



L'église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900)

Fanny Gribenski

► To cite this version:

Fanny Gribenski. L'église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900). *Revue française de musicologie*, 2013, 99 (2), pp.295-324. hal-03041284

HAL Id: hal-03041284

<https://hal.science/hal-03041284>

Submitted on 12 Feb 2021

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

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

*Tome 99
2013, n°2*

R

Revue de
musicologie

N

sfm
société
française
de musicologie

Sommaire

Articles

- Les versions parodiques des Éléments de Destouches et Delalande, évolution d'un genre* 203

Gwenaëlle Ledoux-Evanno

- Chants et musiques des cérémonies de funérailles à Paris sous le régime concordataire (1802-1905)* 235

Vincent Rollin

- Félix Clément et la restauration de la musique d'Église : contexte politico-religieux et enjeux éditoriaux* 271

Amélie Dubreuil-Porret

- L'église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900)* 295

Fanny Gribenski

Notes et documents

- « J'ai trop confiance, Monseigneur, en vos lumières et en votre justice » Une lettre inédite de Rameau retrouvée à la Bibliothèque de l'Arsenal* 325

Valérie De Wispelaere & Thomas Vernet

Comptes rendus

- **Livres** 343

► Barnabé Janin, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (xv^e-xvii^e siècles)* [par J. Couleau], 343-344 ► Philippe Lesage, *Anna Magdalena Bach et l'entourage féminin de Jean-Sébastien Bach* [par M. Vignal], 345-346 ► Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*. Tannhäuser – Lohengrin – Le Vaisseau fantôme. Éd. N. Dufetel [par S. Gut], 347-351 ► Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*. Volume 21. *Briefe des Jahres 1869*. Éd. A. Mielke [par S. Gut], 351-353 ► Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*. Volume 22. *Briefe des Jahres 1870*. Éd. M. Dürrer [par S. Gut], 353-356 ► *Tonality 1900-1950. Concept and practice*.

Éd. F. Wörner, U. Scheideler et Ph. Rupprecht [par M. Rigaudière], 356-359 ► Anthony Hammond, *Pierre Cochereau: Organist of Notre-Dame* [par E. Kocevar], 359-362 ► *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*. Éd. A.-S. Barthel-Calvet [par M. Kaltenecker], 362-365 ► *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*. Éd. F. Hoffmann et V. Timmermann [par I. Minder-Jeanneret], 365-368 ► Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique* [par I. Minder-Jeanneret], 368-370 ► Christopher Dingle, *Messiaen's Final Works* [par Ch. Brent Murray], 370-373

Table des matières	375
------------------------------	-----

L'église comme lieu de concert ? La célébration de la Sainte-Cécile par l'Association des artistes musiciens à Saint-Eustache (1847-1900)¹

Fanny Gribenski

Chaque année à partir de 1847, l'Association des artistes musiciens (AAM)² fêta, le 22 novembre, la Sainte-Cécile en grande pompe dans l'église parisienne de Saint-Eustache-des-Halles. Fondée le 26 janvier 1843, l'AAM fut présidée par le baron Taylor³ jusqu'à la mort de celui-ci, en 1879. Un comité réunissait autour du président des membres fondateurs (au nombre de trente-six en 1843) parmi

1. J'ai eu l'occasion de discuter de ce travail avec plusieurs chercheurs, que je remercie chaleureusement pour leurs conseils : Hervé Audéon, Rémy Campos, Jann Pasler, Alban Ramaut, et Patrice Veit. Merci aussi à Louis Delpech, Jill Rogers, Amélie Porret-Dubreuil et Vincent Rollin pour leurs relectures attentives des versions successives de ce travail. Les célébrations de la Sainte-Cécile se sont poursuivies jusqu'à une date ultérieure à 1900, mais au-delà de cette limite, l'église Saint-Eustache est officiellement utilisée comme un lieu de concert ; aussi ai-je préféré cantonner cette étude à une période antérieure. Sur la série de concerts organisée à Saint-Eustache par Eugène d'Harcourt, en 1900, « manifestation si intéressante au point de vue purement musical, mais peut-être condamnable au point de vue des convenances liturgiques », voir : G. de Boisjolin, « Les grands oratorios de Saint-Eustache », *La Tribune de Saint-Gervais* (avril 1900), p. 128.
2. Sur l'Association des artistes musiciens voir les articles d'Hervé Audeon et de Joël-Marie Fauquet. Pour le premier : « L'Association des artistes musiciens (1843-1880) », *Dix-Neuvième Siècle. Bulletin de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 45 (juin 2007), p. 186-189 et « Le Journal du baron Taylor et l'Association des artistes musiciens : lecture d'un manuscrit inédit (1864-1878) », in D. Colas, Fl. Gétreau, M. Haine (éd.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet* (Liège : Mardaga, 2007), p. 233-245. Pour le second : « Hector Berlioz et l'Association des artistes musiciens. Lettres et documents inédits », *Revue de musicologie*, 67 (1981), p. 211-236 ; « L'Association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853 », in H. Dufourt et J.-M. Fauquet (éd.), *La musique et le pouvoir* (Paris : Aux Amateurs de livres, 1987), p. 103-123 ; « Association des artistes musiciens », in J.-M. Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 2003), p. 65-66.
3. À ce jour, aucune biographie critique du baron Taylor n'a été publiée ; pour avoir des informations sur sa vie, il faut se reporter à deux ouvrages hagiographiques : V^{te} Henri Delaborde, *Notice sur la vie et les travaux du baron Taylor* (Paris : Firmin-Didot, 1880) et Éliane Maingot, *Le baron Taylor* (Paris : E. de Boccard, 1963).

