

## REFLEXION SUR L'AUTORITE RECONNUE AUX MUSICIENS

### DANS LE DOMAINE DU PLAIN-CHANT EN FRANCE ENTRE 1650 ET 1750

Le manuscrit Vm<sup>1</sup>. 395 conservé au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France est remarquable en ce qu'il rassemble plusieurs messes et autres pièces en plain-chant attribuées à sept auteurs. Quatre d'entre eux au moins étaient des musiciens d'église : il s'agit de Du Mont, Campra, Lalouette et Lalande<sup>1</sup>. Seule source pour l'instant connue de la plupart de ces messes, ce manuscrit utilisé par une communauté de religieuses<sup>2</sup> est sans doute l'un des rares témoins d'une plus vaste production manuscrite et imprimée de recueils de ce type<sup>3</sup>. Sa particularité tient aussi au fait qu'il regroupe les œuvres de plain-chant de plusieurs musiciens, dont, de surcroît, certains comptent parmi les plus fameux de leur temps. Ceci nous conduit à nous interroger sur ces questions encore peu explorées de la production des musiciens en matière de chant ecclésiastique et, plus spécifiquement ici, de la nature de l'autorité qu'on leur a reconnu depuis les années 1650-1660, moment des premières

- 
1. Ce manuscrit fut plusieurs fois remanié comme le montrent les deux tables, dont aucune ne correspond exactement au contenu, et les traces de plusieurs feuillets arrachés. Dans son état actuel, il contient : une messe anonyme du Saint-Sacrement, un Ordinaire de la messe de Campra avec un *Domine salvum*, deux Ordinaires de Du Mont, l'office grégorien de Vêpres pour la Saint Jean-Baptiste, un Ordinaire anonyme dit « messe italienne », un Ordinaire de « defunt mons. delalande » avec *O salutaris* et *Domine salvum*, un Ordinaire de « m. Birouat », une messe [de Sainte-Madeleine] attribuée à « m. David », quatre *Kyrie* des 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> tons, un Ordinaire de Lalouette (dont le *Credo* est séparé du reste à l'intérieur du manuscrit), la messe des Morts grégorienne. La première table signale en outre aux pages 1 à 9 une messe « de M. Mouret », nom plus inattendu dans un tel répertoire, s'il s'agit bien de Jean-Joseph Mouret (1682-1738), le musicien des « Grandes nuits de Sceaux », compositeur attitré du Théâtre italien mais aussi directeur du Concert spirituel ; toutefois, sa messe semble avoir été ôtée du manuscrit et remplacée par la messe du Saint-Sacrement anonyme. Pour ce qui est des deux autres noms cités dans le manuscrit, ils pourraient aussi désigner des compositeurs : « m. David » pourrait être Jacques (ou François) David (1680-1760 ?), qui fut élève de Bernier à Chartres, maître de musique de Philippe V d'Espagne, du prince de Monaco, puis directeur des concerts de la ville de Lyon. Il fut en outre l'auteur de quelques grands motets et d'une méthode « pour apprendre la musique et l'art du chant » (1737). Enfin, « m. Birouat » (dont la graphie est incertaine sur la première lettre dans la première table), pourrait être Charles Piroye (ca 1665-ca 1730), dont on sait, qu'avant de se consacrer entièrement à l'enseignement et à la composition (à partir de 1712), il fut organiste des jacobins de la rue Saint-Honoré, puis de l'église oratorienne Saint-Honoré.
  2. Les copistes et utilisatrices de ce manuscrit sont des religieuses, comme le laissent à penser le nom de la Mère Saint-Augustin (cf. ci-dessous note 4), les indications d'alternances entre le chœur et la soliste, qui est souvent marquée « seulle » au féminin, ou encore, la graphie par endroits assez rudimentaire ; en outre, on peut remarquer l'emploi assez large de la notation en rondes et noires sans hastes (plus rapide à noter que la notation traditionnelle en notes carrées), qu'on a relevé jusqu'ici principalement dans des manuscrits copiés par des religieuses (cf. par exemple les manuscrits et l'édition de 1733 établie par Clérambault des chants des Dames de Saint-Cyr).
  3. Parmi les ouvrages comparables qui subsistent, on trouve : un autre manuscrit de ce type, plus tardif, rassemblant plusieurs messes de Du Mont, La Feillée, et de certains « Mr. Toutin » et « Mr. Renout », ainsi qu'une prose de « Monsieur l'abbé Le Bas » (F-Pn Rés. Vmc. ms. 120) ; le *Processional* pour l'abbaye royale des bénédictines de Chelles gravé en 1726 par les soins de Morin qui contient, entre autres, des messes en plain-chant de Du Mont, de Nivers, ainsi que d'un certain « Cailly » ou « Gaÿ » (qui pourrait être le chanteur Jean Gaye (1640-1701) ou son fils Jacques Gaye (1669-1722), haute-taille de la Chapelle Royale (1692) puis valet de chambre de la Duchesse de Bourgogne à partir de 1700 (voir François Turellier, « Le renouveau du chant en l'Abbaye royale de Chelles à l'époque de l'abbesse Louise-Adélaïde d'Orléans. Un « processional » établi par Jean-Baptiste Morin », *Ostinato Rigore* 08/09, « Les musiciens au temps de Louis XIV », 1997, p. 283-292 ; *id.*, *Jean-Baptiste Morin (1677-1745), compositeur français*, thèse de doctorat, Université Paris-IV, 2000) ; enfin, l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes conserve deux recueils imprimés de messes et d'antennes de plusieurs auteurs (LLc 7-21/5).

productions de ce genre par Du Mont et Nivers, jusqu'aux années 1730-1750, où semble pouvoir être située la copie de ce manuscrit <sup>4</sup>.

### Nouvelles compositions en plain-chant

Les compositions ecclésiastiques dues à des musiciens sont de plusieurs types. Ce sont d'abord des messes, dont le modèle paraît s'être imposé avec celles de Du Mont parues pour la première fois en 1669 <sup>5</sup>. Dès 1658 cependant, Nivers en avait fait paraître quelques-unes dans le Graduel qu'il destinait aux religieuses <sup>6</sup>. Le recueil Vm<sup>1</sup>. 395 vient témoigner de la contribution de plusieurs autres musiciens des générations suivantes à ce « genre ».

D'autres pièces de plain-chant sont destinées à s'insérer dans un principe d'alternance avec de la musique figurée, comme à l'intérieur du *Miserere à voix seule* de Lalande <sup>7</sup>. On conserve aussi un « Repons du Miserere » de Danielis <sup>8</sup>. Selon le même principe, on note que Charpentier a composé des faux-bourbons pour un *De profundis* (H. 156), ainsi que pour un *Magnificat* (H. 81) et un *Dixit Dominus* (H. 226), les deux dernières pièces étant destinées aux religieuses de Port-Royal de Paris. Les musiciens ont aussi composé des psalmodies (Nivers notamment), ou des *Magnificat*. Le *Processional* de Chelles contient des *Magnificat* de Nivers et de Morin <sup>9</sup>.

Ce sont toutefois les hymnes et les proses néo-latines, domaine privilégié de création pour les poètes latins de l'époque, qui semblent avoir attiré tout particulièrement les nouvelles compositions. Charpentier a composé trois hymnes en plain-chant sur des textes du père jésuite Jean Commire, pour un office de Saint-Nicaise. On connaît également et surtout le recueil des hymnes du poète Jean-Baptiste Santeul pour le nouveau bréviaire de Paris (1680), recueil édité en 1689, dont plusieurs compositeurs — et non des moindres — ont signé la mise en chant, à savoir, Henry Du Mont, Nicolas Lebègue, Pierre Robert (auteur de trois hymnes), et Jean Mignon <sup>10</sup>. Quant à Nivers, il a mis en musique les hymnes et proses des fêtes propres de sa paroisse de Saint-Sulpice <sup>11</sup>.

Le corpus qui subsiste révèle aussi que des musiciens ont été amenés à composer de nouveaux offices complets, voire même des livres de chant entiers. Nivers mit en chant les offices propres du séminaire de Saint-Sulpice en 1668 tandis que, selon la mention d'un

- 
4. Au folio 24 (dernière page de la « messe italienne »), on relève cette mention : « Mater S.[ancti] Augustini ora pro me 1732 » (*Mère St Augustin, priez pour moi, 1732*). Mais au vu de la diversité, tant des mains (on relève au moins trois mains, dont une peut être identifiée comme étant celle de « la Mère Saint-Augustin », qui note aussi la messe de Lalande), que des notations (voir note 2 ci-dessus), et que des traces de remaniements du manuscrit (voir note 1 ci-dessus), sa copie semble s'être étalée sur une longue période.
  5. Henry Du Mont, *Cinq messes en Plain-chant, composées et dédiées au Révérend Père de la Mercy, du Couvent de Paris, propres pour toutes sortes de Religieux et de Religieuses, de quelque ordre qu'ils soient*, Paris, Robert Ballard, 1669.
  6. Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romano-monasticum*, Paris, Robert Ballard, 1658.
  7. À noter que dans l'édition gravée (*Les III Leçons de Tenebres et le Miserere a voix seule de feu M<sup>r</sup>. De Lalande*, Paris, Boivin, 1730) on trouve un seul chant, repris à chaque verset confié au chœur ; tandis que le manuscrit de Besançon ([*Recueil de motets*], F-B, Rés. mus. 279 146), qui comporte ce même *Miserere* sans basse continue, propose à ces endroits des chants différents ; on n'est pas en mesure d'affirmer actuellement si Lalande est l'auteur de ces divers plains-chants.
  8. Cf. Supplément manuscrit dans Nivers, *Antiphonarium romanum*, Paris, l'auteur, 1696, F-Pc Rés. 2289(1), p. 79-82. Ce supplément contient en outre deux autres Repons du *Miserere* de certains « Mr. Ansieaux » (p. 73-76) et « Mr. Debesche (ou : Debêche, de Besche) » (p. 82-85). Je remercie Catherine Cessac pour cette indication.
  9. Cf. note 3 ci-dessus.
  10. Jean Santeul, *Hymni sacri et novi*, Paris, Denis Thierry, 1698.
  11. G.-G. Nivers, *Chants d'église à l'usage de la paroisse de S. Sulpice*, Paris, C. Ballard, 1707.

catalogue Ballard de 1715, Nicolas Bernier aurait été l'auteur d'un office de Saint-Joseph en plain-chant, actuellement perdu <sup>12</sup>.

