



HAL
open science

La musique d’Eglise en France : carrières, diffusion et création (XVIIe-XVIIIe siècles)

Cécile Davy-Rigaux, Nathalie Berton-Blivet

► To cite this version:

Cécile Davy-Rigaux, Nathalie Berton-Blivet. La musique d’Eglise en France : carrières, diffusion et création (XVIIe-XVIIIe siècles). La musique d’Eglise en France : carrières, diffusion et création (XVIIe-XVIIIe siècles), Jul 2012, Southampton, Royaume-Uni. halshs-00840974

HAL Id: halshs-00840974

<https://shs.hal.science/halshs-00840974>

Submitted on 3 Jul 2013

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.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN FRANCE : CARRIÈRES, DIFFUSION ET CRÉATION (XVII^E-XVIII^E SIÈCLES)

Cécile Davy-Rigaux et Nathalie Berton-Blivet

Diapo 1

Jusqu'à ces dernières années, on s'était encore peu intéressé à la musique d'Église en France dans la période qui va du concile de Trente à la Révolution. Cela s'explique par le fait que les travaux sur ce sujet se sont naturellement portés d'abord sur les productions les plus voyantes et souvent les plus spectaculaires, celles qui émanent de la cour de France ou des compositeurs proches du pouvoir.

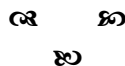
Par ailleurs, on peut estimer que la plus grande partie de cette production a été perdue, d'abord par les compositeurs eux-mêmes, pas toujours soucieux de conserver un état propre de leurs œuvres (comme le fut un Charpentier) ou ayant la possibilité de les éditer ; mais aussi par leurs employeurs : les chapitres, fabriques ou couvents, plus ou moins soucieux de les conserver. Les destructions matérielles et les dispersions des personnels des églises liées à la Révolution française à la fin du XVIII^e siècle ont évidemment aggravé ces pertes.

Depuis plusieurs années, des musicologues et des historiens se sont rapprochés pour travailler sur ces musiques d'Église, à travers l'étude de leurs cadres institutionnels et liturgiques notamment. Ce rapprochement a pris un tour plus officiel depuis 2009, avec la soumission d'un projet de recherche consacré à la création des musiques d'églises financé par l'Agence Nationale de la Recherche française.

Diapo 2

Ce projet, MUSÉFREM, rassemble cinq équipes d'historiens et de musicologues français. Il tente de pallier ces pertes en abordant le phénomène de la création des musiques d'Église par une multiplication des angles d'approches, qui va de l'étude des carrières et des institutions à celle de la réception de ces musiques, en passant par un recensement et une étude approfondie des sources musicales, notamment dans leur inscription au sein de la liturgie.

C'est la première fois que l'on mène ce type d'étude « systématique » sur un territoire si étendu et sur une large période. Nous allons présenter ici les méthodes, outils employés et les premiers résultats obtenus.



Les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous permettent de prendre conscience de la créativité remarquable de cette période dans le domaine des musiques d'Église :

Diapo 3

Le plus visible est sans doute la naissance et la diffusion du « motet à grand chœur » (jusqu'à récemment appelé « grand motet »), caractérisé par un chœur à cinq parties, un ensemble de solistes et un orchestre pour jouer les symphonies, les ritournelles ou accompagner les chœurs et les solistes. Ce nouveau grand genre, étroitement lié à l'affirmation du règne de Louis XIV, apparaît d'abord dans le cadre de cérémonies extraordinaires célébrant les événements dynastiques, avec des compositeurs « modernes », capables de traiter de grandes masses en fresques sonores et dramatiques, comme Gobert, Veillot, Lully, Boesset, Expilly, Du Mont et Robert. Il devient ensuite, après le renouvellement des sous-maîtres de la Chapelle en 1683, l'ornement principal de la messe quotidienne du roi et est représenté essentiellement par Lalande. Celui-ci imposa alors le modèle qui se diffusa dans tous les chœurs de musique des grandes églises du royaume et au Concert spirituel.