lesquels figuraient Adolphe Adam, Daniel-François-Esprit Auber, Michel Carafa, Narcisse Girard, François-Antoine Habeneck, Henri Herz, Fromenthal Halévy, Georges Kastner, Maurice Schlesinger ou encore Tilmant aîné. La société philanthropique fut créée dans le double but de fournir secours et pensions aux musiciens et de contribuer à l'amélioration de la vie musicale – tout particulièrement par un soutien apporté à la musique religieuse⁴. Dédiées à la patronne des musiciens, les messes de la Sainte-Cécile étaient célébrées afin de récolter des fonds pour l'association⁵. Si l'on compare ces cérémonies au paysage sonore ambiant des paroisses parisiennes de l'époque⁶, on peut parler à leur égard d'offices « extraordinaires » au double sens liturgique et commun du terme : au programme de ces solennités figuraient en effet tantôt des messes à grand orchestre avec solistes d'Adolphe Adam⁷, d'Ambroise Thomas⁸, ou encore de Charles Gounod⁹ spécialement composées pour l'occasion ; tantôt des ouvrages « classiques », certains donnés pour la toute première fois à Paris, à l'instar des deux messes de Beethoven¹⁰. Extraordinaires, ces offices l'étaient aussi par la qualité et

4. Comme l'a souligné Joël-Marie Fauquet, l'idée d'une association pour le secours des musiciens revient à François-Joseph Fétis qui, dans un article de 1831 intitulé « De la nécessité des associations pour préserver la musique de sa décadence en France » (*Revue musicale* (avril 1831), p. 73-75), souligne la précarité du statut des musiciens et la nécessité de créer une association qui permette de mettre en place un système de prévoyance et de régir l'organisation du travail. Au cours des années 1830, plusieurs projets d'association de secours mutuel voient le jour, sans toutefois déboucher sur des réalisations pérennes : cf. J.-M. Fauquet, « L'Association des artistes musiciens », art. cit.
5. Les messes de Sainte-Cécile étaient des cérémonies liturgiques et non de simples exécutions musicales. Faute de sources, il est toutefois difficile de reconstituer précisément quelle fut l'articulation entre action liturgique et action musicale lors de ces séances ; c'est pourquoi nous avons choisi de laisser pour l'instant ce point de côté, en attendant d'avoir des éléments plus solides à présenter au lecteur.
6. Pour une synthèse éclairante sur les pratiques en vigueur dans les paroisses parisiennes du temps, en particulier en matière de serpent et de plain-chant, voir : Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris : Fayard, 1999), chap. XIII (« Les ombres du chemin »), p. 264-288.
7. Adolphe Adam, *Messe solennelle de Sainte-Cécile, exécutée pour la 1^{re} fois à l'Église de Saint-Eustache le 22 Novembre 1850 par l'Association des Artistes musiciens. Dédie à Monseigneur Sibour, Archevêque de Paris* (Paris : Le Bel, [1850]). Créée en 1850, l'œuvre est redonnée en 1854, puis en 1869.
8. Ambroise Thomas, *Messe solennelle, exécutée pour la 1^{re} fois à l'Église de Saint-Eustache le jour de la Sainte-Cécile par l'Association des Artistes musiciens* (Paris : Jules Heinz, [1852]). Exécutée pour la première fois en 1852, l'œuvre est rejouée en 1853, 1857, 1868, puis 1889.
9. Charles Gounod, *Messe solennelle pour soli, chœurs, orchestre et orgue obligé, exécutée pour la 1^{re} fois dans l'Église de Saint-Eustache*, dite « Messe de Sainte-Cécile » (Paris : Lebeau aîné, [1855]). L'œuvre est rejouée dix ans après sa création, en 1865, puis à nouveau en 1871, 1878 et 1894.
10. Voir Annexe : *Programmes des messes de Sainte-Cécile (1847-1870)*. À la suite de l'ouvrage de D. Kern Holoman, *The Society des Concerts du Conservatoire (1828-1967)* (Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 2004), les musicologues ont tendance à considérer que les messes de Beethoven ont été créées à Paris par la Société des concerts du Conservatoire, à l'exception de Beate-Angelika Kraus qui évoque les exécutions antérieures de ces œuvres à Saint-Eustache : *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second*

la quantité des chanteurs et des instrumentistes qui y participaient, recrutés pour une large part dans les principaux théâtres lyriques parisiens – l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Italien, le Théâtre-Lyrique –, ainsi que sur les bancs de la classe d'ensemble du Conservatoire. Aux côtés de ces « professionnels » apprentis ou aguerris, on trouvait aussi des membres de l'Orphéon de Paris ou d'autres chœurs amateurs¹¹, venus faire masse dans l'enceinte de la deuxième plus grande église de Paris après la cathédrale Notre-Dame. Ces cérémonies attiraient un public de plusieurs milliers de personnes, volontiers qualifié par la presse de « foule choisie », formé d'artistes – musiciens et écrivains –, d'hommes politiques et de gens du monde.

À l'instar d'autres manifestations musicales organisées dans des églises parisiennes à la même période¹², ces cérémonies en l'honneur de sainte Cécile comptèrent au nombre des événements majeurs de la saison musicale parisienne. Témoins de leur importance, les longs développements dont elles firent l'objet dans la presse musicale et non spécialisée¹³, mais aussi quelques témoignages laissés par des amateurs de musique. Alexis Martin évoque ainsi immédiatement les messes de la Sainte-Cécile lorsqu'il entame sa description de l'église Saint-Eustache-des-Halles : « La messe de la Sainte-Cécile, qu'on y célèbre chaque année, le 22 novembre, est une solennité musicale à laquelle ne manque aucun *dilettante* parisien et que nous conseillons vivement à nos lecteurs d'aller entendre¹⁴ ». En 1893, Hermione Quinet, veuve de l'historien Edgar Quinet, publie un ouvrage contenant ses impressions sur les concerts et spectacles lyriques auxquels elle a assisté à Paris depuis le milieu des années 1880. L'une des sections de l'ouvrage est consacrée à la *Messe en ut* de Beethoven et commence par ces mots : « j'ai enfin réussi à entendre la Messe annuelle de Sainte-Cécile à Saint-Eustache¹⁵ ». Ce dernier

Empire (Bonn : Beethoven-Haus, 2001), voir IV^e partie, chap. 5, « Der verachtete Prophet : Beethovens Werk in der Kirche und als geistliche Musik », p. 181-200.

