et III.

<sup>19</sup> Cette phrase est tirée de la chronique d'Albéric des Trois Fontaines. « Archiepiscopus Senonensis, magister Petrus de Corbeyo, doctor opinatissimus, moritur. »

<sup>20</sup> « Idem Octavianus .. posuit magistrum Petrum de Corbuilh episcopum in Cameraco, sed non potuit ibi permanere, et abilit ad papani qui fecit eum archiepiscopum Senonensem. » Alberici chronicou, p. 419.

<sup>21</sup> « Dicitur quod... in curiâ romana sermones fecit fecundissimos. » Geoffroy de Courlon, Man. de la Bibl. de Sens, fol. 138, col. 1.

<sup>22</sup> « Innocentius tertius, qui tum agebat in papatû, vir quidem voluntatis propriæ, debito forte plus, plerumque motum sequens, translationem ipsius (Hugonis) pro suo arbitrio impedivit, ut magistrum videlicet Petrum de Corbolio in illa præficeret ecclesia (Senonensi), *vel potius intruderet, etiam renitente capitulo.* » Gesta pontif. Autiss. Vie de Hugues de Noyers.

<sup>23</sup> Geoffroy de Courlon, loco citato.

avait gardé au respect du pontif, répliquait hardiment que, par ses leçons, il avait donné à son élève bien plus qu'un évêché : « et ego te papavi<sup>24</sup>. » Voilà quel fut l'homme ! admettons maintenant que ses œuvres doivent porter l'empreinte de son esprit, de son caractère, de toute sa vie. Et, en effet, nous la retrouvons dans les hardiesses, les bizarreries, les subtilités de notre manuscrit, tout aussi frappante que dans les morceaux les plus poétiques, les élans les plus religieux. On veut, dans l'office de la Circoncision, chercher exclusivement le pieux archevêque. On oublie trop le poète mondain, le compagnon de Philippe-Auguste, le prélat capable de braver Innocent III.

Observons, en outre, que Pierre de Corbeil a laissé dans son diocèse la réputation d'un grand musicien. Ce n'est pas seulement le Missel de l'Âne que les historiens Sénonais lui attribuent. Ils le regardent encore comme ayant composé le chant d'un office de l'Assomption. Taveau<sup>25</sup> rapporte les traditions qu'il a recueillies à cet égard ; beaucoup d'autres nous les ont transmises<sup>26</sup>, en vantant le mérite de cette dernière composition. Peut-être même Pierre de Corbeil a-t-il enseigné la musique en même temps que la théologie au pape innocent III, et contribué, par ses leçons, à doter l'église catholique du *Stabat mater*. Personne au XIII<sup>e</sup> siècle, et dans le Sénonais, n'a dont plus de titres que lui à recueillir l'honneur des mélodies charmantes que nous admirons aujourd'hui.

Par une nouvelle et frappante coïncidence, le manuscrit est précisément contemporain de Pierre de Corbeil ; à ce point que les paléographes les plus experts croient y reconnaître la même écriture que celle de différentes chartes émanées de lui. Je sais que cette écriture est nécessairement celle d'un copiste : et cela pourrait, à la rigueur, s'accorder avec le système de M. l'abbé Carlier, d'après lequel l'office de la Circoncision n'est qu'un recueil de morceaux et de mélodies colligées çà et là pour le compte des enfants d'aube, par quelques copistes ou notateurs. Mais d'abord, les enfants de chœur n'ont jamais été les héros de la fête de Fous<sup>27</sup> : ce sont les vicaires qui la célébraient. Et puis, que M. l'abbé Carlier nous permette de lui demander de nouveau sur quoi se fondent ses conjectures. Pour

<sup>24</sup> Voir Taveau, *Vie des Archevêques sénonais*, p. 94.

<sup>25</sup> Voir ci-dessus.

<sup>26</sup> On lit entre autre, dans les Notes manuscrites de M. Maçon, chanoine de l'église métropolitaine de Sens, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « C'est de lui (*P. de Corbeil*) que nous avons l'Office admirable de l'Assomption de Notre-Dame. » Voir Bibli.d'Auxerre.

<sup>27</sup> Voir la suite de ce travail et les citations des registres capitulaires qui y sont accumulées



nous, sa seconde proposition, de même que la première, n'est justifiée par aucun fait avéré, par aucun document précis. C'est une hypothèse toute gratuite, dont le succès n'est dû qu'au talent ingénieux avec lequel elle a été développée.

Si l'on étudie sérieusement le Missel des Fous, on y reconnaît toutes les innovations liturgiques du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces proses, ces *Conductus*, dont l'office est surchargé, il est facile de savoir à quelle époque l'usage s'en est introduit dans l'Église, ce ne sont pas des morceaux dont la date puisse être arbitrairement reculée. Nous nous en rapportons, à cet égard, au discours sur l'état des beaux-arts en France, inséré dans le XVI<sup>e</sup> volume de l'Histoire littéraire. « Les chants de l'église, dit M. Amaury Duval, furent augmentés *dans le XIII<sup>e</sup> siècle* d'un grand nombre d'hymne, de proses, etc... *Dans le XIII<sup>e</sup> siècle*, on composait, suivant la remarque du savant Lebeuf, un assez grand nombre de nouveaux offices d'un chant aussi bizarre que l'étaient les paroles... C'est *alors* l'usage de faire composer pour la fête patronale de chaque saint, quelque prose ou autre pièce de ce genre en l'honneur du saint. On devine ce que peut être de pareils morceaux, ouvrage de quelques moines, le plus souvent aussi peu versés dans l'art de la poésie que dans celui de la musique... Un chanoine de Saint-Aubert de Cambrai, nommé Pierre, fit, *en ce temps*, des chants en rimes latines que l'on chantait en marchant dans les processions, et que l'on appela par ce motif *Conductus*. *Avant lui, c'est-à-dire vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Hugeus de Noyers, évêque d'Auxerre, s'était exercé à faire et à noter des cantiques qui, peut-être, n'étaient que des proses... »

Les mélodies portent le cachet de la même époque. Qu'on les compare au *Lauda Sion*, au *Dies iræ*, cités d'ordinaire comme les types de l'art musical au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, et l'on verra si elles ne s'éloignent pas également de la raideur grégorienne, de la vieille tonalité du plain-chant : si même leur rythme et leur caractère ne semblent pas beaucoup plus modernes. Nous

---

<sup>28</sup> « Les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles enfantèrent des pièces de chant graves, sévères et mélancoliques, comme ces voûtes sombres et mystérieuses que jeta sur nos cathédrales le style roman, surtout à l'époque de cette réédification générale qui marque les premières années du XI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on retrouve encore la forme grégorienne dans les répons du roi Robert, comme la basilique est encore visible sous les arcs byzantins du même temps. Le XII<sup>e</sup> siècle, époque de transition que nous appellerons volontiers dans l'architecture le roman fleuri et tendant à l'ogive, a ses délicieux offices de saint Nicolas et de sainte Catherine, la séquence d'Abailard, etc..., où la phrase grégorienne s'efface par degrés pour laisser place à une mélodie rêveuse. Vient ensuite le XIII<sup>e</sup> siècle avec ses lignes pures, élancées avec tant de précision et d'harmonie : sous des voûtes aux ogives si correctes, il fallait surtout des chants mesurés, un rythme suave et fort. Les essais simplement mélodieux, mais incomplets des siècles passés, ne suffisent plus : le *Lauda Sion*, le *Dies Iræ* sont créés. » D. Guéranger, *Hist. Liturg.*, t. I<sup>er</sup>, p. 351.

concevrons qu'on leur assignât une date plus rapprochée de nous. Mais plus reculer, ne fut-ce qu'au XII<sup>e</sup> siècle, nous semble raisonnablement impossible.

Un dernier mot sur ce point. Nous avons dit que les mélodies du Missel de la Circoncision brillaient par leur variété. Cette variété n'exclut pas une certaine unité. Les mêmes tons reparaissent dans une foule de morceaux. Le développement des phrases accuse sans cesse le même système de composition. Les terminaisons sont presque toujours analogues. On sent, d'un bout à l'autre, l'empreinte du même talent. Ce n'est donc pas un recueil de morceaux choisis çà et là. C'est l'œuvre d'un seul homme, et cet homme est Pierre de Corbeil.

Il ne faisait, en cette occasion, que continuer dans le diocèse de Sens l'entreprise à laquelle il avait déjà coopéré dans le diocèse de Paris, je veux dire la réforme de la fête des Fous. En effet, son nom figure avec plusieurs autres dans la suscription d'une lettre épiscopale qu'Odon de Sully publiait en 1198 contre cette fête<sup>29</sup>. « Odo Dei graciâ episcopus, H. decanus, R. Cantor, Mauricius, Heimericus, et Odo archidiaconi, Galo succentor, magister Petrus cancellarius, et magister Petrus de Corbolio canonicus Parisiensis, omnibus ad quos præsens scriptum pervenerit æternam in Domino salutem. » Après ce début Odon signale et transcrit un mandement lancé par un légat du Saint-Siège (Dominus Petrus S.R. ecclesiæ titulo Sanctæ Mariæ in via lata cardinalis), mandement par lequel ledit légat réproouve et condamne les excès qui se commettaient dans le diocèse de Paris le jour de la Circoncision. On y remarque ce passage : « Sane cum in partibus gallicanis legationis officium exequentes (Parisiensem) venissemus, ex fidei relatione quam plurimum didicimus, quod in festo Circumcisionis dominicæ in eadem ecclesiâ tot consueverunt enormitates et opera flagitiosa committi, quod locum sanctum, in solum fœdilate verborum, verum etiam sanguinis effusione plarumque contingit inquinari : et eatenus adinventio tam perniciosæ temeritatis invaluit, ut sacratissima dies, in qua mundi redemptor voluit circumcidi, festum fatuorum nec immeritò generaliter consueverit appellari. »

Le légat conclut en s'adressant à l'évêque et aux dignitaires du clergé parisien : « Vobis quoque eadem auctoritate districtè præcipiendo mandamus, ut in hâc parte Dei timorem et solam honestatem habentes præ oculis, ita prædictam solemnitatem, delatione et occasione cessantibus,

<sup>29</sup> Voyez *Œuvres complètes de Pierre de Blois*, Paris, 1667, ad. calcem.

ordinare, et quod resecandum videritis, resecare curetis ; ne circa cultum ecclesiæ vel statum clericum aliquid possit honestati contrarium deprehendi. »

Viennent ensuite les mesures que prennent en exécution de cet ordre, Odon et les membres du clergé qui se sont joints à lui.

« Nos igitur intellecto et cognito quod præscripta solemnitas Dominicæ Circoncisionis minus regulariter ageretur, volentes in statum canonicum revocare, quod in scandalum ecclesiæ temere noscitur pullulasse, auctoritate præfati legati, adhibitâ maturitate consilii, supra dictam solemnitatem ordinavimus in hunc modum : In vigiliâ festivitatis ad Vesperas campanæ ordinate sicut in duplo simplici pulsabuntur. Cantor faciet matriculam in omnibus ordinate ; rithmos, personas, luminaria herciarum nisi tantum in rotis ferreis et in pennâ, si tamen voluerit ille qui cappam redditurus est, fieri prohibemus : statuimus etiam ne dominus festi cum processions, vel cantu ad ecclesiam adducatur, vel ad domum suam ab ecclesia reducatur. In choro autem induet cappam suam, assistentibus duobus canonicis subdiaconis, et tenens baculum cantoris, antequam incipiantur Vesperæ, incipiet prosam *Lætetur gaudiis* : quâ finitâ, episcopus si presens fuerit, vel decanus, absente episcopo, vel capellanus episcopi, utroque absente, incipiet Vesperas ordinate et solemniter celebrandas : hoc addito quod Responsorium et Benedicamus, in triplo, vel quadruplo, vel organo poterunt decantari... Missa similiter cum cœteris horis ordinate celebrabitur ab aliquo prædictorum, hoc addito, quod epistola cum *færside* dicitur a duobus in cappis sericeis, et postmodum a subdiacono; nihilominus perlegetur responsorium, et alleluia in triplo, vel quadruplo, vel organo in cappis sericeis cantabitur, et erunt in missâ quatuor præcedentes. Vesperæ sequentes sicut priores a *Lætetur gaudiis* habebunt initium : et cantabitur *Lætetur gaudiis* loco hymni. *Deposuit* quinquies ad plus dicitur loco suo ; et si captus fuerit baculus, finito *Te Deum laudamus* consummabuntur vesperæ ab eo a quo fuerint inchoatæ... Actum anno incarnati verbi millesimo centesimo nonagesimo octavo. »

Ainsi la fête des Fous n'est pas abolie, mais seulement réglemée. On laisse ceux qui la célèbrent se choisir un chef, *dominus festi*. À lui le bâton du préchantre, à lui l'honneur d'entonner le premier chant, et de finir le dernier. On supprime, il est vrai, les danses et les mascarades : on conserve les épîtres farcies, et l'emploi de toutes les recherches harmoniques en usage au XIII<sup>e</sup> siècle, le déchant, le triple, le quadruple, l'organum. Enfin, et ce détail caractéristique a déjà été signalé par M.

Onézime Leroy, on permet aux héros de la fête de répéter cinq fois aux oreilles de leurs supérieurs, le fameux verset : *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*. C'est avec de pareilles concessions que les esprits les plus éminents de l'époque espéraient tarir la source des excès. Ils n'attaquent pas le mal dans sa racine, ou plutôt ils ne considèrent pas comme un mal l'institution de la fête des Fous. Respectant ce que cette coutume populaire avait de respectable au fonds, ils bornent leurs efforts à la dégager des pratiques impies qui la souillent.

Dans le même but, divers autres moyens sont tour à tour employés. Un an plus tard, l'évêque Eudes de Sully ajoute aux règlements et aux menaces la promesse de récompenses. On trouve dans une lettre émanée de lui et datée de 1199 le passage suivant : « In festivitate vero Circumcisionis, singulis clericis chori non canonicis, qui matutinis interfuerint, tres denarios parisienses. Singulis vero pueris chori, duos denario annuatim in redditibus capituli parisiensis precipiendos donamus, et in perpetuum habendos concedimus, et successores nostros ad solvendo redditus supredictos in perpetuum obligamus. Verumtamen si prædictas solemnitates ad antiquam enormitatem, vel inordinationem (quod Deus avertat) reduci forte contingeret, tam nos quam successores nostri ab eorum solutione reddituum penitus essemus immunes<sup>30</sup>... »

Les rigoristes d'aujourd'hui ne saurait approuver tant d'indulgence ; sont-ils meilleurs juges de la question que les contemporains ? il ne nous appartient pas de prononcer. Notre but est seulement d'indiquer les tendances au milieu desquelles vivait Pierre de Corbeil ; et pour qu'on ne voie pas dans les documents cités plus haut quelque chose de spécial au diocèse de Paris, nous ajouterons un curieux passage de Guillaume d'Auxerre<sup>31</sup>, que l'on peut considérer comme un spécimen des idées répandues dans nos pays au XIII<sup>e</sup> siècle.

« Quæritur quare in hac die fit festum stultorum, et ita sit quod in festo B. Stephani fit festum levitarum, et in festo B. Johannis presbiterum et in festo Innocentium puerorum. Ad quod est solutio quod si in illâ die bene eis accideret, quod similiter in tot anno. Hoc festum voluit remove Ecclesia quod contra fides est. Et quia extirpare omnino non potuit, festum illud

<sup>30</sup> Voir Œuvres de Pierre de Bois. – Eodem. – On y remarque une confirmation, par Pierre Cambius, en 1208, de la donation ainsi faite par Odon de sullu, 1199.

<sup>31</sup> V. Summa Guielmi Autiss., de Officiis ecclesiasticis. – Bibl. imp. M<sup>s</sup> n<sup>o</sup> 1411, provenant de Saint-Germain-des-Prés. Cet opuscule de Guillaume d'Auxerre, dont Lebeuf cite plusieurs exemplaires manuscrits, n'a jamais été imprimé. Il renferme des détails vraiment curieux.

permittit, et celebrat illud festum celeberrimum ut aliud demittatur ; et ideo in matutinali officio leguntur lectiones quæ dehortantur ab hujusmodi quæ sunt contra fidem. Et si ista die ab ecclesia quadam fiant præter fidem, nulla tamen contra fidem. Et ideo ludos qui sunt contra fidem permutavit in ludos qui non sunt contra fidem. Et hoc fecit permittendo. Similiter fecit Dominus Judæis volens eos ab idolatria revocare, præcipiens ut sibi sacrificerent animalia quæ ante idolis sacrificabant. »

Après la lecture de ces divers documents, la conduite de Pierre de Corbeil ne saurait causer aucune surprise. Lorsqu'il arrive à Sens, il se trouve en face des mêmes excès qu'il venait de combattre à Paris. Sans tolérer un mal aussi regrettable, les théologiens de son nouveau diocèse (Guillaume d'Auxerre en est témoins) n'allaient pas jusqu'à demander la suppression complète de la fête des Innocents ou de la fête des Fous. Que faire alors ? En se montrant plus sévère qu'eux, Pierre de Corbeil eut abandonné sans motifs les principes de tolérance appliqués par Odon de Sully et auxquels il avait attaché son propre nom. C'était, au contraire, les sanctionner de nouveau, et se montrer inconséquent avec lui-même, que de procéder sagement à de simples réformes.