Diapo 4

À côté du « motet à grand chœur » émerge à partir du milieu du XVII^e siècle, tout un corpus de motets imprimés, en caractères mobiles ou gravés, en partition ou en parties séparées, pour des effectifs vocaux et parfois instrumentaux nettement plus modestes, aux configurations très variées, et qui ont en commun de prendre en compte la basse continue. C'est le signe là aussi d'une modernisation revendiquée du genre, notamment par le liégeois Henry Du Mont qui initie de façon déterminante le mouvement en publiant dès 1652 avec le soutien de l'éditeur Ballard un premier recueil de motets, les *Cantica sacra*.

Diapo 5

On compte ainsi entre 1647 et 1789 les 62 principaux recueils publiés, dus à 41 compositeurs. La plupart d'entre eux sont de grands maîtres ayant occupé des postes en vue à Paris, à Versailles ou dans les milieux de cour (Du Mont, Moulinié, Lallouette, Charpentier, Nivers, Clérambault, Morin, Couperin, Lalande, Campra, Bernier, Colin de Blamont, Madin, Mouret, Mondonville...), des figures de maître de chapelles de province (Brossard, Vallette de Montigny, Villeneuve, Roussier), quelques organistes (Rauch, Corette) ou de simples musiciens ou maîtres de musique de Paris (comme Blondel, Noël, élève de Lebègue, Lochon, Boismortier, Lemaire, Le Menu de Saint-Philbert, Blainville), plusieurs d'entre eux ayant travaillé pour les jésuites (Geoffroy, Foliot, Charpentier, Corette).

Diapo 6 puis 7

Quelles que soient leurs fonctions plus ou moins modestes, on remarque que beaucoup d'entre eux cherchent à répondre aux attentes de musiciens ou musiciennes non professionnels : à savoir le public des « concerts particuliers », mais aussi celui des religieuses et de leurs pensionnaires, très présent puisqu'il concerne la moitié de ce corpus. Certains d'entre eux s'adressent ainsi explicitement à elles, voire sont destinés à une communauté particulière (Nivers, Clérambault pour Saint-Cyr et Morin pour Chelles) ou y font référence par une dédicace. Les compositeurs tiennent aussi compte des capacités vocales de ces publics, de

même que des paramètres de durée et des pratiques d'alternance directement liés à la pratique liturgique. Peu de ces recueils s'adressent donc directement aux maîtrises des grandes paroisses, cathédrales et collégiales, même s'ils ont pu y être parfois utilisés.

Diapo 8

À côté de ces innovations déterminantes qui apportent à ces différentes formes du motet des possibilités expressives et d'adaptabilité nouvelles, le répertoire de la messe polyphonique qui nous est parvenu, en particulier à travers les éditions en grand format de livre de chœur des Ballard, paraît à première vue beaucoup plus conservateur. L'abandon du genre à la Chapelle royale à partir de l'avènement de Louis XIV, qui conduisit à en réserver l'usage aux grandes Églises, notamment de province, ne doit cependant pas amener à le sous-estimer.

Diapo 9

Son importance en nombre de productions est loin d'être négligeable puisqu'on dénombre 77 éditions et un nombre conséquent de manuscrits. Par ailleurs, la messe reste le grand genre polyphonique intégré à l'office ; il est d'ailleurs représenté par les compositeurs occupant les postes les plus prestigieux : ceux de la Saint-Chapelle et de Notre-Dame de Paris et de plusieurs grandes cathédrales et collégiales.

Diapo 10

Enfin, ses capacités à prendre en compte une certaine évolution dans son écriture et l'investissement d'une certaine expressivité est patent, notamment avec des compositeurs comme André Campra ou Jean Gilles. La collection publiée par les Ballard doit être reconsidérée comme étant la réponse à une demande particulière : celle de proposer aux maîtres de chapelle des modèles pour leurs apprentis mais également un corpus « de dépannage » adaptable aux effectifs vocaux et instrumentaux disponibles le jour de la fête à célébrer ; on comprend mieux ainsi pourquoi la publication impose aux compositeurs de réduire leur partition à l'essentiel de la composition.