11. Sur la distinction entre « professionnels » et « amateurs » dans le contexte des exécutions de musiques vocales à Paris au XIX^e siècle, voir Donna M. Di Grazia, *Concert societies in Paris and their choral repertoires, c. 1828-1880*, 2 vol. (thèse de doctorat inédite, université de Washington, 1993), voir chap. X, « Practical issues of performance », le paragraphe intitulé « *L'Amateur* vs. *L'Artiste* », p. 457-469.
12. Citons, pêle-mêle, les obsèques de musiciens célèbres, ou commémorations organisées en leur honneur, les réceptions d'orgues dans les plus grandes paroisses, ou encore les séances d'autres sociétés musicales comme celles de la Société académique de musique sacrée de Charles Vervoitte à Saint-Roch.
13. On renvoie le lecteur à une liste non exhaustive de journaux, auxquels il sera fait plus précisément référence dans cet article : *Le Figaro*, *Le Journal des Débats*, *Le Ménestrel*, *Le Monde musical*, *La Maîtrise*, *La Revue de musique ancienne et moderne*, *La Revue et Gazette musicale de Paris*.
14. Alexis Martin, *Les étapes d'un touriste en France. Paris, promenades dans les 20 arrondissements* (Paris : Hennuyer éditeur, 1890), p. 49.
15. Hermione Quinet, *Ce que dit la musique* (Paris : Imprimerie Paul Brodard, 1893), p. 163.

exemple est particulièrement intéressant, car on trouve ce commentaire sur la messe de Sainte-Cécile dans une partie consacrée aux séances de la Société des concerts du Conservatoire : pour cette habituée de la salle des Menus Plaisirs et des concerts Colonne et Lamoureux, l'église Saint-Eustache constitue un lieu de musique parmi d'autres.

Moments d'expositions musicales de grande ampleur, qu'il s'agisse de mettre en lumière le génie des « illustrations françaises » (Dietsch, Niedermeyer, Adam, Thomas, Gounod), ou de faire découvrir les chefs-d'œuvre religieux des « Classiques » (Haydn, Mozart, Weber, Beethoven), ces cérémonies de la Sainte-Cécile contribuent au « développement et à la splendeur de l'art¹⁶ », l'une des trois finalités de l'AAM, et attirent à l'église des amateurs de musique venus assister à ces messes « pour l'amour de l'art ». Si l'on a choisi d'intituler cette étude des cérémonies de la Sainte-Cécile « l'église comme lieu de concert », c'est donc tout d'abord en raison de ces quelques remarques préliminaires. La formulation retenue renvoie par ailleurs à la triple valeur heuristique d'une comparaison avec le modèle contemporain du concert, qui permet en effet d'éclairer à la fois notre approche méthodologique, le modèle économique présidant à l'organisation de ces cérémonies, et la programmation musicale de ces séances. Notre étude s'articulera autour de ces trois axes.

Aux confins de la liturgie et du concert : des cérémonies invisibles

Les paroisses, terres inconnues de l'histoire des lieux de musique au XIX^e siècle

En dépit de leur importance dans la vie musicale parisienne, les cérémonies de la Sainte-Cécile n'ont guère été étudiées, sans doute en raison du désintérêt qui entoure les répertoires religieux et la vie musicale des paroisses françaises de cette période. À l'exception des périodes de l'Empire et de la Restauration étudiées par Jean Mongrédien¹⁷, l'histoire musicale des églises au XIX^e siècle est restée longtemps une terre quasi-inexplorée. Si les travaux de Jean-Yves Hameline¹⁸ et, plus

16. Voir les statuts de l'AAM : « Cette association a pour triple but : 1. De fonder une caisse de secours et de pensions au profit des sociétaires. 2. D'améliorer la position et de défendre les droits de chacun de ses membres. 3. D'appliquer toute la puissance que donne la combinaison des forces et des intelligences au développement et à la splendeur de l'art » ; « Statuts de la société », *Annuaire 1854*, chap. I, art. 2, p. 65.

17. Jean Mongrédien, « La musique du sacre de Napoléon I^{er} », *Revue de musicologie*, 53 (1967), p. 137-174 ; *La Musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830* (Paris : Flammarion, 1986).

18. Jean-Yves Hameline, « Le son de l'histoire : musique et chant dans la Restauration catholique (XIX^e siècle) », *La Maison-Dieu*, 131 (1977), p. 5-47 ; « Liturgie, église, société – à la naissance du mouvement liturgique : les considérations sur la liturgie catholique de l'abbé

récemment, de Jacques Cheyronnaud¹⁹, de Xavier Bisaro²⁰ ou de Vincent Petit²¹, ont posé les premières pierres d'un renouvellement en profondeur de l'histoire de la musique religieuse et de la liturgie en France au XIX^e siècle, l'histoire des cérémonies extraordinaires et celle de leurs genres musicaux demeure toutefois entièrement à faire.