Aussi l'habile et souple archevêque n'hésite pas à s'engager dans cette dernière voie, et précisément, la nature des réformes les plus sûres lui est indiquée par les goûts artistiques de la ville qu'il gouverne. Déjà commençait la réputation proverbiale des *chanteor de Sens*. Pour empêcher les Fous de se livrer aux danses et aux mascarades profanes ; pour distraire un jeune clergé que les efforts de saint Odon, d'Hieldemanne, d'Odoran, (peut-être aussi les séquences d'Abailard)<sup>32</sup>, avaient depuis longtemps préparé aux études musicales ; Pierre de Corbeil compose un volumineux Missel, dont l'exécution doit occuper tous les moments de la fête. Aux exclamations barbares en l'honneur de l'âne, il substitue la charmante prose que nous connaissons. Il multiplie dans l'office les mélodies syllabiques, faciles à chanter, faciles à retenir, de celles qui frappent aisément les oreilles du peuple. Il fait plus. L'instant même des repas aura ses chants spéciaux et sa pieuse distraction. Comment n'a-t-on là qu'un objet de critiques, une profanation monstrueuse.

On dira peut-être, avec M. Nisard, qu'il « est impossible d'attribuer désormais à l'archevêque P. de Corbeil une composition qui a été

---

<sup>32</sup> Voir, dans mon travail sur les Musiciens sénonais, les détails que j'ai recueillis sur ces hommes illustres et sur l'influence qu'ils ont exercée dans le pays.

condamnée par un autre archevêque, dans la même ville et à vingt-cinq ans seulement de distance. » Le fait fut-il vrai, nous répondrions que l'histoire de l'église sénonaise offre vingt exemples de compositions qui ont subi pareilles vicissitudes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle notamment, tel bréviaire ou tel autre livre rédigé sous l'inspiration d'un prélat fut condamné par le successeur immédiat de ce prélat. Pourquoi n'en serait-il pas de même au XIII<sup>e</sup> siècle ? D'ailleurs, M. Nisard se trompe. Il a mal retenu les indications de M. l'abbé Carlier qui, lui-même, exagère la portée du document qu'il invoque. Ce document n'est autre qu'un mandement publié en 1245, par Odon, cardinal de Tusculum, légat du Saint-Siège. Il commence par ces mots :

« Venerabili in Christo patri, Dei graciâ archiepiscopo, et dilecto in Christo decano et capitulo senonensi, Odo miseratione divinâ Tusculanus episcopus, apostolicæ sedis legatus, salutem et sinceram in Domino charitatem. Rationis reddendæ necessitas de villicatione susceptâ nos invitat et urget, ut de regno Dei suborientia tollamus scandala, illa et urget, ut de regno Dei suborientia tollamus scandala, illa præcique quæ divinum cultum offuscare seu dehonestare noscuntur ; ideoque ad ecclesiam reperimus quæ propter honestatem et decorem tantæ ecclesiæ oportuit omnino amoveri, alia vero in melius reformari. In primis igitur legationis quâ fungimur autoritate districte præcipiendo mandamus, quatenus illa festorum antiqua ludibria, quæ in contemptum Dei, opprobrium cleri et derisum populi, non est dubium exerceri, videlicet in festo sancti Johannis Evangelistæ, Innocentium et Circumcisionis Domini, juxta pristinum modum nullatenus faciatis aut fieri permittatis, sed juxta formam et cultum aliarum festivitatum quæ per anni circulum celebrantur, ita volumus et præcipimus celebrari. Ita quod ipso facto sententiam suspensionis incurrat quicumque in mutatione habitus aut in ritum reprobato a Deo in prædicatis... Datum Senonis 4 idus novembris anno Domini 1245<sup>33</sup>. »

La seule conclusion à tirer de ceci est qu'après la mort de Pierre de Corbeil l'influence passagère qu'il avait nécessairement exercée, grâce au prestige de sa position et à l'originalité de son talent, ne tarda pas à s'effacer. Triomphant des réformes qu'il avait entreprises, les anciens usages, un instant abandonnés reprirent peu à peu leur empire. On vit, aux jours accoutumés, les clercs et les enfants d'aube se montrer à l'église parés de

<sup>33</sup> Ce document est déjà connu depuis longtemps. Baluze l'a transcrit dans le M<sup>s</sup> 1351. Lebeuf en cite quelques mots dans une de ses lettres inédites à l'abbé Fenel (collection Garsement de Fontaine). Enfin l'original existe à la Bibliothèque de Sens, où M. l'abbé Prunier a bien voulu me le chercher et me le communiquer.

guirlandes de fleurs et couverts de déguisements profanes. Ce sont ces abus ou d'autres analogues qu'attaque le légat du Saint-Siège ; et loin d'en attribuer l'introduction à Pierre de Corbeil il les signale comme une antique coutume, *antiqua ludibria* : évidemment cela suppose qu'ils remontaient à plus de vingt-cinq ans. Mais il ne parle pas du missel des Fous. S'il eut voulu le proscrire, c'était pourtant le cas de le signaler nettement. Il ne l'a pas fait. Il n'avait pas lieu de le faire. Ce Missel (on peut le lire) n'encourageait aucun des désordres qui souillaient le jour de la Circoncision. Au contraire, il avait pour but de les faire cesser, à l'aide d'une de ces transactions qu'alors l'Église sanctionnait sans scrupules.

En résumé, nous ne craignons pas d'opposer aux trois propositions de M. l'abbé Carlier les trois propositions suivantes :

1° La tradition qui attribue le manuscrit de la bibliothèque de Sens à Pierre de Corbeil est confirmée par l'examen attentif de ce manuscrit et tous les documents qui s'y rattachent.

2° La plupart des morceaux qu'il renferme, et notamment tous ceux qui sont dignes de quelque remarque, ont été composés par Pierre de Corbeil, paroles et musique.

3° Cette œuvre n'a rien qui blesse les idées reçues et préconisées dans l'Église au XIII<sup>e</sup> siècle.

Annexe \_ V. Extrait des « Notices historiques des Chants de la Sainte-Chapelle »

AVIS CONCERNANT L'EXÉCUTION DES SÉQUENCES.

Ces séquences ont été traduites en notation musicale moderne avec le soin le plus scrupuleux. L'effet de la mélodie est le même que si les artistes qui l'exécutent chantaient sur les manuscrits originaux. Les manuscrits ne renferment que le chant ; toutefois, il est hors de doute que ce chant était au moyen âge accompagné par l'orgue, des instruments et une harmonie vocale. Les rubriques, les vignettes des manuscrits, les représentations des vitraux et des sculptures, les nombreux traités qui nous restent sur la musique du moyen âge, et en particulier ceux que Martin Gerbert a recueillis et publiés sous le titre : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, en fournissent la preuve.

Tout en laissant le chant très-découvert et en le faisant interpréter par la moitié du personnel de l'exécution, nous avons placé au-dessous une seconde partie et une basse, formant un accompagnement plaqué de la plus grande simplicité, tiré de l'essence même de la mélodie, la soutenant et ne la couvrant jamais. L'accord parfait est à peu près le seul employé. Cependant, lorsque l'emploi de cet accord pouvait devenir systématique, et par là même nuire au chant, nous avons fait usage de quelques autres accords, rigoureusement nécessaires pour faire valoir les cadences de la mélodie.

L'harmonie en accords parfaits qu'employa exclusivement Palestrina, et qui fut une protestation contre l'abus des dissonances employées au xv<sup>e</sup> siècle, est une preuve de l'existence de ces dernières, qui ne furent que trop pratiquées.

Les séquences peuvent servir soit pour accompagner une messe basse, soit pour des offices particuliers. Nous avons ajouté à notre transcription quelques signes et quelques nuances, afin de guider les maîtres de chapelle dans l'intelligence de ces phrases si anciennes, et afin de faciliter l'exécution du chant. Nous croyons même qu'il n'est pas inutile de donner quelques explications relativement à chaque morceau. On nous pardonnera de nous servir en cette occasion de la langue technique familière à nos confrères.

1<sup>o</sup> *Salus æterna, Regnantem, Verbum patris, Patrem parit, Populus gentium, Mariæ gratias* (n<sup>o</sup> 15 bis), ainsi que les versets pairs du *Trinitas*, pourront être exécutés dans une grande église par une quarantaine de voix ainsi partagées : 12 ténors et 10 voix d'en-



fants pour la première partie ; 6 barytons et 4 mezzo-sopranos pour la seconde ; 8 basses pour la troisième. L'orgue, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, suffiront pour accompagner les voix. Dans une chapelle, on réduira proportionnellement le nombre des voix et des instruments, de telle sorte toutefois que le chant soit toujours très-découvert.

2° Le *Qui regis scepra* (n° 3) et le *Jubilans* (n° 22) seront attaqués avec vigueur par le chœur tout entier soutenu par les instruments et par l'orgue. On le continuera ainsi jusqu'à l'écho. Ici, la première ligne est réservée à 6 enfants ; la seconde, à 2 mezzo-sopranos ; la troisième enfin, à 2 contraltos. Un seul alto, un premier violoncelle et un second violoncelle, pourront à la rigueur accompagner l'écho. Ces dispositions sont applicables au reste du morceau.

3° Un trio de dessus, ténor et basse, ou, si l'on veut, 6 sopranos, 3 ténors, 3 basses, et les instrumentistes jouant très-doux et très-lié, tels sont les éléments de l'exécution du *Salve Virgo singularis* (n° 5).

4° Le *Hæc est clara dies* (n° 8) sera chanté d'abord en solo par un ténor de force. L'orgue seul l'accompagnera. Le chœur le répétera une seconde fois. Puis le ténor recommencera *Hæc est clara dies* jusqu'aux mots *Nobile nobilium*, qui seront repris et achevés par la masse chorale.

6° Six voix d'enfants, un seul ténor et deux basses chanteront les versets impairs de l'*Orientis partibus* (n° 14) et du *Concordi lætitia* (n° 27) ; le chœur, soutenu par les instruments, chantera les autres.

6° Le *Benedicamus* des trois Marie (n° 24) devra former naturellement un trio de voix de dessus, mezzo-soprano et contralto. Il en sera de même pour le *Deo gratias* qui le suit.

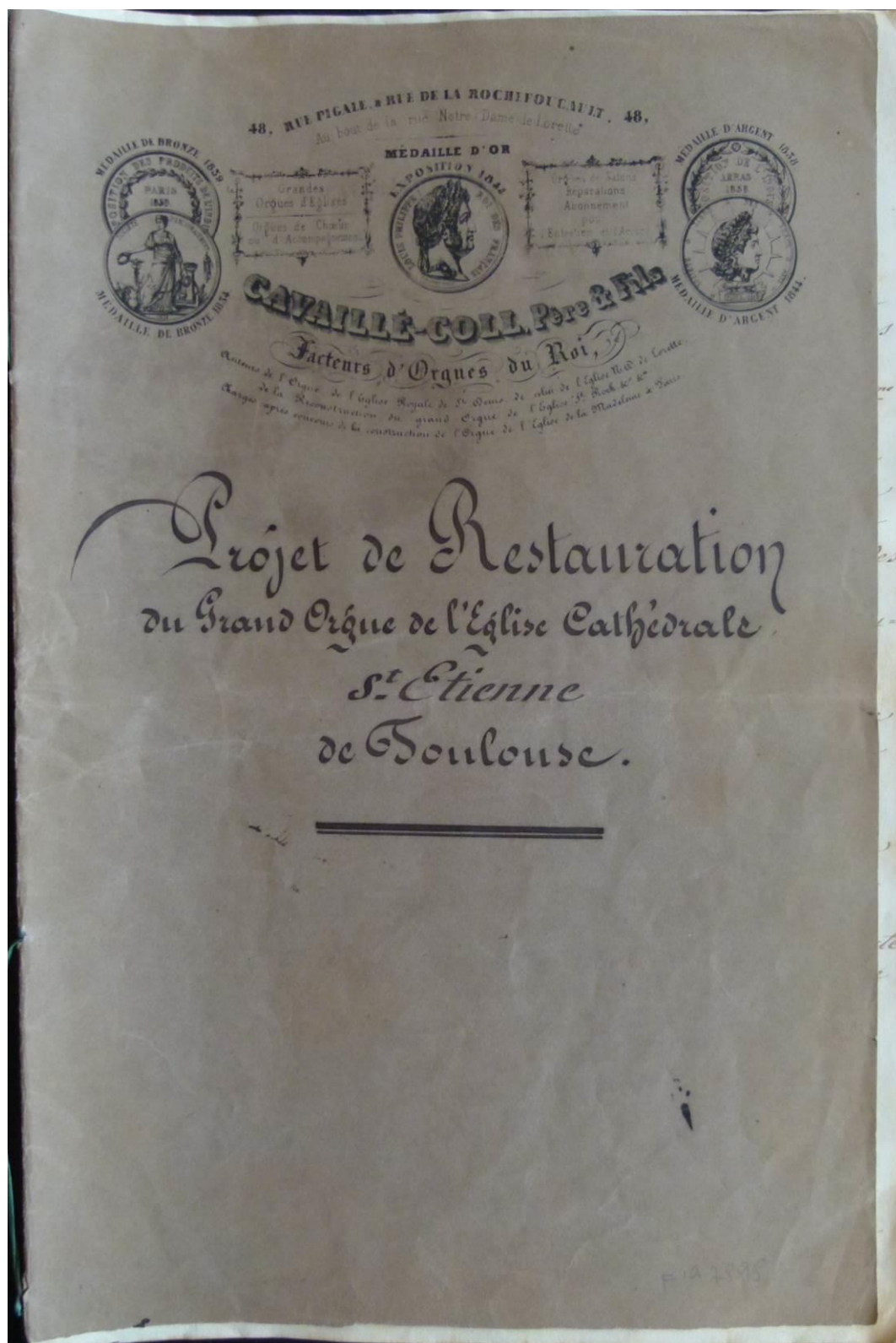
7° L'*Ecce panis* (n° 25) pourra être chanté en solo une première fois. Pour le chœur, 10 enfants feront la première partie ; 4, la seconde ; 3 ténors, la troisième, et 4 basses, la quatrième ; les instruments à cordes ne devront jouer que pendant le chœur.

8° Les autres morceaux devront être chantés alternativement par une voix seule et par tout le chœur, en ayant soin de faire également chanter les enfants. Il en résulte des effets d'octaves qui, il est vrai, sont proscrits généralement dans la musique moderne, en raison de leur lourdeur. Mais on nous accordera que ce qui ne convient pas au théâtre puisse convenir à l'Église. C'est le meilleur moyen de reproduire l'ensemble imposant d'une réunion de chrétiens chantant d'un même cœur les louanges de Dieu. Ce genre d'harmonie a été très-pratiqué et le plus admiré dans l'antiquité. C'est le *Διά πασῶν* des Grecs.

En se conformant, autant que les circonstances le permettent, à ces indications, on peut enrichir le répertoire de nos maîtrises de morceaux vraiment religieux et entretenir la foi des fidèles par des accents nouveaux pour eux, car ils appartiennent aux âges héroïques du christianisme.

Annexe \_ VI. Cavallé-Coll, Devis pour le grand orgue de Toulouse, 28 décembre 1848

AN F/19/7898



# Projet de Restauration du grand Orgue de l'Eglise Cathédrale St Etienne de Toulouse .

## Exposé .

L'Orgue de la Cathédrale de Toulouse, établi en 1640 par m<sup>r</sup>. Joyeuse un des plus célèbres facteurs d'orgues de son temps, est un des instruments les plus complets et les mieux conçus qu'on ait construits dans le XVII<sup>m</sup><sup>e</sup> siècle .

Le Buffet d'Orgue et l'ensemble des boiseries de la tribune qui en forment le support est une composition architectonique du style de la renaissance des plus remarquables et des plus extraordinaires : La beauté des lignes qui en forment les contours, le dispute à la hardiesse avec laquelle cet ensemble vraiment monumental se trouve supporté .

Cet orgue de la dimension de ceux qu'on nomme de 16 pieds, est composé de deux buffets : Grand Orgue et Positif . Celui du Grand Orgue contient dans sa décoration des tuyaux de montre de 16 pieds, et le Positif une montre de 8 pieds .

Les dispositions intérieures de la partie mécanique et instrumentale sont généralement bien coordonnées, en rapport avec le buffet, et sont autant d'honneur au facteur qui les a conçues et exécutées qu'à l'architecte qui a cédé les plans du magnifique buffet qui renferme cet instrument .

## État actuel de l'Orgue .

Depuis environ deux siècles que cet orgue est établi, les réparations subséquentes qui y ont été faites pour son entretien et sa conservation n'ont nullement amélioré la construction originale : La

derrière de ces réparations exécutées en 1840 par M<sup>rs</sup> Claude Frères a eû au contraire pour résultat d'a-  
-moindrir considérablement la puissance sonore de  
cet instrument, par la diminution qu'ils ont fait  
subir à la pression du vent des soufflets, d'environ  
un tiers de la pression primitive : L'intensité de l'Orgue  
a, non seulement été affaiblie par cette empirique  
opération, mais la qualité des sons en a été aussi  
considérablement altérée.

Les jeux de fond sont devenus presque muets dans  
les basses et ont perdu leur pureté dans les sons aigus.

Les jeux d'anches ont perdu leur rondeur et leur  
intensité : les sons graves sont d'une maigreur extrême,  
et les dessus d'une telle faiblesse que les Cornets seuls  
se font entendre dans le Grand-Chœur.