Diapo 11

En tant qu'acteur essentiel de la liturgie au moment des grandes fêtes de l'année qu'il concoure à solenniser, l'orgue est progressivement doté lui aussi durant cette période d'un répertoire imprimé.

Diapo 12 puis 13

Ces divers livres d'orgue, au nombre de 49 entre Titelouze en 1623 et Corette en 1787, pour 26 compositeurs, tentent d'offrir aux organistes, hommes ou femmes, un répertoire de base pour toutes les fêtes de l'année, qui leur permette de s'adapter au rôle de l'orgue tel qu'il est promu après le concile de Trente.

Dans ce contexte, les compositeurs organistes tentent aussi de promouvoir les nouvelles possibilités d'expression d'un instrument alors en pleine évolution ; c'est en effet un répertoire destiné à des musiciens plus ou moins virtuoses, notamment de province, qui ne sont pas nécessairement au courant de l'évolution du jeu mais aussi de l'évolution de la facture instrumentale correspondant à la mise au point de l'orgue classique français. Ces livres sont aussi fréquemment dotés de textes liminaires portant sur les mélanges de jeux, sur leur emploi en fonction des œuvres, sur les agréments et la manière de les réaliser convenablement à l'orgue...

Diapo 14

À côté de la rénovation décisive de ces musiques vocales et pour orgue destinées à solenniser les cérémonies importantes de l'année, on assiste en France à une valorisation et à une révision raisonnée du « plain-chant » particulièrement soutenue, qui s'inspire de la révision des livres liturgiques romains post-tridentin mais en la systématisant progressivement : les syllabes accentuées sont prises en compte dans la répartition des notes vocalisées, tandis que les principes de la notation sont revus dans le sens d'une adéquation plus grande entre le graphisme et le rendu vocal.

Diapo 15

Cela conduit au long du XVII^e siècle à l'élaboration d'une véritable science du plain-chant qui concerne sa théorie comme sa pratique et qui commence à prendre en compte les manuscrits anciens sous l'angle d'une approche critique.

Cette science permettra aussi dès la fin du XVII^e siècle de développer des principes de composition et d'adaptation des plains-chants destinés à s'adapter aux réformes liturgiques néo-gallicanes : ce mouvement commence avec Paris (Chastelain), Cluny (Nivers), pour prendre une forme plus savante avec Poisson et Lebeuf qui révisent les chants des Églises de Sens, Auxerre et Paris dans une seconde vague de révision plus savante et plus formalisée.

Diapo 16

Mais dans le domaine du plain-chant, la nouveauté la plus surprenante pour la France consiste dans la création de nouveaux chants ecclésiastiques, notamment à destination des religieuses, destinés à remplacer complètement ou partiellement le chant grégorien dans les offices. Ces chants d'un nouveau style ont recours à des éléments musicaux comme les ornements et à l'introduction fréquente de notes brèves, qui permettent à ces nouveaux chants de se distinguer de la rudesse « médiévale » du chant grégorien, par l'introduction d'un ethos

proprement musical d'où l'appellation de « plain-chant musical » qui convient pour les désigner.

En dépit d'une telle richesse créative, les sources musicales « directes » pouvant témoigner de ces pratiques musicales variées et riches restent peu nombreuses en comparaison de l'importance de la production que laissent supposer les lieux de production musicale que représentent les quelque 130 cathédrales et collégiales, auxquelles il faut ajouter les grandes paroisses et les nombreux couvents du royaume qui emploient des musiciens.

Diapo 17

Devant cet état de fait, on peut tenter de restituer les pratiques des musiques d'Église à partir de vestiges de natures très diverses que sont :

- les pièces liminaires des sources musicales imprimées ;
- les vestiges de sources musicales d'usage, généralement manuscrites, que l'on retrouve dans quelques rares fragments de fonds de musiques d'Église comme celui du Puy en Velay, ou venant de couvents de religieuses ;
- les encore plus rares portes-feuilles de compositeurs (comme Charpentier) ;
- mais aussi les archives capitulaires ;
- les textes normatifs comme des cérémoniaux ou des écrits liturgiques qui peuvent être utilisés pour comprendre les contraintes auxquelles devaient se plier les compositeurs ;
- et enfin les témoignages, jugements ou débats liés à la réception de ces musiques.