Ce silence de l'historiographie au sujet de la vie musicale des paroisses est d'autant plus frappant que les lieux de musique ont fait l'objet d'un intérêt tout particulier ces dernières années, qui s'est notamment concrétisé par la publication des volumes issus du projet de recherche européen intitulé *Musical life in Europe. Le concert et ses publics en Europe 1700-1920*. Dans ces volumes, les églises ont une place très marginale. Elles y sont principalement évoquées en tant que modèles architecturaux pour certaines salles de concert construites au cours du XIX^e siècle et dont beaucoup apparaissent comme les sanctuaires d'un art érigé en nouvelle religion. Par ailleurs, comme dans d'autres ouvrages consacrés aux lieux de musique, elles sont présentées comme des proto-salles de concert, dont la vie musicale trouverait un prolongement dans l'histoire du concert. C'est ainsi, par exemple, que Thierry Favier relit l'histoire de la naissance du Concert Spirituel en 1725, mettant en évidence les continuités entre ce dernier et les pratiques de certaines églises conventuelles parisiennes au début du XVIII^e siècle²². Consacré à la musique dans l'espace urbain du XVI^e au XIX^e siècle et prolongeant le projet *Musical Life in Europe*, le volume dirigé par Laure Gauthier et Mélanie Traversier réserve

Prosper Guéranger (Mémoires catholiques, 1830) », *La Maison-Dieu*, 208 (1996), p. 7-46 ; « De l'usage de l'adjectif "liturgique" ou les éléments d'une grammaire de l'assentiment cultuel », *La Maison-Dieu*, 222 (2000/2), p. 79-106 ; « L'invention de la "musique sacrée" », *La Maison-Dieu*, 233 (2003), p. 103-135 ; « Le Motu proprio de Pie X et l'instruction sur la musique sacrée (22 novembre 1903) », *La Maison-Dieu*, 239 (2004/3), p. 85-120.

19. Jacques Cheyronnaud, *Le Lubrin d'église et ses chantres au village (XIX^e - XX^e siècles)* (thèse inédite, Paris, EHESS, 1984) ; et, avec Marcel Pérès, *Les voix du plain-chant* (Paris : Desclée de Brouwer, 2001).
20. Xavier Bisaro, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle* (Turnhout : Brepols, 2006) ; *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne : XVI^e - XIX^e siècles* (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 2010.
21. Vincent Petit, *Église et nation. La question liturgique en France au XIX^e siècle* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010) ; et *Catholiques et Comtois. Liturgie diocésaine et identité régionale au XIX^e siècle* (Paris : Éditions du Cerf, 2011).
22. Thierry Favier, « Aux origines du Concert Spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725 », in H.-E. Bödecker, P. Veit et M. Werner (éd.), *Organisateurs et organisations de concert en Europe, 1700-1920* (Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006), p. 297-319 ; « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », in J. Duron (éd.), *Regards sur la musique au temps de Louis XV* (Wavre : Mardaga, 2007), p. 107-139 ; « Concert et espace musical en province : Lyon et Dijon au XVIII^e siècle », in H.-E. Bödecker, P. Veit et M. Werner (éd.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920* (Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008), p. 147-182.

une place significative aux églises, mais seulement pour la période moderne²³, tout comme l'ouvrage pionnier de Michael Forsyth sur les lieux de musique²⁴. L'accent mis par ces auteurs sur la construction de salles de musique peut expliquer le peu d'intérêt dont ils font preuve pour des lieux hérités d'époques parfois très lointaines. Dans l'ouvrage de Gauthier et Traversier, les seuls lieux considérés pour la période contemporaine sont les salons, les théâtres lyriques et les salles de concert, ce qui correspond à une certaine conception du canon musical. Ainsi, alors que pour la période moderne, les églises apparaissent en quelque sorte comme des lieux de musique « naturels », tout se passe comme si, au XIX^e siècle, le développement de la forme concert avait éclipsé dans l'historiographie toute autre forme de lieux et d'événements musicaux.

Du côté de l'histoire culturelle et religieuse, les églises parisiennes de cette période constituent essentiellement des « décors urbains », pour reprendre une expression utilisée par Christophe Charle et Daniel Roche dans leur ouvrage intitulé *Capitales culturelles, capitales symboliques*²⁵. Dans les travaux des historiens Jean-Michel Leniaud²⁶ et Jacques-Olivier Boudon²⁷, les lieux de culte sont envisagés sous un angle essentiellement architectural. Y sont évoquées les restaurations et les constructions de nouveaux édifices, la mise en scène des églises dans l'espace urbain à l'heure de la reconquête des âmes ; toutefois, les sources qu'ils utilisent invitent aussi à prendre en compte les pratiques, notamment musicales,

23. Voir en particulier : Laura Moretti, « Les églises des Ospedali Grandi durant la République vénitienne », in L. Gauthier et M. Traversier (éd.), *Mémoires urbaines : la musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)* (Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008), p. 177-200 ; et Georges Escoffier, « Les pompes royales dans les villes de province dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : entre catholicisme d'état et mondanités locales », in L. Gauthier et M. Traversier (éd.), *op. cit.*, p. 131-149. Ce dernier article est à rapprocher des travaux de Thierry Favier : l'auteur y souligne l'autonomie croissante de la musique dans le cadre des grandes cérémonies données dans les églises de province.
24. Michael Forsyth, *Architecture et musique*, trad. de l'anglais par M. et Ph. Haine (Liège : Mardaga, 1985).
25. Christophe Charle et Daniel Roche, *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2002). La troisième partie de l'ouvrage s'intitule « Les décors urbains », et contient deux chapitres consacrés aux églises parisiennes : Jean-Michel Leniaud, « La visibilité de l'église dans l'espace parisien au XIX^e siècle. "Tours de Babel" catholiques pour la moderne Babylone », p. 207-216 ; et Jacques-Olivier Boudon, « Le décor religieux de la nouvelle Rome : Paris, capitale religieuse sous le Second Empire », p. 217-235.
26. Voir les contributions importantes de Jean-Michel Leniaud à l'histoire de l'architecture et de l'art des églises au XIX^e siècle : « Les constructions d'églises sous le Second Empire : architecture et prix de revient », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 175 (1979), p. 267-278 ; J.-B. Lassus *ou le temps retrouvé des cathédrales* (Genève/Paris : Droz/Flammarion, 1980) ; *Les Cathédrales au XIX^e siècle* (Paris : Economica, 1993) ; *La Révolution des signes : l'art à l'église (1830-1930)* (Paris : Éditions du Cerf, 2007).
27. Jacques-Olivier Boudon, *Paris, capitale religieuse sous le Second Empire* (Paris, Éditions du Cerf, 2001), voir la deuxième partie « L'haussmanisation religieuse », p. 193-340.