On connaît quatre livres de chant composés par des musiciens. Celui des chants de l'Oratoire, édité et augmenté par le Père François Bourgoing en 1634, dont le principal auteur aurait été un « musicien du roi » Louis XIII — à ce jour non encore identifié <sup>13</sup> — et trois gros volumes de Nivers : les Graduel et Antiphonaire pour les religieuses augustines, bénédictines et franciscaines et, moins connu, son Antiphonaire à l'usage des bénédictins de Cluny imprimé en 1693 <sup>14</sup>.

En dehors des musiciens, les auteurs connus de messes ou autres pièces en plain-chant à l'époque de Du Mont et de Lalande sont généralement des ecclésiastiques, comme le Père Paul d'Amance, religieux de la Sainte-Trinité de Lisieux, auteur de plusieurs éditions de messes et autres pièces en plain-chant, dont une partie a été éditée par Ballard. Mais on trouve aussi parmi eux des laïcs hommes ou femmes, non musiciens de profession. Ainsi Philippe Goibault Dubois, fin érudit et précepteur du neveu de Mademoiselle de Guise (et donc collègue de Charpentier) qui mit en chant une des hymnes de Santeul pour le Bréviaire de Paris sus-cité ; ou bien encore cette « Madame Jurlan » qui est l'auteur d'un *Magnificat* dans le *Processional* de Chelles.

### Révisions, approbations, ouvrages théoriques

Si l'on étend ce panorama à toutes les formes d'implication des musiciens dans le domaine du plain-chant, on peut s'étonner aujourd'hui de constater que leur compétence en la matière ne s'arrêtait pas à la seule composition. Certains d'entre eux ont effectué des révisions de livres de chant grégorien ou ont été sollicités en tant qu'approbateurs de livres ou d'écrits sur le plain-chant ; quelques-uns enfin ont donné des ouvrages théoriques ou pratiques sur le sujet.

Certains sont à la fois ecclésiastiques et musiciens comme Millet, Brossard ou Mignon. Le chantre Jean Millet œuvra dans les années 1680 pour son église de Besançon <sup>15</sup>. Plus tard, Sébastien de Brossard s'est vu confier la mise au point du chant des nouveaux livres liturgiques de l'Eglise de Meaux. On peut aussi relever le nom de Jean Mignon, qui, si l'on en croit des sources bien renseignées, aurait secondé Chastelain dans son travail sur l'Antiphonaire de

---

12. G.-G. Nivers, [*Offices notés du séminaire de Saint-Sulpice*], Paris, R. Ballard, 1668 ; « Office Saint Joseph, nouveau Chant, par M. Bernier, in-folio. 2. liv. 10. s. », dans « [Catalogue des] Messes en musique ; Et Livres de Plain-Chant » ; qui figure à la page [115] de l'exemplaire F-Pn Rés. Vm<sup>1</sup>. 31 du *Recueil de motets choisis, de différents auteurs italiens et français, [livre 3]*, Paris, Christophe Ballard, 1715 ; je remercie Nathalie Berton pour m'avoir signalé cette référence.

13. François Bourgoing, *Brevis psalmodiæ ratio, ad usum presbyterorum congregationis oratorii Domini nostri Iesu Christi instituta*, Paris, P. Ballard, 1634 ; sur cet auteur inconnu, voir Amédée Gastoué, « Un coin de la musique d'église au XVII<sup>e</sup> siècle. Le chant des Oratoriens : Louis XIII, maître de Chapelle », *Variations sur la musique d'église*, Paris, Schola cantorum, 1912, p. 62-72 et Cécile Davy-Rigaux, « L'Oratoire, Port-Royal et la réforme du chant des offices », *Chroniques de Port-Royal*, n°50 (*Port-Royal et l'Oratoire*), 2001, p. 413-432.

14. G.-G. Nivers, *Graduale romano-monasticum*, op. cit. (nouvelles éd. sous les titres *Graduale romanum/monasticum*, 1671, 1687, 1696 ; rééd. 1734) ; id., *Antiphonarium romanum/monasticum*, Paris, R. Ballard, 1671 (nouvelles éd. 1687, 1696 ; rééd. 1736) ; id., *Antiphonarium monasticum ad usum sacri ordinis Cluniacensis*, Paris, Louis Sevestre, 1693.

15. L'Antiphonaire parut en 1681, le Graduel en 1682. On conserve quelques œuvres musicales de Millet dans son traité de chant, *La Belle méthode ou l'Art de bien chanter [...] où l'on voit à la fin quelques airs, composés par l'auteur*, Lyon, Jean Grégoire, 1666. Sur Millet, voir Albert Cohen, « Jean Millet "de Montegesoye" (1618-1684) », *Recherches ...*, VIII/1968, p. 15-23.

Paris<sup>16</sup>. Mais dans ce domaine de la révision des livres de chant liturgique, c'est Nivers, musicien laïc, qui, en l'état actuel de notre connaissance, apparaît comme le musicien le plus actif, puisqu'il a été appelé à réviser les livres de chant des religieux de l'ordre de Prémontré et a été appuyé par privilège royal dans sa révision des livres de chant romain<sup>17</sup>.

Les cas de Nivers, Millet, Mignon et Brossard peuvent sembler assez exceptionnels ; pourtant, à en croire des témoignages de l'époque, il est possible que l'on ait fait fréquemment appel aux musiciens pour ce type de travail. C'est par exemple ce que laissent à penser ces remarques du même Jean Millet dans son *Directoire de chant grégorien* de 1666. Parlant des abrègements de vocalises que l'on pratiquait couramment à cette époque sur les anciens livres de chant, il distingue nettement deux pratiques : d'un côté, celle du « choraliste », qui opère des coupures à vue au lutrin et, de l'autre, celle, plus élaborée, du « compositeur sçavant » censé connaître toutes les « règles infaillibles » de la composition et de l'abrègement et qui, lui, travaille à la table.

Ces quatre hommes faisaient assurément partie de ces « compositeurs savants ». De fait, trois d'entre eux, Millet, Nivers et Brossard, sont auteurs d'ouvrages de réflexion théorique sur le plain-chant : Millet avec l'ouvrage que l'on vient de citer, Nivers, avec sa *Dissertation sur le chant grégorien* (Paris, 1683), Brossard avec une *Dissertation* manuscrite inachevée *sur les Modes ou Tons des chants de l'Eglise*<sup>18</sup>. La correspondance pointue de ce dernier avec Chastelain, grande figure de la réforme liturgique des livres parisiens, est en outre révélatrice du grand crédit accordé à Brossard dans ce domaine<sup>19</sup>.

Même s'ils n'ont pas laissé d'ouvrages théoriques portant spécifiquement sur ce sujet, d'autres musiciens ont aussi été sollicités en tant qu'autorités en matière de plain-chant. Les divers ouvrages de plain-chant de Nivers reçoivent l'approbation de plusieurs de ses pairs. Ses Antiphonaire et Graduel pour les religieuses sont approuvés en 1657 par Valentin de Bournonville et Pierre Robert, « commis de par Messieurs les Vicaires généraux » de l'archevêque de Paris, en tant que respectivement, « ancien » et « présent » « maîtres de musique de l'Eglise de Paris » ; dans leur approbation, ils certifient la « bienséance » et la « conformité » de ces chants à « l'Idée Grégorienne ». De même, les Antiphonaire et Graduel romains révisés par Nivers sont approuvés en 1682 par le même Robert, aux côtés de Du Mont ; les deux musiciens certifient, cette fois en tant que maîtres de la Chapelle royale, la qualité du travail de révision effectué par Nivers. Enfin, l'Antiphonaire de Cluny est approuvé en 1690 et 1691, d'une part par Coupillet et Minoret, sous-maîtres de la Chapelle royale, d'autre part, par Jean-François Lalouette, alors maître de musique de Saint-Germain-l'Auxerrois, mandaté par le cardinal de Bouillon, abbé de Cluny<sup>20</sup>.

