

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE

Au-delà de la figure de style qui résume avec élégance le thème du colloque international du 21 septembre 2013 à Nancy, les textes réunis à cette occasion contribuent à l'écriture d'une histoire de la tradition de la musique, et plus largement de l'œuvre. La Renaissance elle-même ne se caractérise-t-elle pas par un retour aux sources de la pensée, de la connaissance, de la représentation du monde et de l'homme, nourri et dynamisé par l'apparition de nouvelles techniques ? Les études de cas proposées permettent de repenser la place et les fonctions de la musique dans la société de la Renaissance ; par l'usage de sa représentation figurative ou rythmique, elle est convoquée au service de la pensée, de la foi, du combat des idées. Elles soulèvent par ailleurs la question du statut de l'œuvre originale, posée à partir de la renaissance de la musique ancienne : l'original est-il simplement un modèle à adapter, en restant en cela fidèle à la conception de l'époque moderne ? Ou bien une source à sanctuariser, en quelque sorte, et à ne restituer que dans sa parfaite intégrité ? Le débat ne reste-t-il pas, peu ou prou, encore ouvert ?

Hélène SAY
Directeur des Archives départementales
de Meurthe-et-Moselle

Yves Ferraton est professeur de musicologie à l'Université de Lorraine

ISBN : 978-2-9545388-1-5



24 €



La Région
Lorraine

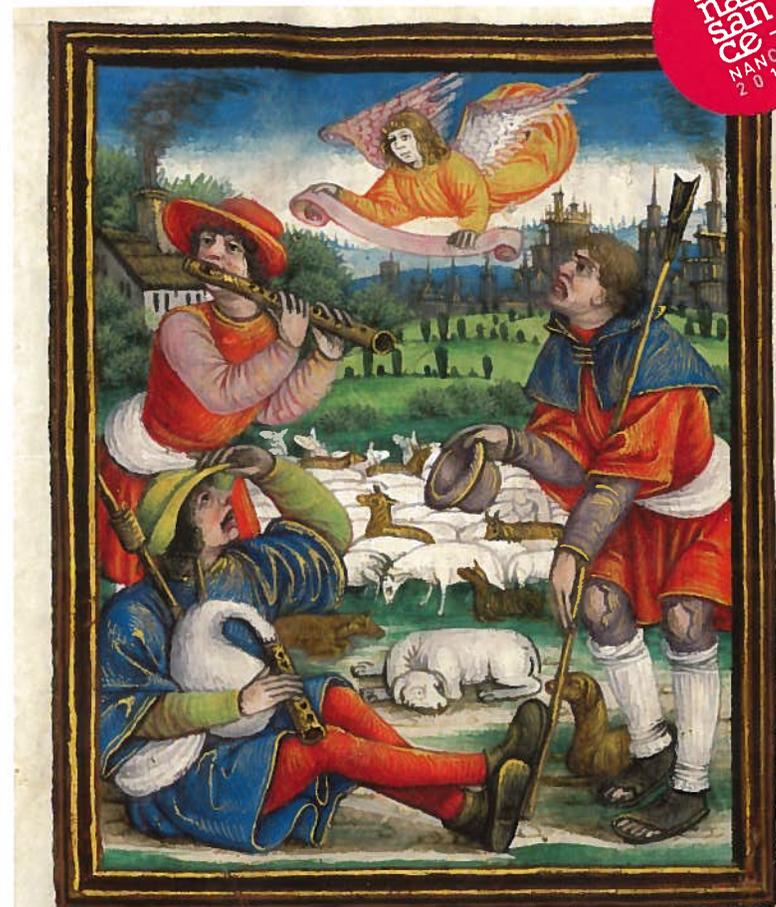


ville de
Nancy



YVES FERRATON
MUSIQUE DE LA RENAISSANCE,
RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE EN LORRAINE



DEUS in adiutorium meum intende.
Domine ad adiuuandum me festina.
Gloria patri et filio et spiritui sc̄o.
Qui erat in principio et nūc et semper et
c. Deum saluis auctor. 7 c. ii. Maria virgo

Actes du colloque de Nancy, 21 septembre 2013
Publiés sous la direction d'Yves Ferraton

Collection *Le Parnasse français*

MUSIQUE DE LA RENAISSANCE, RENAISSANCE DE LA MUSIQUE

EN LORRAINE

Colloque organisé dans le cadre de l'année :
Renaissance Nancy 2013

avec les concours suivants :

Université de Lorraine
(Centre de recherche universitaire lorrain en histoire,
Unité de formation et de recherche des sciences historiques)

Conseil régional de Lorraine

Conseil général de Meurthe-et-Moselle

Communauté urbaine du Grand Nancy

Association *Le Parnasse français*

Illustration de couverture :

Livre d'heures des Fours :

L'Annonce aux bergers, fol. 27 v°

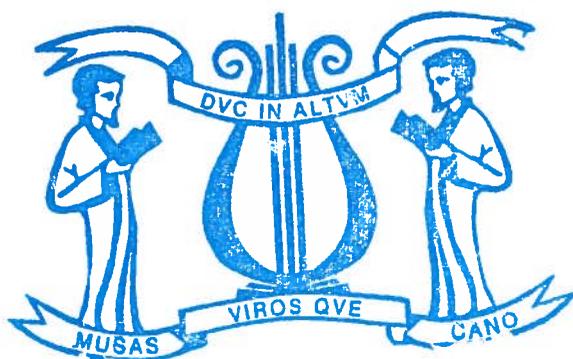
Bibliothèque-médiathèque de Nancy, ms. 1874.

Actes du colloque de Nancy, 21 septembre 2013
Publiés sous la direction d'Yves Ferraton

Préface d'Hélène Say

Collection *Le Parnasse français*

06 854820584



HÉLÈNE SAY

Directeur des archives départementales de Meurthe-et-Moselle

Préface

Au-delà de la figure de style qui résume avec élégance le thème du colloque international du 21 septembre 2013 à Nancy, les études proposées n'invitent pas à juxtaposer voire confronter des concepts ou des époques, ni même à s'intéresser à l'interprétation musicale. Il s'agit bien plutôt d'appréhender la partition sous l'angle de sa transmission, à contribuer à l'écriture d'une histoire de la tradition musicale. La Renaissance elle-même ne se caractérise-t-elle pas par un retour aux sources de la pensée, de la connaissance, de la représentation du monde et de l'homme, nourri et dynamisé par l'apparition de nouvelles techniques ? Deux d'entre elles sont riches de conséquences pour la transmission et la représentation de la musique : l'imprimerie, bien sûr, dont Samuel Auclair montre bien l'impact sur la diffusion de la musique et l'importance qu'elle prend dans la pédagogie et l'enseignement universitaire ; et la marquerie, par les nouvelles libertés qu'elle donne à la représentation.

L'art décoratif se déploie en musique tout comme le spectacle vivant qui prend notamment la forme de défilés de chars et autres entrées princières. Dans les chœurs d'églises et de façon particulièrement éloquente, comme l'étude d'Alexandra Ballet sur les stalles marquetées italiennes de la seconde moitié du XV^e siècle en fait la démonstration convaincante, le développement de la marquerie sert à merveille un renouvellement du répertoire ornemental qui ne se cantonne pas au décoratif mais se veut vecteur des idées. La musique tient une place de choix dans cette ornementation qui joue des oppositions, selon le principe du combat cher à la pensée et à l'iconographie du temps. La théâtralisation des fêtes met bien en scène cet « usage spéculatif » de la musique évoqué par Rosa de Marco. Lors des fêtes en

l'honneur respectivement de la double canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier (à Pont-à-Mousson en 1623), et de l'entrée solennelle de la duchesse de La Valette à Metz (en 1624), deux événements orchestrés par les jésuites et magnifiquement illustrés par le graveur mussipontain Jean Appier dit Hanzelet (1596-1647), la musique en représentation (instruments, formations, postures) ne sert pas une partition ou une mélodie (que les chroniqueurs se gardent d'évoquer) mais sert de langage symbolique au service d'une cause religieuse (la Réforme catholique) ou politique (la puissance du roi de France), militante en tout cas.

Le combat politique et religieux se livre ici contre les protestants, là contre les maures dont il ne faut pas oublier qu'ils campent alors aux portes de l'Europe. Le burin de Jacques Callot, avec ses *Balzi di sfessania*, se saisit ainsi du thème de la *mozoresca*, cette danse qui évoque les affrontements entre maures et chrétiens. Bien représentée dans la collection des 669 estampes dues à Jacques Callot ou réalisées d'après ses modèles, acquise en 1947 par la bibliothèque de l'université de Pittsburgh, cette série inspirée par la musique et le duel permet à Isabelle Chartier de souligner le rôle de la copie, de l'interprétation de la gravure du maître dans la transmission de son œuvre. L'étude par Jacques Barbier de l'*Ombisographie* de Thoinot Arbeau, anagramme de Jehan Tabourot, chanoine du chapitre de la cathédrale de Langres, se situe elle aussi à la croisée de cette double approche du rôle social de la danse et de la transmission des œuvres de l'art ou de l'esprit. Divertissement (ou forme de sociabilité) évité par les réformés, la pratique de la danse participe de ce fait à l'affirmation d'une identité religieuse. Mais outre son caractère implicitement militant, le traité de Thoinot Arbeau offre un témoignage rare voire unique en son genre des pratiques chorégraphiques du temps ; ainsi le succès a-t-il rattrapé l'œuvre à la fin du 19^e siècle. L'analyse fine des éditions posthumes et réimpressions successives documente l'évolution des modes de restitution des musiques, œuvres et textes « anciens ». *Biancamaria Brumana*, dans sa confrontation des deux éditions de Nancy (1754) et de Pesaro (1755) de *La Zingara, dramma giocoso* du compositeur italien Rinaldo di Capua (1753), rappelle à bon escient la liberté d'adaptation des rôles, textes et partition, selon les moyens à disposition localement, qui caractérise les différentes productions d'une même œuvre tout au long de l'époque moderne.