En résumé, cette réparation dont l'importance  
du chiffre pouvait faire espérer quelques améliorations  
dans la construction primitive, n'a eû d'autre objet  
que le nettoyage de l'Orgue et l'affaiblissement  
général de la puissance de l'instrument.

### Composition des Jeux.

Clavier de Pédales  
d'Ut à Ut — 2 Octaves — 25 notes.

|              |                             |                         |                   |
|--------------|-----------------------------|-------------------------|-------------------|
| 1            | Flûte ouverte — de 16 pieds | Faible de son           | 25 tuyaux         |
| 2            | Flûte idem — de 8 "         | Partie en montre faible | 25 "              |
| 3            | Flûte idem — de 4 "         | idem faible             | 25 "              |
| 4            | Bombarde — de 16 "          | Faible de son           | 25 "              |
| 5            | Trompette — de 8 "          | Maigre de son           | 25 "              |
| 6            | Clairon — de 4 "            | idem                    | 25 "              |
| <b>Total</b> |                             |                         | <b>150 tuyaux</b> |

Tous les jeux de pédales sont d'une assez bonne

construction et sont susceptibles d'une grande amélioration. Comme il sera indiqué sur le Devis des réparations la Crompette et le Clairon seulement sont d'un trop petit calibre et pourraient être remplacés avantageusement par des jeux de plus grosse taille.

Les Sommier, quoique de petite dimension en regard à l'importance des jeux, peuvent être conservés au moyen de l'application des doubles laves de soupapes, dont il sera également parlé dans le devis des réparations.

### Premier Clavier Positif.

D'Ut. à Ré. moins le 1<sup>er</sup> Ut. \* 50 Notes.

|              |           |    |   |       |                            |     |         |
|--------------|-----------|----|---|-------|----------------------------|-----|---------|
| 1            | Montre    | de | 8 | pieds | Cris faible dans les bases | 50  | tuyaux. |
| 2            | Prestant  | de | 4 | "     | faible inégal              | 50  | "       |
| 3            | Bourdon   | de | 8 | "     | idem passable              | 50  | "       |
| 4            | Nozard    | de | 3 | "     | Nouveaux tuyaux idem       | 50  | "       |
| 5            | Doublette | de | 2 | "     | Passable                   | 50  | "       |
| 6            | Cierce    | de | 1 | 3/4   | idem                       | 50  | "       |
| 7            | Plein Jeu | de | 5 | rangs | idem                       | 250 | "       |
| 8            | Crompette | de | 8 | pieds | Mauvais inégale            | 50  | "       |
| 9            | Clairon   | de | 4 | "     | idem                       | 50  | "       |
| 10           | Cromorne  | de | 8 | "     | idem                       | 50  | "       |
| <b>Total</b> |           |    |   |       |                            | 700 | tuyaux. |

Tous les jeux du Positif sont extrêmement resserrés et il n'est pas possible vu l'étendue du buffet de les loger plus à l'aise. Tous ces jeux peuvent être employés étant bien réparés : la seule amélioration praticable consisterait à remplacer la Cierce par un jeu de Gamba de 4 pieds.

Le Sommier peut également être employé, mais il a besoin d'être relevé et complètement regarni.

L'addition d'un sommier supplémentaire pour

loger les 4 notes complémentaires des dessus Devient indispensable pour compléter l'étendue des Claviers à 4 octaves et  $\frac{1}{2}$ , d'11k à 7a comme dans les Orgues modernes.

### Deuxième Clavier Grand Orgue .

d'11k à 7a. moins le 1<sup>er</sup> 11k de la basse - 50 Notes .

|              |                 |    |          |                          |             |         |
|--------------|-----------------|----|----------|--------------------------|-------------|---------|
| 1            | Grand Cornet    | de | 5 rangs  | au 2 <sup>nd</sup> 11k   | 135         | tuyaux. |
| 2            | Montre          | de | 16 pieds | Mette dans les basses    | 50          | "       |
| 3            | Montre          | de | 8 "      | Faible de son            | 50          | "       |
| 4            | Bourdon         | de | 16 "     | idem                     | 50          | "       |
| 5            | Bourdon         | de | 8 "      | idem                     | 50          | "       |
| 6            | L'estant        | de | 4 "      | Passable                 | 50          | "       |
| 7            | Dessus de flûte | de | 8 "      | idem                     | 32          | "       |
| 8            | Flûte           | de | 4 "      | Passes à cheminée faible | 50          | "       |
| 9            | Nazard          | de | 3 "      | Grosse taille            | 50          | "       |
| 10           | Quarte          | de | 2 "      | idem                     | 50          | "       |
| 11           | Cierce          | de | 2 "      | idem                     | 50          | "       |
| 12           | Doublette       | de | 2 "      | idem                     | 50          | "       |
| 13           | Fourniture      | de | 5 rangs  | Passable faible          | 250         | "       |
| 14           | Cymbale         | de | 4 "      | idem                     | 200         | "       |
| 15           | Bombarde        | de | 16 pieds | inégale                  | 50          | "       |
| 16           | Trumpette       | de | 8 "      | idem                     | 50          | "       |
| 17           | Clairon         | de | 4 "      | idem                     | 50          | "       |
| 18           | Voix humaine    | de | 8 "      | idem                     | 50          | "       |
| <b>Total</b> |                 |    |          |                          | <b>1317</b> | tuyaux. |

Tous les jeux du Grand Orgue sont assez bien distribués sur leurs sommiers, mais les grands tuyaux de la montre et en général les tuyaux passés sont mal alimentés, non seulement à cause de la faiblesse du vent, mais encore par suite de la trop grande longueur des portevants et de leur trop petit calibre. Les grands tuyaux de Bombarde sont affaiblis sur leurs pointes.

ils auraient besoin d'être redressés et emboîtés.

Les sommiers peuvent servir avec l'application des doubles layes de soupapes, ils devraient être généralement démontés et réparés.

### Troisième Clavier Récit.

de Sol en Ré — 32 Notes.

|              |   |                        |                  |               |                   |   |
|--------------|---|------------------------|------------------|---------------|-------------------|---|
| Cornet       | 1 | Bourdon & Prestant     | "                | 64            | 160 tuyaux        |   |
|              | 2 | Mazard, quarte, octave | "                | 96            |                   |   |
|              | 3 | Trumpette              | même taille      | Maigre de son | 32                | . |
|              | 4 | Saut bois              | à l'âme renversé | Maigre inégal | 32                | . |
| <b>Total</b> |   |                        |                  |               | <b>224</b> tuyaux |   |

### Quatrième Clavier Echo.

de Ré en Ré — 37 Notes.

|   |        |            |     |        |
|---|--------|------------|-----|--------|
| 1 | Cornet | de 8 rangs | 185 | tuyaux |
|---|--------|------------|-----|--------|

Les deux sommiers ci-dessus de Récit et d'Echo sont trop exigus en regard à l'importance de l'Orgue, ils devraient être remplacés par un grand sommier de récit avec boîte expressive ayant toute l'étendue des claviers du grand orgue et du positif.

Les jeux incomplets de ces deux sommiers serviraient à compléter et à remplacer les mauvais tuyaux des anciens jeux.

### Etat de la partie mécanique de l'Orgue.

La soufflerie située sur une tribune latérale à l'Orgue se compose de 4 soufflets simples de l'ancien système, de 3<sup>m</sup> 10<sup>c</sup> de long sur 1<sup>m</sup> 57<sup>c</sup> de large, ouvrant angulairement de 0<sup>m</sup> 75<sup>c</sup>.

Ce système de soufflerie d'une construction vicieuse devrait être remplacé par une nouvelle soufflerie à réservoir et à diverses pressions comme cela sera indiqué dans le devis des réparations. Les tables des anciens soufflets pourraient servir pour la construction des nouveaux réservoirs.

Le mécanisme général de l'Orgue est en mauvais état et devrait être entièrement renouvelé. Au surplus, l'application des doubles laves aux sommiers, l'addition du nouveau sommier de Récit, l'appareil Pneumatique pour vaincre la résistance des touches des claviers, et les diverses pédales de combinaison que nous vous proposons d'adapter à cet Orgue exigent également la reconstruction pleine et entière de ce mécanisme.

Les claviers actuels n'ayant pas l'étendue nécessaire pour répondre aux exigences de la musique moderne, devraient être remplacés par des claviers neufs, ainsi que le clavier de pédales, dont la disposition dite à la Française ne se prête nullement à l'exécution de la bonne musique d'Orgue.

### Etat du Buffet d'orgue.

Le Buffet d'orgue, comme nous l'avons déjà dit, d'une composition et d'une exécution vraiment remarquables, se trouvant posé en porte-faux sur un simple cul-de-lampe, s'est affaissé par la suite des temps sur plusieurs points et a besoin d'être consolidé; diverses parties de l'ornementation sont dégradées et nécessitent une complète restauration.

Ces travaux de la compétence de l'architecte du monument seraient exécutés par ses soins à la charge de la fabrique.



# Devis Estimatif

des réparations urgentes et des perfectionnements  
dont cet Orgue serait susceptible.

## Article 1<sup>er</sup> Soufflerie à diverses Pressions.

La soufflerie actuelle serait remplacée par une nouvelle soufflerie à réservoirs et à diverses pressions, de notre invention, d'une dimension en rapport avec le nombre et l'étendue des jeux de l'Orgue. Elle se composerait de deux grands réservoirs alimentaires de 3<sup>m</sup> de long sur 1<sup>m</sup>50<sup>c</sup> de large, et de divers réservoirs régulateurs placés dans l'intérieur de l'Orgue pour maintenir l'action du vent sous une pression constante et éviter les altérations provenant du frottement de l'air dans les grands portevents.

Les grands réservoirs seraient munis de deux paires de pompes alimentaires, lesquelles seraient mises en jeu au moyen de deux paires de Pédales sur lesquelles deux souffleurs pourraient agir séparément et simultanément pour fournir à la plus grande dépense de vent dont cet orgue serait susceptible.

La construction de cette soufflerie y compris le Batis pour la recevoir, les grands portevents et le mécanisme pour la mettre en jeu serait d'une valeur de \_\_\_\_\_ 5000.<sup>F</sup>

## Article 2. Somniers.

Les somniers actuels du Positif du Grand Orgue et des Pédales seraient démontés et Restaurés complètement. Le somnier du positif serait entièrement regarni en peaux neuves. Les pièces gravées et le postage des portevents correspondants seraient vérifiés, réparés et changés au besoin. Il serait adapté à ce somnier un petit somnier complémentaire de 4 Notes et de 10 Jeux pour compléter l'étendue des 4 Octaves et 1/2, d'Ut à Fa, 84 notes, que doit avoir l'orgue: l'ensemble de ce travail serait d'une valeur de \_\_\_\_\_ 500.

à Reporter — 5500.<sup>F</sup>

Report — 5500<sup>fr</sup>**Article 3.**

Le grand sommier du Grand Orgue de 18 Jeux divisé en 4 parties serait complètement relevé et regarni en peaux neuves ; les pièces grasses et le postage seraient également vérifiés et réparés.

Ces sommiers recevraient l'application de notre nouveau système de doubles layes de soupapes, de façon à alimenter séparément les jeux d'anches des jeux de fond, de même que les basses séparément des dessus, pour éviter les altérations qui subsistent dans l'état actuel et de donner aux dessus une intensité de son relative à la puissance des basses. Il serait adapté à ce même sommier du grand orgue un petit sommier complémentaire de 4 notes et de 18 Jeux pour correspondre à l'étendue des claviers.

La réparation de ces sommiers et l'application du perfectionnement des doubles layes, donnerait lieu à une dépense de \_\_\_\_\_ 1760.

**Article 4.**

Outre les perfectionnements que nous venons d'indiquer il serait adapté un sommier particulier pour alimenter directement les grands tuyaux de la Montre de 16 pieds, situés dans la grande tourelle du milieu et dont la longueur des conduits actuels ne permet pas d'entier le son que ces tuyaux peuvent rendre.

L'application de ce sommier et de son mécanisme serait d'une valeur de \_\_\_\_\_ 450.

**Article 5.**

Les sommiers de Pédales seraient également réparés et recevraient comme ceux du Grand Orgue l'application des doubles layes pour faire sonner les jeux d'anches séparément des jeux de fond,

Dépense \_\_\_\_\_ 480.

à Reporter — 8190<sup>fr</sup>

## Article 6.

Le jeu de Pédale de flûte de 16 pieds étant mal alimenté par les portements, recevrait l'application d'un sommier particulier pour faire rendre à ce jeu fondamental toute la puissance de son vent il est susceptible.

La valeur de ce sommier et de son mécanisme

## Article 7.

Les sommiers de Pécit et d'Echo actuels étant incomplets et insuffisants pour l'Orgue, seraient supprimés et remplacés par un nouveau sommier de vent expressif ayant toute l'étendue du Clavier, c'est-à-dire d'Ut à Fa, 54 notes.

Ce nouveau sommier de 8 Jeux établi à double laye de soupapes pour faire sonner les jeux de fond séparément des jeux d'anches, serait d'une valeur de ————— 1200.

Ce sommier serait surmonté d'une grande boîte expressive à doubles parois dont l'un des côtés serait muni d'une jalousie mécanique que l'Organiste pourrait mettre en jeu au moyen d'une pédale, de façon à nuancer la force des sons par toutes les gradations possibles et jouer avec expression.

La construction de cette boîte serait d'une valeur de ————— 800.

## Article 8. Mécanisme.

Le mécanisme général de l'Orgue, les abrégés, les pilates tournants, les équerres et les différents leviers seraient complètement renouvelés et ajustés avec précision.

L'ensemble de ce travail serait d'une valeur de ————— 3500.

## Article 9.

Les claviers à main n'ayant pas l'étendue nécessaire seraient supprimés et remplacés par trois nouveaux claviers, d'Ut à Fa, 54 notes, plaqués en ivoire, les dièzes en ébène et les chassés en bois des îles.

Le clavier de Pédales serait également remplacé par un nouveau clavier forme allemande établi

à Reporter — 14190<sup>f</sup>

Report — 14190.

en bois de Chêne .

L'ensemble de ce travail est de \_\_\_\_\_ 500

**Article 10 .**

Il serait adapté à cet Orgue un appareil breveté d'invention pour adoucir la résistance des touches . Cet appareil composé de 54 leviers Pneumathiques agissant par la force élastique de l'air comprimé de la soufflerie, offre à l'organiste des ressources toutes nouvelles en rendant les claviers aussi doux à jouer que ceux des pianos ordinaires .

L'établissement de cet appareil et son application à l'Orgue est d'une valeur de \_\_\_\_\_ 3000.

**Article 11 . Pédales de Combinaison .**

Il serait adapté à cet Orgue divers mécanismes de notre invention, agissant au moyen de pédales à la disposition de l'Organiste, qui créent au profit de l'instrument des ressources toutes nouvelles .

- = Une première Pédale ferait agir un mécanisme servant à nuancer les sons de la boîte expressive .
- = Une deuxième Pédale ferait agir le trémolo applicable aux jeux de Récit, notamment à la voix humaine .
- = Une troisième Pédale servirait à réunir le Clavier de récit à celui du Grand Orgue .
- = Une quatrième Pédale réunirait le Clavier du Positif à celui du Grand Orgue .
- = Une cinquième Pédale ferait agir un mécanisme servant à réunir sur l'appareil Pneumathique l'Octave grave des Claviers à mains .
- = Trois autres Pédales feraient agir un nouveau mécanisme servant à réunir à volonté aux jeux de fond du récit, les jeux d'anches du même sommier combinés d'une manière quelconque séparément ou ensemble à la volonté de l'Organiste . L'une des 3 pédales appellerait les dessus, l'autre les basses, la troisième appellerait ces mêmes jeux dans toute l'étendue du Clavier .

à Reporter — 17690.

Report — 17690<sup>F</sup>

• Une pareille combinaison de 3 nouvelles Pédales serait adaptée pour agir sur les jeux d'anches et les pleins jeux du Grand Orgue.

• Une Onzième Pédale servirait à appeler à volonté les jeux d'anches du Clavier des pieds, pour se réunir aux jeux de fond.

• Une Douzième Pédale enfin, ferait agir un mécanisme servant à réunir à volonté au Clavier des pieds, les basses des Claviers à mains, de manière à augmenter la puissance des Pédales de toutes les basses de l'Orgue.

L'application de ces divers mécanismes avec leurs douze pédales de combinaison serait d'une valeur de — 2400.

### Article 12.

Tous les jeux de l'Orgue seraient nettoyés et réparés complètement.

Les basses en bois des Pédales de flûte et les bourdons de 16 et de 8 pieds du Grand Orgue et du Positif, seraient modifiés dans leurs embouchures, de manière à leur donner tout le volume de son dont elles sont susceptibles.

Les tuyaux de montre seraient redressés, réparés et également embouchés avec plus de puissance.

Enfin tous les jeux de fond et de mutation seraient embouchés avec plus de force et égalisés de timbre et d'harmonie suivant le caractère qu'ils doivent avoir.

Les jeux d'anches seraient également réparés, notamment les grands tuyaux des jeux de bombarde dont plusieurs sont affaiblis seraient consolidés par de grandes boîtes en ébène. En un mot, tous ces jeux seraient nouvellement embouchés et égalisés de timbre et d'harmonie suivant leur caractère, et accordés généralement au ton Normal, dit d'Orchestre.