---

16. « Messieurs Chastelain et Mignon, Chanoines de Nôtre-Dame de Paris, qui ont mis l'Antiphonier de Paris dans l'état où il est aujourd'hui, et qui en ont rendu le chant aisé et coulant comme il est [...] », [abbé Jean Lebeuf], « Lettre écrite de... en Brie, contenant quelques remarques sur le Chant Ecclesiastique », *Mercure de France*, septembre 1725, p. 1993.

17. Voir C. Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers, un art du « chant grégorien » sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 305-365.

18. F-Pn, Ms. n. a. f. 5269, f. 121-162v (voir Jean Duron, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730), catalogue thématique*, Versailles, CMBV, Paris, Klincksieck, 1995, SdB.274, p. 371-372).

19. Voir Jean-Yves Hameline, « Sébastien de Brossard et le plain-chant », *Sébastien de Brossard musicien*, Jean Duron [dir.], Versailles, CMBV, Paris, Klincksieck, 1998, p. 141-161.

20. L'approbation est en effet signée « Joannes Franciscus Laloüette, S. Germani Antissiodorensis Parisiorum Musicae Praefectus » ; on ne savait pas jusqu'ici quelles étaient les activités de Lalouette entre 1683, moment où il est candidat malheureux au concours de sous-maître de la Chapelle royale, et 1693, où il dirige la musique de la cathédrale de Rouen, avant de succéder à Campra comme maître de chœur à Notre-Dame de Paris en 1700.

Un autre approbateur mérite d'être signalé, c'est René Ouvrard (1624-1694), maître de chapelle des cathédrales de Bordeaux, de Narbonne et de la Sainte-Chapelle de Paris. En 1671, il est l'unique approbateur de l'un des écrits les plus importants en matière de plain-chant de l'époque, intitulé *La Science et la Pratique du plain-chant* du bénédictin de Saint-Maur dom Pierre-Benoît de Jumilhac (Paris, Billaine, 1673)<sup>21</sup>.

### **Autorité des musiciens en matière de chant ecclésiastique entre 1650 et 1720**

Si le fait que les savants bénédictins de Saint-Maur aient fait appel à Ouvrard témoigne de leur confiance en la grande science et capacité de ce musicien érudit, celle-ci n'est pas exclusive et se manifeste assez généralement, de la part des confrères de Mabillon, envers les bons musiciens d'église du temps.

Jumilhac écrit dans sa Préface :

[...] à l'exception de quelques bonnes Villes et des principales Eglises, où les meilleurs maîtres de musique ont accoutumé d'estre recherchez et entretenus, il se trouve peu de personnes dans les autres Villes, et beaucoup moins dans les Bourgs et les Villages, qui ayent la science et l'adresse requise pour [...] former comme il faut au [plain-]chant ceux à qui ils l'enseignent<sup>22</sup>.

De même, dom Anselme Thévert, pour convaincre ses confrères des avantages qu'il y aurait à adopter la gamme sans nuances pour enseigner le plain-chant aux novices, a notamment recours aux autorités suivantes :

Monsieur Du Mont organiste de St Paul, et depuis environ un an, maistre de la musique du roy, m'a dit que très grand nombre de personnes apprennent à Paris à chanter par cette gamme. [...] Monsieur Gober[t] aussi maistre de la musique du roy enseigne cette gamme aux pages de la musique, ainsy qu'il me l'a dit lui-mesme. [...] Enfin, Mr de Bournonville ancien maistre de la musique de Nostre-Dame de Paris [a] donné une approbation autorisée et avantageuse qu'il a toute escrite et signée de sa main en faveur de la gamme sans nuances, laquelle est entre les mains du Très R.[évérénd] P.[ère] Sup.[érieur] général, disant que cette gamme (selon son sentiment) [est] la plus commode et la plus propre pour enseigner le chant à nos confrères [...]<sup>23</sup>.

Mais surtout, on peut observer que le recours des mauristes aux avis des musiciens a aussi lieu dans le cadre de leurs propres révisions du chant de leurs livres d'office. Dom Barthélemy Canto, ancien réviseur de la Congrégation, indique en juin 1702 à son confrère dom Daniel Deaubonne, qui lui demande ses conseils en vue de nouvelles éditions :

Pour le graduel [bénédictin] de 1667, il est très correct dans le texte ; ce que n'a pas le précédent. Et le chant est le romain, excepté par endroits qui sont mieux. L'on a suivi le sentiment des sçavants et moynes [...] ; je consultay Mr. Bournonville, qui estoit alors maître de musique de N[otre-]Dame de Paris qui me dit de m'attacher au chant c'est-à-dire au Graduel romain comme le plus parfait<sup>24</sup>.

---

21. Voir Cécile Davy-Rigaux, « Dom Pierre-Benoît de Jumilhac, promoteur et gardien de la science du chant de l'Eglise », *Revue Mabillon*, n.s., t. 13 (= t. 74), 2002, p. 81-97.

22. [Pierre-Benoît de Jumilhac], *La Science et la Pratique du plain-chant*, Paris, Billaine, 1673, Préface, p. iii ; extrait pris dans l'exemplaire annoté par l'auteur en vue d'une nouvelle édition (Paris, BnF ms. fr. 19096).

23. Anselme Thévert, « Remarques sur l'ouvrage du R. D. Jacques Le Clerc composé en 1665... », Paris, F-Pn Ms. fr. 19103, *Papiers de J. Le Clerc sur la musique*, f. 2v.

24. Barthélemy Canto, « Au Reverend dom Daniel d'Eaubonne, Religieux Benedictin au monastere de St Germain des Prez à Paris », (Blois, le 30 juin 1702), Paris, F-Pn Ms.fr. 20000, f. 2.

Au bas d'une autre lettre de dom Canto, le Père Aubrée, son supérieur de la maison de Blois, ajoute quelques phrases, adressées au même Daniel Deaubonne, et notamment ce conseil (guère aimable à l'égard de Canto) :

Vous estes à la source des habiles musiciens et vous recevez aux ruissiaux [ruisseaux] ; vous n'avez qu'à aller à Notre-Dame et écouter chanter un Introït<sup>25</sup>.

Ces témoignages sur le recours aux musiciens dans le domaine de la révision des livres de plain-chant sont corroborés de façon directe dans le même recueil de lettres par un intéressant billet adressé à Jean Mignon, qui commence ainsi :

Monsieur,  
Comme vous este aussi habile dans le plain chant que dans la musique, je suis bien aise d'avoir vostre avis sur deux petites difficultés [...] <sup>26</sup>.

L'auteur de ce billet (qui est probablement dom Deaubonne) pose ses deux questions en réservant un espace pour les réponses, qu'utilise à chaque fois Mignon, qui signe en bas du feuillet : « Mignon, chanoine et ancien maître de musique de l'Eglise de Paris ».

Le crédit tout particulier accordé par les mauristes aux musiciens de l'Eglise de Paris semble représentatif d'un sentiment généralement répandu au sujet de celle-ci. Un article de Jean Lebeuf paru dans le *Mercur de France* d'août 1726 le confirme en effet, qui affirme que « dans le chant, comme dans tout le reste, on est plus habile à Paris qu'ailleurs » et que l'on doit « prendre [l'Eglise de Paris] pour modèle en fait de Chant Ecclésiastique<sup>27</sup> ».

Quelles sont les origines d'une telle considération portée aux musiciens ? Le cardinal Bona, qui semble avoir été beaucoup lu dans les milieux ecclésiastiques français<sup>28</sup>, nous en fournit une réponse dans cette comparaison qu'il fait entre le chantre et le musicien, empruntée à Boèce :

Boèce nous apprend qu'il existe une grande différence entre les musiciens et les chantres. En effet, le chantre est celui qui exécute la musique sans connaître les lois qui régissent l'harmonie et sans posséder la science des sons. Le musicien au contraire est celui qui, par un raisonnement approfondi a acquis la science du chant, non par la nécessité de remplir une fonction, mais poussé par le goût des études spéculatives. Le chantre ne connaît pas la musique et il n'est nullement à même de l'apprécier ; il sait seulement, d'après les notes et les intervalles, donner diverses inflexions à sa voix, l'élever et la baisser, mais il ignore complètement le système musical ou les différentes comparaisons des modes. Quant au musicien, il dispose et compose un chant, et il sait rendre compte de ce qu'il chante<sup>29</sup>.

---

25. J. Aubrée, annotations sur la lettre de dom Barthélemy Canto à dom Daniel Deaubonne (Saint-Laumes de Blois, le 22 mai 1703), *ibid.*, f. 4v.

26. *Ms. cit.*, f. 14.

27. Jean Lebeuf, « Dessein d'un Recueil d'Hymnes nouvelles avec les plus beaux Chants, selon chaque mesure. Lettre écrite d'Auxerre sur ce sujet le 29. Juin 1726. par M. le Beuf, Sous-Chantre et Chanoine de la Cathedrale. », *Mercur de France*, août 1726, p. 1757, 1758.