Ce sont toutes ces sources que nous tentons d'exploiter dans le cadre du projet MUSÉFREM.

Nos travaux prennent la forme de publications de textes mais exploitent aussi des bases de données préexistantes de la façon suivante :

Le premier outil est une base de données prosopographique. La multiplication des biographies, ou des fragments de biographies individuelles, nous permet de comprendre en profondeur le groupe professionnel des musiciens d'Église, ses nuances et sa logique interne. La charnière entre l'Ancien Régime et le début de la Révolution française, tournant symbolisé par l'année 1790, est le seul moment de l'histoire qui nous a laissé une documentation homogène concernant l'ensemble de ces musiciens.

Diapo 18

À cette époque, un très grand nombre de musiciens employés par les églises capitulaires ou par les couvents ont perdu leur emploi. Afin d'obtenir un dédommagement, ils ont rédigé des pétitions, parfois même monté des dossiers complets dans lesquels ils récapitulent leur carrière, présentent leur situation et plaident leur cause. Cela constitue un corpus de sources très riches, conservées à Paris et partout en France.

Cette vaste enquête est actuellement menée à Clermont-Ferrand par une équipe d'historiens, placée sous la direction du professeur Bernard Dompnier.

Diapo 19

Pour traiter les données, ils ont choisi le logiciel développé pour la base *Philidor* du Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV), dont l'expérience est déjà longue. On estime que cette base recensera à terme 3 000 musiciens — hommes ou femmes — actifs en 1790. Les données recueillies permettent également de porter un regard rétrospectif sur la vie musicale d'une grande partie du XVIII^e siècle.

Parmi les éléments remarquables que ces données permettent de saisir, comme les profils des musiciens et des compositeurs, les instrumentistes employés, leurs salaires, la variété structurelle des institutions musicales d'une région ou d'une église à l'autre, le phénomène de l'itinérance est un des plus intéressants à observer et à réévaluer. On peut déjà en dresser une typologie générale, qui concerne les musiciens exécutants, notamment les chanteurs, comme les maîtres de musique.

La mobilité est extrêmement variable. Certains restent fidèles à un seul poste durant toute leur carrière, comme Henri Hardouin à Reims, tandis que d'autres musiciens effectuent des déplacements plus ou moins fréquents à l'intérieur d'une même région.

Diapo 20

Tel est le cas de Jean-Baptiste Gallairdo dans le sud-ouest (Bordeaux, Bayonne, Auch...) ou de Pierre Jamart dans le Bourbonnais.

Diapo 21

Mais il existe également de grands voyageurs, comme Nicolas Savart qui sillonna tout le nord de la France et termina sa carrière à Tournai, en Flandres. Son parcours peut être rapproché de celui du compositeur Henri Madin qui termina sa carrière à la Chapelle Royale après avoir exercé à Meaux, Verdun, Tours et Rouen.

Les motivations de ces déplacements sont plus délicates à saisir. Les premières études montrent que l'itinérance est souvent choisie : les raisons financières apparaissent évidemment, mais parfois ce sont les employeurs qui viennent démarcher un bon musicien ou un maître de renom ; une autre raison est la formation puisqu'il semble admis à l'époque qu'il faut voyager pour se perfectionner ; la mobilité peut être toutefois subie quand les jeunes musiciens, arrivés au terme de leur formation première d'enfant de chœur, sont poussés à trouver du travail ailleurs parce que leur institution de formation ne peut les employer. Les

conflits au sein de ces communautés et chapitres qui émergent des archives sont fréquents et peuvent aussi amener à des départs forcés.

Ces déplacements si nombreux permettent par ailleurs de se faire une idée plus concrète de leur rôle dans la diffusion des musiques, des évolutions, et des genres que l'on peut constater dans les sources musicales.

En vue de mener ce type d'étude, les données concernant les sources musicales sont intégrées dans les bases de données spécifiques que sont le catalogue révisé du motet à grand chœur intégré lui aussi dans la base *Philidor* du CMBV. En effet, une révision du premier état de ces données publié en 1984 (*Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)* dir. Jean Mongrédien) était nécessaire du fait des nombreuses études, attributions et découvertes réalisées depuis lors.