Ainsi glisse-t-on de la musique et plus largement de la production artistique de la Renaissance à la renaissance de la musique, des XV^e-XVI^e siècles aux XIX^e-XX^e siècles. Si l'on ne peut parler de la Renaissance sans évoquer l'imprimerie, on ne peut envisager la renaissance des œuvres « anciennes » au XIX^e siècle sans revenir sur le rôle joué par l'édition. Étonnamment, alors que le concile de Trente (achevé en 1563) a suscité un travail de retour aux sources (patristiques, hagiographiques, etc.) et à leur étude critique, à l'appui d'un renouveau de la liturgie qui se prolonge sur deux siècles, la musique dite sacrée a échappé au mouvement – du moins en France. La Révolution consomme la déshérence du chant liturgique et la dissolution de la pratique chorale. À partir de la Restauration, la pratique religieuse reprend avec vigueur, soutenue par un essor sans précédent des congrégations apostoliques et appuyée sur un courant ultramontain dont une des ambitions est d'imposer en France la liturgie romaine aux dépens des rituels d'inspiration gallicane.

L'abbaye de Solesmes, restaurée en 1833, devient en quelque sorte le laboratoire du retour à une forme originelle de chant liturgique dont la primauté puisse légitimer l'adoption par l'Église universelle. Mais pour retrouver la mélodie, encore doit-on, à partir de versions très éloignées dans l'espace et le temps et dont il faut déchiffrer l'écriture mélodique et rythmique, reconstituer cette fameuse « phrase grégorienne »... Yves Chartier s'attache à présenter le parcours et l'œuvre du vosgien dom Joseph Pothier, dans la suite de dom Jausions et à l'ombre tutélaire de dom Prosper Guéranger. Plus musicien qu'archéologue dans les conclusions de ses recherches, en phase aussi avec l'approche de nombre de ses contemporains, dom Pothier privilégie la dimension spirituelle du chant, sa pratique, aux dépens de la théorie. Hors de la clôture conventuelle et jusque dans la société civile, des pionniers comme Alexandre Choron (1771-1834) se préoccupent dès la fin de l'Empire de réorganiser les maîtrises vocales et la pratique d'un répertoire sacré puisant ses sources au Moyen Âge et à la Renaissance. Le retour en force de la musique ancienne dans la vie culturelle parisienne est dû en grande partie à l'action de Joseph Napoléon Ney, 2^e prince de la Moskowa (1803-1857), dont l'implication comme mécène (en participant notamment à la fondation de l'école de musique classique et religieuse de Louis Niedermeyer en 1853) plutôt que comme acteur direct, est présentée par Joachim Fontaine. Comme pour l'œuvre grégorienne de dom Pothier, la restitution et l'interprétation vocale des sources exhumées ne sont pas soumises à

des méthodes scientifiques ; elles poursuivent avant tout des objectifs pédagogiques et esthétiques.

Comme le souligne Yves Ferraton, l'engouement pour la renaissance de la pratique du plain-chant est consacré par le Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, à Paris en 1860. Mais si les maîtrises se multiplient par la suite un peu partout, les effets dans la durée laissent interrogatifs. L'exemple de Louis Niedermeyer, comme un siècle plus tard celui de la maîtrise de la cathédrale de Toul, restaurée par l'abbé Lereboullet en 1958, montrent bien la fragilité structurelle de ces entreprises, au sort étroitement lié à celui de leur fondateur.

Ainsi les textes réunis ici permettent-ils de repenser la place et les fonctions de la musique dans la société de la Renaissance ; par l'usage de sa représentation figurative ou rythmique, elle est convoquée au service de la pensée, de la foi, du combat des idées. Ils soulèvent par ailleurs la question du statut de l'œuvre originale, posée à partir de la renaissance de la musique ancienne au XIX^e siècle : l'original est-il simplement un modèle à adapter, en restant en cela fidèle à la conception de l'époque moderne ? Ou bien une source à sanctuariser, en quelque sorte, et à ne restituer que dans sa parfaite intégrité ? Même si le principe du respect de la source s'est largement imposé depuis, dans son écriture et sa restitution, le débat ne reste-t-il pas, peu ou prou, encore ouvert ?

Renaissance de la musique... Comment ne pas appeler de ses vœux, l'année du bicentenaire de sa naissance et sur cette terre de Lorraine où sa famille plongeait ses racines, celle de la mémoire du pianiste et compositeur Charles-Valentin Alkan (1813-1888), fervent adepte du piano à pédalier, à laquelle nous convie Brigitte François-Sappey ?

Musique de la Renaissance en Lorraine

**Renaissance de la musique
en Lorraine**

YVES CHARTIER
Université d'Ottawa (Canada)

Le renouveau grégorien au XIX^e siècle : Dom Pothier et ses prédécesseurs

Originaire de Bouzemont, petit village lorrain de 87 habitants (il en comptait 270 il y a cent cinquante ans...) dominant la plaine des Vosges et fier de son église en partie romane, dom Joseph Pothier – avec son maître, dom Guéranger, et son disciple, dom Mocquereau – est à juste titre considéré comme le principal réformateur du chant dit « grégorien » dans la seconde moitié du XIX^e siècle et le fondateur de l'École de chant de Solesmes, même s'il n'y vécut que la moitié de sa vie monastique. Mais il eut, en son temps même, de nombreux devanciers, certains injustement négligés de nos jours parce que n'appartenant pas à la sphère de Solesmes, mais qui lui ont en quelque sorte préparé la voie, comme il sut du reste le reconnaître. Notre but, toutefois, est moins de souligner ce qu'il doit à ces devanciers que de montrer l'écart considérable qui le sépare de ceux-ci et de mettre en relief les avancées remarquables qu'il accomplit dans l'élaboration d'un chant liturgique renouvelé, bien qu'il parût de prémisses tenues aujourd'hui pour erronées, notamment en ce qui concerne l'attribution du grégorien au pape Grégoire I^{er}.

Quelle était la situation du plain-chant d'église avant dom Pothier ? En un mot, un foisonnement extraordinaire qui impressionne encore : livres notés élaborés à grands frais, innombrables méthodes pratiques rivales, mémoires érudits, revues spécialisées aussi engagées qu'éphémères, le tout coloré de polémiques parfois très vives et de violentes diatribes dont le nombre et l'ampleur étonnent dans un contexte religieux où la vertu de charité aurait dû prévaloir, mais où les considérations pécuniaires n'étaient pas absentes...

Voyons quelques-uns de ces protagonistes, qu'il convient de re-
placer dans ce tableau de la « renaissance grégorienne ».

Dès 1811, l'infatigable Alexandre Choron (1772-1834), sans doute inspiré par l'influent *Génie du christianisme* (1802) de Chateaubriand, publie ses *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'empire français*¹, ambitieux projet qu'il n'eut pas le bonheur de concrétiser lui-même à son Institution Royale de Musique Classique et Religieuse, emportée dans la tourmente de la Révolution de Juillet 1830, mais qui devait être réalisé avec succès à l'École de Musique Religieuse Classique de Louis Niedermeyer à partir de 1853, avec des prolongements jusqu'à nos jours².

Le maître

Influencé lui aussi par Chateaubriand – mais qui, dans le milieu catholique du temps, ne l'était pas ? – dont il retiendra la vision idéalisée du christianisme, non moins que par Joseph de Maistre, de Bonald et Lamennais, apparaît alors le grand réformateur liturgique de l'époque, l'abbé Prosper Guéranger (1805-1875). D'abord prêtre séculier au Mans, il entreprit, à partir de 1833, de relever l'ancien prieuré mauriste de Solesmes tombé en déshérence et de s'y consacrer à la vie monacale bénédictine en compagnie, au départ, de trois jeunes ecclésiastiques et de quelques convers animés du même idéal jugé irréaliste par leurs détracteurs. Mais grâce à un travail acharné, aux privations et à l'appui de quelques généreux donateurs, Guéranger parvint, en quatre ans, à élever son modeste prieuré au rang d'abbaye et de la faire reconnaître par Grégoire XVI comme « mère et tête de la Congrégation de France »³, avec l'ambition avouée d'en faire le « nouveau Cluny de la chrétienté » et de rendre à la France, par son retour à la liturgie romaine, sa grandeur passée comme fille aînée de l'Église. Farouche partisan du courant ultramontain et monarchiste alors en plein essor, Guéranger, désormais abbé, s'oppose avec vigueur aux rituels néo-

1. Paris, Courcier, 1811. Ces *Considérations* sont suivies, la même année, d'une *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales* (*ibid.*). Le programme pédagogique, on le voit, est déjà lancé.
2. Le souvenir de l'École Niedermeyer est prolongé dans le Conservatoire Niedermeyer d'Issy-les-Moulineaux, avec une vocation différente.
3. SOLTNER (Dom), in *Dictionnaire de biographie française* 16 (1985), s. v. Guéranger.

gallicans, suspects à ses yeux de jansénisme sinon de protestantisme, et les qualifie rien de moins que d'« hérésie antiliturgique »⁴.

Ce « champion de l'Église romaine », comme il se qualifie lui-même⁵, est très attaché aux éléments « périphériques », si l'on peut dire, d'une liturgie inconditionnellement alignée sur celle de Rome : images, reliques, statues (on pense ici au fameux groupe des Saints de Solesmes du XV^e siècle, objet culte de l'église abbatiale), vêtements, pèlerinages, médailles, etc. Aussi est-il dans l'ordre des choses qu'il ait pensé la psalmodie comme l'âme de l'*opus divinum* bénédictin et un moyen de « reprendre possession de nos Églises de France », selon l'expression de dom Pothier⁶.

Mais dans son jeune monastère, les livres de chant pour la bonne exécution de l'office conventuel sont rares – ils avaient été en grande partie détruits à la Révolution – et doivent être rassemblés à partir de fragments épars. Même la récente édition néo-médicéenne de 1851, dite de Reims-Cambrai, adoptée par une vingtaine de diocèses, le laisse insatisfait. Surtout, il reproche au plain-chant en vigueur son « assommante succession de notes carrées », son « lourd martellement uniforme » et monotone, anti-musical et, de ce fait, antiliturgique.