28. Brossard signale dans son catalogue ce « sçavant et fort bon traité de *Cantu Ecclesiastico* » (*Catalogue des livres de Musique Theorique et Pratique, vocalle et Instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans Le Cabinet du Sr. Sebastien de Brossard [...]. Fait et escrit en l'année 1724*, Paris, F-Pn Rés. Vm<sup>8</sup>. 20, p. 12 ; éd. Yolande de Brossard, *La collection Sébastien de Brossard 1655-1730*, Paris, BnF, 1994, notice 48, p. 46) ; et Nivers, dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* (Paris, l'auteur, 1683) fait fréquemment référence à ce traité.

29. « *Cantorum vero, et musicorum magnum esse discrimen docet Boëthius. Cantor ille est, qui harmonicæ rationis expers, et à musicæ scientiæ intellectu seiunctus famulatur, nec quicquam affert rationis : is autem musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam on servitio operis, sed imperio speculationis assumit. Cantor nec discernens musicam, nec dijudicans, vocem suam flectere quidem, elevare, ac deprimere novit per*

Sans être forcément aussi marquée, cette conception reflète sans doute encore en grande partie la réalité de la répartition des fonctions entre chantre et maître de chapelle durant la période qui nous occupe. Le maître de chapelle est en principe celui qui connaît et maîtrise les rouages de la composition ; et de toute évidence, cette compétence comprend aussi toutes les formes de pratiques du chant ecclésiastique et leurs sciences particulières. Parmi les musiciens qui possédaient cette science du plain-chant à un degré rare, on trouve donc en toute logique, en premier lieu les maîtres parisiens ou au service de la Chapelle royale que furent Mignon, Du Mont, Robert, Bournonville, Ouvrard, Nivers et Lalouette, ou encore Brossard. La considération que manifestent les bénédictins de Saint-Maur envers la plupart de ces musiciens peut donc s'expliquer de la part des membres d'une congrégation dont on connaît la particulière attention portée à l'approfondissement érudit des diverses matières ecclésiastiques.

### Le tournant des années 1720-1730

Toutefois, au fil du temps, cette bonne opinion des musiciens qui prévalait dans les milieux ecclésiastiques français durant le règne de Louis XIV semble avoir peu à peu perdu de sa vigueur. On voit en effet émerger au cours des années 1720-1730 une nette remise en question des compétences du musicien en matière de chant ecclésiastique. C'est encore un mauriste qui attire notre attention sur ce fait. Dom Caffiaux note qu'un article paru dans le *Mercure de France* en 1725 fut « comme le signal d'une petite guerre qui s'alluma entre les auteurs du plain-chant, et qui dura quelques années ». On compte en effet entre 1725 et 1750 pas moins de dix articles dans le *Mercure*, deux livres<sup>30</sup> et un essai<sup>31</sup> parus sur le sujet du chant ecclésiastique, dont neuf articles parus entre 1725 et 1734. « Les disputes sur le chant d'église », ajoute Caffiaux, « occasionnèrent quelques questions qui furent proposées dans le *Mercure*<sup>32</sup> » ; l'une d'elles nous intéresse particulièrement, ainsi intitulée dans un article de juin 1733 :

Si les Musiciens peuvent et doivent être écoutés et suivis dans les raisonnements qu'ils tiennent sur le Plain-Chant ou Chant d'Eglise ? S'ils sont en état de raisonner et d'être crus sur les manières dont il est varié dans les Eglise différentes ; et s'ils en sont juges compétants et irrefragables ? S'il n'y a pas deux extrêmes à éviter : l'une de ne les croire juges en rien ; l'autre de les croire juges en tout ; et en quoi ils peuvent être consultez, et écoutez<sup>33</sup>.

---

*ptongos, et intervalla ; sed musicum systema, variamque modorum ordinationem prorsus ignorat. Musicus ordinat et componit cantum, scitque eorum quæ cantatur rationem reddere.* », Ioanne Bona, *De divina psalmodia*, Paris, Louis Billaine, 1663, cap. XVII, « *De Cantu Ecclesiastico* », p. 423 ; traduction française de Félix Clément, *Histoire de la musique religieuse*, Paris, A. Le Clerc et C<sup>ie</sup>, 1860, p. 471-72.

30. Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Avec le directoire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du Diocèse de Paris et autres, précédé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement*, Paris, J.B. Hérisant, 1741 ; [Léonard Poisson], *Traité théorique et pratique du Plain-chant appelé Grégorien, dans lequel on explique les vrais Principes de cette Science, suivant les Auteurs anciens & modernes ; on donne les Regles pour a Composition du Plain-chant, avec des Observations critiques sur les nouveaux Livres de Chant. Ouvrage utile à toutes les églises, aux Seminaires & aux Maîtres de Chant, pour former les Chantres, & les rendre capables, soit de composer des Chants d'Eglise, soit de juger de leur composition*, Paris, Lottin et Butard, 1750 ; 1<sup>re</sup> éd. Paris, Lottin le jeune, 1745.
31. [Cousin de Contamine], *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans l'Eglise, Contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur*, Paris, Le Mercier, 1749.
32. Joseph Caffiaux, *Histoire de la musique*, Paris, BnF ms. fr. 22537, livre 7, « Histoire de la musique depuis Rameau jusqu'aujourd'hui », f. 241v, 242.
33. « Question touchant l'autorité des Musiciens en matière de Chant d'Eglise », *Mercure de France*, juin, II, 1733, p. 1408-1412 (cit. p. 1410).

L'auteur anonyme du premier article de septembre 1725 — qui s'avère être Jean Lebeuf<sup>34</sup> — attirait en effet l'attention sur ceux qui « se hazarde[nt] à fournir du Chant, sans avoir les qualitez requises pour le composer régulièrement » et souhaitait « faire le procès à une infinité de nouveaux Compositeurs de plain-chant, sans exclure du nombre ceux qu'on appelle simplement aujourd'hui *Musiciens*<sup>35</sup> ». « Outre que la sphere du plain-chant n'est nullement celle de la Musique », ajoutait-il, « on est convaincu en quantité d'endroits par l'expérience, que quiconque est maître dans la composition de l'un ne l'est pas pour cela dans l'autre ». Il évoque ensuite ces défauts qu'il attribue aux musiciens (sans les désigner explicitement) :

Quiconque sort de ces bornes [modales], en élevant trop le chant, ou en l'abaissant plus qu'il ne conviendrait, ne compose plus du plain-chant. S'abandonnant à son genie, il fait quelquefois élever la voix, où il faudroit qu'elle fut abaissée, ou bien il la fait abaisser dans les endroits où elle devoit s'élever. Il donne le nom d'un ton à ce qui en est un autre ; en un mot, ce n'est plus que confusion [...]<sup>36</sup>.

On comprend que cet article ait pu heurter, d'autant qu'on y récuse aussi ceux qui « disent que lorsqu'on n'est pas assez fecond pour composer de soi-même du plain-chant, il n'y a qu'à imiter une piece de chant déjà faite, et que c'est là le moyen d'être certain d'avoir réussi<sup>37</sup> ». Lebeuf visait ici particulièrement (toujours à mots couverts) « ceux d'entre les Chantres, qui joignent la spéculation à la pratique<sup>38</sup> ».

En dépit de ces remarques, l'abbé Lebeuf se voulait visiblement avant tout constructif dans sa critique, exposant les grands principes de la composition du plain-chant, qu'il prendra d'ailleurs la peine de développer dans un article postérieur de juin 1728, intitulé « Observations sur la composition du Chant Ecclesiastique de plusieurs nouveaux Breviaires » ; on en veut pour preuve ces remarques :

Je ne prétends point, Messieurs, qu'on doive empêcher de travailler au plain-chant, tous ceux qui tombent dans ces défauts, *Laudo conatum*. Il y en a qui rencontrent dans le moment de leurs saillies des modulations fort harmonieuses ; mais ils en perdent tout l'honneur en les appliquant mal. Ce qui seroit à souhaiter, est qu'ils fournissent leurs productions au jugement d'un parfait connoisseur, qui sçachant placer chaque bon morceau dans un lieu qui lui convient, leur épargneroit la censure[.] J'en connois qui, quoique doüez du talent des heureuses rencontres, n'osent s'immiscer dans la composition du plain-chant, de crainte de se faire siffler, en adaptant mal sur la lettre ce qu'ils tirent de leur propre fond<sup>39</sup>.

En revanche, dans les années 1733 et 1734, le débat prend un tour plus polémique. L'auteur du premier article de juin 1733 le présente en ces termes :

Il y a dans l'esprit de plusieurs personnes des préjuges si profondément enracinez en faveur de ce qu'on appelle aujourd'hui Musiciens d'Eglise, qu'on a des peines infinies à les en faire revenir. Ces personnes se reposent tellement sur la capacité de ces sujets, qu'elles n'osent jamais parler de Chant d'Eglise, Chant Grégorien, Plain-Chant, que selon ce qu'elles leur en

---

34. Dans un autre article publié dans le *Mercure de France* en juin 1728, intitulé « Observations sur la composition du Chant Ecclesiastique de plusieurs nouveaux Breviaires » (juin I, p. 1162-1169 ; juin II, p. 1300-1308), le même auteur s'attribue ce premier article de 1725 (cf. juin II, p. 1306). L'attribution de ces deux articles à l'abbé Jean Lebeuf peut-être établie notamment grâce à une mention figurant à la p. 45 de son *Traité théorique et pratique* (*op. cit.*) : « J'ai fait remarquer dès le tems que j'écrivis dans la Brie, combien il est difficile d'être juste dans ces sortes d'adaptations » [en marge : « *Mercure de France*, Sept. 1725 »] ; je remercie vivement Xavier Bisaro pour cette information.