en particulier parce que la notion de pompe est absolument centrale sous le Second Empire. En effet, dans un contexte de rivalité parisiano-romaine – le diocèse de Paris est l'un des derniers à se soumettre à l'autorité romaine en matière de liturgie²⁸ – les archevêques parisiens successifs – Sibour, Morlot et Darboy – exhortent le clergé à faire régner le faste dans les plus grandes paroisses parisiennes²⁹, et la musique joue évidemment un rôle de tout premier plan à cet égard. La transformation des églises en ce que l'on pourrait appeler des objets de pierre est d'autant plus étonnante que l'histoire religieuse a connu ces dernières années un renouvellement fondé sur un intérêt nouveau pour le culte et les cérémonies³⁰.

Largement négligée par les historiens de la musique et du concert, la vie musicale des églises françaises du XIX^e siècle n'est pas davantage prise en compte par les spécialistes d'histoire culturelle religieuse, et constitue donc un point aveugle de l'histoire du XIX^e siècle.

Un problème de sources ?

L'absence de visibilité des cérémonies de la Sainte-Cécile résulte peut-être aussi d'un problème de sources, particulièrement révélateur du statut singulier de ces manifestations dans la vie musicale de la paroisse. Parce qu'elle ne sont ni organisées, ni financées par le Conseil de Fabrique, ces cérémonies n'ont en effet laissé quasiment aucune trace dans les archives de la paroisse de Saint-Eustache³¹. Mais

28. Cf. X. Bisaro, *Une nation de fidèles*, *op. cit.* ; et V. Petit, *Église et nation*, *op. cit.*

29. Cf. J.-O. Boudon, *op. cit.* Voir la deuxième partie, chap. IV, « La religion au cœur d'une capitale », p. 313-340. La notion de pompe permet aussi d'éclairer la composition et les conditions d'exécution des messes de Sainte-Cécile.

30. Pour la période moderne, l'attention portée aux pratiques liturgiques et musicales a du reste donné lieu à de fructueuses collaborations entre musicologues et historiens. Voir en particulier les travaux collectifs dirigés par Bernard Dompnier : *Maîtrises et chapelles. Des institutions au service de Dieu* (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003) ; *Louis Grénon. Un musicien d'église au XVIII^e siècle* (Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005) ; *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, actes du colloque organisé par le Centre d'histoire Espaces et cultures de l'université Blaise-Pascal, Puy-en-Velay, octobre 2005 (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009) ; *Les Bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'Église aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2010) ; et, avec C. Davy-Rigaux et D.-O. Hurel (éd.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques* (Turnhout : Brepols, 2009). Bernard Dompnier coordonne depuis décembre 2008 le projet Muséfrem consacré à la création des musiques d'Église en France aux XVII^e et XVIII^e siècles et mené dans le cadre du programme *Créations. Acteurs, objets, contextes* de l'Agence nationale de la recherche (<http://muséfrem.irpmf-cnrs.fr/presentation-1/presentation.html>, consulté le 18/03/2013).

31. L'absence de mention de ces cérémonies dans les comptes rendus du Conseil de Fabrique de Saint-Eustache explique le peu d'informations données à leur sujet dans la thèse d'Isabella Montersino, *Saint-Eustache des Halles au XIX^e siècle. Portrait musical d'une église parisienne d'après les archives du Conseil de Fabrique* (thèse inédite, Paris, université Paris-Sorbonne, 1994). En raison

ces séances se révèlent en revanche extrêmement bien documentées lorsque l'on se tourne vers des sources exploitées par les historiens du concert : témoignages d'amateurs et surtout annonces et comptes rendus parus dans la presse – qu'elle soit spécialisée ou non. En outre, on dispose pour l'étude des cérémonies de la Sainte-Cécile à Saint-Eustache du fonds de l'AAM – conservé au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, et actuellement en cours de numérisation par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical français. Les procès-verbaux des séances du comité³² et la correspondance de l'AAM³³ contiennent des informations très précises sur le choix des programmes, le recrutement des participants, ou encore les effectifs et les dispositifs adoptés pendant les cérémonies. Le volume *Statistiques* récapitule quant à lui les recettes et les dépenses réalisées à l'occasion de toutes les solennités organisées par le comité³⁴.

L'étude des cérémonies de la Sainte-Cécile s'inscrit donc à double titre dans le sillage des travaux consacrés à l'histoire du concert : comme un prolongement, tout d'abord, qui permet d'élargir le spectre des lieux et des pratiques musicales envisagés pour le XIX^e siècle ; comme le résultat d'une démarche redevable aux méthodes mises en place dans ce domaine d'autre part. Au-delà de ces aspects méthodologiques, la référence au concert permet aussi d'éclairer le modèle économique qui préside à l'organisation des cérémonies de la Sainte-Cécile, dans la mesure où ce dernier peut être défini comme une alternative à la forme concert.