à Reporter — 20090<sup>F</sup>

Nota. La restauration du Buffet d'Orgue non comprise dans le présent Devis, serait faite par les soins de M<sup>e</sup> l'Architecte du Monument, à la charge de la Fabrique.

Fait et Présenté à Toulouse,  
le 28 Décembre 1848.

J. Caraille - call. p<sup>re</sup> et f<sup>rs</sup>

Vu pour être joint à la décision  
du Ministre en date de ce jour  
Paris, le 18 juin 1850  
Le Directeur  
de l'Administration des Cultes.

M. de ...



**Annexe \_ VII. Dom Prosper Guéranger, Lettre du 10 novembre 1860 adressée d'Ortigie, publiée dans Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, procès-verbaux documents mémoires, Paris : typographie Charles de Mourgues Frères, 1862, p. 23-24.**

*À M. J. d'Ortigie, directeur de LA MAÎTRISE*

Solesmes, le 10 novembre 1860

Monsieur,

Quoique mon suffrage soit fort peu de chose, je cède néanmoins aux instances d'un ami commun, et je prends la liberté de vous adresser mes humbles félicitations à l'occasion du Congrès dont vous avez été le promoteur, et qui doit avoir pour objet la restauration du plain-chant et de la musique religieuse.

Je fais les vœux les plus sincères pour le succès de cette œuvre si importante au complément et à la dignité du service divin ; mais si j'osais risquer en cette lettre une parole qui dépassât l'expression de ma sympathie, ce serait pour vous recommander, Monsieur, les intérêts du chant grégorien. Nos églises peuvent, à la rigueur, se passer de musique : elles ne peuvent se passer du chant grégorien. Beaucoup de fonctions liturgiques ont à s'accomplir qui n'offrent pas le plus léger prétexte à l'emploi de la musique. Enfin, la généralité des églises est réduite à s'en passer complètement.

Le chant grégorien doit donc, ce me semble, préoccuper le Congrès avant tout, soit qu'il s'agisse des textes, soit qu'il s'agisse de l'exécution. Vous êtes trop compétant, Monsieur, sur ces questions, pour que je me permette de vous suggérer quoi que ce soit. Je me bornerai à vous rappeler que, quant à l'exécution du chant grégorien, nous sommes d'accord l'un et l'autre sur la haute importance que réclament les théories de M. le Chanoine Gontier. Je persiste à croire que la vérité est là et non ailleurs.

Je serais heureux, Monsieur, de vous voir signaler comme regrettable l'abus qui s'est introduit dans beaucoup d'églises, et qui consiste à supprimer le chant du Graduel à la Messe. Cette omission, contraire à l'usage de nos églises, a pour résultat de supprimer le morceau principal dans chaque messe, celui qui, dans l'antiquité, excitait le plus d'intérêt et était l'objet d'une exécution plus recherchée. Je conçois que dans les pays où le plain-



chant est tombé en mépris, où la musique est tout, on ait supprimé le Graduel, et que, aussitôt après l'Épître, on passe à l'*Alleluia* ; mais puisque chez nous il est question de rétablir le chant grégorien, il serait assez à propos de ne pas commencer par anéantir ses plus mélodieuses productions.

Quant au programme relatif à la musique, je me permettrai de dire un mot au sujet de la *Messe brève* pour laquelle on établit un concours : il est question sur ce programme d'un morceau pour l'élévation. Les véritables règles de l'Église, d'accord avec les sentiments de la piété s'opposent formellement à ces motets exécutés dans un moment si auguste, où le silence de l'adoration est un devoir pour tout le monde, musiciens, clergé et fidèles. L'élévation étant terminée, le chœur doit chanter le *Benedictus qui venit* ; telle est la loi, telles sont les convenances liturgiques. Il est à désirer que le Congrès s'en déclare champion, sur ce point comme sur les autres. Le programme le donne à espérer, lorsqu'à propos de cette même *Messe brève*, il avertit les compositeurs de laisser en dehors de leur œuvre les intonations du *Gloria* et du *Credo*.

Je fais, Monsieur, les vœux les plus sincères pour une institution appelée à rendre les plus grands services à la Religion, si elle a le bonheur de s'inspirer, comme je l'espère, des règles et de l'esprit de la sainte liturgie. Elle vous devra beaucoup, Monsieur, car votre zèle égale votre autorité dans les questions qui se rapportent au chant religieux. Permettez-moi de vous offrir en finissant l'expression de ma cordiale sympathie avec celle de ma respectueuse considération.

† FR. PROSPER GUÉRANGER,

Abbé de Solesmes.

*Annexe \_ VIII. Adresse aux Archevêques et aux Évêques publiée dans le Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, procès-verbaux documents mémoires, Paris : typographie Charles de Mourgues Frères, 1862, p. 47.*

### Version de travail

Monseigneur,

Dans sa première séance préparatoire, le 25 mai 1860, le Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église s'est spontanément placé sous la bannière de l'épiscopat, et il a appelé vos bénédictions sur ses travaux.

Que voulait le Congrès par cet acte qui, le premier, a révélé son existence ? Il voulait mettre d'action, un concours dévoué au service des principes et des doctrines concernant le plain-chant et la musique d'église, de nouveau et récemment promulgués dans les derniers Conciles provinciaux.

Arrivé au terme de ses travaux, le Congrès, Monseigneur, veut encore s'adresser à l'épiscopat, non pas précisément pour lui rendre compte des discussions auxquelles il s'est livré et des décisions qu'il a pu prendre sur les questions si importantes et si multipliées de son programme, mais pour faire parvenir à Votre Grandeur immédiatement, et en quelque sorte séance tenante, l'expression des vœux qui, réunis ou séparés, nous rallieront toujours dans un sentiment et une pensée unanimes.

Unanimes, Monseigneur ! oui, en ce qui touche le chant dit ecclésiastique, plain-chant, chant grégorien, le Congrès a été unanime pour proclamer ce chant le véritable chant d'église, le chant consacré, traditionnel, le seul qui soit doué d'une vraie efficacité sur les âmes, le seul qu'on puisse appeler la *prière chantée*, le seul permanent, le seul universel, le seul populaire, qu'on ne saurait retrancher du culte catholique sans amener une profonde révolution liturgique, et sans priver l'Église d'un de ses plus puissants moyens d'action sur les peuples.

En conséquence, comme il n'est que trop vrai que ce chant est en plusieurs lieux méconnu, défiguré, corrompu par l'ignorance, la légèreté, l'oubli des traditions ecclésiastiques et ce laisser-aller déplorable par la suite duquel l'art mondain et profane a peu à peu envahi le sanctuaire et pris la place du

chant consacré, le Congrès, Monseigneur, croit devoir vous exprimer humblement les vœux suivants :

1. Que le plain-chant rentre dans le programme des études de grands et petits séminaires, et qu'il soit enseigné par des professeurs *ad hoc* ; que cette étude soit obligatoire pour tous les élèves, et qu'il soit adopté dans chaque séminaire un programme de questions relatives à l'histoire, la théorie et la pratique du plain-chant, sur lequel chaque élève devra subir de temps en temps un examen ;
2. Que toute étude musicale ayant pour objet des œuvres de concert et de théâtre soit bannie des séminaires ;

[modifié par Morelot après discussion en assemblée générale en : Que dans les études musicales des séminaires la préférence soit accordée aux morceaux dont le caractère est éminemment religieux.]

3. Que l'on adopte de préférence dans les séminaires la méthode qui tiendra mieux compte de la nature du plain-chant, de sa tonalité, de la distinction de ses modes, de sa destination, de son rythme [*sic.*], de sa mélodie, de son accentuation, de son style. Sans méconnaître ce que diverses méthodes ont d'excellent au double point de vue théorique et pratique, le Congrès croit devoir recommander spécialement la *Méthode* de M. l'abbé Gontier, chanoine de l'église du Mans ;

[modifié après discussion en assemblée générale en : Que l'on adopte de préférence dans les séminaires la méthode qui tiendra mieux compte de la nature du plain-chant, de sa tonalité, de la distinction de ses modes, de sa destination, de son rythme [*sic.*], de sa mélodie, de son accentuation, de son style. Nous repoussons toute méthode qui reposerait sur l'exécution à notes égales ou de valeur proportionnelle. En ce qui touche les livres de plain-chant, nous repoussons également l'idée de faire l'application du texte de la liturgie romaine aux chants des liturgies françaises des derniers siècles.]

4. Que le plain-chant reprenne sa place dans les cérémonies du culte et notamment et surtout à l'office paroissial, à la grand'messe et aux vêpres. Car n'est-ce pas un abus intolérable que de voir les saintes

cérémonies transformées en quelque sorte en solennités musicales, au grand mépris des prescriptions liturgiques, de la convenance, du goût et de la piété ? La musique, dirons-nous, avec le Concile de Baltimore, la musique est faite pour l'église et non pas l'église pour la musique ; donc, en ce qui touche la musique séculière, nous demandons :

**[Après discussion, l'assemblée générale n'adopte que la première phrase de cet article, le reste est supprimé.]**

5. Que cette musique ne soit admise, ou, comme disent plusieurs Conciles, ne soit tolérée qu'exceptionnellement, dans ces fêtes, par exemple, qui empruntent à quelque circonstance publique un éclat extérieur, un baptême, un *Te Deum*, un enterrement militaire, une fête patronale, une fête de Sainte-Cécile et autres, sans que jamais il soit permis dans ces solennités de recourir aux acteurs et aux chanteurs des théâtres ;

**[L'article est discuté et finalement rédigé comme suit : Le Congrès n'entend pas, par l'article précédent, condamner la musique véritablement religieuse employée avec discrétion, et suivant les prescriptions ou la tolérance de l'Église exprimés par les Conciles et les règlements de l'autorité ecclésiastiques : ce genre de musique rallie les sympathies de Congrès.]**

6. Qu'il soit formé dans chaque diocèse une Commission liturgique et musicale à laquelle seront soumises les compositions qui devront être exécutées, sans que le maître de chapelle ait le droit de faire chanter ou exécuter dans son chœur une musique vocale ou instrumentale qui n'aura pas obtenu l'approbation de ladite Commission ;
7. Que le répertoire musical des communautés religieuses d'hommes et de femmes, des pensionnats, des écoles des Frères soit soumis au même contrôle, et qu'il soit également interdit d'appliquer arbitrairement, au mépris de toutes les lois de la convenance, de l'expression, de la prosodie et de l'accentuation, des paroles sacrées à des morceaux de salon ou de théâtre, et des cantiques à des chansons profanes ;
8. Qu'il soit nommé dans chaque diocèse un inspecteur du chant et de la musique pour veiller à l'exécution de ces règles ;

9. Qu'il soit interdit à tout organiste d'apporter dans l'église non-seulement des morceaux appartenant à la musique instrumentale ou théâtrale, mais encore des compositions et des improvisations d'un style mondain, sautillant, léger, affectant les tournures, les modulations et les inflexions de la scène lyrique ;

[Le terme instrumentale est supprimé par l'assemblée générale qui ne conserve que : des morceaux appartenant à la musique théâtrale...]

10. En ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant, le Congrès, sans se prononcer sur une question qui n'est pas encore jugée et entre des méthodes qui ont besoin d'être longuement examinées et que l'expérience n'a pas suffisamment justifiées, est d'avis que l'on ne doit pas s'écarter d'une harmonie consonnante [*sic.*], en rapport avec la tonalité ecclésiastique, que cette harmonie soit fondée sur un état de la gamme, qui n'est pas celui de la gamme moderne, et que le chant soit toujours à la partie supérieure ;

[L'article est modifié et augmenté après discussion en assemblée générale : En ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant, le congrès, sans se prononcer sur une question qui n'est pas encore jugée et entre des méthodes qui ont besoin d'être longuement examinées et que l'expérience n'a pas suffisamment justifiées, est d'avis que l'on ne doit pas s'écarter d'une harmonie consonnante [*sic.*], en rapport avec la tonalité ecclésiastique, et que le chant soit, autant que possible, à la partie supérieure et dans un diapason qui réponde à la généralité des voix. Quant à la situation matérielle des maîtres de chapelle et organistes, le Congrès émet le vœu que cette situation soit améliorée.]

11. Enfin, Monseigneur, nous terminons par un vœu à la réalisation duquel Votre Grandeur peut concourir d'une manière au moins indirecte et générale, c'est que le Congrès, dont l'existence est nécessairement bornée aux cinq jours de sa session, se continue et se perpétue dans une Société permanente dont les conditions légales seraient ultérieurement débattues, et qui concentrerait dans un foyer communs les travaux et les efforts tentés de toute part pour le triomphe de la cause à laquelle nous nous sommes voués. Cette Société aurait pour organe une publication périodique, où seraient discutées toutes les

doctrines et enregistrés tous les faits concernant le plain-chant et la musique d'église.

Tels sont, Monseigneur, les vœux dont nous puissions l'expression dans nos convictions les plus profondes et dans notre âme chrétienne et artiste. Les marques précieuses de bienveillance que l'épiscopat nous a données nous autorisent à croire que Votre Grandeur accueillera favorablement notre communication, et qu'elle saura en faire sortir avec le temps et dans la mesure convenable les conséquences qui seront en son pouvoir.

### Version définitive

Adresse du Congrès à l'Épiscopat.

Monseigneur,

Dans sa première séance préparatoire, le 25 mai 1860, le Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église s'est spontanément placé sous la bannière de l'Épiscopat, et il a appelé vos bénédictions sur ses travaux.

Que voulait le Congrès par cet acte, qui le premier a révélé son existence ? Il voulait mettre un moyen d'action, un concours dévoué au service des principes et des doctrines concernant le plain-chant et la musique d'église, de nouveau et récemment promulgués et sanctionnés dans les derniers Conciles provinciaux.

Arrivé au terme de sa session, le Congrès, Monseigneur, veut encore s'adresser à l'Épiscopat, non pas précisément pour lui rendre compte des discussions auxquelles il s'est livré, et des décisions qu'il a prises sur les questions si importantes et si multipliées de son programme, mais pour faire parvenir à Votre Grandeur immédiatement des vœux qui, réunis ou séparés, nous rallieront toujours dans un sentiment et une pensée unanimes.

Unanimes ! Monseigneur, oui, en ce qui touche le chant dit ecclésiastique, plain-chant, chant grégorien, le Congrès a été unanime pour proclamer ce chant le véritable chant d'église, le chant consacré, traditionnel, le seul qu'on puisse appeler la *prière chantée*, le seul permanent, le seul universel, le seul

populaire, qu'on ne saurait retrancher du culte catholique sans amener une profonde révolution liturgique, et sans priver l'Église d'un de ses puissants moyens d'action sur les peuples.

En conséquence, comme il n'est que trop vrai que ce chant est en plusieurs lieux méconnu, défiguré, corrompu par l'ignorance, la légèreté, l'oubli des traditions ecclésiastiques, et ce laisser-aller déplorable par la suite duquel l'art mondain et profane a peu à peu envahi le sanctuaire et pris la place du chant consacré, le Congrès, Monseigneur, croit devoir vous exprimer humblement les vœux suivants :

1. Que le plain-chant rentre dans le programme des études des grands et petits séminaires, et qu'il soit enseigné par des professeurs ad hoc ; que cette étude soit obligatoire pour tous les élèves, et qu'il soit adopté dans chaque séminaire un programme de questions relatives à l'histoire, la théorie et la pratique du plain-chant, sur lequel chaque élève devra subir de temps en temps un examen ;
2. Que dans les études musicales des séminaires, la préférence soit donnée aux morceaux dont le caractère est éminemment religieux ;
3. Que l'on adopte dans les séminaires la méthode qui tiendra mieux compte de la nature du plain-chant, de la tonalité, de la distinction de ses modes, de sa destination, de son rythme, de sa mélodie, de son accentuation, de son style. Nous repoussons toute méthode qui reposerait sur l'exécution à notes égales ou de valeur proportionnelle.

En ce qui touche les livres de plain-chant, nous repoussons également l'idée de faire l'application du texte de la liturgie romaine aux chants des liturgies françaises des derniers siècles ;

4. Que le plain-chant occupe sa place naturelle dans les cérémonies du culte, et notamment et surtout à l'office paroissial, à la grand'messe et aux vêpres ;
5. Le Congrès n'entend pas, par l'article précédent, condamner la musique véritablement religieuse employée avec discrétion, et suivant les prescriptions ou la tolérance de l'Église exprimés par les Conciles

et les règlements de l'autorité ecclésiastique : ce genre de musique rallie les sympathies du Congrès ;

6. Nous demandons qu'il soit formé dans chaque diocèse une commission liturgique et musicale à laquelle seront soumises les compositions qui devront être exécutées ; sans que les maître de chapelle ait le droit de faire chanter ou exécuter, dans son chœur, une musique vocale ou instrumentale qui n'aura pas obtenu l'approbation de ladite commission ;
7. Que le répertoire musical des communautés religieuses d'hommes et de femmes, des pensionnats, des écoles des Frères, soit soumis au même contrôle, et qu'il soit également interdit d'appliquer arbitrairement, au mépris de toutes les lois de la convenance, de l'expression, de la prosodie et de l'accentuation, des paroles sacrées à des morceaux de salon ou de théâtre, et des cantiques à des chansons profanes ;
8. Qu'il soit nommé dans chaque diocèse un inspecteur du chant et de la musique, pour veiller à l'exécution de ces règles ;
9. Qu'il soit interdit à tout organiste d'apporter dans l'église, non-seulement des morceaux appartenant à la musique théâtrale, mais encore des compositions et des improvisations d'un style mondain, sautillant, léger, affectant les tournures, les modulations et les inflexions de la scène lyrique ;
10. En ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant, le Congrès sans se prononcer sur une question qui n'est pas encore jugée, et entre des méthodes qui ont besoin d'être longuement examinées et que l'on ne doit pas s'écarter d'une harmonie consonnante [*sic.*], en rapport avec la tonalité ecclésiastique, et que le chant soit, autant que possible, à la partie supérieure dans un diapason qui réponde à la généralité des voix.