Mais dom Guéranger n'est pas musicien. Grâce, toutefois, à sa connaissance approfondie des rituels anciens et son goût prononcé pour les coutumes moyenâgeuses, il énonce deux principes méthodologiques qui sont à la source des travaux de dom Pothier et de la reconstitution solesmienne de la « phrase grégorienne » : d'une part, le recours aux manuscrits les plus anciens, notés en neumes purs, sans ligne (*in campo aperto*), permettront de retrouver la mélodie originale dans son intégrité ; d'autre part, l'accord entre les versions éloignées dans l'espace et le temps confirmeront l'authenticité de la note grégorienne, la plus proche de saint Grégoire⁷. Cette « pureté » –

4. « Si je valais la peine d'être résumé, ma vie n'a été autre chose qu'une réaction contre la tendance jansénienne » (cité par GUÉPIN (Dom Alphonse), *Solesmes et dom Guéranger*, Le Mans, 1876, p. 105). Dans ses *Institutions liturgiques* (t. I, ch. 1., p. 2), dom Guéranger affirme : « La Liturgie est l'expression la plus haute, la plus sainte de la pensée, de l'intelligence de l'Église [...] en communication directe avec Dieu ».
5. *Institutions Liturgiques* I (2^e éd. 1878), Préface, p. LXXV (la 1^{re} éd. date de 1840).
6. *Les Mélodies grégoriennes*, Préface, p. 3.
7. Dès la 1^{re} page, dom Pothier cite textuellement les mots de son maître : « lorsque des manuscrits différents d'époque et de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne », *ibid.*, Préface.

le mot revient sans cesse sous la plume des grégorianistes de l'époque —, cette authenticité supposées reposaient donc sur trois critères : leur haute antiquité, leur universalité et, surtout, l'autorité de saint Grégoire, ce qui allait dans le sens du dogme de l'infaillibilité papale à laquelle dom Guéranger devait travailler sans relâche jusqu'à sa promulgation par Pie IX au concile de Vatican I (1870)⁸.

Aussi vit-il comme une grâce céleste lorsqu'un jeune novice originaire de Rennes, dom Paul Jausions, entra à Solesmes en 1854. Versé à la fois en musique et en paléographie, il reçut l'obédience d'étudier et de transcrire des manuscrits notés en neumes en vue de produire une édition pratique à l'usage du chœur. Dom Jausions choisit d'abord de copier un processional anglais de Sainte-Édith de Wilton, dit processional de Rollington, des XIII^e/XIV^e siècles. Il élargit ensuite son enquête aux manuscrits d'Angers, de Tours et de Paris. Après huit ans d'essais laborieux, il produisit le premier livre de chant à l'usage de Solesmes, le *Directorium chori monasterii ad usum congregationis Gallicae O. S. B.*⁹ dont seuls quatre exemplaires échappèrent aux flammes qui ravagèrent l'imprimerie de l'éditeur Vatar en 1866.

Mais ce n'est pas le seul malheur qui devait frapper Solesmes. Envoyé aux États-Unis en 1869 afin d'y poursuivre des travaux historiques pour lesquels il montrait de solides dispositions, dom Jausions devait y trouver la mort le 9 septembre de l'année suivante à Vincennes, dans l'Indiana¹⁰.

L'application de ce principe culminera dans la reproduction, par dom Mocquereau, de l'Alleluia *Justus in palma* d'après 218 manuscrits sélectionnés entre le IX^e et le XIV^e siècle et une trentaine de pays, *Paléographie Musicale*, tomes II et III (1891-92).

8. Le titre d'un écrit de dom Guéranger (*De la monarchie pontificale*, 1870) en dit long sur l'importance que l'abbé de Solesmes attachait au principe d'autorité non moins que sur ses convictions royalistes et ses talents d'ardent polémiste...
9. Rennes, Imprimerie Vatar, 1864. Un facsimilé d'un manuscrit transcrit et annoté par dom Jausions, qui montre bien son approche attentive des neumes sans ligne, est donné dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6 (Kassel, 1957), col. 1785 (notice supprimée dans la 2^e éd. de 2003) ainsi que dans le bel ouvrage de SOLTNER (Dom), *Solesmes et Dom Guéranger*, ill. 86 (voir Références).
10. Qu'on nous permette une petite digression qui touche à l'histoire québécoise. Vincennes, la plus ancienne ville de l'Indiana, ainsi nommée en l'honneur de François Marie Bissot de Vincennes (1700-1736), était à l'origine, en 1702, un poste de traite des fourrures fondée par Juchereau, lieutenant-général de Montréal, et une poignée d'explorateurs. Rattaché successivement à la Louisiane puis, en 1774, au Québec (Bas-Canada de l'époque) de l'après-Conquête, ce lieu de mémoire témoigne de l'étendue des territoires de la Nouvelle-France au-delà de la Guerre de Sept Ans (1756-1763), appelée « Guerre franco-amérindienne »

Présent dans quelques dictionnaires et encyclopédies, dom Jausions demeure, à notre avis, une figure injustement méconnue de la réforme grégorienne. Par ses travaux paléographiques approfondis et ses transcriptions exécutées avec le plus grand soin, il est à l'origine du célèbre scriptorium de Solesmes, développé par la suite par dom Pothier, dom Mocquereau et leurs successeurs jusqu'à nos jours. Outre l'élaboration du *Directorium chori*, il eut l'idée d'appliquer les lois de l'accent tonique latin aux textes liturgiques en prose afin d'en déduire le *rythme verbal* qui est à la source du *rythme oratoire* développé peu après par dom Pothier. Enfin, depuis les travaux de dom Combe, on sait désormais que bien des idées fécondes exposées dans les *Mémoires grégoriennes* résultent du mémoire non publié de dom Jausions et, dans une bonne mesure, d'échanges étroits avec dom Guéranger qui demeure l'inspirateur dynamique de cette grande entreprise de restauration.

Enfin dom Pothier vint...

Aîné de trois enfants, fils d'un instituteur un peu vigneron (son vin était apprécié...) qui était aussi sacristain et premier chantre en l'église de Bouzémont, dom Pothier avait fait ses études théologiques au Séminaire de Saint-Dié et y avait acquis une bonne formation musicale, appuyée sur sa pratique antérieure du plain-chant comme enfant de chœur. Ordonné prêtre en 1858, au lendemain de son 23^e anniversaire, il mit aussitôt à exécution sa volonté de se faire moine à Solesmes où dom Guéranger l'accueillit avec enthousiasme : reconnaissant ses qualités pédagogiques exceptionnelles, il lui confia, sitôt ses vœux prononcés, les cours de latin et de théologie et l'associa, en raison de sa solide formation humaniste, aux recherches de dom Jausions. Aussi, quand ce dernier mourut en 1870, dom Pothier lui succéda comme maître de chœur et poursuivit ses labeurs paléographiques en vue de procurer à Solesmes les livres notés dont elle avait grand besoin, à commencer par un graduel pour les chants de la messe, puis un antiphonaire pour les chants de l'office monastique. Dans ce but essentiellement pratique, dom Guéranger l'encouragea à explorer et à copier, comme naguère les savants mauristes, les manuscrits litur-

(« *French-Indian War* ») par les historiens américains... Le premier évêque de Vincennes, Mgr Simon-Gabriel Bruté de Rémur, grand ami des Amérindiens persécutés, était un grand-oncle de dom Jausions et c'est sur lui que portaient ses recherches avant son décès prématuré.

giques des principales bibliothèques de France (Laon, Paris, Troyes, Colmar), voire d'Allemagne (Münster) et de Suisse (Bâle), plus tard d'Espagne. Le ministre de l'Instruction publique, l'historien Victor Duruy, consentit même à prêter à Solesmes certains graduels de la Bibliothèque alors « Impériale ». Ces travaux de longue haleine, accomplis dans des circonstances parfois pénibles et avec des moyens somme toute limités (la photographie ne faisait pas encore partie de l'arsenal scientifique), aboutirent, au point de vue théorique, à la publication en 1880 des *Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, le maître-livre de dom Pothier, et, trois ans plus tard, du point de vue pratique, au *Liber Gradualis* dont le long énoncé, où chaque mot avait été mûrement pesé pour ne pas heurter la Curie romaine, précisait qu'il était placé sous l'autorité des souverains pontifes – celle de S. Grégoire au premier chef – et « pour l'usage de la congrégation bénédictine de France », sans prétendre s'étendre encore à l'Église universelle.

Quelles étaient les caractéristiques et les innovations de ce nouveau Graduel ? D'abord, il ne s'appuyait sur aucune édition antérieure « revue et corrigée », telles celles de Dijon en 1827, de Malines en 1848, de Reims-Cambrai¹¹ en 1851, dite néo-médicéenne, de Rennes en 1855 (Nisard), de Lambillotte en 1857, ou sur l'édition allemande de l'éditeur Pustet de Ratisbonne en 1871, due à Franz Xaver Haberl, qui reprenait l'édition médicéenne fautive de 1614 mais jouissait d'un privilège exclusif d'impression de trente ans consenti par le pape Léon XIII. Ensuite, sa notation : plutôt que d'adopter servilement les lourdes notes carrées « assommantes » du plain-chant traditionnel, dom Pothier innove en demandant à ses éditeurs, les frères Jules et Henri Desclée de Tournai, de lui graver une police de caractères qui reproduirait de près la notation des manuscrits sur lignes des XIII^e-XIV^e siècles afin de « donner du S. Grégoire le plus pur »¹² et « faire entendre » les voix du passé...

11. Du nom des archevêques Gousset de Reims et Giraud de Cambrai. Le *Graduale Romanum* fut surtout l'oeuvre de l'abbé Tesson, président de la Commission épiscopale, qui s'appuyait aussi sur les leçons du ms. « digraphe » (à double notation, neumatique et alphabétique) de Montpellier H. 159. Il faut lire les critiques mordantes que lui adresse Adrien de La Fage dans son pamphlet, « Nouvelle prière adressée à M. l'abbé Tesson pour l'engager à répondre aux critiques qui ont été faites des Graduel et Antiphonaire publiés par lui chez M. Lecoffre », in *Revue de musique ancienne et moderne* de Théodore Nisard, 1^{re} Année (Rennes, 1856), pp. 105-115, sous la rubrique « Polémique libre et indépendante ».