35. [J. Lebeuf], « Lettre écrite de... en Brie... », *art. cit.*, p. 1990.

36. Pour les deux dernières citations, *ibid.*, p. 1991.

37. *Ibid.*, p. 1992.

38. *Ibid.*, p. 1988.

39. *Ibid.*, p. 1991.



entendent dire. Comme c'est une illusion, qui, quoique nouvelle, peut avoir de grandes suites, j'ai cru qu'il étoit nécessaire de présenter Requête au Mercure, et de me servir de sa médiation pour notifier au Public la chose sur laquelle je demande le jugement des Doctes<sup>40</sup>.

On soupçonne cet auteur de participer lui-même à des polémiques au sein de son diocèse — d'où peut-être son anonymat —, polémiques suggérées, tant par sa dénonciation de « ceux qui sans aucune étude, ni même aucune teinture de Chant, entreprennent de juger de sa composition avec une confiance qui va jusqu'à vouloir tourner en ridicule les plus magnifiques expressions qui s'y trouvent<sup>41</sup> », que par ses remarques plutôt piquantes à propos de la « variété et la richesse des Tables Psalmodiques d[es] Eglises Séculières, Cathédrales ou Collegiales » que certains voudraient « rendre aussi simple et stérile que celle des Eglises Monastiques<sup>42</sup> ».

Il faut donc situer ces disputes autour des « autorités naturelles » en matière de plainchant dans le cadre des nouvelles réformes dites « néo-gallicanes » entreprises dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la plupart des diocèses français, à la suite de celles lancées par les instances des diocèses de Vienne (1678), de Paris (1680) et de l'Ordre des bénédictins de Cluny (1690). Plusieurs des auteurs du *Mercure*, qui sont pour la plupart eux-mêmes compositeurs ou au moins acteurs des réformes de Sens et Auxerre, Troyes, Rouen, Beauvais, s'en font d'ailleurs l'écho : « on réforme en mille endroits les Livres Ecclesiastiques ; on y fait entrer des paroles qui n'avoient jamais été mises en chant<sup>43</sup> », fait observer Lebeuf. « La confection des Livres de Chant est une suite nécessaire d'un nouveau Breviaire<sup>44</sup> » souligne-t-il dans un autre article. Et il précise, au sujet de ces querelles :

Les nouvelles productions qui paroissent dans les Provinces, s'y voyent presque toujours accompagnées de difficulté. Il y a si peu de gens, surtout dans certaines Villes, qui puissent, ou qui veulent s'appliquer à ce qui est d'un certain genre de Science, que lorsque quelqu'un qui en est instruit de longue main, se met en état d'en traiter à fond, on paroît surpris, on montre de l'étonnement, on le croit écarté du droit chemin ; et cette surprise, dont la source est assez connuë, excite des oppositions et des traverses à ce qu'il y a souvent de meilleur<sup>45</sup>.

Vue à travers ce prisme, une partie de la question principale posée dans l'article de juin 1733 paraît elle-même tendancieuse : « S'ils [les musiciens] sont en état de raisonner et d'être crus sur les manieres dont il est varié dans les Eglises différentes<sup>46</sup> ? ». On en trouve un écho plus explicite dans un *Mémoire* publié par le *Mercure* quelques mois plus tard :

Il est certaines modulations usitées en quelques Eglises, desquelles les musiciens ne peuvent pas juger communément, sans se tromper ; parce que pour en parler sainement, il faut être plus instruit qu'ils ne le sont ordinairement dans les variétés et les progrès du Chant Ecclésiastique depuis son origine, et outre cela il faut être aussi versé dans la Liturgie, et avoir la connoissance de l'origine de plusieurs des Rits Ecclésiastiques.

Le même auteur précisait plus haut :

---

40. « Question touchant... », *art. cit.*, p. 1408-1409.

41. *Ibid.*, p. 1411.

42. *Ibid.*, p. 1412.

43. [J. Lebeuf], « Lettre écrite de... en Brie... », *art. cit.*, p. 1989.

44. Jean Lebeuf, « Lettre écrite par M. le Beuf, Sous-chantre et Chanoine de l'Eglise Cathedrale d'Auxerre, à M. de la R. à l'occasion du nouveau Breviaire publié par M. l'Archevêque de Sens, et M. l'Evêque d'Auxerre », *Mercure de France*, mai/ juin 1726, p. 1163-1177 (cit. p. 1172).

45. Jean Lebeuf, « Dessein d'un Recueil d'Hymnes nouvelles avec les plus beaux Chants, selon chaque mesure », *Mercure de France*, août 1726, p. 1729-1759 (cit. p. 1729-1730).

46. *Loc. cit.*

[Les] Musiciens modernes [...] aperçoivent une espèce de similitude entre certaines modulations ; ils en concluent tout aussi-tôt que l'une est l'autre [alors] qu'ils doivent se contenter de dire que l'une ressemble en quelque chose à l'autre. C'est cette confusion des idées qui est aujourd'hui si fatale dans le commerce de la vie, et qui fait que lorsqu'un Musicien a prononcé qu'une telle modulation est la même qu'une autre, sans autre examen, plusieurs le disent après lui, ce qui excite le trouble et les divisions, à cause qu'un trop grand nombre de personnes prend les Musiciens pour les legitimes connoisseurs en fait de Chant Ecclesiastique<sup>47</sup>.

Ces extraits laissent assez bien imaginer la teneur des querelles entre ecclésiastiques érudits et musiciens ou leurs partisans. Ce même auteur déplore en effet que, « parmi les Personnes [...] qui ont cette confiance si générale dans les lumières des Musiciens [...], il y en a quelque fois qui sont chargés de veiller sur ce qui regarde la célébration de l'Office Divin », et « d'autres, dont un seul, par son simple suffrage peut faire pencher [*sic*] la pluralité d'une compagnie à déclarer que les Musiciens et principalement les Maître de Musique, sont les arbitres souverains du Chant de l'Eglise » ; ce qui s'amplifie encore par le fait que « les Musiciens eux mêmes sont la plupart persuadés de la même chose, et qu'il y en a peu de ceux qui se croient habiles en Musique, qui ne prétendent pouvoir décider sur le Plainchant<sup>48</sup> ».

Ignorance, jalousie envers leurs confrères plus savants, confiance inconsidérée, nous avons là quelques-uns des ingrédients qui, selon les auteurs de ces divers articles, viennent alimenter ce préjugé favorable aux musiciens, à leurs yeux si pesant dans le cadre de la réforme des livres liturgiques. Ces auteurs s'accordent aussi dans leurs analyses des raisons d'être d'une opinion si « universellement répandue ». Tout d'abord, ils évoquent l'argument de la formation des musiciens, selon lequel :

[...] les personnes qui sont persuadées de la plaine suffisance des Musiciens, ont dans l'esprit, qu'il n'est pas probable que des gens qui ont appris la Gamme dès l'enfance, et qui pendant sept ou huit ans et même quelquefois davantage, en ont fait leur exercice et leur occupation journalière dans un lieu qu'on appelle la *Psallette* ou la Maîtrise, ne puissent connoître parfaitement ce que c'est que le Plainchant ; qu'en ayant tant ouï chanter et en ayant chanté eux-même, ils doivent sçavoir en quoi il consiste, et connoître ce qui fait la différence des pièces les unes d'avec les autres<sup>49</sup>.

Une autre explication, illustrée par le proverbe *Qui facit plus et minus*, est donnée, selon laquelle « la Science du Plain-chant est inséparable de celle de la Musique, et que tout homme qui est assez habile pour réussir dans la composition des Pièces de Musique d'Eglise, réussira à plus forte raison à composer du Plain-chant, qui est sans comparaison plus simple et plus aisé<sup>50</sup> ». En vertu de ces raisons, « les Musiciens se sont emparés presque par tout du Chant Ecclesiastique<sup>51</sup> », puisque l'on fait appel à eux, tant pour remanier et composer, que pour juger et décider.

Et pourtant, selon les auteurs qui débattent dans le *Mercure*, les musiciens ne sont pas les plus aptes à s'occuper de plain-chant. Ils observent dans l'approche de ces derniers deux défauts

---

47. « Mémoire sur l'autorité des Musiciens en matière de Plainchant », *Mercure de France*, janvier 1734, p. 31-45 (cit. respectivement p. 43 et p. 39-40).

48. *Ibid.*, p. 31-32.

49. *Ibid.*, p. 33-34.

50. M\*\*\*, « Mémoire sur la question proposée dans le *Mercure* de Juin 1733 », *Mercure de France*, novembre 1733, p. 2369-2380 (cit. p. 2370).