Quant à la situation matérielle des maîtres de chapelle et organistes, le Congrès émet le vœu que cette situation soit améliorée ;

11. Enfin, Monseigneur, nous vous confierons un projet à la réalisation duquel Votre Grandeur peut concourir d'une manière au moins



indirecte et générale. Ce Congrès, dont l'existence est nécessairement bornée aux cinq jours de sa session, se continuera et se perpétuera, nous l'espérons, dans une Société permanente dont les conditions légales seront ultérieurement débattues et fixées, et qui concentrera dans un foyer commun les travaux et les efforts tentés de toute part pour le triomphe de la cause à laquelle nous nous sommes voués. Cette Société aurait pour organe une publication périodique où seraient discutées toutes les doctrines et enregistrés tous les faits concernant le plain-chant et la musique d'église.

Tels sont, Monseigneur, les vœux dont nous puisons l'expression dans nos convictions les plus profondes et dans notre âme chrétienne et artiste. Les marques précieuses de bienveillance que l'Épiscopat nous a données nous autorisent à croire que Votre Grandeur accueillera favorablement notre communication, et qu'Elle saura en faire sortir avec le temps, et dans la mesure convenable, les conséquences qui seront en son pouvoir.

Nous avons l'honneur d'être, avec un profond respect,

Monseigneur,

De Votre Grandeur,

Les très-humbles et très-obéissants serviteurs.

Fait à Paris, en séance, le 30 novembre 1860.

*Les membres du bureau :*

L'abbé Victor PELLETIER, chanoine de l'Église d'Orléans, *Président* ; A. DE LA FAGE, F. BENOIST, J. D'ORTIGUE, *Vice-Présidents* ; F. CALLA, *Trésorier* ; A. RABUTAUX, *Secrétairegénéral*.

**Annexe \_ IX. Comparatif des éditions de chant romain (Clément, Lambillotte, Reims-Cambrai, Rennes, Dijon, Digne, Malines) à partir de l'office de la fête du Saint-Sacrement**

Cette annexe propose la présentation parallèle du propre de la messe de la fête du Saint-Sacrement tel qu'il figure dans les différentes versions du chant romain commentées par Clément. Ainsi, les remarques formulées par les critiques — exposées dans la *Partie B / chapitre III. Confrontation des visions de restauration autour des éditions de chant romain* — sont directement éclairées par un exemple rassemblant l'ensemble des informations nécessaires à la compréhension des observations énoncées.

Ce travail particulier de gravure a demandé une préparation minutieuse pour permettre une superposition précise des textes musicaux et révéler les similitudes et les divergences entre ces versions. Nous nous sommes attachés à reproduire autant que possible la graphie des éléments de notation telle que nous l'avons trouvée dans les ouvrages concernés : la position de barres, la direction et la position de hampes, l'emplacement des altérations, en particulier, varient beaucoup d'une édition à l'autre. Afin de mettre plus nettement en évidence les variantes et les concordances des lignes mélodiques, nous avons choisi une présentation verticale régulière et alignée sur les notes concomitantes. De ce fait, nous n'avons pu rendre les regroupements neumatiques que certaines éditions s'attachent à conserver.

# Fête du Saint-Sacrement

## INTROIT

Le Clère / Sées 1862  
Lambillotte 1858  
Reims-Cambrai 1852  
Rennes 1847  
Dijon 1846  
Digne 1858  
Malines 1874

G- ba- vit e- os et a- di- pe fru- men- ti al- le- lu- ia: et de pe- tra, mel- le \_\_\_\_\_ sa- tu- ra- vit

e- os al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- \_\_\_\_\_ lu- ia. A- Ex- ul- ta- te De- o

The first system of the musical score consists of seven staves. The notation is primarily rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, particularly in the lower staves. The system concludes with a double bar line.

ad- ju- to- ri nos- tro : ju- bi- la- te De- o Ja- cob. V. Glo- ri- a Pa- tri, et Fi- li- o,

The second system of the musical score also consists of seven staves. The notation continues with rhythmic patterns, including some longer note values and rests. The system concludes with a double bar line.

et Spi- ri- tu- i sanc- to. Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et sem- per, et in sae- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men

GRADUEL

The first system of the musical score consists of seven staves. Each staff contains a line of music with various note values, rests, and bar lines. The notation is complex, with many beamed notes and some accidentals. The staves are arranged in a traditional choir or instrumental ensemble layout.

O-\_\_\_\_\_ cu- li om-\_\_\_\_\_ ni- um in te spe-\_\_\_\_\_ rant, Do-\_\_\_\_\_ mi- ne\_\_\_\_\_ : et tu\_\_\_\_ das

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the polyphonic texture from the first system. The notation remains consistent, with intricate rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

il- lis es- cam in tem- po- re op- por- tu- no\_

A musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is arranged in a multi-staff format, typical of a choral or instrumental setting.

vs. A- pe- ris tu ma- num

A musical score for the second system, consisting of seven staves. The notation continues from the first system, featuring similar rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

tu- am : et im ples om- ne a- ni- mal be- ne- dic- ti-

A musical score consisting of seven staves. The top six staves contain piano accompaniment for the right hand, and the bottom staff contains the vocal line. The music is written in a system with a repeat sign at the end. The vocal line begins with a whole note 'o' followed by a dotted line, and then the word 'ne' followed by a dotted line.

o-..... ne.....

A set of seven empty musical staves, identical in layout to the first system, but without any musical notation.

ALLELUIA

The first system of the musical score consists of seven staves. Each staff contains a line of music with various rhythmic values and accidentals. The music is polyphonic, with each staff representing a different voice or instrument. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals such as flats and naturals. The system concludes with a double bar line.

Al- le- lu- ia vs. Ca- ro me- a ve- re est ci- us,

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the polyphonic texture from the first system. The notation is consistent, featuring rhythmic patterns and accidentals across all staves. The system concludes with a double bar line.

et san- guis me- us ve- re est po- tus : qui man-du- cat me- am



car-\_\_\_\_\_ nem et bi- bit me-\_\_\_\_\_ um san- gui- nem, in me ma- net

et e- go in e-\_\_\_\_\_ o.

SEQUENCE

The first system of the musical score consists of seven staves. Each staff contains a line of music with square neumes. The notation is polyphonic, with each staff representing a different voice or instrument. The music is organized into measures by vertical bar lines, with double bar lines indicating the end of phrases. The overall style is characteristic of medieval Gregorian chant settings.

Lau- da Si- on Sal-va-to-rem Lau- da du- cem et pas- to- rem, in hym- nis et can- ti- cis. Quantum po- tes tantum aude: qui a ma- jor om- ni

The second system of the musical score also consists of seven staves, continuing the polyphonic setting. The notation remains consistent with the first system, using square neumes and vertical bar lines to structure the music. The system concludes with a double bar line, indicating the end of the musical phrase.

lau- de Nec lau- da- re suf- fi- cis. Lau- dis the- ma spe- ci- a- lis, Pa- nis vi- dus et vi- ta- lis ho- di- e pro- po- ni- tur.

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
N

Quem in sa-crae men-sa coe-nae, Tur-bae frac-tum du-o-de-nae Da-tum non am-bi-gi-tur. Sit laus ple-na,

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
N

sit so-no-ra, Sit ju-cun-da sit de-co-ra Non-tis ju-bi-la-ti-o Di-es e-nim so-lem-nis a-gi-tur

Handwritten musical score for the first system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Di, Dg, and N. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

In qua men- sae pi- ma re- co- li- tus Ha- jus in- di- tu- ti- o . In hac men- sa mo- vi Re- gio, No- vum Pascha nome legis,

Handwritten musical score for the second system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Di, Dg, and N. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Pha- se ve- tus ter- mi- nat. ve- tu- ta- tem no- vi- tas, Um blan fu- gat ve- ri- tas, Noe- tem e- li- mi- nat.

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
7

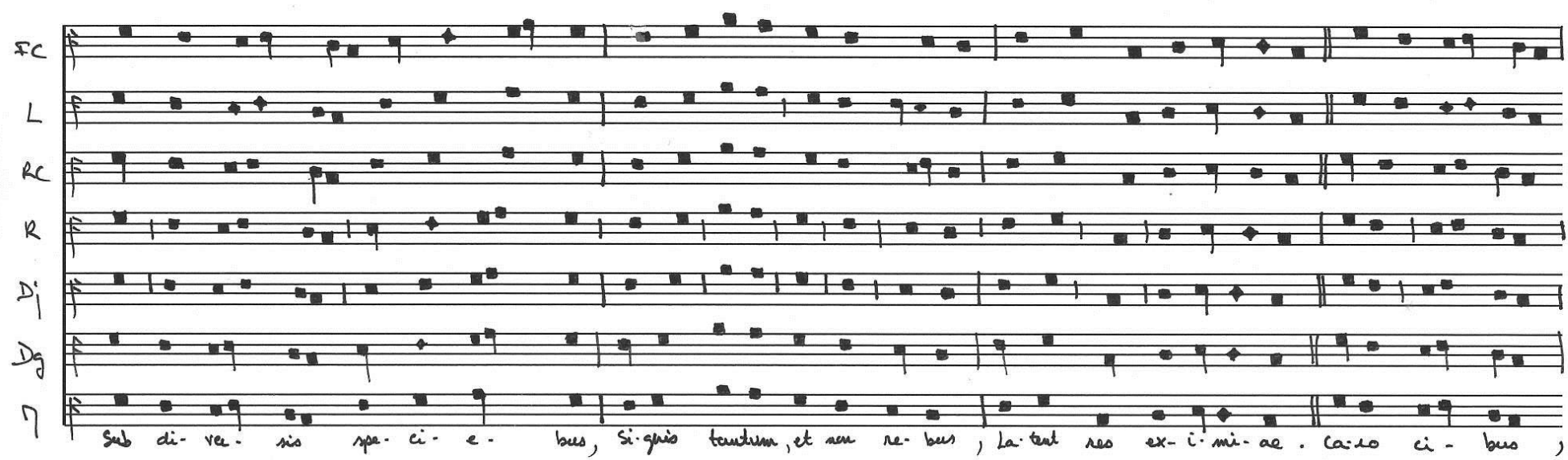
Quod in cae-ma Chris-tus ois- sit , fa-ci- en- dum hoc ex- pres- sit In su- i me- mo- ri- am. Dec- ti so- cis insti- tu- tis

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
7

Pa- nem, si- nem in sa- le- tis con- se- cra- mus ho- sti- am. Dog- ma da- tur Chris- ti- a- mis, Quod in Caer- men tran- sit pa- nis



Et vi-num in sangui-nem Quod non ca-pis Quod non vi-des A-mi-mo-sa fi-mat fi-des Prae-ter re-rum or-di-nem.



Sub di-ve-ris spe-ci-e-bus, Si-quis tuncum, et non re-bus, La-tent res ex-i-mi-ae. Ca-ro ci-bus,

san-ctis po-tus : Manet ta-men Christus to-tus Sub u-ta-que spe-ci-e . A su-men-ta non con-ci-sub,

non con-fac-tus , non di-vi-sus In-te-ger ac-ci-pi-tur . Su-mit u-nus , re-mend mil-le :

FC  
L  
RC  
R  
G1  
G2  
N

Quan-tum is-ti, tam tum it-le : Nec sump-tus con-se-mi-tus . Se-ment bo-ni , se-ment ma-li :

FC  
L  
RC  
R  
G1  
G2  
N

Se-te ta-men in-ae-qua-li, vi-tae , vel in-te-li-tus . Nos est ma-lis , vi-ta bo-nis :



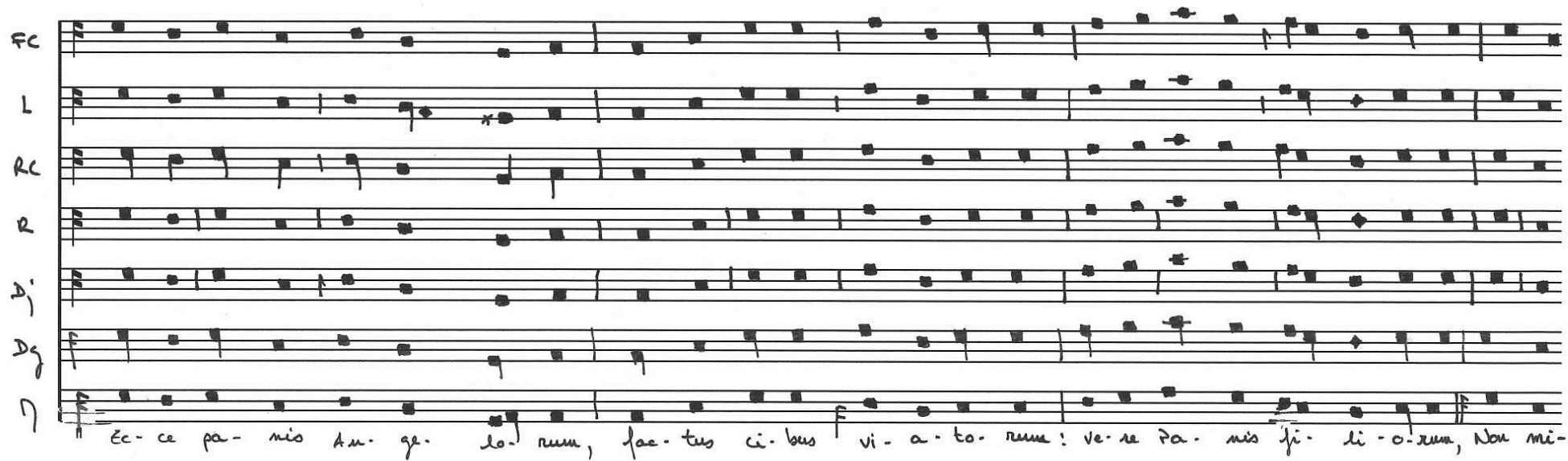
vi-de pa-nis scump-ti-o-nis quam sit dis-par ex-i-tus. frac-to de-mum Sa-cra-men-to,

Ne va-cil-les, sed me-men-to, Tan-tum es-se sub frag-men-to, Quantum to-to te-gi-tur.



FC  
L  
RC  
R  
Dj  
Dg  
7

Nulla re-i fit scio-mu-ra: si- qui fac-tum fit fac-tu-ra: qua nec sta-tus, nec sta-tu-ra si-gua-ti mi-mu-i-tus.



FC  
L  
RC  
R  
Dj  
Dg  
7

Ec-ce pa-mis Au-ge-lo-rum, fac-tus ci-bus vi-a-to-rum: ve-re pa-mis fi-li-o-rum, Non mi-

Handwritten musical score for the first system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and Tj. The lyrics are: -ten- dus ca- ni- bus. In fi- gu- ris prae- si- qua- tur, cum I- sa- ac Im- mo- la- tur: A- gnos

Handwritten musical score for the second system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and Tj. The lyrics are: Pas- chae de- pu- ta- tur: Da- tur Nam- na pa- ti- bus. Bo- ne pas- tor, Pa- tris ve- re Je- su,

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
7

no-ti mi-se-re-re : Tu nos pas-ce , nos tu-e-re : Tu nos bo-na fac vide-re In ter-ra vi-ventium. Tu qui

FC  
L  
RC  
R  
Di  
Dg  
7

cum-ba sis et va-les : Qui nos pas-cis hie mor-ta-les : tu-co i-bi commensales : co-hae-re-das et so-da-les

FC  
L  
RC  
R  
Dj  
Dg  
D

fac san-cto- rum ci-vi-um. A- men. Al- la- lu- ia.

FC  
L  
RC  
R  
Dj  
Dg  
D

OFFERTOIRE

Handwritten musical score for the first system of an offertory. It consists of seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and T. The lyrics "Sa- cer- do- tes Do- mi- ni in- cen- sum et pa- nes of-" are written below the bottom staff.

Handwritten musical score for the second system of an offertory. It consists of seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and T. The lyrics "fa- runt De- o : et i- de- o sanc- ti e- runt De- o su-" are written below the bottom staff.

OFFERTOIRE - 2.

Handwritten musical score for the first system of 'OFFERTOIRE - 2.'. The score consists of seven staves: FC (Soprano), L (Alto), RC (Tenor), R (Bass), Dj (Violin I), Dg (Violin II), and 7 (Cello/Double Bass). The lyrics are written below the vocal staves: "o, et non pol- lu- ent no- men e- jus. Al- la -". The music is written in a single system with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system of 'OFFERTOIRE - 2.'. The score consists of seven staves: FC (Soprano), L (Alto), RC (Tenor), R (Bass), Dj (Violin I), Dg (Violin II), and 7 (Cello/Double Bass). The lyrics are written below the vocal staves: "lu- ia .". The music is written in a single system with various note values and rests.