12. Lettre de dom Pothier à dom Romary, citée par DAVID (Dom), *Dom Joseph Pothier* (1943), p. 19.

Les Desclée furent sans doute embarrassés : même les types confiés à l'imprimeur Henri Vatar de Rennes pour l'impression du *Directorium chori* de 1864 ne satisfaisaient pas le Solesmien¹³. Aussi durent-ils faire appel à une maison anglaise pour fondre les caractères nouveaux qui reproduiraient parfaitement les figures de notes finement dessinées par dom Pothier et, peut-être aussi, par son frère puîné Alphonse, moine comme lui à Solesmes.

Les résultats de cette aventure typographique pour le moins inusitée parurent d'abord en 1880 dans les *Mélodies grégoriennes*, un livre qui traduit bien, avec ses réglures verticales et horizontales, ses annotations marginales, ses titres courants en écriture gothique, ses lettrines et autres ornements, à la manière des *codices* médiévaux, le goût prononcé de son auteur pour les « antiquailles » d'un passé évanoui. Il ne lui suffisait plus d'établir un texte musical plus correct d'après les manuscrits les plus anciens jugés les meilleurs : il lui fallait encore retrouver l'atmosphère, l'état d'esprit, la « spiritualité » du chant de saint Grégoire qui devenait, en quelque sorte, l'encens sonore de la psalmodie. L'imitation stylisée de la graphie originale des textes neumatiques devait contribuer à faire naître ces sentiments.

Il est indéniable que les notes dessinées par dom Pothier présentent, avec leurs formes agréables à l'œil et leur parfaite lisibilité, un réel progrès dans la représentation des signes neumatiques des manuscrits ou des livres anciens, qu'ils fussent authentiques ou non. Aussi devinrent-ils rapidement le modèle reconnu de toutes les publications postérieures de plain-chant jusqu'à notre époque. Mais avec le recul, ce qui frappe le lecteur moderne, c'est le parallèle étroit que l'on peut établir entre cette « reconstitution typographique » et le modèle d'architecture retenue pour le nouveau monastère de Solesmes dont l'imposante silhouette gothique, dominant le cours pensif de la Sarthe, impressionne le pèlerin qui croit visiter une abbaye du XIII^e siècle alors que ses plans ont été esquissés par dom Jules Mellet en... 1896, sans nul doute inspiré par la forteresse austère du palais des papes d'Avignon et la silhouette orante du Mont Saint-Michel¹⁴.

13. Le musicologue Edmond de Coussemaker utilisa les caractères solesmiens « première manière » de Vatar pour noter les exemples musicaux de sa grande anthologie de textes théoriques latins, *Scriptorum... de musica* (Paris, 1864-1876, 4 vol. ; réimpr. Olms, 1963) qui fait suite aux *Scriptores* de Martin Gerbert (1784) ; cf. Combe, p. 50.

14. Voir les descriptions imagées qu'en firent le critique Camille Bellaigue (*Revue des Deux-Mondes*, novembre 1898, p. 342-376) et l'écrivain J. K. Huysmans (*L'Oblat, En Route*), deux des plus fervents amis de Solesmes dès la première heure, sans

Les *Mémoires grégoriennes* exposaient avec autorité en seize chapitres, sans polémique (ce point est à souligner dans le contexte de l'époque), les fondements théoriques de la restitution du chant liturgique : notation, prononciation du texte latin, rythme, modalité, esthétique. Mais quelles étaient les sources premières utilisées pour établir le texte musical du *Liber Gradualis* ? Malgré une étude attentive des neumes les plus anciens, en particulier ceux de Saint-Gall (fin IX^e et X^e siècles) auxquels on accordait une plus grande autorité, ceux-ci n'indiquaient pas les intervalles avec précision et s'avéraient inutiles pour la reconstitution des mélodies. Il fallait donc recourir aux manuscrits notés sur lignes, plus tardifs, à partir de l'époque de Guido d'Arezzo (XI^e siècle), ce qu'avaient déjà fait les éditeurs que l'on souhaitait écarter et éloignait d'autant les réformateurs des « origines » grégoriennes.

C'est ici qu'intervint, fort à propos, un événement musicologique qui avait fait grand bruit quelques années auparavant : dans sa *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* de décembre 1847, un certain Félix Danjou, organiste de Saint-Eustache puis de Notre-Dame de Paris et aussi ultramontain que dom Guéranger pouvait l'être, annonçait avec assurance la « découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'antiphonaire grégorien » qu'il avait remarqué dans la bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier¹⁵. Sa particularité ? Il était noté à la fois en neumes et en lettres de A à P, comme dans le *De Musica* de Boèce ! Danjou ajoutait aussitôt avec une inébranlable conviction :

« La restauration du chant romain peut désormais s'effectuer sans incertitude, sans difficultés, et presque sans aucune intervention de la

oublier Maeterlinck et... Debussy, très sensible à la modalité diatonique du plain-chant.

15. Bibl. de l'École (auj. Faculté) de médecine, ms. H. 159. Reproduction phototypique dans le tome VIII (1905) de la *Paléographie Musicale* de Solesmes. Th. Nisard fut le premier à s'élever avec une certaine justesse contre les prétentions de Danjou dans la *Revue du monde catholique* de janvier 1848, pp. 385-397. Profondément vexé, Danjou répliqua aussitôt en déformant l'article de Nisard dans sa propre *Revue* de février de la même année, pp. 44-54. Cf. aussi la critique sévère mais fondée de LA FAGE (Adrien de), *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, Paris, 1853, pp. 38-46, et MANTEL (F.), « M. Danjou et le manuscrit bilingue de Montpellier », in *Revue du chant grégorien* 5 (1897). Ce ms., dont le *Liber Gradualis* de dom Pothier est « tributaire en grande partie et lui doit toute sa valeur » (Combe, p. 82), n'a pas fini de solliciter les musicologues, particulièrement en ce qui a trait à l'emploi des quarts de ton dans le chant ecclésiastique.

science et de la critique, par la simple transcription de ce précieux et unique manuscrit, dont la découverte est assurément un des événements qui marqueront le plus dans l'histoire de la renaissance de l'art chrétien » (p. 385).

Il n'en fallait pas plus pour que l'on parlât de la « pierre de Rosette » de l'écriture neumatique et que l'on qualifiât Danjou de « Champollion des neumes » demeurés jusque-là indéchiffrables. Porté par l'enthousiasme et les éloges dithyrambiques que sa « découverte » lui avaient valu, Danjou lança une souscription pour une édition en facsimilé en deux forts volumes d'environ trois cents pages chacun, accompagnés d'une introduction historique, de comparaisons avec d'autres antiphonaires italiens, etc.

Le projet, trop téméraire, n'eut pas de suites, et bientôt il fallut déchanter : l'« Antiphonaire de Saint Grégoire » se révéla être un tonnaire de graduel, au demeurant incomplet, et une compilation destinée à la formation théorique des chantres qui ne pouvait guère servir à l'exécution régulière des chants de la messe ou de l'office. En outre, sa date fut ramenée, après analyse paléographique plus approfondie, au XI^e siècle : on était donc bien loin de l'époque de saint Grégoire¹⁶... Mais l'abbé Théodore Nisard, personnage incontournable et remuant du renouveau grégorien, obtint du ministre de l'Instruction publique, le comte de Falloux, une généreuse subvention pour aller copier à Montpellier ce monument unique de son espèce et conservé maintenant à la Bibliothèque nationale sous la cote Lat. 8888.

C'est peut-être cet exemplaire, déjà vu par dom Jausions et dûment comparé avec d'autres graduels sur lignes, que dom Pothier utilisa pour déterminer avec précision les intervalles des mélodies réunies

16. Un article important de Michel Huglo, « Le tonnaire de Saint-Bénigne de Dijon », in *Annales Musicologiques* 4 (1956), pp. 7-18, situe l'origine de ce codex, unique de son espèce, dans l'abbaye bourguignonne au temps du grand réformateur Guillaume de Volpiano (962-1031). Mais il convient de préciser que ce manuscrit, capital pour la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle, a certainement séjourné à Saint-Arnoul de Metz puisqu'on y trouve, tout au début, sans nom d'auteur, une copie retouchée de l'*Epistola de armonica institutione* (v. 901) de Réginnon de Prüm, d'après un exemplaire passé de Trèves à Metz. Un moine de Saint-Arnoul copia à son tour le ms. dit de Dijon dans un cahier distinct du ms. 494 de la Bibliothèque municipale de Metz, exécuté par une main insulaire, probablement irlandaise. Si notre constatation n'est pas controuvée, il faudrait en conséquence dater le fameux tonnaire de l'extrême fin du X^e s. alors que Guillaume se trouvait à Metz, appelé par l'évêque Adalbéron II pour réformer Saint-Arnoul et d'autres abbayes lorraines avant de passer en Normandie.

dans son *Liber Gradualis*, à moins que le scriptorium de Solesmes n'eût déjà les phototypies de l'original. Mais si la hauteur des sons était maintenant connue avec une justesse suffisante, qu'en était-il de leur durée, en un mot, du rythme des mélodies ?

Hormis le cas particulier des hymnes dont le rythme est déterminé par le mètre, les textes de la messe et de l'office, empruntés pour la plupart à la Bible, sont en prose. La question – véritable bouteille d'encre – ne cessait d'être débattue depuis le Moyen Âge, comme en témoignent les traités de Guido d'Arezzo abondamment et contradictoirement sollicités dans la littérature musicologique de l'époque. Elle revint avec une vigueur accrue qui coïncide avec l'arrivée de dom Pothier à Solesmes.

À nouveau le savant Choron, toujours attentif à tous les aspects du plain-chant, avait rouvert le débat dans un essai remarqué qui avait fait l'objet d'un prix, sans suites notables cependant¹⁷. C'est un ami manceau de dom Guéranger, le chanoine Augustin Gontier¹⁸, qui, à son dire, proposa à l'abbé d'appliquer les règles de l'accentuation latine aux textes chantés grégoriens afin d'en dégager le rythme : dans les chants syllabiques (les récitatifs, par exemple), c'est la syllabe elle-même qui déterminera la valeur de la note carrée (un temps) ; dans les chants mélodiques (par ex. les pièces mélismatiques), les neumes de deux notes ou plus (virga, clivis, podatus) signifieront des notes plus fortes que d'autres qui seront exécutées par les inflexions insistantes de la voix, traductrice du sens du texte.