51. *Loc. cit.*

majeurs, assez graves pour les écarter du corps des bons compositeurs de plain-chant. Le premier est le défaut théorique. L'auteur de l'article de novembre 1733 dénonce ainsi chez les musiciens « une ignorance inexcusable ou un mépris formel des règles<sup>52</sup> ». Pour la plupart des auteurs de ces articles, les principales règles bafouées sont celles mêmes qui distinguent le plain-chant de la musique. Elles concernent essentiellement : les modes ecclésiastiques, mal connus et mal exploités ; les ponctuations musicales, mal cadrées avec celles du texte, et plus généralement des mélodies mal accordées avec la portée spirituelle et le caractère du texte ; enfin, ils déplorent chez les musiciens un non respect des genres mélodiques (antienne, répons, introït, etc.) et un manque d'attention à la situation liturgique des pièces chantées.

Le second défaut est le défaut d'érudition. « Il arrive le plus souvent, dit l'auteur du Mémoire publié en 1734, qu'un Musicien [...] n'a connoissance du Chant Ecclesiastique, que pour en avoir ouï chanter et en avoir chanté dans une ou deux Eglises. Ce n'est point un homme à faire une recherche d'érudition dans les Livres de Chant, soit manuscrits, soit imprimez des Pays qu'il parcourt<sup>53</sup> ». « Au moins », ajoute-t-il comme à titre d'exemple, « les Musiciens devroient-ils connoître ceux de tous les modes usitez dans l'antiquité que différentes Eglises ont employés dans leurs Livres, et ne pas croire qu'une chose est heteroclite, inconnuë à tout le temps passé, et éloignée des premiers principes, parce qu'ils ne l'ont pas vû pratiquer dans l'Eglise où ils ont été élevez ni dans quelques-unes où ils ont passé<sup>54</sup> ». L'ignorance de l'histoire du plain-chant et de ses particularités locales est donc considérée comme gênante dans la mesure où elle entraîne à porter des jugements erronés sur l'héritage cantoral à traiter. De ce fait, les musiciens se trouvent incapables de repérer ce que les auteurs du *Mercur* considèrent eux comme les bons modèles à suivre en matière de chants, à savoir certains des anciens chants ou ceux qui, parmi les modernes, « corrigent » ces derniers ou s'en inspirent. L'auteur de l'article de novembre 1733 explique ainsi que « la Mélodie de ces nouvelles Pièces » devrait être « dans le goût de l'Antiquité et dans celui des Chants modernes, dont les Auteurs se sont attachez à prendre pour modèles les Ouvrages des anciens Maîtres », telles « la gravité, la simplicité, la modestie, la douceur que tout le monde admire dans les Chants des Offices du Saint Sacrement [en note : « comme il est aujourd'hui dans l'Antiphonaire de Paris, où l'on a été attentif à faire quadrer les repos du Chant avec la ponctuation de la Lettre »], de la Trinité, et dans plusieurs autres<sup>55</sup> ».

La conséquence de ces deux formes d'ignorance, apparemment si fréquentes chez les musiciens, est qu'elles conduisent à des fautes de goût majeures dues à une fantaisie dans la composition qui va à contresens du texte ou — plus grave —, qui s'éloigne de la nature même du plain-chant :

[...] [les musiciens] ajustent [le Chant Ecclesiastique] à leurs idées ; ils changent, ils ajoutent, ils retranchent tout ce qui leur plaît, et leur goût décide seul dans les choses mêmes où les règles et les usages de l'antiquité devroient seuls être écoulez et suivis<sup>56</sup>.

Léonard Poisson déplore que même ceux qui, parmi les maîtres de musique, « [savent] la langue de l'Eglise » et sont « instruits jusqu'à un certain point des regles de la composition du

---

52. *Ibid.*, p. 2373.

53. « Memoire sur l'autorité ... », *art. cit.*, p. 37.

54. *Ibid.*, p. 38.

55. « Memoire sur la question proposée ... », *art. cit.*, p. 2371-2372.

56. *Ibid.*, p. 2370.

Plain-Chant », n'arrivent qu'à un chant qui se sent « de leur humeur et de leur imagination, qu'ils ont plus écoutées et plus suivies que les règles qu'ils connoissaient <sup>57</sup> ».

L'auteur du mémoire publié en 1734, propose une explication à ces dérives :

Voilà l'origine de la grande différence qui se trouve entre la composition du Plainchant et celle de la Musique. Un compositeur habituel de Plainchant qui n'a jamais usé des licences qu'on ose prendre dans la Musique, et qui y sont tolérées, a toujours l'esprit présent à la nature du texte qu'il traite, et qu'il anime des sons ; il ne s'écarte point des règles de construction. Un Maître de Musique qui a pris une habitude moins gênée, ne peut plus s'en défaire ; accoutumé à des répétitions qui lui fournissent un vaste champ, il ne peut plus simplifier ; et par-là il devient incapable de composer un Plainchant qui soit régulier, ou il n'en vient à bout qu'avec beaucoup de peine <sup>58</sup>.

Ces auteurs notent donc que « le Plainchant, que des Musiciens ont composé dans ces derniers temps n'est pas un Plainchant <sup>59</sup> », relevant dans les compositions de ces derniers « une dépravation du goût, qui tend [...] à faire disparaître des Offices divins l'ancien Chant Grégorien, pour y substituer une composition guindée et bizarre, qui n'est ni Plain-chant ni Musique <sup>60</sup> ».

Mais ce qui sans doute conduit la plupart de ces auteurs à prendre la plume, c'est le manque d'humilité et de respect des musiciens, d'autant plus marqué qu'il est encouragé par le préjugé favorable de leurs protecteurs :

Ces Messieurs [les musiciens] traitent le Plain-chant cavalierement, et ne se mettent pas fort en peine de marcher sur les traces des anciens Maîtres. Ils cherchent de nouvelles routes et des beautés d'un autre genre ; et dédaignant d'être de bons et judicieux imitateurs, ils deviennent de mauvais originaux <sup>61</sup>.

Ce qui conduit l'auteur du Mémoire publié en 1734 à rappeler cet argument historique :

[...] le Plainchant est plus ancien que la Musique dans l'usage Ecclesiastique, [...] c'est lui qui y a donné occasion, qui lui a frayé le chemin, et qui l'a fait naître dans les Eglises, et [...] lui seul portoit autrefois, parmi les Chrétiens, le nom de *Musica*. [...] Les Musiciens [...] sont les plus nouveaux venus ; et [...] c'est à eux à suivre les règles qu'ils trouvent dans les Livres ecclésiastiques des anciens Maîtres, et non à les détruire ni à les soumettre à leurs idées <sup>62</sup>.

Néanmoins ils reconnaissent qu'il existe des musiciens d'église qui « ne croi[ent] pas que la manière dont on leur donne connoissance du Plain-Chant dans les Maîtrises ou Ecoles de *Psallette*, pendant leur jeunesse, fut suffisante pour les faire regarder dans la suite comme des Juges compétants sur ces sortes de matières <sup>63</sup> ». L'un d'entre eux va d'ailleurs jusqu'à le confesser aux directeurs du *Mercur* :

Je ne vous cellerai point que [...] (quoique Musicien et élevé dans une célèbre Maîtrise pendant plus de 12 ans,) j'étois dans le Préjugé commun, mais j'en suis entièrement revenu, et je reconnois aujourd'hui que le goût de la Musique et le goût du Plainchant sont deux goûts bien différens ; que pour être habile dans la composition de l'une on ne l'est pas pour cela dans l'autre, qu'il y a certains enchaînemens, certaines manières de traiter, certaine tournure, en un mot une Méchanique particulière dans l'Art du plain-chant, qui n'est reconnoissable que par ceux qui ont étudié les Ecrits des anciens Compilateurs, comme de Guy Aretin [Guy

57. Poisson, *Traité théorique et pratique ...*, *op. cit.*, chap. préliminaire, p. 6.

58. « Mémoire sur l'autorité ... », *art. cit.*, p. 41-42.

59. *Ibid.*, p. 35.

60. « Mémoire sur la question proposée... », *art. cit.*, p. 2373).

61. *Ibid.*, p. 2377.

62. « Mémoire sur l'autorité ... », *art. cit.*, p. 45.

63. « Question touchant l'autorité... », *art. cit.*, p. 1409.

d'Arezzo], ou par ceux qui ont conversé quelque temps avec ceux qui les ont bien lûs ; laquelle mécanique n'est pas même fort aisée à attraper après qu'on a reconnu qu'elle existe <sup>64</sup>.

Toutefois, en dépit de ces critiques dures à l'adresse des musiciens, l'auteur de l'article de novembre 1733 s'efforce (mais il est le seul avec Lebeuf ci-dessus) à raisonner de façon équitable, en indiquant que l'on peut néanmoins tirer parti des compétences spécifiques des musiciens dans le domaine du plain-chant :

[...] je suis bien éloigné de penser qu'ils ne doivent pas être consultez ; ils sentent parfaitement les beautés d'une Pièce de Chant. [...] J'ajoute que la Musique donne à ces Messieurs une grande délicatesse de discernement pour apercevoir dans une Pièce, de petites négligences qui échappent à d'autres moins habiles qu'eux dans la science des sons. Ils sont donc en état de juger par le sentiment et le goût du mérite d'une Pièce ; et par conséquent on doit les consulter pour ce qui regarde la mélodie et profiter de leurs avis <sup>65</sup>.