COMMUNION

FC  
L  
RC  
R  
Si  
Sj  
7

Quo-ti-es-cum-que man-du-ca-bi-tis pa-nem hunc, et ca-li-cem bi-be-tis, mor-tu

FC  
L  
RC  
R  
Si  
Sj  
7

do-mi-ni an-nun-ti-a-bi-tis, do-minee ve-ni et i-ta-que qui-cum-que



Handwritten musical score for the first system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and N. The lyrics are: man. du. ca. ve. rit pa. mem, vel bi. be. rit ca. li. cem Do. mi. ni in. di. que, re. sus. ce. nit.

Handwritten musical score for the second system, featuring seven staves labeled FC, L, RC, R, Dj, Dg, and N. The lyrics are: cer. po. nis et san. qui. nis Do. mi. ni. Al. le. lu. ia.

**Annexe \_ X. Instructions adressées aux inspecteurs chargés de constater  
l'état de la musique religieuse dans les cathédrales  
AN F/19/3946**

MM. Les inspecteurs chargés de constater l'état de la musique religieuse dans les cathédrales ont pour mission de fournir à la direction générale de l'administration des Cultes tous les renseignements de nature à l'éclairer sur les améliorations dont le chant religieux est susceptible et qu'il est en son pouvoir d'obtenir ; de servir d'intermédiaires entre MM. les Évêques et l'administration au sujet de l'emploi des fonds alloués pour le service des bas-chœurs ; de préparer les matériaux nécessaires à une répartition nouvelle de ces allocations entre les Diocèses de France.

art. 1.

MM. les Inspecteurs ne devront jamais perdre de vue que le chant liturgique en usage dans chaque diocèse est le seul auquel l'administration s'intéresse et qu'elle désire entourer de tous les moyens de conservation, de convenance et de rigoureuse exactitude.

art. 2.

Ils assisteront pendant la durée de leur séjour dans la ville épiscopale aux offices chantés dans la cathédrale ; ils consigneront dans un rapport adressé à M. le Ministre des Cultes l'état du chœur et s'il y a lieu les améliorations qui pourraient y être introduites.

art. 3.

Ils demanderont chaque année au Maître de chapelle ou à la personne chargée de diriger le chœur le détail du personnel des chantres, enfants de chœur et instrumentistes employés dans le service des offices divins.

art. 4.

Ils devront s'enquérir auprès de MM. les Évêques de la somme affectée au Cérémonial proprement dit et de celle qui est réservée par eux à l'exécution du chant ecclésiastique dans la cathédrale.

art. 5.

Sur la demande de MM. les Évêques, ils pourront visiter les orgues dans tous leurs détails et indiquer dans un rapport spécial : 1° si une réparation est nécessaire. 2° quelle en serait l'importance. 3° de quelle nature seraient les travaux à y exécuter.

art. 6.

Ils solliciteront de la part de MM. le Evêques tous les renseignements qui pourraient intéresser la bonne exécution des chants religieux et ils seront auprès de l'administration les organes des réclamations qui pourraient lui être adressées à ce sujet.

art. 7.

Ils se livreront à une étude spéciale de l'état de l'art musical dans le Diocèse et indiqueront dans leur rapport s'il est opportun d'aider à la Création d'une maîtrise. Dans le cas échéant, ils s'informeront du concours que la Direction générale des Cultes pourrait trouver de la part de l'administration municipale dans les villes où cette institution pourrait être fondée.

art. 8.

La Commission des arts et édifices religieux recevra toujours avec intérêt les communications que MM. les Inspecteurs auraient à lui adresser touchant le développement de l'art musical religieux en France et elle s'empressera de leur transmettre ses avis motivés sur toutes les questions qui lui seraient soumises.

Paris, le 4 juillet 1850

Le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes

# BIBLIOGRAPHIE

## Sources

### Archives

#### Archives nationales

##### Série F<sup>17</sup> Instruction publique

2846/1 : Dossiers individuels et communications des correspondants du ministère, membres résidants et non résidants du Comité des travaux historiques (Clément)

2949 : Dossiers individuels pour missions scientifiques et littéraires (Clément)

3135 : Dossiers individuels des indemnités pour travaux historiques et scientifique (Clément)

\* 919 : Arrêtés ministériels numéros 401 à 800

##### Série F<sup>19</sup> Cultes

3836 : fabrique de la cathédrale de Toulouse. 1835-1877. Restauration du grand orgue (1869) ; devis des facteurs Cavallé-Coll, 1869

3931 : Affaires diverses se rapportant aux bas-chœurs et maîtrises de tous diocèses

3932 : Ouvertures de crédits pour les bas-chœurs 1846-1852 (lacunaires)

3933 à 3944 : Dossier d'allocations au bas-chœur des cathédrales

3945 : Maîtrises et bas-chœur des cathédrales

3946 : Orgues, commission des orgues, missions des inspecteurs 1845-1883

3947 : Musique religieuse

- 3948 : Secours accordés aux fabriques des cathédrales pour achat de musique religieuse, livres de plain chant et harmonium
- 4539 : Notes relatives aux travaux exécutés dans diverses cathédrales et destinés au service de la comptabilité du ministère (1882)
- 4544 : Commission de répartition des fonds pour les édifices religieux devenue Commission des arts et édifices religieux : procès-verbaux des séances. 17 mars 1848 - 10 mars 1853, dossier de correspondance diverse
- 4558 : Relevé des sommes allouées en 1846, 1847, 1848 et 1849 pour missions et frais de voyage. Rapports, relevés des sommes payées pour inspections, frais de voyage etc., 1848-1850. Approbation de mémoires de frais de voyage des inspecteurs généraux et des architectes diocésains, 1854-1869
- 7579 : Agen – travaux des orgues
- 7585 : Ajaccio – travaux des orgues
- 7597 : Alger – travaux des orgues
- 7616 : Arras – travaux des orgues
- 7627 : Avignon – travaux des orgues
- 7647 : Blois – travaux des orgues
- 7660 : Bourges – travaux des orgues
- 7671 : Carcassonne – travaux des orgues
- 7698 : Dijon – travaux des orgues
- 7705 : Fréjus – travaux des orgues
- 7750 : Meaux – travaux des orgues
- 7763 : Montpellier – travaux des orgues
- 7794 : Orléans – travaux des orgues
- 7835 : Reims – travaux des orgues
- 7856 : Rouen – travaux des orgues
- 7898 : Toulouse – travaux des orgues

**Série F<sup>21</sup> Beaux-Arts**

- 4418 : Dossiers des sociétés artistiques de Paris
- 4583 : Art musical, enseignement de la musique

Archives historiques de l'archevêché de Paris

Administration temporaire des paroisses

3C11 : édition de chant romain publiée par Le Clerc / Poussielgue, contrats et accords

Chant et musique religieuse

2G2/1 : commission liturgique 1856

Bibliothèque nationale de France

NLA-396 : Félix Clément, correspondance avec son avocat Lefebvre-Pontalis

4-FN-4571 : *Note pour M. Clément contre MM. Adrien Le Clère et Cie*, 1887

Rés Vm DOS 19 (1-20) : dossier école Niedemeyer

Vm BOB-20192 : Lettre de Croizier à M. Viennet, 10 décembre 1842

Bibliothèque municipale de Reims

Ms. 2378 : *Notes et correspondances sur la musique*

Archives de l'archevêché de Lyon

Correspondance non répertoriée de Clément à Bonnardet (1868-1870), conservée aux archives de l'archevêché de Lyon.

Sources de chant liturgique

*Graduale Rotomagense*, BnF département des Manuscrits (Latin 904)

[en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84324657>].

*Graduel romain imprimé par ordre de monseigneur Saint-Marc évêque de Rennes*, Rennes : Joseph-Marie Vatar, 1847.

*Graduale romanum complectens missas omnium dominicarum et festorum duplicium et semiduplicium totius anni, necnon officium nocturnum nativitatis domini et præcipuas processiones. Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*, Paris : Jacques Lecoffre, 1852.

*Graduel romain ou messes de tous les jours de l'année*, Dijon : Douiller, 1846

*Graduale romanum juxta ritum sacrocanctæ romanæ ecclesiæ, um cantu Paul V Pont. Maximi jussu formato*, Malines : Pierre-Joseph Hanicq, 1854.

*Antiphonarium romanum quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum*, préface Jules DUFOUR, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1857.

*Graduale romanum quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum ex veteribus manuscriptis undique collectis et duplici notatione donatum*, préface Jules DUFOUR, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1857.

#### Édition de Clément

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente*, nouvelle édition, 2 vol., Paris : Charles Poussiélgue, 1880.

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente*, nouvelle édition, préface de Félix CLÉMENT, 2 vol., Paris : Charles Poussiélgue, 1891.

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente*, nouvelle édition, préface de Félix CLÉMENT, 2 vol., Paris : Charles Poussiélgue, 1899.

#### Diocèse de Sées

*Graduel romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Sées*, préface de Félix CLÉMENT, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1862.

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Sées*, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1864.

*Paroissien romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir, les offices des fêtes qui peuvent se célébrer le dimanche, les offices de la Semaine Sainte et les chants divers pour les saluts, suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Sées*, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1866.

### Diocèse de Pamiers

*Supplément du diocèse de Pamiers au Graduel romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1863.*

*Supplément du diocèse de Pamiers à l'Antiphonaire romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1863*

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Pamiers, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1864.*

### Diocèse de Dijon

*Supplément du diocèse de Dijon au Graduel romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1864.*

*Supplément du diocèse de Dijon à l'Antiphonaire romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1864.*

*Paroissien romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir, les offices des fêtes qui peuvent se célébrer le dimanche, les offices de la Semaine Sainte et les chants divers pour les saluts, suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Dijon, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.*

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Dijon, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1864.*

### Diocèse de Clermont

*Supplément du diocèse de Clermont au Graduel romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1865.*



*Supplément du diocèse de Clermont à l'Antiphonaire romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1865.*

*Paroissien romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir, les offices des fêtes qui peuvent se célébrer le dimanche, les offices de la Semaine Sainte et les chants divers pour les saluts, suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Clermont, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.*

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Clermont, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.*

#### Diocèse de Lyon

*Graduel romain-lyonnais conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par ordre du pape Paul V avec les messes propres au diocèse de Lyon, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>; Lyon : Henry Pélagaud fils et Roblot, 1869.*

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente avec le propre et les chants communs du diocèse de Lyon intercalés, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup> ; Lyon : Henry Pélagaud fils et Roblot, 1869.*

#### Diocèse de Paris

*Supplément du diocèse de Paris à l'Antiphonaire romain conforme au missel rédigé d'après le décret du Très-Saint Concile de Trente et au chant corrigé et publié par Pierre Valfray en 1669, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.*

*Paroissien romain noté en plain-chant contenant les prières du matin et du soir, les offices des fêtes qui peuvent se célébrer le dimanche, les offices de la Semaine Sainte et les chants divers pour les saluts, conforme au chant publié par Pierre Valfray en 1669, suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Paris, Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.*

*Offices complets notés conformes au missel et au bréviaire romain rédigés d'après le T. S. Concile de Trente suivi d'un supplément à l'usage du diocèse de Paris*, 2 vol., Paris : Adrien Le Clère et C<sup>ie</sup>, 1874.

---

### Périodiques

- Annales archéologiques*, 1844-1881.
- Annales de la Société libre de beaux-arts et lu au Comité central des artistes*, 1875-1885.
- Assemblée générale des comités catholiques de France*, 1872-1877.
- Bulletin de la Société des Compositeurs de Musique*, 1863-1870.
- Bulletin de la société Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien*, 1873-1885.
- Congrès scientifique de France*, 1833-1878.
- Journal des maîtrises*, 1862-1863.
- La France musicale*, 1837-1880.
- La Ligue*, 1884-1885.
- La Maîtrise*, 1857-1862.
- Le Ménestrel*, 1847-1885.
- Le Plain-chant*, 1860-1861.
- Revue artistique et littéraire*, 1866-1867.
- Revue de l'art chrétien*, 1857-1885.
- Revue de musique ancienne et moderne*, 1856.
- Revue de musique sacrée ancienne et moderne*, 1861-1870.
- Revue de musique religieuse, populaire et classique*, 1845-1854.
- Revue et gazette musicale de Paris*, 1833-1880.

---

### Ouvrages

- BAPTISTE L. abbé, *Méthode élémentaire et classique de plain-chant romain, composée spécialement pour l'édition de Reims et Cambrai*, Paris : Lecoffre, 1870.
- BONHOMME Jules abbé, *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, Paris : Lecoffre, 1857.

- *Les Principaux chants liturgiques conformes au chant publié par Pierre Valfray en 1669, traduits en notation musicale*, Paris : Poussielgue frères, 1889.
- CARIBEN abbé, *Raison du chant gallican conservé à Toulouse et appréciation des différents plain-chants, par un membre de la Commission ecclésiastique du chant du diocèse*, Toulouse : impr. de A. Chauvin, 1860.
- CHÉRESTE Aimé, « Nouvelles recherches sur la fête des Innocents et la fête des Fous dans plusieurs églises », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, vol.7, Auxerre : Perriquet, 1853, p. 7-82.
- CHORON Alexandre, *Considérations sur la situation actuelle de l'Institution royale ou Conservatoire de musique classique*, Paris : Duressois, 1833.
- CLARÉTIE Jules, *Histoire de la Révolution de 1870-71*, Paris : Librairie Polo, 1874
- CLÉMENT Félix, « Rapport sur l'état de la musique religieuse en France », in *Annales archéologiques*, 7 septembre 1849, p. 249-268.
- « Feuilleton », *L'Univers*, 6 et 10 novembre 1850.
- *Méthode complète de plain-chant*, Paris : Hachette, 1854.
- *Les Poètes chrétiens depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusqu'au XV<sup>e</sup> morceaux choisis*, Paris : Gaumes Frères, 1857.
- *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris : Adrien Le Clère, 1861.
- et LAROUSSE Pierre, *Dictionnaire lyrique*, Paris : Larousse, 1867.
- « Conformité désirable des chants communs dans les livres de la liturgie romaine », *Compte rendu de l'assemblée générale des comités catholiques*, Paris : Chamerot, 1873.
- *Chants de la Sainte-Chapelle et Choix des principales séquences du Moyen Âge*, Paris : Librairie Poussielgue frères, 4<sup>e</sup> édition, 1876.
- *Histoire abrégée des Beaux-Arts*, Paris : librairie Firmin-Didot, 1879.
- CLOET Nicolas abbé, *Remarques critiques sur le Graduale Romanum du P. Lambillotte*, Paris : Didron, 1857.
- *Mémoire sur le choix des livres liturgiques, adressé à S. G. Mgr Menjaud, archevêque de Bourges*, Paris : Didron, 1862.

- Commission de chant liturgique d'Orléans, *Rapport présenté à Monseigneur l'évêque d'Orléans sur le choix d'une édition de chant romain pour le diocèse*, Orléans : Colar, 1877.
- Société libre des beaux-arts, *Compte rendu de la 33<sup>e</sup> séance annuelle*, 1868.
- Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, procès-verbaux documents mémoires*, Paris : typographie Charles de Mourgues Frères, 1862.
- CROIZIER François-Xavier, *Méthode de musique populaire et de chant religieux divisée en quatre parties*, Paris ; imp. Bénard et C<sup>ie</sup>, 1853.
- DOUHAIRE Pierre-Paul, « Revue critique V », *Le Correspondant*, 16 avril 1868, p. 165-167.
- DUVAL Edmond, *Études sur le Graduale Romanum publié à Paris chez M. Lecoffre, 1851*, Malines : A. Steenakers, 1852.
- FÉRAL abbé, *Le chant du diocèse de Toulouse vengé de ses ennemis, réponses au mémoire adressé à Mgr l'archevêque aux autres objections avec comparaison du chant romain avec le toulousain*, Toulouse : impr. de P. Montaubin, 1860.
- FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, 8 vol., Paris : Firmin-Didot, deuxième édition, 1866-1867.
- *Biographie universelle des musiciens, Supplément et complément*, d'Arthur POUGIN dir., 2 vol., Paris : Firmin-Didot, 1878-1880.
- HAMEL Marie-Pierre, *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues ou Traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues*, Paris : Roret, 1849.
- JACQUES Amédée, « Musique religieuse », *La Liberté de penser*, 15 décembre 1849, vol. 5, n° 25, p. 92.
- JOSSE Hector, *Biographie de M. P.F. Moncousteau, ex-organiste de Saint-Germain-des-Prés*, Paris : impr. Pillet fils aîné, 1872.
- JOURDAIN Charles, *Le budget des cultes en France depuis le Concordat de 1801 jusqu'à nos jours*, Paris : Hachette, 1859
- KUNC Aloys, *Manuel de chant religieux pour les offices du soir, à l'usage des fidèles, des communautés, congrégations, maisons d'éducatons*, Paris : P.-M. Laroche, 1869.
- LA FAGE Adrien DE, *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, Paris : Blanchet, 1853.

LAVIGNE Hubert, *État civil d'artistes français; billets d'enterrement ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours ; réunis et publiés*, Paris, J. Baur, 1881.

*Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiés par ordre de nos seigneurs les archevêques de Reims et de Cambrai*, Paris : Jacques Lecoffre, 1852.

Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, *Archives des missions scientifiques et littéraires*, Paris : imprimerie nationales, tome I, 1850.

MONCOUTEAU Pierre-François, *Méthode d'accompagnement du plain-chant avec le chant à la basse et à la partie supérieure*, Paris : Le Clère, 1864.