Mais dom Pothier n'est pas d'accord : il refuse de concevoir le rythme des chants monodiques en prose comme étant constitué de syllabes accentuées et non accentuées en alternance (ce qui conduit obligatoirement au rythme strictement mesuré des mensuralistes) et nie que les neumes de plus de deux notes recèlent une valeur de durée liée à l'accent d'intensité (ce qui est le propre de la versification). D'où

17. Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé *Des vrais principes de versification*, où les questions relatives au rythme musical sont scientifiquement examinées.

18. GONTIER (Augustin), *Méthode raisonnée de plain-chant : le plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes*, Le Mans, 1859, XXI-144 p. [Voir la traduction italienne commentée et annotée de Nino Albarosa sous le titre *Metodo ragionato di canto piano*, Rome, 1993 (coll. Quaderni di Studi Gregoriani, vol. 2) pour tous les détails sur la méthode élaborée par l'abbé Gontier]. Du même : *Le Plain-Chant, son exécution*, Paris, 1860, 48 p. Nous croyons cependant que Gontier exagère son apport à la restauration opérée à Solesmes, alors qu'il ne pouvait pas ne pas avoir connu le livre de l'abbé Petit (voir ci-après).

l'élaboration de sa théorie du « nombre oratoire » dans quatre longs chapitres de ses *Mélodies grégoriennes* (chapitres X à XIII).

Le développement est assez dense, parfois diffus et obscur, aussi n'en indiquerons-nous que les traits saillants qui résument assez bien la pensée de leur auteur : « la note simple n'a point de valeur par elle-même [...] elle l'emprunte à la syllabe à laquelle elle est jointe [...] » ; « la note accentuée est moins une note longue qu'une note forte » (pp. 83, 121, 124). Le rythme oratoire, libre, consiste donc en une récitation accentuée, divisée à la manière du discours, et, pour l'obtenir, il suffit « d'appliquer tout simplement au chant le mouvement de la déclamation » (pp. 161, 202). Dom Pothier suggère aussi le mode d'interprétation : d'une manière « souple, naturelle, sans affectation » (p. 142). Davantage musicien qu'archéologue, il accorde plus d'importance à la dimension spirituelle du chant qu'à sa manifestation dans le signe. Aussi s'abstient-il de circonscrire le rythme, oratoire ou non, dans une définition trop rigoureuse : « Si le rythme [*sic*] est l'âme du chant, c'est la dévotion qui est l'âme du rythme. Or, il vaut mieux sentir la dévotion que de la définir : ainsi en est-il du rythme » (p. 177). Et puisqu'il s'agit avant tout de chant, il accorde une non moins grande importance au primat de l'oreille qui sait discerner les subtilités d'un rythme non mesuré « qui existe dans le discours sans qu'il paraisse ; on le sent, les oreilles en sont délicieusement affectées, mais on ne peut pas bien dire ce qu'il est »¹⁹ (p. 191). On croit entendre ici la voix grave du maître de chant qui rappelle aux jeunes profès les premiers mots de la Règle bénédictine : *Ascolta, o fili!*

Dom Pothier élabore sa théorie du rythme en s'appuyant à la fois sur des auteurs antiques – Quintilien et Cicéron au premier chef – et médiévaux, Guido d'Arezzo et le (pseudo-) Hucbald de la *Musica Enchiriadis*, ce qui montre l'étendue de ses connaissances théoriques. S'agissant de mettre en lumière les prédécesseurs, il convient d'introduire ici un traité d'un auteur pratiquement inconnu, modeste au point d'avoir effacé jusqu'à son prénom mais qui est bien le théoricien à l'origine des travaux tant de Gontier que de Jausions et de Pothier sur le rythme : la *Dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine* d'un certain abbé

19. *Les Mélodies grégoriennes*, p. 191. Cicéron, bien fréquenté par dom Pothier, disait déjà : « Je me soumets volontiers à la coutume du plaisir de l'ouïe » (*consuetudini auribus indulgenti libenter obsequor*, *Orat.* 18).

Petit²⁰, substantielle étude de plus de quatre cents pages, parue à Paris et Verdun en 1855, dans laquelle tous les postulats fondamentaux élaborés chez les trois auteurs mentionnés, notamment le rythme oratoire, se trouvent déjà énoncés avec clarté et une érudition sans faille.

Le livre oublié de l'abbé Petit mériterait à lui seul un article pour en mesurer l'étendue, tant ses vues, appuyées sur des sources dûment référencées, sont justes et pressenties. Contentons-nous d'en indiquer les passages essentiels à notre propos.

Le titre du chapitre II annonce clairement son objectif : « Nécessité de ramener la psalmodie aux règles du langage et de l'accentuation latine ». Ces règles sont explicitées en détail au chapitre IV, suivies d'un résumé simplifié pour le non spécialiste. D'où l'énoncé de son grand principe : « l'accent tonique est l'élément principal, naturel, de la prononciation commune ou de la phrase, comme l'accent métrique est l'élément propre, essentiel, de la poésie » (p. 23), « De là cette règle fondamentale sur laquelle roule toute récitation des textes liturgiques, savoir : l'accent seul, et non la quantité, détermine la valeur temporaire des syllabes. » (p. 24). Plus loin : « l'accent tonique est pour nous le grand et le seul principe de la prononciation liturgique. » (p. 31). Ou encore : « l'accent renferme dans ses inflexions le germe de la mélodie. » (p. 312). Ces citations, que l'on pourrait multiplier, sont à rapprocher du *credo* de dom Pothier : c'est l'accent qui façonne les durées, donc le rythme²¹. Une conclusion s'impose à l'oreille de l'abbé Petit : la nécessité d'établir, dans la prononciation, l'égalité des syllabes et, par conséquent, d'exécuter la psalmodie en notes égales. Il n'y a pas que le rythme oratoire, fondement de l'esthétique de dom Pothier, qui ne soit ainsi défini : « C'est le sens de la phrase, c'est la pensée ou le sentiment principal à exprimer, qui en détermine la modulation » (p. 11) ; le nombre oratoire est affaire de proportions inégales, de groupes de notes, de périodes, de respirations et de repos : tel est le sens à donner à la maxime *numerosa canere* des théoriciens médiévaux.

Malgré sa grande valeur, ni la correspondance du chanoine Gontier ni les *Mémoires grégoriennes* ne font mention du livre précurseur de l'abbé Petit. Mais il était connu de dom Guéranger qui s'y réfère pour

20. Paris-Verdun, 1855, XVI-400 p. Accessible sur la Toile (GoogleBooks, qui semble avoir réussi à trouver le prénom manquant : Christophe Félix). Sur la page de titre de son livre, l'abbé Petit se présente comme Supérieur du Grand Séminaire de Verdun. Il était donc Lorrain, comme dom Pothier...

21. *Les Mémoires grégoriennes*, pp. 12 et 162.

l'exécution musicale des syllabes brèves d'une ou deux notes²². Mieux encore, l'abbaye de Solesmes a conservé dans sa bibliothèque l'exemplaire annoté de la main même de dom Jausions. *Cuique sumum*.

Il ne faut pas croire que les réformes musicales proposées par dom Pothier furent adoptées sans difficulté. Bien au contraire. Une lettre de Gontier, rapportée par dom Combe, signale que son travail de restauration des mélodies « n'est pas agréable à plusieurs membres de la communauté » et que dom Guéranger hésite à le leur imposer²³. Il y a plus grave : un observateur extérieur à Solesmes mais grand connaisseur en ces matières assure que dom Guéranger « ne goûtait pas du tout la restitution intégrale du chant grégorien »²⁴, ce qui avait contribué à retarder la publication du *Liber Gradualis* jusqu'en 1883.

Il faut dire qu'il y avait autant de partisans enflammés de la « contre-réforme » que de la réforme elle-même. Certains jugeaient illusoire toute tentative de restitution du chant ecclésiastique d'après la tradition médiévale, à jamais disparue. L'un d'eux, qui jouissait d'une haute autorité scientifique et qui s'était préoccupé de la question du rythme, Joseph d'Ortigue, exprimait ainsi la position irréductible des « pessimistes » :

« Pour ce qui est du plain-chant, la conclusion finale est qu'il n'existe plus, qu'il a été absorbé par la musique mondaine ; c'est une langue que nous n'entendons plus, qui a été, pour ainsi dire, chassée de notre oreille et de notre mémoire [...] nous sommes en droit de dire que si la musique religieuse existe, c'est absolument comme si elle n'existait pas. [...] Si Gluck est une énigme pour nous, que sera-ce de Saint Grégoire ? »²⁵.

Les évêques aussi affirmèrent non moins fortement leurs convictions « musicologiques ». Un pamphlet dirigé contre dom Pothier, courageusement anonyme et d'une rare agressivité, parut sous

22. « Nous faisons grand cas ici du livre de M. Petit. Ce qu'il dit des anciens est fondé sur les faits, il s'ensuit qu'il y a une réforme à faire, si l'on veut rentrer dans les traditions grégoriennes ». Cité par dom Combe, p. 26 (voir Références). Pour dom Jausions : *ibid.*, p. 33.

23. COMBE, *op. cit.*, p. 62. Dans une autre lettre de 1866, Gontier parle même d'une « opposition sourde, qui appréhende le changement » (*ibid.* p. 73).

24. GASTOUË (Aimé), in *Les questions liturgiques* 9 (1924), p. 33, cité par JOHNER (D.), « Dom Joseph Pothier und seine Bedeutung für den gregorianischen Choral », *Benediktinische Monatschrift* 6 (1924), p. 190.

25. *Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de musique d'église*, 1855, Préface, p. XXV.

l'autorité du cardinal de Toulouse. L'évêque de Nancy – nous voici ramenés en Lorraine... –, Mgr Charles François Turinaz, craint que les éditions de Solesmes ne rendent le chant grégorien inaccessible au peuple si la restitution des longs mélismes, supprimés dans les éditions courantes, devait être maintenue. Ironie du sort, c'est l'évêque même de Saint-Dié (diocèse où dom Pothier avait été ordonné), Mgr Foucault, qui menait campagne pour faire pièce à l'édition vaticane et tentait de convaincre d'autres diocèses d'appuyer une réimpression de l'édition rémo-cambrésienne, malgré toutes les imperfections qui y avaient été relevées²⁶. Un long mémoire, signé des initiales J. L. et paru dans la revue *Musica Sacra* de Toulouse en novembre 1882, tentait de démolir peu délicatement toutes les thèses avancées dans les *Mémoires grégoriennes*²⁷, sans compter l'opposition sournoise de certains cardinaux influents de la Curie romaine, encore favorables à l'édition Pustet ou sensibles aux pressions de certains diocèses contre le *Graduale Romanum* (1908) de la Commission Vaticane présidée par dom Pothier et qui est en très grande partie son œuvre. Sans compter aussi les conceptions musicales contraires de son jeune disciple, dom André Mocquereau, quant à la signification intrinsèque des neumes, irréconciliables avec celles de son maître et qui ne sont pas étrangères à l'éloignement de celui-ci vers les abbayes de Saint-Martin de Ligugé puis de Saint-Wandrille en Normandie dont il deviendra le supérieur.