Diapo 22

Une description systématique des œuvres est réalisée par Françoise Talvard et Jean Duron, inclue l'étude de chaque mouvement, la séparation claire des différentes versions d'une même pièce, une comparaison des différentes sources d'un même motet, y compris les sources littéraires... Le tout bénéficie d'une indexation complète : compositeurs, auteurs du texte, interprètes, copistes ou éditeurs, lieux d'exécution, incipits littéraires et musicaux, dates de création, d'édition ou d'exécution, effectifs, etc. Cette description détaillée est fondamentale pour permettre l'établissement de concordances, nombre de mouvements de ces grands motets ayant été édités, arrangés, exécutés au XVIII^e siècle sous forme de motets à petit effectifs.

Diapo 23

Ce catalogue est en effet complété par le catalogue déjà réalisé par N. Berton-Blivet des motets imprimés, qui trouve dans la base musicale *Neuma* un complément permettant des recherches directes sur leurs incipits musicaux qui permettent des identifications, utiles dans le cadre d'analyse de sources manuscrites ou d'études portant sur la diffusion et l'adaptation.

Diapo 24

Voici une source d'usage manuscrite, un *Recueil de motets à une et deux voix à l'usage des dames religieuses*, réalisé après 1733 puisqu'il contient des arrangements de motets de Lemaire, publiés à cette date. Il fut vraisemblablement réalisé dans le sud de la France.

Ce recueil contient 59 motets dont seuls ceux de Gilles (8) et de Lalande (16) leur sont attribués dans le recueil.

Diapo 25

La confrontation des pièces anonymes avec les incipits du catalogue du motet imprimé en France mis en ligne dans la base *Neuma*, révèle qu'il contient également des copies de motets d'Edme Foliot (3), Morin (3), Valette de Montigny (2) et Lemaire (14). Douze pièces demeurent anonymes.

Tous les motets pour lesquels d'autres sources ont été identifiées ont été arrangés : ceux de Lalande et de Gilles sont des arrangements de motets à grand chœur, ceux des autres compositeurs proposent des arrangements depuis les sources imprimées. On peut déduire de la comparaison des sources les grands principes qui régissent ces arrangements, étant acquis que les arrangements sont tous réalisés pour une voix ou deux voix et basse continue.

Diapo 26

Les arrangements de motets imprimés :

- adaptation pour voix de femmes et accompagnement à l'orgue, avec parfois des variantes comme ici ;

Diapo 27

- nombreuses coupures allant vers une concision du discours musical ;
- suppression des symphonies et ritournelles ; mais dans de rares cas la mélodie, éventuellement abrégée, est reprise par la main droite du clavier.

Arrangement de motets à grand chœur pour un petit effectif :

- les chœurs et sections instrumentales sont supprimés ;
- les numéros ne sont jamais repris dans leur intégralité ;
- les transpositions sont fréquentes.

Les arrangements présentent le discours musical originel dans une forme condensée sur l'essentiel et adapté aux voix, aux capacités et aux besoins pratiques des religieuses à qui ils sont destinés.

L'homogénéité de l'ensemble de ces adaptations amène à penser qu'ils sont l'œuvre d'une seule et même personne qui pourrait être un organiste chargé d'accompagner une ou deux chanteuses, les religieuses elles-mêmes ou des personnes au service d'une communauté de religieuses.

Diapo 28

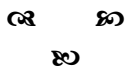
Ces pratiques sont confirmées par les préfaces et avertissements que certains compositeurs placent en tête de leurs publications.

Diapo 29

La base de données *Neuma* prend par ailleurs en compte le corpus des messes en plain-chant musical, qui fait l'objet d'une étude particulière dans le cadre de MUSÉFREM. Manifestation parmi les plus intéressantes dans le corpus des nouveaux chants ecclésiastiques, ce nouveau genre de messe constitue l'un des domaines de création musicale les plus emblématiques de la France d'Ancien Régime. Il a été presque complètement ignoré jusqu'ici par la recherche où il a surtout été abordé comme une curiosité.