### Analyse d'une évolution

Les trente premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle apparaissent donc comme une période de rupture, durant laquelle la bonne opinion que l'on avait jusqu'alors des musiciens dans les milieux ecclésiastiques se dégrade fortement. L'autorité qu'on leur reconnaissait précédemment se transforme subitement en ce « préjugé presque universellement répandu » que des ecclésiastiques se mettent en devoir de dénoncer par le biais du *Mercur*.

Comment expliquer un tel changement ? Bien que nous n'en ayons recueilli pour le moment aucun exemple direct, on doit sans doute prendre en compte ce qui apparaît en filigrane de ces articles, à savoir l'existence dans plusieurs grandes villes d'altercations entre ecclésiastiques et musiciens (et/ ou leurs partisans) intervenues à l'occasion des réformes diocésaines de la liturgie de ces provinces <sup>66</sup>. Mais au-delà, c'est probablement dans une évolution de la musique, notamment de son statut et, en conséquence, dans une évolution du statut du musicien, qu'il convient de chercher une explication à ce changement d'attitude. L'un de ces auteurs, qui en a pris conscience, en propose une image parlante :

[...] surtout dans ces derniers temps, [...] la Musique, qui autrefois ne différoit guère du Plain-chant que par la mesure et l'harmonie, est aussi différente d'elle-même, que le seroit une femme, qui après avoir paru dans le monde, vêtue et coiffée très-simplement et avec une contenance modeste et sérieuse, se montreroit parée de riches étoffes, la tête chargée des ornemens les plus recherchés, avec la démarche affectée, et les airs enjoués d'une Coquette <sup>67</sup>.

Signe d'une évolution de la société elle-même, la musique, en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, joue de moins en moins le rôle d'auxiliaire de la liturgie qu'elle avait encore durant le règne de Louis XIV. Chose nouvelle, elle sort de l'église pour se faire applaudir, phénomène qui se cristallise dans la création bien connue du Concert spirituel, précisément en 1725. On peut voir là l'origine de ces soudains « airs de coquette » d'une musique qui se soucie moins, dans ce nouveau contexte, d'édifier et de conquérir les âmes que de plaire à un public qui vient l'apprécier pour elle-même et pour les plaisirs qu'elle procure. Ce phénomène de laïcisation de

---

64. « Extrait d'une Lettre écrite aux Auteurs du Mercure, suivie d'un Memoire qui répond à la question proposée dans celui du mois de Juin dernier, au sujet du Plainchant etc. », *Mercur de France*, janvier 1734, p. 29-30.

65. « Memoire sur la question proposée ... », *art. cit.*, p. 2378-2379.

66. On trouvera de riches informations sur le déroulement de certaines de ces réformes liturgiques dans la thèse de doctorat de Xavier Bisaro, *L'œuvre liturgique et musicologique de l'abbé Jean Lebeuf (1687-1760) : histoire, réforme et devenir du plain-chant en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tours, 2004.

67. *Ibid.*, p. 2374-2375.

la musique religieuse s'accompagne inévitablement d'un changement dans la formation même du musicien, ce que souligne encore notre auteur précédent :

Doit-on être surpris, que des Gens qui sont élevez dans l'estime et le goût d'une telle Musique, qui passent toute leur jeunesse à l'étudier, et à s'y perfectionner ; qui enchérissent les uns sur les autres pour trouver de nouveaux raffinemens dans cet Art ; doit-on, dis-je, être surpris que de tels gens ne puissent revenir à cette noble simplicité, qui fait le caractère essentiel du Plain-chant <sup>68</sup> ?

Le statut du musicien change aussi. Le « maître de chapelle » devient le « musicien compositeur », et se trouve de ce fait de plus en plus en décalage avec le milieu ecclésiastique, lui-même de mieux en mieux instruit. Décalage d'autant plus rapide et facile que ce milieu ecclésiastique, dans sa large majorité, avait rarement manifesté pour la musique d'église un attachement particulier <sup>69</sup>, en dehors de la considération ou de l'avantage sur les autres paroisses que son corps de musique pouvait lui procurer. Moins investis dans leurs charges de musiciens d'église qu'avaient pu l'être leurs prédécesseurs, les musiciens sont alors ressentis, par ces ecclésiastiques engagés dans les réformes liturgiques de leur diocèse, comme des usurpateurs. Cette remise en cause de la compétence des musiciens dans le domaine du plain-chant doit donc certainement être comprise comme l'un des aspects perceptibles du combat qu'avaient à mener ces réformateurs érudits pour imposer des réformes satisfaisant à la fois les nécessités d'édification, de prise en compte de la tradition des anciens rites locaux et de cohérence de toutes les parties constitutives de la liturgie, qui incluait donc le chant.

Toutefois, on observe que l'argumentaire des années 1720-1730 existait déjà en Italie chez le cardinal Bona quelque soixante-dix ans auparavant :

[...] une foule de compositeurs modernes [...] confondent tous les modes et les affaiblissent en les mélangeant, et tout cela uniquement pour flatter les oreilles. Aussi arrive-t-il que leur musique ressemble à celle que Platon décrit dans le *Philèbe* : ouvrage très obscur et peu solide <sup>70</sup>.

Ceci nous conduit à nous demander si la période des règnes de Louis XIII et Louis XIV, également période la plus active de l'assimilation de la Réforme catholique en France, ne coïnciderait pas avec une position d'équilibre, momentanée et assez exceptionnelle, entre musique et plain-chant. Les musiciens d'église, les plus fameux maîtres de chapelle en particulier, s'engageaient alors par leur art même dans la grande mission pastorale de leur temps, celle de la conquête des âmes et de l'édification de la société catholique tout entière.

En cela, ils représentaient bien les musiciens décrits par Boèce, ceux qui savent tant la théorie que la pratique et qui connaissent et maîtrisent les règles de la composition de toute musique ecclésiastique. De ce fait, ils sont aussi ceux qui les premiers eurent à résoudre les questions qui se posaient dans ce nouveau contexte pour le chant ecclésiastique :

---

68. *Ibid.*, p. 2375.

69. On a un exemple de manque d'entrain des ecclésiastiques pour la musique à travers les querelles intervenues par deux fois (en 1664 et en 1693) au sein de l'église cathédrale de Sisteron : des bénéficiers nouvellement recrutés refusaient de chanter la musique figurée, ce qui en perturbait les exécutions, en raison d'un effectif insuffisant, l'église ne pouvant ou ne souhaitant pas recruter un chœur entier de musiciens (cf. Paris, F-Pn Ms. n. a. f. 5269, qui comprend des écrits de Brossard et plusieurs pièces annexes sur ce sujet, cf. f. 13-34) ; je remercie Jean Duron pour m'avoir signalé ces éléments.

70. « ... multi recentiores committunt omnium tonorum desinentiam confundentes, solidam enervantes concinnitatem, ut auribus gratificentur. Sic fit ut eorum musica talis sit, qualem Plato describit in *Philebo*, que videlicet obscuritatem multam habeat, soliditatem paucam. », I. Bona, « *De Cantu Ecclesiastico* », *op. cit.*, p. 428 ; trad. fr. Félix Clément, *op. cit.*, p. 480.

1. inventer des chants ecclésiastiques qui soient plus en conformité avec la sensibilité du temps (par exemple, les messes en plain-chant dit « musical » de Du Mont, les divers chants arrangés ou composés spécifiquement pour les religieuses par Nivers, les chants des bénédictines du Val-de-Grâce, ou ceux du premier musicien des oratoriens) ;
2. analyser et mettre en valeur les anciens chants tant romain que particuliers (ex. : Nivers pour le Romain et les Prémontrés, Mignon pour Paris) ;
3. voire, les réinventer, soit en s'inspirant directement des données de l'ancien chant (ex. : Nivers pour Cluny et probablement aussi Mignon pour Paris), soit en le « perfectionnant » (hymnes des musiciens de Santeul).

De là découlent naturellement leurs statuts de théoriciens et d'approbateurs, en somme, d'autorités. Aux côtés et de concert avec les ecclésiastiques<sup>71</sup>, ils tentaient de produire une psalmodie, un plain-chant ou une musique qui soient en adéquation forte avec leur contexte liturgique. Dans leur majorité, ces grands auteurs étaient d'ailleurs eux-mêmes des ecclésiastiques, à l'exception de Nivers ; mais ce dernier était si investi de sa mission de « compositeur de musique ecclésiastique » qu'il en avait fait un véritable sacerdoce. À cette époque, musiciens et ecclésiastiques tendent donc vers le même but : l'édification des fidèles, comme des clercs, et la cohérence de la liturgie.