MOREL DE VOLEINE Louis, *Quelques aperçus sur le chant dans ses rapports avec la liturgie, particulièrement dans l'Église de Lyon*, Paris : Ch. de Mourgues frères, 1868.

NADAULT Jean, *Mémoire pour servir à l'histoire de la ville de Montbard / d'après le manuscrit inédit de Jean Nadault, ancien maire de Montbard ; publié pour la première fois par Louis Mallard & Nadault de Buffon*, Paris : Picard, 1881.

NISARD Théodore, « Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle », *Correspondant*, T. 26, 1850, p. 596-618.

— « Rapport de mission », in *Archives des missions scientifiques et littéraires*, Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, T. II, Paris : Imprimerie nationale, 1851, p. 187-198.

— *Études sur la restauration du chant grégorien*, Rennes : Vatar ; Paris : chez l'auteur, 1856.

ORTIGUE Joseph D', *Écrits sur la musique 1827-1846*, Sylvia L'ÉCUYER éd., Paris : SFM, 2003.

— *La musique à l'Église*, Paris : Librairie académique Didier et C<sup>ie</sup>, 1861.

PERREYVE abbé Henri, « De l'histoire de la musique religieuse », *Revue d'économie chrétienne*, 17<sup>e</sup> années, 1861, p. 732-741.

RAILLARD F. abbé, *Chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive*, Paris : Imprimerie de Pillet et Dumoulin, 1880

RÉTY Hippolyte, *Notice historique sur Choron et son école, Académie de Macon séance du 22 novembre 1872*, Paris : Charles Douniol et Cie, 1873

RUELLE Charles Émile, *Congrès européen d'Arezzo pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique*, Paris : Firmin-Didot et Cie, 1884.

- SCUDO Paul, « Bibliographie musicale », *L'Année musicale*, 3<sup>e</sup> année, 1862, p. 220-245.
- TOUZÉ abbé, *Méthode élémentaire de plain-chant, appliquée à l'édition de la Commission instituée par LL. EE. Les Archevêques de Reims et Cambrai*, Paris : Lecoffre, 1854.
- VITET Ludovic, « Histoire de l'harmonie au Moyen Âge par M. de Coussemaker », *Journal des savants*, février 1854, p. 87-97.
- WALLON Jean, « Bulletin de censure », *Revue de l'ordre social*, mai 1849, p. 210.
- WECKERLIN Jean-Baptiste, *Nouveau musiciana extraits d'ouvrages rares ou bizarres anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens*, Paris : Garnier Frères, 1890.
- WANGERMÉE Robert éd., *Correspondance de François-Joseph Fétis*, Sprimont : Mardaga, coll. Musique et Musicologie, 2007.

## Bibliographie

- AUBENAS Sylvie, « Eugène Durieu, haut fonctionnaire, photographe et faussaire », *Études photographiques*, n° 32 | Printemps 2015.
- BARJOT Dominique, CHALINE Jean-Pierre et ENCREVÉ André, *La France au XIX<sup>e</sup> siècle 1814-1914*, Paris : PUF, 2005.
- BISARO Xavier, *Une nation de fidèles — l'Église et la liturgie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout : Brepols, 2006.
- *Ars musica et naissance d'une chrétienté moderne ; histoire musicale des réformes religieuses*, Tours : CESR, 2008.
- *Chanter toujours plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Rennes : PUR, coll. Histoire, 2010.
- *L'abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire*, Turnhout : Brepols, 2010.
- « Dialectiques du culte et de la culture : un siècle de congrès de musique sacrée (Paris, 1860 - Paris, 1957) », *Revue de musicologie*, t. 100/2, 2014, p. 379-404.
- « La plume ou le goupillon ? Le manuscrit H 159 de Montpellier entre érudition et restauration grégorienne », in *La musique ancienne : entre historiens et musiciens*, sous la dir. de Xavier Bisaro et Rémy Campos, Genève : Droz, 2014.
- « La Messe royale de Dumont : une musique concordataire ? », in *Musique et pratiques religieuses en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, à paraître.

BÖDEKER Hans Erich et VEIT Patrice, dir., *Les Sociétés de musique en Europe, 1700-1920 : structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

BOËLLMANN-GIGOUT Marie-Louise et GACHET Jacqueline, « L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves », in *Histoire de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, sous la dir. de Roland Manuel, tiré à part, Paris : Gallimard, 1953, p. 841-866.

BOUDEAU Océane, *L'Office de la Circoncision de Sens (le manuscrit 46 de la Médiathèque municipale de Sens)*, sous la dir. de Cécile Reynaud, Marie-Noëlle Colette et de Frédéric Billiet, Paris : École pratique des hautes études en sciences sociales, 2013.

BOUDON Jacques-Olivier, *Napoléon et les cultes : les religions en Europe à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1815)*, Paris : Fayard, 2002.

BRANGER (Jean-Christophe) et RAMAUT Alban, dir., *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006.

BRIQUET Marie, *La musique dans les congrès internationaux*, Paris : Société française de musicologie, 1961.

BRULEY Yves, « La romanité catholique au XIX<sup>e</sup> siècle : un itinéraire romain dans la littérature française », *Histoire, économie et société*, n° 21/1, 2002, p. 59-70.

— « La musique d'église au temps de Napoléon », *Napoleonica La Revue*, n° 7, 1/2010, p. 53-65.

BUVRON Jean-Marcel, *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 — Le Mans*, thèse de doctorat sous la dir. de Guy Gosselin, université de Tours, 2013.

CAMPOS Rémy, *La Renaissance introuvable ? entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, Paris : Klincksieck, 2000.

— « Continuités et discontinuités dans les pratiques liturgiques au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Maison Dieu*, n° 260, 2009, p. 37-67.

— *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droz ; Haute École de Musique de Genève, coll. Musique et Recherches, 2013.

— et BISARO Xavier, *La Musique ancienne, entre historiens et musiciens*, Genève : Droz ; Haute École de Musique de Genève, 2014.

CAVAILLÉ-COLL Cécile et Emmanuel, *Aristide Cavallé-Coll, ses origines, sa vie, ses œuvres*, Paris : Fischbascher, 1929.

- CHALINE Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition les sociétés savantes en France*, Paris : éditions du CTHS, 1998.
- CHAMPION-VALLOT Lucile, *Rude et ses élèves. Les ateliers bruxellois (1820-1827) — les ateliers parisiens (avant 1842 ; 1842-1852)*, sous la dir. de Catherine Chevillot, Paris : École du Louvre, 2014
- CHEYRONNAUD Jacques, *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse inédite, École pratique des hautes études en sciences sociales, 1984.
- et PÉRÈS Marcel *Les voix du plain-chant*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.
- COLAS Damien, GÉTREAU Florence et HAINE Malou dir., *Musique, esthétique et société au XIX<sup>e</sup> siècle : liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, Wavre : Mardaga, 2007.
- COMBE Pierre DOM, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes : édition vaticane, 1969.
- CORTEN Walter, « Fétis, transcripteur et vulgarisateur », *Revue Belge de musicologie*, 1996, n°50, p. 249-268.
- COTTE Roger, « Clément, Félix », in *Die Musike Geschichte und Gegenwart*, sous la dir. De Ludwig Finscher, Cassel : Bärenreiter, 2002, vol. 2, p. 1485-1487.
- DAMON Christophe et WAILLE Franck, *François Delsarte, une recherche sans fin*, Paris : L'Harmattan, 2015.
- DAVY-RIGAUX Cécile, *Guillaume-Gabriel Nivers — un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS éditions, coll. Sciences de la musique, 2004.
- DOMPNIER Bernard et HUREL Daniel-Odon, dir., *Les Cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout : Brepols, 2009.
- « Parcours et détour du "chant de Nivers" au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*, sous la dir. de Cécile Reynaud et d'Herbert Schneider, Genève : Droz, 2012.
- DÉMIER Francis, *La France du XIX<sup>e</sup> siècle 1814-1914*, Paris : Seuil, 2000.
- DUMONS Bruno, « "Romaniser" la liturgie lyonnaise de XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 106.1, 2011, p. 168-187.
- ELLIS Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France : la Revue et gazette musicale de paris, 1834-80*, Cambridge : Cambridge University press, 1995.



- *Interpreting the musical past. Early music in Nineteenth-Century France*, Oxford : Oxford university press, 2005.
- « Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron : debates, rivalries, and consequences », in *Musical education in Europe (1770-1914) compositional, Institutional, and Political Challenges*, sous la dir. de Michel Fend et Michel Noiray, Berlin : BWV, 2005, vol. 1, p. 125-144.
- *The politics of plain-chant in Fin-de-siècle France*, Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate Pub, 2013.

FAUQUET Joël-Marie dir., in *Dictionnaire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 2003.

FOUCART Bruno, « Viollet-le-Duc et la restauration », in *Les Lieux de mémoire*, t. II *La Nation*, sous la dir. de Pierre Nora, Paris : Gallimard, 1997, p. 1615-1643.

FOUCAUD Odile, « L'architecte toulousain Jacques-Jean Esquié (1817-1884) et le rationalisme architectural du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, t. 98, n° 174 — *Le lignage aristocratique en Provence...*, 1986, p. 237-255.

GASTALDI Nadine, *Atlas des Inspecteurs généraux des Édifices diocésains 1853 F19\* 1940 et 1941 Inventaire et catalogue des plans*, Paris : Centre Historique Des Archives Nationales, 2004.

GEIGER Monique, *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur, une vie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle (Dijon-Bruxelles-Paris)*, Dijon : Société des amis des musées de Dijon, 2004.

GERBOD Paul, « L'enseignement de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle dans les établissements d'instruction publique », in *L'éducation musicale en France — histoire et méthodes*, sous la dir. de Danièle Pistone, Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1983, p. 33-46.

GESLOT Jean-Charles, « La vie parisienne, entre culture et politique : l'exemple de l'Exposition universelle de 1867 », in *La vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, sous la dir. d'Aude Déruelle et de José-Luis Diaz, actes du troisième congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémiste, 2007.

GINOT Jacqueline, *L'École de musique classique et religieuse et Gabriel Fauré, thèse d'esthétique musicale*, classe de Roland Manuel, 1959.

GOSELIN Guy, *La Symphonie dans la cité. Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Vrin, col. Musicologies, 2011.

- GOUGH Augustin, « The Roman liturgy, Gregorian Plain-chant and the Gallican Church », *Journal of Religions History Sydney*, n° 11/4, 1981, p. 536-657.
- *Paris et Rome les catholiques français et le pape au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : les éditions de l'atelier, 1996.
- GRIBENSKI Fanny, *L'église comme lieu de concert : pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat sous la dir. de Rémy Campos et de Patrice Veit., École pratique des hautes études en sciences sociales, 2015.
- GUILLEMANT Charles, *Pierre-Louis Parisis*, t. II, *Le Champion de l'Église*, Paris : Lecoffre-Gabalda, 1917.
- GUILLOT Pierre, *Dictionnaire des organistes français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Sprimont : Mardaga, 2003.
- HAMELINE Jean-Yves, « Le son de l'Histoire du chant et de la restauration catholique », *La Maison Dieu*, n° 131, 1977, p. 5-47.
- « Viollet-le-Duc et le mouvement liturgique au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Maison Dieu*, n° 142, 1980, p. 57-86.
- « Le plain-chant aux lendemains du concile de Trente et des réformes post-conciliaires », *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Jean DURON, Versailles : Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris : Klincksieck ; Asnières-sur-Oise : Fondation Royaumont, 1997, p. 13-30.
- « L'invention de la "musique sacrée" », *La Maison-Dieu*, n° 233, 2003, p. 103-135.
- « Le *Motu proprio* de Pie X et l'instruction sur la musique sacrée (22 novembre 1903) », *La Maison-Dieu*, n° 239, 2004/3, p. 85-120.
- « L'intérêt pour le chant des fidèles au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Maison-Dieu*, n° 241, 2005, p. 29-76.
- HOTTENGER Georges, « Un centenaire — Le congrès scientifique et l'institut des provinces (1833-1879) », in *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, t. XV, Nancy : Société d'impression typographique, 1934, p. 101-169.
- JARDIN Étienne, *Le Conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, sous la dir. de Michael Werner., École pratique des hautes études en sciences sociales, 2006.
- LABORDE Denis, *Les musiques à l'école*, Paris : Bertrand-Lacoste, coll. Parcours didactiques à l'école, 1998.

- LEBEAU Élisabeth, « Clément, (Jacques) Félix (Alfred) », in *The New Grove dictionary of music and musicians*, sous la dir. de Stanley Sadie, Londres : Macmilan, 2001, vol. 4, p. 481-482.
- LE GOFF Jacques et RÉMOND René, *Histoire de la France religieuse*, t. III, *XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles Du Roi très chrétien à la laïcité républicaine*, Paris : Seuil, 1991.
- LENIAUD Jean-Michel, *L'administration des Cultes pendant la période concordataire*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1988.
- *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris : Mengès, 1994.
- *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, Paris : Cerf, 2007.
- dir., *Le budget des cultes*, actes de journée d'étude, Paris : École des Chartes, 2007.
- LENTI Vincent A., « Music and liturgy in Nineteenth-Century Lyons », *Sacred music : Journal of the Church music Association of American*, n° 123/1, 1996, p. 7-12.
- LESCAT Philippe, *L'Enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay : Fuzeau, col. Mnemosis, 2001.
- LESURE François, « Une polémique post-révolutionnaire : la restauration des maîtrises », in *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, sous la dir. de Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux, Paris : Bichet-Chastel ; SFM, 1997.
- LETERRIER Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris : Armand Colin, 2005.
- « 'L'invention de la tradition' liturgique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne, une littérature de codification des rites liturgiques*, sous la dir. de Bernard Dompnier, Cécile Davy-Rigaux et Daniel-Odon Hurel, Turnhout : Brépols, 2009, p. 119-128.
- LOCKE Ralph P., *Les Saint-Simoniens et la musique*, traduit de l'anglais par Malou Haine et Philippe Haine, Liège : Mardaga, 1992.
- MATHIEU Laurent, « Le grand orgue de la cathédrale de Reims », *Cahiers rémois de musicologie*, n° 2, décembre 2004, p. 83-116.
- MÉTOYEN Jean-Baptiste, *Ouvrage complet pour l'éducation du serpent*, SLUCHIN Benny éd ; DAVY-RIGAUX Cécile et GÉTREAU Florence introduction, Paris : Éd. musicales européennes, 2002.

- MICHEL Benoît, « Les maîtrises et chapelles toulousaine de la Révolution au Concordat », *Revue de musicologie*, n° 94/2, 2008, p. 531-557.
- MOISSET Jean-Pierre, *Les Biens de ce monde — Les finances de l'Église catholique au XIX<sup>e</sup> siècle dans le diocèse de Paris (1802-1905)*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004.
- MONGRÉDIEN Jean, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : P. Lang, 1980.
- MOULINET Daniel, *Laïcat catholique et société française Les comités catholiques (1870-1905)*, Paris : Cerf, 2008.
- PAULY Alphonse, *Madame Félix Clément : née Anna Delautel, peintre (sujets religieux, genre, portraits)*, Paris : typ. Dubois et Ed. Vert, 1865.
- PETIT Vincent, *Église et Nation la question liturgique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes : PUR, col. Histoire, 2010.
- PORRET Amélie, « Louis Fanart personnage-clé de la vie musicale rémoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers rémois de musicologie*, HS, juin 2010, p. 99-125.
- ROLLIN Vincent, *Rendre les derniers devoirs en musique : rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques en France sous le régime concordataire*, thèse de doctorat sous la dir. d'Alban Ramaut, université de Saint-Étienne, 2015.
- RÜSEN Jörn, « Esthétisation de l'histoire et historicisation de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, réflexion sur l'historicisme (allemand) », in Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, t. II, Paris : Klincksieck, Musée du Louvre, 1997, p. 182.
- SABATIER François, « Des relations entre liturgie, musique et facture d'orgues en France des origines à Vatican II », *L'Orgue*, n° 274, 2006-II, p. 22-27.
- SAVART Claude, *Les catholiques en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Le témoignage du livre religieux*, Paris : Beauchesne, coll. Théologie historique, n° 37, 1985.
- « La querelle des livres de chant liturgique, vue du ministère des Cultes (1889-1905) », *Revue française d'histoire du livre*, vol. 58, n° 64-65, 1989, p. 195-312.
- SCHNAPPER Laure, « La Société des compositeurs de musique ou l'émergence d'une nouvelle corporation », in *Les Sociétés de musique en Europe 1700-1920 Structures, pratiques musicales, sociabilités*,

- sous la dir. de Hans Erich Bödeker et Patrice Veit, Berlin : BWV, 2007, p. 349-370
- « La Société des Compositeurs de Musique », *Revue Internationale de Musique Française*, vol. XVI ; février 1985, p. 95-106.
- SIMMS Bryan Randolph, *Alexandre Choron (1771-1834) as a historian and theorist of music*, thèse de doctorat université de Yale, 1971.
- SOURIAU Étienne, « Histoire, historique, historicisme, historicité », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 832.
- Un couple d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle, citoyens de la Liberté, François et Sophie Rude*, Paris : Somogy Éditions d'art ; Dijon : musée des Beaux-Arts, 2012.
- VANÇON Raphaële, *Enseigner la musique : un défi*, Paris : L'Harmattan, 2011
- VAUTHIER Gabriel, « L'École de Choron », *La Revue musicale*, décembre 1908.
- VENDRIX Philippe dir., *La Renaissance et sa musique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tours : CESR, 2004.
- WANGERMÉE Robert, « Avant Solesmes. Les essais de rénovation du chant grégorien en France au XIX<sup>e</sup> siècle », in « *La la la Maître Henri...* » : *mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, sous la dir de Christine Ballman et Valérie Dufour, Turnhout : Brepols, 2009, p. 407-414.