Pour dom Mocquereau, en effet, les manuscrits neumés, reproduits à profusion dans la *Paléographie Musicale*, sont comme une partition dont la laborieuse mise en tableaux comparatifs devait permettre de retrouver le vrai visage des cantilènes grégoriennes. Mais pour dom Pothier, il est impossible de reconstituer le chant grégorien d'après les seules sources écrites, qu'elles fussent neumatiques ou théoriques. D'où son opposition, assez étonnante pour nous, au projet de dom Mocquereau :

« ce projet semble, à première vue, très séduisant, rempli de promesses ; mais à y regarder de près, les résultats en seront funestes : il pourrait aboutir à la ruine de la restauration grégorienne que nous tentons à Solesmes [...] nous verrons éclore les théories les plus

26. COMBE, pp. 331 et 339. Voir aussi JOUVE (E. G.), « Du chant liturgique. État actuel de la question. Quelle serait la meilleure manière de le résoudre », in *Revue des bibliothèques paroissiales de la Province ecclésiastique d'Avignon* (1853-54).

27. Ce mémoire, intitulé « Observations sur les *Mémoires grégoriennes* du R. P. Dom Pothier », a été reproduit dans l'ouvrage posthume de Théodore Nisard, *L'Archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, Paris, 1890, pp. 407-442.

extravagantes sur l'origine, sur la lecture des neumes, sur le rythme et les modes des mélodies grégoriennes, etc. bref, luttes, controverses, batailles... »²⁸.

Constat effectivement assez prophétique, au vu des débats animés qui perdurent jusqu'à nos jours... Un manuscrit neumé n'est pas une « partition » mais un simple canevas, un aide-mémoire qui indique davantage les nuances et les ornements exécutés par la voix que les intervalles ou la mélodie. Sur ce point, les théoriciens les plus anciens et les plus « musiciens » donnent raison à dom Pothier : « les signes neumatiques usuels », dit Hucbald de Saint-Amand vers 880, « ne doivent pas être tenus pour tout à fait inutiles, particulièrement lorsqu'il s'agit d'indiquer le mouvement lent ou rapide de la mélodie, ou si le son représenté contient une note tremblée [*tremulam*] [...] ou si les sons groupés ou séparés se terminent par une cadence [...] alors la notation neumatique peut se révéler utile »²⁹. Pour reprendre les termes imagés de dom Pothier, si l'archéologie peut avoir le premier mot, « il ne faudra pas toujours lui laisser le dernier » et, en cas de concurrence entre pratique et antiquité, « la pratique aura facilement plus de poids car le chant grégorien n'est point un meuble de musée »³⁰. Si le chant grégorien est universel, « il convient de ne pas restreindre son développement à une seule époque et à un seul pays »³¹. L'éminent grégorianiste allemand Peter Wagner, l'un des membres laïcs de la Commission vaticane, se rangeait volontiers du côté de dom Pothier et acceptait l'apport des traditions ultérieures lorsque celles-ci enrichissaient esthétiquement le répertoire. L'art sacré, disait-il, ne pouvait se réduire à reproduire les fresques des catacombes, et le chant tardif n'était pas nécessairement décadent, voire « dégénéré »³²...

28. COMBE, p. 130 n. 10.

29. « Hae tamen consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae, quippe cum et ad tarditatem seu celeritatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat uocem, uel qualiter ipsi soni iungantur in unum uel distinguantur ab inuicem, ubi quoque claudantur [...] [hae notae] consentur proficuae » (*Musica*, éd. Chartier, p. 196).

30. Cité par COMBE, p. 372.

31. *Ibid.*, p. 376.

32. Voir le pamphlet virulent de P. Wagner contre les reconstitutions « statistiques » des tableaux de dom Mocquereau qui engendrent des mélodies qui n'ont jamais existé sous cette forme reconstituée. Il va même jusqu'à accuser les Solesmiens de n'avoir « ni connaissance historique ni goût musical [...] Ils ne font que copier les manuscrits » (*Der Kampf gegen die Editio Vaticana*, Graz-Vienne, 1907 ; COMBE, p. 367). Sans omettre le style « éthéré » des exécutions de Solesmes, traité de

Quoi qu'il en soit de toutes ces controverses qui relèvent maintenant de l'anecdote historique, et quelles que soient les imperfections des reconstitutions musicales de dom Pothier ou les faiblesses de ses argumentations théoriques, il faut voir à quelle hauteur artistique il a élevé le grégorien à partir du plain-chant traditionnel « beuglé par des voix de taureau, accompagnées d'un serpent ou d'un ophicléide », selon la critique célèbre de Berlioz³³. Le musiciste Adrien de La Fage, auteur de très bons ouvrages sur le plain-chant avant les travaux de dom Pothier et lui-même compositeur de musique d'église, se faisait encore plus cinglant. Sa prose savoureuse mérite d'être citée :

« Il existe encore en France un autre genre d'improvisation sur le plain-chant, c'est celle qui s'exécute par le serpent, là où l'on en a encore l'absurde usage : tandis que les parties font le plain-chant à l'unisson, le serpent s'essaie à faire des traits dans les notes élevées, il cherche à créer de petites mélodies chromatiques avec toute la grâce que pourrait avoir un Hottentot à chanter les airs les plus tendres et les plus gracieux de Mozart ou de Rossini : tout ce que l'on peut imaginer de plus extravagant paraît être en cette occasion ce que l'on recherche le plus ; et il se trouve des gens qui admirent de telles stupidités ! que diraient-ils, si [...] quelqu'un [...] venait, par les gambades les plus indécentes, les pirouettes les plus grotesques, renouveler les turpitudes de la fête des fous et des ânes ? »³⁴.

On a parfois comparé l'œuvre de restitution musicale de dom Pothier à celle de Viollet-le-Duc, dont le but était de rétablir les monuments du Moyen Âge « dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »³⁵ mais qui restituait aussi noblement – certains diront naïvement – que possible le lointain écho d'un passé altéré, défiguré par la négligence ou la barbarie des hommes.

Au-delà des neumes oratoires ou chironomiques, des accents métriques ou toniques, des *arsis* et des *thesis*, dom Pothier demeure

« chant le plus invertébré de mémoire d'homme » ! MICHEL (François), in *Encyclopédie de la musique* Fasquelle I (Paris, 1958), p. 388, art. Benoît (saint). D'autres parleront même de « castration vocale » !

33. BERLIOZ, chronique du *Journal des débats*, reprise dans *À Travers Chants*, Paris, 1872, p. 262.

34. Adrien de La Fage (1801-1862), disciple de Choron dont il acheva le *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Paris, t. 3, 1838, p. 196 (Manuels-Roret).

35. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, t. 8, p. 14. C'est A. Gastoué qui a qualifié dom Pothier de « Viollet-le-Duc du chant liturgique » (*La Musique d'église*, Paris, 1916, p. 151).

pour nous, avant toute chose, un savant inspiré, un musicien sensible pour qui la vraie musique, comme pour Debussy, est « entre les notes » et pour qui l'idéal spirituel était, comme le voulait son protecteur Pie X, de faire chanter le peuple chrétien sur de la beauté.

Illustrations



I. Dom Jausions et Dom Pothier en 1858 ou 1859. Source : L. Soltner, *Solesmes et Dom Guéranger*, Ill. 83-84.



(per cortesia del rev.mo p. Abate di St-Wandrille)
POTHIER JOSEPH - Ritratto.

II. Dom Pothier abbé de Saint-Wandrille. Source : *Enciclopedia Cattolica* 9 (Rome, 1952), col. 1855.

Infra Hebdomadam III. Adventus. 163

o: ve - ni - et, ut sal - vet po-pulum su - um.

e v o v, a c.

Ad Benedictus.

Antiph.
I. mod. E - gre - di - e - tur vir - ga de ra - di - ce
Jes - se: et re - ple - bi - tur o - mnis ter - ra glo - ri -
a Do - mi - ni, et vi - de - bit o - mnis ca - ro sa - lu -
ta - re De - i e v o v, a c.

Feria III.
Ad Laudes.

Psalmi ejusdem Feriae pag. 41.

Antiphon.
IV. modus. Ro - ra - te coe - li de su - per, et nu - bes plu -
ant justum: a - pe - ri - a - tur ter - ra, et ger - mi - net
Sal - va - torem. e v o v, a c.

III. Spécimen de la lourde « notation gothique » du plain-chant au XIX^e siècle, toute en notes carrées (avec quelques losanges), avant les types neumatiques de dom Pothier : notation identique à celle des éditions Pustet de Ratisbonne. Remarquer la présence de dièses occasionnels sur la note fa (1^{re} ligne, sur *eve-ni-et* ; avant-dernière ligne, sur *aperi-a-tur*), typiques du plain-chant dit musical (moderne), moins diatonique que le grégorien restauré. Source : *Antiphonale Ecclesiae juxta usum Cathedralis Trevirensis dispositum*, éd. Michael Hermesdorff, archi-chantre de la cathédrale de Trèves (Trèves, 1864), p. 163 (2^e férie du 3^e dimanche de l'Avent).

Ad Bened.
Ant. I. f

E-GRE-DI- E-TUR * virga de ra-dí-ce Jesse, et re-
plé- bi- tur omnis terra gló-ri- a Dómi-ni: et vi-dé-bit
omnis ca-ro sa-lu-tá-re De-i. E u o u a e.