En revanche, dans les années 1700-1730, chacun se spécialise dans son domaine et le fossé se creuse. Les musiciens se consacrent à ce qui devient un art de plus en plus indépendant du contexte liturgique ; tandis que les ecclésiastiques demeurent les seuls maîtres de la liturgie, se chargent entièrement de ses réformes, et par conséquent de celles qui concernent le plain-chant. « Le Plain-chant et la musique sont deux études différentes l'une de l'autre, faisant partie de l'Art du chant, comme la Musique, la Géométrie, l'Algèbre sont des études distinctes entre elles quoiqu'elles fassent partie des Mathématiques. [...] Le Plain-chant est vis-à-vis de la musique ce que la Métaphysique est par rapport à la Théologie<sup>72</sup> », écrit le chanoine Roulleau, auteur du plain-chant du nouveau bréviaire de Beauvais, montrant ainsi qu'en 1750 la division était bien entérinée. Rien d'étonnant alors à ce que la plupart de ces nouveaux compositeurs de plain-chant prennent pour modèle les livres réformés par l'abbé Claude Chastelain, dont Lebeuf souligne de façon révélatrice qu'

outre le rang qu'[il] occupait dans le Clergé de la première Eglise, [il] étoit encore distingué par sa naissance, et par sa science dans les matières Ecclesiastiques nécessairement liées aux Offices divins ; [il] étoit extrêmement versé dans la lecture des Ouvrages raisonnés des anciens Maîtres de Chant, et outre cela, fameux par ces voyages Liturgiques et Littéraires en Europe et par ses relations dans toute la Chrétienté : en sorte qu'on peut dire qu'[il] possédoit exactement tous les talens que Charlemagne estimoit de son temps : temps auquel on composoit encore exactement le Chant d'Eglise, et auquel [...] les plus grands hommes regardoient le Chant comme très-digne de leurs soins [...]<sup>73</sup>.

Par sa science musicale et liturgique, sa renommée, sa naissance, et surtout par son statut d'ecclésiastique, Chastelain est donc érigé en modèle absolu, éclipsant en même temps de façon

---

71. Par exemple : le tandem supposé Mignon-Chastelain à Paris, ou Nivers et Saint-Sulpice ou les Prémontrés, Brossard et le clergé de Meaux.

72. Roulleau, « Défense du chant grégorien, par M. Roulleau, Prêtre, Chanoine de Saint Michel de Beauvais, adressée à un Chanoine d'A. contre un Anonyme Auteur d'un nouveau Livre », *Mercur de France*, mai 1750, p. 41-77 (cit. p. 55-56).

73. « Observations ... », *art. cit.*, p. 1305-1306.

symptomatique le rôle du musicien Jean Mignon dans les réformes du chant parisien. Il sera suivi par des ecclésiastiques comme Lebeuf, Poisson ou le chanoine Roulleau, qui, se disant « initié » dans sa « plus tendre enfance » « dans les grands mystères de la musique » et « instruit dans les règles de l'harmonie » par « M. L'Allouette, Maître de Musique et Beneficier de Notre-Dame de Paris », affirme avoir su perdre « de vûe la musique, sitôt qu'il n'étoit question que de penser au Plain-chant <sup>74</sup> ».

Qu'ils en aient conscience ou non, ces ecclésiastiques restent toutefois les héritiers directs des musiciens des générations précédentes, dont ils reprennent et développent les principes de composition et d'adaptation, mais aussi l'approche érudite inaugurée par plusieurs d'entre eux. Nivers et probablement Mignon considéraient déjà les divers répertoires de plain-chant, romain, prémontré, clunisien, parisien, comme des objets historiques. Leur position sera reprise par Brossard, mais aussi par Poisson et surtout par Lebeuf, qui portera cette étude à un rare degré d'érudition. Du côté de la composition, on peut observer la filiation directe Nivers-Poisson, revendiquée clairement par ce dernier, qui n'hésite pas à reprendre mot pour mot certains principes de composition de l'organiste de Saint-Sulpice et de la Chapelle royale.

Par ailleurs, dans ces articles publiés dans le *Mercure*, Lebeuf et les autres auteurs défendent globalement une même approche de la composition du plain-chant. Cette unité qui apparaît dans les grands principes énoncés dans ces années 1725-1750 mérite qu'on s'y arrête. Elle traduit une volonté d'imposer un modèle de la conception du plain-chant qui écarterait tout chant ecclésiastique qui ne serait pas composé selon les règles et le caractère « d'une composition sage, modeste, grave, conforme au génie et au goût des Anciens <sup>75</sup> ». Ces principes, d'inspiration traditionaliste (mais qui ne se refuse pas quelques « perfectionnements » plus modernes) concernent surtout les chants diocésains, mais on les retrouve aussi dans certains ordres religieux comme les bénédictins de Saint-Maur. Dès 1703, dom Canto observait :

[...] j'y ay vu dans une abbaye qui n'est pas de notre ordre, un graduel dressé par un maître de musique de Paris dont le nom est assez connu ; en vérité c'est un pur galimatias du Romain et de ses idées ensemble, et je ne sçay comment il faut avoir l'esprit tourné et l'oreille formée pour en estre content. Celuy-là n'a pas assurément le génie du chant ecclésiastique <sup>76</sup>.

« Galimatias », tel est le terme employé par Canto, pour désigner ces adaptations du chant romain <sup>77</sup>, là où leurs auteurs les revêtaient au contraire de valeurs positives, parlant de chants disposés « selon l'Idée grégorienne », et les assumaient comme une solution particulièrement adaptée aux besoins de certaines communautés religieuses. La vision péjorative de Canto ne manque pas de rappeler cette « composition guindée et bizarre, qui n'est ni Plain-chant ni Musique » attribuée par les réformateurs diocésains aux musiciens des années 1730, qui s'opposerait donc au plain-chant composé selon les règles fixées par ces auteurs. Les principes de ces derniers trouvèrent cependant un adversaire en la personne de Cousin de Contamine, partisan d'un plain-chant fondé sur les règles de la musique qui, dans son essai, visait particulièrement les traités de Lebeuf et Poisson. Ce dernier eut à se défendre <sup>78</sup>, soutenu par l'article du chanoine Roulleau, contre « cet ennemi du Chant Grégorien » promoteur d'« une espèce de chant musical », « ou plutôt une Musique beaucoup plus simple à la vérité, que ce que

74. Roulleau, « Défense ... », *art. cit.*, p. 67.

75. « Memoire sur la question proposée ... », *art. cit.*, p. 2380.

76. Canto, « Lettre au révérend père Daniel Deaubonne » (Dijon, le 16 octobre 1703), *ms. cit.*, f. 5v.

77. Telles qu'on les trouve par exemple dans les chants des bénédictines de Montmartre, du Calvaire ou dans les livres de Nivers destinés aux religieuses.

78. Voir Préface de son *Traité*, *op. cit.*



nous appellons communément Musique », « bien au-dessous [...] [des] sentimens de Religion et de piété que le Plain-chant bien composé inspire au vrai Chrétien <sup>79</sup> ».

Ceci fait donc apparaître que, dans ce deuxième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, coexistent au moins deux formes de plain-chant, toutes deux héritières des formes mises en œuvre par les musiciens du règne de Louis XIV. La première consiste en un chant ecclésiastique « moderne », fondé sur les règles de la musique, qui poursuit la lignée du plain-chant dit « musical », en accentuant d'ailleurs davantage ce côté musical et, de ce fait, composé surtout par des musiciens ou parfois des amateurs. La seconde forme est l'ancien chant grégorien et ses diverses formes diocésaines, conservé dans ce qui est jugé le meilleur et éventuellement « développé », et dont l'antiphonaire parisien de 1681, *via* son principal auteur, Chastelain, apparaît comme le modèle incontesté. Comme on l'a vu, ce travail de composition-révision est peu à peu retirée aux musiciens pour être réservée aux ecclésiastiques compétents. Si cette dernière forme de chant ecclésiastique est l'apanage des milieux ecclésiastiques érudits attachés aux diocèses, *a contrario*, la première semble concerner davantage, soit des milieux moins instruits, tels ceux des petites paroisses, soit des ordres religieux (souvent féminins) plus modestes ou plus récents. Le plain-chant musical paraît ainsi lié à une dévotion à la fois plus intime et plus populaire, qui le rapproche de certains cantiques spirituels ou des noëls, dont quelques grands compositeurs du temps avaient aussi contribué à enrichir le répertoire. Sa vigueur durant le XVIII<sup>e</sup> siècle est perceptible par la notoriété des messes de Du Mont ou par le succès des compositions de La Feillée <sup>80</sup>, rééditées jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que les ouvrages de Nivers pour les religieuses font aussi l'objet de rééditions dans ces années 1730. Ce genre, dont l'histoire reste encore à écrire, se constitue ainsi peu à peu en un véritable répertoire, ce que montre spécialement bien ce recueil Vm<sup>1</sup>. 395 à l'usage d'une communauté de religieuses.

Cécile DAVY-RIGAUX  
CNRS — IRPMF  
(CNRS/ Ministère de la Culture/ BnF)

---

79. Roulleau, « Défense... », *art. cit.*, p. 45, 46, 48.

80. François de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie, avec des messes et autres ouvrages en plain-chant figuré et musical à l'usage des paroisses et des communautés religieuses*, Poitiers, J. Faulcon / Paris, J. T. Hérisant, 1748 ; nombreuses éditions et révisions jusqu'en 1846 (dont 10 avant 1800) (cf. Philippe Lescat, *Méthodes et Traités Musicaux en France 1660-1800*, Paris, IPMC la Villette, 1991, p. 141).