# INDEX



## A

Adam Adolphe, 101, 103, 107, 126  
Alfieri Pietro, 78  
Alix (abbé), 253  
Almaury de Maistre (baronne), 67  
Amé Émile, 90  
Amelli Ambrogio, 221  
Aoust Jules d', 68, 71  
Aquin Thomas d', 112  
Arezzo Gui d', 110, 210, 282, 301  
Aribon, 110, 282  
Astros Paul-Thérèse-David d', 145  
Auber (abbé), 211  
Auber Daniel-François-Esprit, 70,  
103, 197  
Aubert Félix, 198  
Avril Adolphe d', 62, 173

## B

Bañi Giuseppe, 78, 79, 301  
Balestra Pietro Paolo dom, 221  
Bard Joseph, 189  
Bardoux Agénor, 60  
Batiste Édouard, 197, 203  
Bazin François, 70, 245  
Beaulieu Désiré, 196  
Benoist d'Azy Denis, 24  
Benoist François, 133, 192, 197,  
205  
Berger, 197  
Bertrand Gustave, 246  
Bezolles (abbé), 196, 205  
Bigot de Préameneu Félix-Julien-  
Jean, 358, 361, 362, 383  
Bisaro Xavier, 119, 189, 236, 265,  
285, 286, 313  
Blancheri Dominique, 68  
Blin Charles, 197  
Blum Hirt Edmund von, 221  
Boèce, 301  
Boïldieu Adrien, 30  
Bona, 301  
Bonald Maurice de, 250, 251, 252

Bonhomme Jules, 180, 196, 202,  
204, 231, 245, 254, 260, 261, 265,  
267, 271, 272, 277, 280, 282, 284,  
286, 288, 289, 290, 387  
Bonnardet, 238, 252, 291  
Bordes Charles, 79  
Bottée de Toulmon Auguste, 79  
Bousquet Georges, 134, 350  
Bouvrain Victor, 62, 327  
Brossay-Saint-Marc Godefroy, 236  
Brydaine Jacques, 203  
Bucheze, 134, 350  
Buvron Jean-Marcel, 364

## C

Calla François, 192, 196  
Campos Rémy, 48, 262  
Camusat de Riancey Henry, 170  
Capoue Pierre de, 112  
Carafa Michele, 103  
Castro Juan de, 221  
Caumont Arcisse de, 182, 183, 184  
Cavaillé-Coll (facteur), 146, 149,  
150, 153, 339  
Charpentier Théodore, 75  
Charreire Paul, 209  
Chateaubriand François-René de,  
74, 168  
Chédieu Alice, 21  
Chéreste Aimé, 111  
Cherubini Luigi, 355  
Chesnelong Charles, 172  
Cheyronnaud Jacques, 7, 108  
Choron Alexandre-Étienne, 78, 79,  
301, 320, 321, 322, 361  
Clément Dominique, 19  
Clément Emmanuel, 248  
Clément Jean Athanase Dominique,  
20  
Clément Marie François, 20  
Cloet Nicolas, 258, 261, 262, 271,  
272, 284, 288, 289  
Cologne Francon de, 107, 117  
Comettant Oscar, 246, 323  
Condorcet Nicolas de, 341



Coquand (abbé), 253  
Corbeil Pierre de, 112  
Corblet Jules, 34  
Costa de Beauregard, 175  
Cotte Roger, 18, 32  
Coussemaker Edmond de, 34, 48,  
202, 301  
Couturier Nicolas, 221  
Croizier François-Xavier, 11, 322,  
330, 338, 339

## D

Damcke Berthold, 197  
Danjou Félix, 10, 28, 78, 89, 101,  
103, 107, 108, 111, 116, 118, 125,  
154, 155, 156, 188, 189, 191, 202,  
235, 237, 253, 255, 262  
Darboy Georges, 254  
David Félicien, 68, 70, 245, 342  
Davy-Rigaux Cécile, 278  
de Voght Peter Frans, 257  
Deffes Louis, 70  
Deguerry (abbé), 253  
Delatour Louis-Alexandre, 198,  
211  
Delautel Anna, 20  
Deliaux Charles, 70  
Delibes Léo, 30  
Delort P., 318, 320  
Deloue (abbé), 253  
Delsarte François, 83, 85, 196, 253  
Demery Paul, 36  
Depelchin Paul, 62  
Dhibaut Auguste, 196  
Didron Adolphe-Napoléon, 34, 51,  
91, 93, 97, 99, 100, 156, 262, 386  
Dietsch Louis, 134, 151, 240, 350  
Donnelly Nicholas, 221  
Doucet (éditeur), 244  
Douhaire Pierre-Paul, 51  
Douiller (éditeur), 239, 257  
Dubans Félix, 132  
Dufour d'Astafort Jules, 241, 262,  
265  
Dupanloup Félix, 323

Duprato Jules, 30  
Durieu Eugène, 90, 132  
Durué Victor, 340, 342, 345  
Duval Edmond, 257, 265, 277, 290

## E

Ellis Katharine, 108, 239, 243  
Emeric, 62  
Engelbert, 110  
Esquié Jean-Jacques, 149, 150  
Esquirou de Parieu Félix, 28, 149

## F

Falloux Alfred de, 146, 352  
Fanart Louis, 34, 133, 154, 155,  
187, 189, 311  
Fauquet Joël-Marie, 18  
Fesch Joseph, 250  
Fétis François-Joseph, 18, 24, 37,  
48, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 156,  
194, 211, 235, 237, 252, 262, 301,  
308  
Fillion Charles, 198  
Fortoul Hippolyte, 214, 339, 342  
Franck César, 30, 70, 135  
Frédault Félix, 172

## G

Gastinel Léon, 83, 245  
Gauthier Léon, 62  
Geslin Paul de, 204  
Gevaert François-Auguste, 83, 85,  
197, 342  
Glachant Charles, 343  
Goulet-Collet Jean-François-  
Nicolas, 154  
Gounod Charles, 197, 202, 253  
Guérando Jean-Marie, 341  
Guéranger Prosper, 194, 233, 258  
Guibert Joseph-Hippolyte, 246, 254  
Guidetti Giovanni Domenico, 261  
Guilmant Alexandre, 79, 135, 160  
Guiraud Ernest, 30

**H**

Haint Georges, 342  
 Halévy Ludovic, 103  
 Hamel Marie-Pierre, 133, 136, 144  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 74  
 Heugel Jacques-Léopold, 197  
 Hurand Louis, 203

**I**

Indy Vincent d', 79  
 Ingrande Edmond d', 68

**J**

Jacques Amédée, 52  
 Jommelli Niccolò, 78  
 Joncières Victorin de, 30  
 Jourdain Charles, 130  
 Jouve Esprit-Gustave, 34, 182,  
 190, 192, 196, 301  
 Jumilhac Pierre Benoit de, 301  
 Justun, 138

**K**

Keller Émile, 172  
 Klein Aloys, 138  
 Koenig, 253  
 Kontski Antoine de, 30  
 Kormüller Utto, 221  
 Kunc Aloys, 209, 211, 216

**L**

L'Écuyer Sylvia, 232  
 l'Épine Ernest, 343  
 La Fage Adrien de, 79, 192, 202,  
 204, 264, 266, 275, 287, 288, 320  
 La Feuillée, 301  
 la Halle Adam de, 78  
 Labrouste Henri, 132  
 Lacordaire Henri, 59, 169  
 Lafond Edmond, 62, 173  
 Lalo Édouard, 30  
 Lamarche Paul-Antoine, 98  
 Lambillotte Louis, 55, 208, 213,  
 239, 240, 257, 261, 262, 264, 265,

273, 274, 275, 277, 279, 280, 282,  
 287, 288, 290, 291, 388  
 Lamennais Félicité de, 169  
 Landini Francesco, 78  
 Latteux d'Espagne Louise, 66  
 Laurentie (abbé), 253  
 Laverdant Gabriel-Désiré, 62  
 Le Camus, 247  
 Le Clère (éditeur), 10, 34, 166, 181,  
 237, 239, 240, 242, 243, 244, 245,  
 246, 247, 251, 254, 257, 267, 387  
 Le François L. (abbé), 262, 266,  
 273, 274  
 Le Sueur Jean-François, 190, 321,  
 355, 360, 361  
 Lebeau Élisabeth, 18  
 Lebeuf Jean, 301  
 Leblanc (abbé), 134, 350  
 Lecoffre (éditeur), 239, 240, 257,  
 265  
 Léger (abbé), 196  
 Lenormant Charles, 170  
 Lescurel Jean de, 78  
 Lesqueu Claude-Louis, 236  
 Leterrier Sophie-Anne, 87, 323  
 Limnander Armand, 197  
 Lissajous Jules-Antoine, 138  
 Lully Jean-Baptiste, 72, 85

**M**

Machaut Guillaume de, 78, 107  
 Mac-Mahon Patrice de, 60  
 Malvin de Montazet Antoine de, 250  
 Marmontel Jean-François, 342  
 Martineau Félix, 205  
 Mascarel Arnold, 62  
 Massé Victor, 30, 68, 245  
 Méarini Pop Eugène, 68  
 Meirieu Marie-Julien, 198  
 Membrée Edmond, 30  
 Mérimée Prosper, 34, 77, 140, 157  
 Mioland Jean-Marie, 149  
 Moisset Jean-Pierre, 364  
 Moncouteau Pierre-François, 24,  
 35

Mongrédién Jean, 7  
Montalembert Charles de, 34, 101,  
169, 170, 171, 216, 231, 323  
Moravie Jérôme de, 110, 282  
Morelot Stephen, 133, 136, 137,  
138, 140, 155, 187, 189, 196, 210,  
211, 213, 216, 262, 311  
Morlot Nicolas, 194, 254  
Morny de (duc), 343  
Moskowa prince de la, 79, 335  
Mourolin (abbé), 253  
Müller Ignace, 136  
Murs Jean de, 107

## N

Nicou-Choron Stéphane, 204  
Niedermeyer Louis, 34, 79, 158,  
195, 327, 330, 337, 338  
Nisard Théodore, 10, 28, 53, 55,  
78, 89, 101, 103, 109, 111, 112,  
115, 116, 117, 118, 119, 123, 125,  
126, 156, 235, 236, 255, 260, 265,  
266, 272, 274, 277, 278, 283, 284,  
288, 387, 388  
Nivers Guillaume-Gabriel, 120,  
261, 267, 270, 274, 278  
Noel Édouard, 36  
Notker, 282

## O

Oberhoffer Heinrich, 197  
Obrecht Jacob, 110  
Ockeghem Johannes, 110  
Orléans Marie d', 75  
Ortigue Joseph d', 10, 34, 35, 89,  
101, 103, 107, 114, 123, 126, 182,  
190, 192, 195, 196, 197, 202, 204,  
205, 212, 216, 232, 253, 259, 308,  
309, 320

## P

Pagès Léon, 172  
Palestrina Pierluigi da, 35, 55, 78,  
107, 108, 110, 152, 203, 208, 335,  
353, 355

Parisis Pierre-Louis, 234, 315  
Pasquali Innocenz, 221  
Pelletier Victor, 35, 182, 190, 191,  
192, 194, 196, 203, 212, 216, 227  
Perne François-Louis, 78  
Perreyve Henri, 54  
Perriot François, 221  
Petit Savinien, 64, 327  
Piacenza P., 221  
Platon, 308  
Poisot Charles-Émile, 68, 196, 221  
Poisson Léonard, 301  
Poix Octave, 204, 208, 215  
Poniatowski Józef Michal, 70, 197  
Portalis Jean-Étienne-Marie, 358,  
360, 361  
Pothier Joseph, 221, 223, 283  
Pougin Arthur, 18, 32, 47  
Poussielgue (éditeur), 239, 247, 248  
Proudhon Pierre-Joseph, 108  
Pustet (éditeur), 223, 239

## Q

Quantin, 111

## R

Rabuteau Auguste, 192  
Raillard F. (abbé), 204, 211, 221  
Ravaisson Félix, 342  
Reber Henri, 30, 253  
Régnier Joseph, 133, 134  
Rémond (abbé), 319  
Repos (éditeur), 239, 257  
Reyer Ernest, 83  
Richard François, 245, 246  
Rillé Laurent de, 342  
Rio Alexis-François, 60, 62  
Ritt Georges, 345  
Rochette Raoul, 103  
Roger Gustave, 98  
Rossini Gioacchino, 72, 82  
Rouland Gustave, 130, 214, 342  
Ruelle Charles-Émile, 220, 221  
Ruper Jean-Louis, 196

## S

Sabbatini Nicola, 78  
 Sage Alphonse, 68  
 Sain d'Arod Prosper, 53  
 Saint-Amand Hucbald de, 282, 301  
 Saint-Saëns Camille, 30, 70, 202, 208  
 Saint-Valry Gaston de, 196  
 Salomon Marius, 98  
 Savandy Narcisse-Achille, 342  
 Schiller Friedrich von, 73  
 Schlegel Friedrich von, 73  
 Schmitt Georges, 204  
 Scudo Paul, 28, 54, 134, 151, 152, 350  
 Séguier Nicolas, 134, 138  
 Sibour Marie-Dominique-Auguste, 252, 253, 254  
 Simon, 141  
 Spontini Gaspare, 103  
 Stern Théophile, 138

## T

Tallement Louis, 36  
 Tesson (abbé), 262  
 Thayer Amédée, 170  
 Thomas Ambroise, 70, 134, 135, 138, 151, 197, 202, 245, 350  
 Timoléon de Cossé-Brissac Marie Arthus, 62, 247, 327  
 Tinctoris Johannes, 110  
 Torramoréll Miguel, 297  
 Toudouze Gustave, 35  
 Tresca Henri, 135

## V

Valleix Aimé, 199, 206, 213, 249, 383  
 Valtesse de la Bigne Émilie, 75  
 van Elewyck Xavier, 205, 216  
 Vanson Charles-Victor, 207  
 Vatar (éditeur), 239, 257, 268  
 Vatimesnil Henri de, 170  
 Vaucorbeil Auguste, 70, 196, 197, 212

Vaudoyer Léon, 132  
 Vervoitte Charles, 84, 85, 135, 159, 160, 196, 210, 216, 320, 357, 358  
 Veuillot Louis, 171  
 Vincent Alexandre, 187, 202  
 Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel, 34, 76, 132, 139, 140, 145, 157  
 Vitet Ludovic, 202, 260  
 Vitu Auguste, 246

## W

Weckerlin Jean-Baptiste, 70, 79, 83, 84, 85, 87  
 Wilhem Guillaume Bocquillon, dit, 341  
 Wolf Auguste, 135

## Z

Zola Émile, 75





---

L'étude de la musique à l'église au XIX<sup>e</sup> siècle est une thématique de recherche en plein essor. Depuis quinze ans, les recherches menées ont permis d'appréhender ce large sujet et d'ouvrir les perspectives de recherche qui en découlent, mais une part de cette thématique reste encore à explorer. En effet, le mouvement de restauration de la musique d'église est à ce jour peu abordé de façon singulière.

Notre objectif étant de mettre en évidence l'étendue du champ de recherche, musicologique et pluridisciplinaire liée à l'étude de ce mouvement, Félix Clément est apparu être une entrée appropriée. Bien que n'étant pas chef de file, Clément semblait s'engager dans toutes les voies qui s'ouvraient à lui pour aborder et développer la question de la restauration de la musique à l'église.

Dépassant le domaine du religieux, Clément fait montre, dans son travail de restaurateur du chant liturgique et selon ses différentes approches, d'une réelle acuité d'esprit et prend bien en considération toute la complexité d'une telle entreprise. Surtout, il permet d'intégrer le mouvement auquel il appartient dans le flux historiographique, sociétal, politique et culturel et d'en révéler toute la profondeur. Il ouvre la voie de plusieurs axes de recherches liés à l'étude de la restauration du chant liturgique de sorte qu'un vaste paysage du mouvement se dépeint au seul regard de ses activités. Notre étude s'applique à replacer les démarches de Clément dans leur contexte afin d'en dégager le rapport à l'environnement politique et culturel et de définir l'importance et les retombées de ses travaux.

---

19th century church music is a research area that is greatly expanding. The last 15 years of research has lead to a better understanding of this expansive subject, but much remains to be examined. In particular, the 19th century French Church Music Restoration Movement has yet to be studied in its own right.

Our goal was to demonstrate the breadth of the musicological and multidisciplinary research opportunities related to this movement, and Félix Clément emerged as an ideal starting point. Although he was not a principle leader, he was involved in all areas of the Church Music Restoration Movement that were open to him.

Beyond the field of religion, Clément revealed a real insight, through his work as a liturgical chant restorer and his different methodological approaches, and understood the entire complexity of the field. Above all else, his experience allows for a deeper understanding of the societal, political, religious and historiographical currents involved in this kind of work. His work opens the door to many research possibilities relating to the study of the restoration of liturgical chant in such a way that an entire field is revealed by looking at his activities. Our study attempts to place the work of Clément in their context in order to extract the political and religious relationship and to define the importance and legacy of his work.