IV. La même pièce (*Egredietur virga de Jesse*) dans l'*Antiphonale Romanum* (Rome, 1912, p. 215) publié sous les auspices de la Commission Vaticane présidée par dom Pothier, sans les signes rythmiques solesmiens mais avec coupures pour indiquer les membres de phrases. Remarquer la présence des si bémols remplacés par des ut (do), préférés par les réviseurs allemands dans la version de Trèves (III. I).

Ad Bened.
Ant. I. f

E-gre-di- é-tur * virga de ra-dí-ce Jesse,
et replé- bi- tur o-mnis terra gló-ri- a Dómi-ni: et
vi-dé-bit omnis ca-ro sa-lu-tá-re De-i. E u o u a e.

V. La même pièce dans l'*Antiphonale Monasticum pro diurnis horis* n° 818 F des moines de Solesmes (Paris-Tournai-Rome, Desclée, 1939), p. 220, avec les épisèmes horizontaux et verticaux et les coupures rythmiques imposées par dom Mocquereau. Mais les si bémols ont été supprimés.

Comm.
VI.

IN splen-dó- ri-bus * sanctó- rum, ex ú- te-ro an-
te lu- cí- fe-rum gé- nu- i te.

VI. La communion *In splendoribus sanctorum* de la 1^{re} messe de la Nativité dans le *Graduale Romanum* (Rome, 1908) de la Commission Vaticane, p. 27, dû en grande partie à dom Pothier. On remarquera l'absence de tout signe rythmique solesmien, de même qu'un bel exemple de gamme pentatonique anhémitonique (survivance du « vieux fonds » grégorien du VI^e siècle ?).

Comm.
6.

IN splen-dó-ri-bus * sanctó- rum, ex ú-te-ro
ante lu- cí- ferum gé- nu- i te.

VII. La même pièce dans le *Paroissien romain* n° 800 (Solesmes, 1959), p. 395 (avec les épisèmes horizontaux ajoutés et les coupures de phrases).

30
Comm.

IN splen-dó- ri-bus * sanctó- rum, ex ú- te-ro an-
te lu- cí- fe-rum gé- nu- i te.

VIII. La même pièce dans le *Graduel neumé* de Solesmes, p. 30 (Abbaye Saint-Pierre, 1966, fondé sur le *Graduale Romanum* n° 696 de 1908), d'après l'exemplaire personnel de dom Cardine. Les neumes sont dessinés d'après les manuscrits de Saint-Gall n° 339 (XI^e siècle 1^{re} moitié ; *Paléographie Musicale*, tome I), 359 (*PM* 2^e série, tome II) et d'Einsiedeln n° 121 (début XI^e s.; *PM*, tome IV).

IX. La même pièce dans le *Graduale Triplex* de Solesmes, p. 44 (1979, fondé sur le *Graduale Romanum* de 1974), avec les neumes de Laon n° 239 (après 930 ; *PM*, tome X), dessinés par Marie-Claire Billecocq, et ceux d'Einsiedeln n° 121, reproduits en rouge (ici en gris clair) par Rupert Fischer, disciple de dom Cardine. — Les volumes de la *Paléographie Musicale* mentionnés sont accessibles sur la Toile dans le site *e-codices* ou dans le site *Musicologie Médiévale* animé par Dominique Gatté.

X. La même pièce dans le graduel-tonaire de Montpellier (Bibliothèque de la Faculté de Médecine, ms. H. 159, f° 40v, reproduit dans la *Paléographie Musicale*, tome 8 (1905), p. 70. Ce ms. « digraphe » ou « bilingue », célèbre pour sa double notation neumatique et alphabétique, de provenance messine peu avant l'an 1000 mais complété à Saint-Bénigne de Dijon sous l'abbatit de Guillaume de Volpiano, a été utilisé par dom Pothier pour préciser la hauteur des neumes sans ligne, d'où la parfaite adéquation entre la notation alphabétique et la version du *Graduale Romanum* de 1908 (Ill. VI).

XI. Transcription des signes alphabétiques du ms. de Montpellier par Finn Egeland Hansen (*H 159 Montpellier. Tonary of St Bénigne de Dijon*, Copenhague, 1974, p. 125) dont il convient de souligner ici l'énorme labeur musicologique. La forme des neumes est une modification des caractères dessinés par Dom Pothier (voir supra p. 5).

Note bibliographique sur l'œuvre de dom Pothier

Disséminée dans diverses revues et publications difficiles d'accès, l'œuvre de dom Pothier ne se laisse pas aisément saisir dans son ensemble. Par commodité, nous avons tenté de rassembler, dans l'ordre chronologique, ses écrits et ses éditions musicales les plus importants, en s'assurant de l'exactitude des dates, des lieux de publication et autres minuties bibliographiques.

A) Écrits

- 1877 « Quelques mots sur la notation du plain-chant, à propos du Missel de Saint-Vougray », in *Revue de l'art chrétien*, Arras, 2e série, t. VII. 12 p.
- 1879 *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay, Desclée, Lefebvre, VIII-306p. C'est la toute 1^{re} édition, reprise en 1880.
- 1880 Tournay, Imprimerie de Saint-Jean-l'Évangéliste, 7-272 p. [Réimpression en format réduit par Georg Olms, Hildesheim, 1982].
- 1881 Nouveau tirage de l'édition originale datée de 1879. Trad. allemande par le P. Ambrosius Kienle de l'abbaye de Beuron (Tournay, Desclée, 1881, 273 p.) et italienne anonyme (Gênes et Rome, 1890, XI-305 p.). Cf. VELLOZ (Félix), *Étude bibliographique sur les Mélodies Grégoriennes de dom J. Pothier*, Grenoble, 1881, 80 p. Réimpression moderne (sans la typographie et la mise en page originale de dom Pothier), Paris, Stock Musique, 1980, avec une préface de J. Chailley.
- 1882 Trois mémoires, imprimés à Solesmes, présentés au Congrès d'Arezzo : *De La Virga dans les neumes* (48 p.) ; *Une Petite Question de grammaire à propos du plain-chant* (24 p.) ; *La Tradition dans la notation du plain-chant* (32 p.), Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1882.
- 1885 « Le chant de l'Église de Lyon du VIII^e au XVIII^e siècle », in *Revue de l'art chrétien*, 2^e série, t. XV, 1885, 12 p.
- 1891 « Du *Liber Gradualis* et de la manière d'en interpréter la notation », Solesmes, Imprimerie saint-Pierre, 1891, 16 p. [Traduction de la préface latine du *Liber Gradualis* de 1883].

- 1891-1892 « Étude sur les neumes-accents », in *Paléographie Musicale* II, pp. 27-86 ; III, pp. 7-16.
- 1892-1914 Dom Pothier dirige la *Revue du chant grégorien* publiée à Grenoble et y collabore activement.
- 1896 *Mémoires sur la musique sacrée en Normandie*, Ligugé, Imprimerie Saint-Martin, 41-VIII p.
- 1903 *Exécution et écriture du chant grégorien : note explicative*, Paris, Poussielgue, VII p.
- 1907 « Remarques sur la liturgie, le chant et le drame », in *Le Graduel de l'église cathédrale de Rouen au XIII^e siècle*, Rouen, Impr. J. Lecerf, 1907, pp. 175-218 [A propos du ms. lat 904 de la Bibliothèque nationale].
- 1909 Interventions au congrès grégorien des Sables d'Olonne (16, 17, 18 juillet 1909), Nantes, Impr. B. Dugas.

B) Éditions musicales

Travaux préparatoires au *Liber Gradualis* :

- 1873 *Processionale Monasticum*, 96 p. (premier livre lithographié à Solesmes d'après un exemplaire exécuté à la main avec les fontes de notes et les lettrines dessinées par dom Pothier avec la collaboration de son frère, dom Alphonse Pothier. Facsimilé dans K. Bergeron, p. 42, fig. 8a). Éd. Desclée, 1889 (N^o 830) ; 2^e éd. 1893 (avec la participation de dom Andoyer).
- 1883 Cérémonial de la Vêture et de la Profession.
- 1883 (avril) Tableaux des neumes avec quelques exemples notés (8 p.).
- 1883 (août) *Cantus in honorem S^mi Sacramenti* (16 p.). V. *Variae Preces* de 1888.
- 1883 (oct.) Antiennes pour les Mystères du Rosaire (8 p.).
- 1883 ***Liber Gradualis***, a S. Gregorio Magno olim ordinatus, postea summorum pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus, cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis eiusdem jussu editis, Tournai, Desclée, IX-332 p. [Compilé à partir de 1869 pour remplacer l'*Editio Medicea* (1868) de l'éditeur Pustet de Ratisbonne, ce premier graduel solesmien, communiqué d'abord pour essai à l'abbaye bavaroise de Beuron, fut reçu favorablement au congrès grégorien d'Arezzo de l'année précédente malgré certaines réticences, principalement allemandes, en raison du privilège

- pontifical consenti à Pustet et pour des motifs supposément d'esthétique ou de tradition musicales. L'approbation officielle de Léon XIII viendra en 1901].
- 1895 2^e éd. : *Liber Gradualis juxta antiquorum codicum fidem restitutus, cum supplemento pro Ordine S. Benedicti et pro aliquibus locis*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, VIII-352 p. [On remarquera l'accent mis sur l'autorité des « anciens manuscrits » et sur son extension hors de Solesmes].
- 1884 *Antiphonae et Responsorio in Vestitione Monialium et Consecratione Virginum* [Pour la prise d'habit des moniales de Sainte-Cécile de Solesmes].
- 1884 *Kyriale* à l'usage de Solesmes (voir l'éd. de 1905 ci-dessous).
- 1884 *Toni communes Officii et Missae ad usum Congregationis Gallicae O. S. B.*, 68 p.
- 1885 Hymni de tempore et sancus in textu antiquo et novo cum tonis usitatis, 244 p.
- 1888 *Processionale Monasticum*.
- 1888 *Variae Preces*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 152 p. ; 2^e éd. 1889 ; Desclée, 1896 (N^o 808) [Pour les prières du T. S. Sacrement].
- 1891 *Liber antiphonarius*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1028, 88 p. ; 2^e éd. 1897 ; éd. américaine abrégée, New York-Tournai, Desclée, 1954.
- 1892 *Officium et Missa ultimi tridui Majoris Hebdomadae juxta ritum monasticum*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 191 p. Autre édition : Tournai, Desclée, 1903 (N^o 578), 267 p. [Pour l'office et la messe du triduum pascal selon le rite bénédictin, prêt dès 1886].
- 1892 *Officium et Missae pro defunctis juxta ritum monasticum, cum cantu gregoriano . . .*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 84 p [Achévé en 1887. Autre éd. : Tournai, Desclée, 1924, 142 p.].
- 1895 *Liber Responsorialis*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 469, 12 p.
- 1902 *Manuel de la Messe et des Offices*.
- 1902 *Officium et Missae Nativitatis D. N. J. C. juxta Missale et Breviarium romanum, cum cantu gregoriano*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre ; Tournai, Desclée, N^o 571, 47 p.
- 1903 *Cantus Mariales* (voir Compositions).