Les vertus de la philanthropie : un modèle économique alternatif au concert

Pour comprendre le défi économique que représente l'organisation de solennités aussi imposantes que celles des messes de Sainte-Cécile à l'église Saint-Eustache, il peut être utile de se remémorer les plaintes formulées par Berlioz à l'issue des concerts qu'il donna au Palais de l'Industrie en 1844 :

de sa focalisation quasi-exclusive sur les comptes rendus du Conseil de Fabrique, l'auteure peine à expliquer l'avènement d'une « période de gloire » (p. 395) qu'elle situe entre 1850 et 1870 : « Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, pendant les années 1850 à 1870, on voit se multiplier à Saint-Eustache, les grandes messes en musique d'auteurs aussi célèbres que Niedermeyer, Berlioz, Liszt, Gounod, Weber ou Cherubini. Or, ces années correspondent à celles où le maître de chapelle de la paroisse était Louis Hurand ; peut-on dire pour autant que ce dernier fut amené à jouer un rôle privilégié de catalyseur au sein de la vie musicale de la paroisse ? C'est ce que nous ne pouvons affirmer avec certitude » (p. 401-402).

32. BnF-Musique, Vma 4157, *Compte Central de l'Association des Artistes Musiciens. Procès-Verbaux des Séances du comité* (désormais abrégé en *Procès-verbaux*).

33. BnF-Musique, Vma 5156, *Comité de l'Association des Artistes musiciens. Correspondance* ; Vma 4176, *Correspondance reçue*.

34. BnF-Musique Vma 4171, *Musiciens. Statistique. Solennités. Membres du comité*.

Enfin mon *Exposition musicale* eut lieu, non-seulement sans accident, mais encore avec un succès brillant et l'approbation de l'immense public qui y assistait. En sortant, j'eus la douce satisfaction de voir MM. les *percepteurs du droit des hospices* occupés à compter sur une vaste table le produit de ma recette. Elle s'élevait à trente-deux mille francs; ils prirent le huitième de cette somme, c'est-à-dire *quatre mille francs* [...]. J'eus pour ma part un reçu de quatre mille francs de M. le percepteur du droit des hospices et un bénéfice net de *huit cents francs*... [...]. M. le préfet de police, [...] nous avait fait payer la modeste somme de 1,238 francs à ses agents et à ses gardes municipaux³⁵.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que la réussite de l'« Exposition » de 1844 ne peut être rapportée au montant du revenu net perçu par Berlioz. Un succès public suffit tout juste à couvrir les frais engendrés par des événements d'une telle ampleur. Notons qu'à la suite de ce fiasco, Berlioz commence à collaborer avec l'AAM, avec laquelle il organise l'exécution de son *Requiem* en 1846³⁶; cette solennité constitue le premier événement organisé par l'AAM dans l'église Saint-Eustache, suivi par la Sainte-Cécile de 1847.

La participation bénévole des musiciens

Premier avantage lié à la vocation philanthropique de l'AAM : la légitimation d'un recrutement du personnel musicien sans contrepartie financière. Celle-ci permet d'expliquer l'importance des effectifs mobilisés à l'occasion des messes de Sainte-Cécile. Dans l'un de ses articles consacrés à l'AAM, Joël-Marie Fauquet se demande si les musiciens qui participent aux concerts et solennités de l'AAM ne « sont pas devenus leurs propres bienfaiteurs³⁷ ». On trouve une réponse sans équivoque à cette question dans les procès verbaux des séances du comité, suite à la demande d'une jeune chanteuse non membre de l'association qui, en 1861, remplace au pied levé une soliste du Théâtre-Italien pour l'exécution de la messe du chef d'orchestre de ce théâtre, Vincenzo Bonetti. Dans le procès verbal de la séance du 28 novembre 1861, tenue juste après la Sainte-Cécile, on peut lire :

En ce qui touche la demande de M^{me} Falconi en faveur de M^{lle} Pagez, M. le Président déclare à regret que la chose est impossible, la société n'ayant jamais rétribué le concours que ses membres apportent à ses solennités; et, bien que M^{lle} Pagez ne soit pas sociétaire, on ne peut mettre un prix à son concours parce que ce serait un fâcheux précédent pour l'avenir³⁸.

35. Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron (Paris : Flammarion, 2^e éd., 1991), chap. LIII, p. 427.

36. J.-M. Fauquet, « Hector Berlioz et l'Association des artistes musiciens », art. cit.

37. J.-M. Fauquet, « L'association des artistes musiciens », art. cit., p. 109.

38. *Procès-verbaux*, 8, 1028^e séance, 28 novembre 1861, p. 72.

Réunissant les directeurs des principaux théâtres lyriques parisiens, ainsi que le directeur du Conservatoire, le comité de l'AAM n'a qu'à s'adresser à ses membres illustres pour leur demander l'autorisation de « disposer » de leurs troupes, pour reprendre un terme couramment utilisé dans les sources³⁹. La présence de ces directeurs permet aussi le recrutement de célèbres solistes, comme Charles-Amable Bataille⁴⁰, Prosper-Alphonse Bussine⁴¹, ou encore Pierre-Victor Jourdan⁴², trois habitués des cérémonies de la Sainte-Cécile. La participation de ces célébrités est utilisée par l'AAM comme un argument publicitaire : sur l'affiche pour la Sainte-Cécile de 1849⁴³, par exemple, les noms d'Alexis Dupont⁴⁴ et de Narcisse Girard⁴⁵ sont écrits en larges caractères, de même que celui de Louis Niedermeyer⁴⁶, l'auteur de la messe exécutée cette année-là. Le clergé