Diapo 30

En plus des identifications et recoupements de sources nécessaires pour identifier les messes et leur circulation entre les couvents et les petites paroisses, une étude musicale approfondie est permise par la saisie complète des pièces musicales dans *Neuma*.



Diapo 31

Pour conclure, on peut faire un premier état de plusieurs des résultats obtenus dans le cadre de ces travaux réalisés dans MUSÉFREM.

Tout d'abord, on constate un investissement très fort de la plupart des compositeurs dans le mouvement de la Réforme catholique qui, si elle s'implante avec retard en France, est considérée avec beaucoup de rigueur. La formation pastorale et l'édification des fidèles constituent des priorités qui concernent directement les moyens musicaux employés à l'Église.

Les compositeurs manifestent ainsi une approche pragmatique tout à fait neuve : c'est le cas avec l'adoption et le développement du motet avec basse continue et parfois accompagnement d'instruments, dont les compositeurs explorent à fond la malléabilité et l'adaptabilité : il est souvent envisagé comme devant s'adapter aux conditions d'effectifs, aux particularités des usages et aux contraintes liturgiques. C'est le cas aussi dans le domaine du plain-chant, tant sur les plans de sa révision, de son adaptation-recomposition dans le cadre des réformes liturgiques néo-gallicanes, que de la composition des nouveaux chants ecclésiastiques : on voit que les musiciens sont des acteurs décisifs et respectés aux côtés des clercs savants qui prendront peu à peu le relais : on pense ici à Ouvrard, Nivers, à Brossard, réviseur des chant du diocèse de Meaux, mais aussi Mignon actif sur ce plan à Paris, ou encore à Du Mont, Bournonville et Robert aussi souvent consultés comme approbateurs de livres de plain-chant.

On constate à travers ces productions que la musique est considérée comme un des éléments essentiels, actifs, du culte, et considéré aussi dans sa dimension sensible : au point parfois d'être remise en cause : c'est aussi un des points qui est étudié dans le cadre du projet MUSÉFREM par l'équipe de Thierry Favier à Poitiers.

Diapo 32

Un autre constat important est la présence des femmes dans ce mouvement, qui ne peut plus être ignorée. Elles sont ainsi apparues dans l'enquête prosopographique comme des musiciennes organistes, discrètement toutefois parce que le plus souvent elles ne bénéficiaient d'aucun statut légal en tant que suppléantes de leurs pères, maris ou frères. On dénombre actuellement 110 musiciennes parmi les recensements de 1790 qui, pour la plupart d'entre elles, exercent dans des communautés religieuses féminines. Le troisième tiers exerce dans des cathédrales (2), collégiales (10) et paroisses (6). Si la majorité de ces femmes exerce comme organistes, elles peuvent aussi, dans les couvents, être maîtresses de chant et de musique, parfois également chantres.

Elles apparaissent par ailleurs comme destinataires privilégiées des motets, des nouveaux chants ecclésiastiques et des messes en plain-chant musical. Les compositeurs tiennent ainsi compte de la spécificité de l'état plus ou moins amateur de leur pratique musicale, de leurs usages d'alternance liés aux pratiques conventuelles des offices, et leur proposent des musiques qui pourront faciliter par leur éthos de douceur, de simplicité et d'expressivité, l'expression de leur piété et l'édification des fidèles qui assistent à leur offices.

Enfin, les constatations portant sur les déplacements des musiciens d'une église à l'autre permettent de prendre en compte sous un jour nouveau le phénomène de la diffusion des œuvres, des genres et de leurs évolutions. Cela permet notamment de mieux comprendre cet état de fait que l'on constate à la fin de la période étudiée : une certaine uniformisation stylistique qui contraste avec la diversité du siècle précédent, notamment à travers l'adoption du motet à grand chœur sur tout le territoire, qui conduit par ailleurs aussi à une acculturation du style versaillais dans la messe en plain-chant musical.

Nous finissons maintenant avec un extrait d'une messe en plain-chant musical :

Diapo 33

Merci de votre attention.

Diapo 34