- 1904 *Officium et Missa Sancti Gregorii Papae et Confessoris et Ecclesiae Doctoris juxta antiquorum codicum fidem restituta*, Desclée, 1904, 33 p. [Office de S. Grégoire le Grand].
- 1905 *Kyriale, seu Ordinarium Missae cum cantu gregoriano*, Tournai, Desclée, XVI-87 p. (Chants de la messe tirés de l'édition vaticane mais avec les signes rythmiques de Solesmes).
- 1908 *Kyriale, seu Ordinarium Missae. Missa pro defunctis*, Rome, 1908 (éd. Vaticane), 142 p. Éditions Desclée, 1920, 1924.
- 1908 *Graduale Romanum* (éd. de la Commission vaticane).
- 1911-1912 *Cantorinus sive toni communes*.
- 1912 *Antiphonale Romanum* (éd. de la Commission vaticane).

C) Compositions

Dom Pothier a aussi composé, sur commande, plusieurs pièces liturgiques dans le style grégorien caractéristique de Solesmes. Nous retenons les suivantes :

Cantus Mariales, quos a fontibus antiquis eruit aut opere novo, veterum instar, concinnavit D. Josephus Pothier, Paris, Poussielgue, 1903, VII-147-V p. (Éd. 1907 avec accompagnements). Autres éditions : Paris, J. de Gigord, 1910 (3^e) ; 1914, 1924, 1929, 1932 (8^e).

« Édition de chant sans accompagnement, en notation grégorienne » : Tournai-Paris, Desclée, 1903-1905 ; 6^e éd. : Saint-Laurent-sur-Sèvre, L.-J. Biton, 1906, 14 p. ; rééd. 1923 (Collection d'oeuvres choisies à une ou plusieurs voix dans l'esprit du « Motu proprio » de SS. Pie X, 22 novembre 1903).

Cantus Mariales - Chants à la Vierge, recueillis, adaptés et composés par dom J. Pothier..., Saint-Wandrille, Éditions de Fontenelle, 9^e éd. 1950, 90 p.

Enregistrement sonore en 1995 par les moines de Saint-Benoît-du-Lac (Québec), dir. dom André Saint-Cyr, sur disque Analekta. On rappelle que cette abbaye québécoise est une « fille de Saint-Wandrille », fondée il y a exactement cent ans sous l'abbatit de dom Pothier, alors en exil en Belgique.

Douze Tantum ergo, avec accompagnement d'orgue par le R. P. A. Lhoumeau, Grenoble, Revue du Chant Grégorien, 1898. Éd. de 1904 : chant sans accompagnement en notes musicales, Saint-Laurent-sur-Sèvre, L.-J. Biton, 1904, 16 p.

Séquence en l'honneur de S. Jean-Baptiste de Lasalle, avec accompagnement d'orgue, 1909, 4 p.

On peut entendre la voix de dom Pothier sur le CD suivant :

Le Chant de dom Pothier : chant grégorien, dir. dom Lucien David. Version remastérisée, Paris, Studio SM.

Références

L'histoire de la restauration grégorienne a été traitée de façon très complète par :

COMBE (Pierre), *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969, 476 p.

On signale en outre les titres suivants qui nous ont été utiles :

BERGERON (Katherine), *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998, XV-196 p. [Thèse de doctorat, Université Cornell, 1989. C. r. par David B. McCulloch, *Catholic Historical Review* 87/2 (2001), p. 339-340].

BONHOMME (Jules), *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*, Paris, 1857, 300 p.

CAGIN (Paul), « L'oeuvre de Solesmes dans la restauration du chant grégorien », in *Rassegna Gregoriana* 3 (1904), pp. 205-226.

CLOËT (N.), *De La Restauration du chant liturgique, ou Ce qui est à faire pour arriver à posséder le meilleur chant romain possible*, Plancy, 1852.

DANJOU (Félix), *De L'État et de l'avenir du chant ecclésiastique en France*, Paris, 1844.

DAVID (Lucien), *Dom Joseph Pothier, abbé de Saint-Wandrille, et la restauration grégorienne*, Abbaye de Saint-Wandrille, 1943, 38 p. [Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, 30 octobre 1942].

DAVID (Lucien), *La Restauration grégorienne et l'édition typique vaticane du graduel romain* par D. L. D., Rome, 1908, 23 p.

Articles extraits de l'Osservatore Romano de mars 1908.

DENIS (Pierre), *Léon XIII et Dom Pothier. Études sur la question actuelle du chant liturgique*, Paris, 1891, 103 p.

GROPELLIER (Alexandre), « Les livres de chant grégorien de Solesmes », in *Revue du chant grégorien* 12 (1904), p. 78-80.

JANNSSEN (N. A.), *Les Vrais Principes du chant grégorien*, Mechelen [Malines], 1845, X-236 p.

JOUBE (E.-G.) *Du Mouvement liturgique en France durant le XIX^e siècle*, Paris, 1860.

- KAPSNER (Oliver L.), *A Benedictine Bibliography*, Colledgeville (États-Unis), 2^e éd. 1962, p. 456 [Voir aussi le *Catalogue général de la Bibliothèque Nationale*, t. 141 (1937), col. 505-507].
- LAMBILLOTTE (Louis), *Antiphonaire de Saint Grégoire. Facsimilé du manuscrit de Saint-Gall (VIII^e siècle)*, Paris, Poussielgue ; Bruxelles, Greuse, 1867 [Transcription dite « à l'identique », exécutée en 1849, du ms. Saint-Gall 359, fin IX^e siècle par un calligraphe (un certain Naef) supervisé par Lambillotte, selon le procédé du *calçage*, coûteux et laborieux mais prétendu « infaillible » (*Clefs*, p. 10) : la copie était ensuite lithographiée à l'imprimerie où elle pouvait recevoir des retouches, pas toujours heureuses. C'est le procédé auquel Edmond de Coussemaker eut recours pour sa transcription du tonaire de Réginon de Prüm, à 60 % fautive (*Scriptorium* II). La *Paléographie* de Solesmes, à partir de photos prises *in situ*, utilisera le procédé plus avancé de l'héliogravure].
- LAMBILLOTTE (Louis), *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation et de l'unité dans les chants liturgiques*, Bruxelles, 1851.
- LAMBILLOTTE (Louis), *Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives*, Paris, 1855.
- MOCQUEREAU (André), *Le Nombre musical grégorien*, Desclée, 1908-1927, 2 vol.
- MONETA CAGLIO (E.), « Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano », in *Musica Sacra* I (Milan, 1960).
- NISARD (Théodore) [pseud. Théodule Normand] *Études sur la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle*, Rennes, 1856, XII-548 p.
- NISARD (Théodore) et ORTIGUE (Joseph d'), *Du Rythme dans le plainchant*, Rennes, 1857.
- ORTIGUE (Joseph d'), *Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plainchant et de musique d'église au Moyen Âge et dans les temps modernes*, Paris, 1853, XL-1563 p. (Nouvelle Encyclopédie Catholique de Migne) ; réimpr. Da Capo Press, New York, 1971.
- RAILLARD (F.), *Mémoire sur la restauration du chant grégorien*, Paris, 1862.
- SOLTNER (Louis), *Solesmes et Dom Guéranger (1805-1875)*, Solesmes, 1974, 178 p. [Abondamment illustré].
- TARDIF (J.), « Essai sur les neumes », *Bibliothèque de l'École des chartes* 4 (1853), 4-28.
- VIRET (Jacques), *Le Chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2001, 524 p.
- VUILLEMIN (Jean-Pierre), *Dom Joseph Pothier et le chant grégorien*, Dom-paire, 2011, 7 p.

YVES FERRATON
Université de Lorraine

La renaissance de la maîtrise de la cathédrale de Toul

La restauration de la musique religieuse en France depuis le concordat de 1801 jusqu'au congrès de *La Maîtrise* en 1860

« Français, Du sein d'une Révolution inspirée par l'amour de la patrie, éclatèrent tout à coup au milieu de vous des dissensions religieuses qui devinrent le fléau des familles, l'aliment des factions et l'espoir de vos ennemis [...] Les passions déchaînées, la morale sans appui, le malheur sans espérance dans l'avenir, tout se réunissait pour porter le désordre dans la société. Pour arrêter ce désordre, il fallait rasseoir la religion sur sa base [...] Le chef de l'Église a pesé dans sa sagesse et dans l'intérêt de l'Église, les propositions que l'intérêt de l'État avait dictées [...] ce qu'il approuve, le Gouvernement l'a consenti et les législateurs en ont fait une loi de la République ».

Tels sont les propos de Bonaparte dans la déclaration précédant, en 1802, la publication au *Bulletin des lois* du Concordat conclu l'année précédente avec le pape Pie VII. En somme pour Bonaparte, l'alliance avec l'Église catholique est une nécessité : pour réguler l'ordre moral et social, pour assumer les tâches d'éducation et d'assistance que l'État ne peut prendre en charge¹. Le Concordat est ratifié par le souverain pontife le 15 août 1801, et le 8 septembre par le premier consul. Mais il n'est promulgué par le gouvernement français que le 18 avril 1802 après son adoption, le 8 avril, par le Corps législatif. Il est bien accueilli par les Français. Tandis qu'auprès de l'élite triomphe le *Génie du chris-*

1. Cf. JAMES-SARAZIN (Ariane), *De la concorde à la rupture, un siècle de vie religieuse en France, 1801-1905*, Paris, Archives nationales, 2002.