39. Voir la lettre du comité de l'AAM à M. Auber, Archives Nationales, AJ³⁷, 360, 7 : « La commission chargée de l'organisation de la messe de Haydn, qui aura lieu le 22 novembre prochain dans l'église de Saint-Eustache à l'occasion de la Sainte-Cécile, s'adresse à vous et vous prie de vouloir bien autoriser les élèves des classes d'ensemble de M. Batton à nous prêter leur concours. Vous avez déjà donné tant de preuves de votre dévouement pour notre œuvre que nous n'hésitons pas à compter sur vous dans cette nouvelle circonstance. Veuillez etc... ».
40. Charles-Amable Bataille (1822-1872). Basse, il fait ses études au Conservatoire où il reçoit un premier prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique en 1847. De 1848 à 1857, il chante sur la scène de l'Opéra-Comique, puis rejoint le Théâtre Lyrique après un passage par la province, avant de retourner à l'Opéra-Comique. Après ses adieux définitifs à la scène en 1866, il continue de se produire en concert. Bataille collabore aux activités de l'AAM, à Paris comme en province. Il participe aux exécutions de la Sainte-Cécile à Saint-Eustache en 1852, 1853, 1856, 1857, 1858 et 1859, 1869.
41. Prosper-Alphonse Bussine (1821-1881). Baryton, il fait ses études au Conservatoire où il obtient un premier prix de chant et d'opéra comique en 1845. Il entre à l'Opéra Comique en 1846 où il reste jusqu'en 1856, date à laquelle il fait ses adieux à la scène après un bref passage par l'Opéra. Il participe à plusieurs événements organisés par l'AAM, notamment les concerts organisés les samedis saints à l'Opéra-Comique. Il prend part aux exécutions de la Sainte-Cécile en 1850, 1854, 1855 et 1862.
42. Pierre-Victor Jourdan. Ténor, il fait ses débuts à l'Opéra-Comique en 1846. De 1851 à 1857, il participe chaque année à la messe de Sainte-Cécile organisée par l'AAM à Saint-Eustache (sauf en 1854).
43. Cette affiche, aujourd'hui introuvable aux Archives Historiques de l'Archevêché de Paris, est reproduite dans la thèse de I. Montersino, *Saint-Eustache des Halles, op. cit.*, p. 684 : *Messe solennelle de Sainte-Cécile composée expressément par M. Niedermeyer...*
44. Pierre-Auguste, dit Alexis Dupont, ou Dupond (1796-1874). Ténor léger, il fait ses études au Conservatoire, et entre à l'Opéra en 1818 (comme double), puis à l'Opéra-Comique en 1821. De retour d'Italie en 1826, il participe aux créations de *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* et *La Juive* sur la scène de l'Opéra. Il met fin à sa carrière théâtrale en 1840, pour se consacrer au concert au salon et, surtout, à l'église, qui convient particulièrement bien à sa voix peu puissante. Il figure au nombre des solistes des messes de Sainte-Cécile organisées à Saint-Eustache en 1849.
45. Narcisse Girard (1797-1860). Chef-d'orchestre, il succède à Habeneck à la tête des orchestres de l'Opéra (en 1846) et de la Société des concerts du Conservatoire (en 1849).
46. Louis Niedermeyer (1802-1861) est un pianiste, organiste et compositeur d'origine suisse, formé à Vienne, Rome et Naples. En 1849, Niedermeyer est connu du public de Paris, où il a

condamne ces pratiques publicitaires, comme en atteste un procès verbal du comité de l'AAM de 1860⁴⁷ – une façon de rappeler que l'église ne saurait être réduite au statut de simple lieu de concert ; mais cette interdiction n'empêche en rien que soient donnés par avance les noms des « célébrités » dans les annonces publiées dans la presse⁴⁸.

À l'occasion des cérémonies de la Sainte-Cécile, l'église Saint-Eustache réunit donc des musiciens talentueux issus de différentes institutions, donnant ainsi naissance à un spectacle digne d'intérêt à bien des titres. De surcroît, comme le rappelle avec amertume le critique Joseph d'Ortigue⁴⁹, cela revient moins cher que d'aller au théâtre ou au concert :

Pense-t-on tirer un grand argument en faveur des progrès de la foi dans les esprits de ce qu'une multitude de curieux ne donne la préférence à l'église que parce qu'il est plus économique d'y payer une chaise que de prendre un billet à la porte d'un théâtre ?⁵⁰.

La participation bénévole des musiciens aux cérémonies de Sainte-Cécile permet d'expliquer en partie la rentabilité de leur modèle économique, tant pour les organisateurs que pour le public. Les conditions financières qui régissent l'utilisation de l'église constituent un autre facteur d'explication important et c'est,

fait représenter deux opéras qui lui ont valu un certain succès : *Stradella* (1837) et *Marie Stuart* (1844). En 1853, il fonde une *École de musique religieuse et classique* ; et en 1857, il crée, avec Joseph d'Ortigue (voir ci-dessous), la revue *La Maîtrise*, consacrée à la musique religieuse.

47. « Si les noms des célébrités lyriques qui ont bien voulu apporter leur concours dans l'exécution de la messe n'ont pas figuré dans le programme, c'est pour obéir aux ordres de M^{gr} le Cardinal Archevêque de Paris et de M.M. les Vicaires du chapitre Métropolitain » : *Procès-verbaux*, 7, 978^e séance, 22 novembre 1860, p. 262.
48. En 1868, la messe solennelle d'Ambroise Thomas est donnée pour la quatrième fois à Saint-Eustache ; les annonces successives de la cérémonie publiées dans *Le Figaro* soulignent le concours de musiciens célèbres. Le 17 novembre, on peut lire : « Mademoiselle Nilsson, MM. Faure et Bataille [*sic*] sont chargés des solos dans la messe de M. Ambroise Thomas qui sera chantée à l'église Saint-Eustache pour la Sainte-Cécile » : Jules Pével, « Petit courrier des théâtres », *Le Figaro* (17 novembre 1868), p. 3. Le jour de l'exécution, cette liste est revue et augmentée d'autres noms célèbres : « Aujourd'hui à Saint-Eustache, exécution solennelle de la messe de Sainte-Cécile de M. Ambroise Thomas, par l'Association des artistes musiciens, sous la direction de M. Georges Hainl, avec mademoiselle Nilsson, MM. Bataille [*sic*] et Grisy comme solistes. Les chœurs seront conduits par MM. Hurand, Stenmann et Pickaërt ; le grand orgue sera tenu par M. Edouard Batiste » : *id.*, « Petit courrier des théâtres », *Le Figaro* (1^{er} décembre 1868), p. 6.
49. Joseph d'Ortigue, critique musical et archéologue, est connu pour être l'un des acteurs de la réforme du chant d'Église en France au XIX^e siècle. Auteur de comptes rendus pour le *Journal des Débats* et *La Quotidienne*, ainsi que pour la *Revue et Gazette Musicale de Paris* (désormais *RGMP*), il a commenté plusieurs des messes composées pour les cérémonies de Sainte-Cécile à Saint-Eustache.
50. Joseph d'Ortigue, « Le théâtre à l'église », in *La Musique à l'église* (Paris: Didier, 1861), p. 265.

là encore, par la référence aux formes d'organisation du concert que nous nous proposons d'éclairer ce point.

La gratuité du lieu

Joël-Marie Fauquet note qu'avec le temps, l'AAM organise de plus en plus de célébrations dans des églises, au détriment des salles de théâtre, de concert et autres salles à usages multiples choisies pendant les premières années d'activité⁵¹. La possibilité de disposer gratuitement des églises explique à n'en pas douter cette tendance, quoiqu'elle réponde aussi aux idéaux philanthropiques du Baron et de sa société. Dans la correspondance du comité, on trouve trace de sa difficulté à faire face aux frais engendrés par la location de salles. Ainsi, en 1853, le comité écrit au prince Torlonia⁵², auquel il loue une salle de concert à l'année :

Le comité de l'association des artistes musiciens est depuis plusieurs années locataire d'une salle de concert qu'il a fait lui-même établir dans une propriété qui vous appartient maintenant au boulevard bonne nouvelle à Paris. En faisant construire une salle de concert, le comité de l'association des artistes musiciens avait en vue, comme toujours, de réaliser au moyen de séances musicales quelques bénéfices qui feraient augmenter les ressources encore malheureusement trop faibles qui nous servent journellement à soulager de nombreux infortunés [...]. Mais les efforts les plus constants comme les intentions les meilleures ne sont pas toujours couronnés de succès, et cette salle de concert, au lieu de remplir notre attente, nous est devenue onéreuse. L'expérience nous a démontré que le prix de location n'était pas en accord avec la somme de bénéfices réalisables : il nous a donc fallu y renoncer non sans un bien vif regret car nous sentons que le temps de la première période de location n'a pas été suffisant pour faire une épreuve complète [...]. Notre désir est que vous nous accordiez à 2000 francs par an de la location de la salle de concerts⁵³.

Même lorsque les salles sont cédées gratuitement (ce qui est le cas de la salle Herz par exemple), les concerts, à la différence des solennités religieuses, sont assujettis à une fiscalité particulière : ils sont notamment soumis au droit des pauvres⁵⁴. On se souvient que cet impôt était la première cause avancée par

51. Cf. J.-M. Fauquet, « L'association des artistes musiciens », art. cit., p. 122.

52. Alessandro Torlonia (1800-1886), fils et héritier de Giovanni Torlonia (1754-1829). Célèbre banquier qui fit fortune en gérant les finances du Vatican.

53. Lettre à M. le Prince Torlonia, à Rome, 2 août 1852, *Correspondance*, 1, n° 180, p. 105-106.

54. Sur le droit des pauvres, ou droit des indigents, voir : Jérôme Renaud, *Le spectacle à l'impôt. Inventaire des archives du Droit des pauvres. Début XIX^e siècle – 1947* (Paris : Doin, 1997 ; coll. « Histoire des hôpitaux ») ; Hervé Audéon, « Le Concert en France sous le Premier Empire : aspects législatifs et formels », *Napoleonica. La Revue*, 7 (2010), p. 31-53 ; et Étienne Jardin et Patrick Taïeb (éd.), *Les Archives du concert* (Lyon : Symétrie, série « Histoire du concert », à paraître).

Berlioz pour expliquer son fiasco financier de 1844. À l'origine, le droit des pauvres (institué au ^{xvi}^e siècle) était une indemnité versée par la corporation dramatique des Confrères de la Passion pour compenser la baisse du montant des aumônes engendrée par l'organisation de leurs représentations théâtrales au moment des offices de Pâques. Au ^{xix}^e siècle, il s'agit d'un impôt prélevé sur la vente de chaque billet de spectacle (concert, bal, représentation théâtrale, etc.). Depuis 1835, les concerts sont imposés à hauteur d'un huitième de leur recette brute. Vigoureusement opposé à cet impôt qu'il juge injuste et ruineux pour les organisateurs de concert, le baron Taylor s'est efforcé tout au long de sa vie d'y soustraire les exécutions organisées par ses différentes sociétés⁵⁵. Ainsi, en 1854, l'AAM organise un concert spirituel à l'Opéra-Comique et le comité entreprend alors de négocier avec l'administration impériale pour obtenir une réduction du montant du droit des pauvres. Sa démarche porte ses fruits, comme en témoigne cette lettre lue à l'occasion d'une réunion du comité :

M. l'administrateur de l'assistance publique réduit à la somme de 289,40 f. le montant du droit des pauvres à prélever dans la recette du Concert Spirituel du Samedi Saint [...]. Restitution sera faite de ce qui aura pu être versé au-dessus de cette somme, après, toutefois, que M. le Ministre de l'Intérieur en aura eu connaissance⁵⁶.

Les solennités – messes et saluts – organisées dans les églises ne posent pas ce type de problème. Outre que les lieux sont cédés gratuitement par le clergé à l'association, les exécutions échappent à la fiscalité qui pèse sur le concert et représentent donc un moyen particulièrement efficace d'alimenter les finances de l'AAM. Il semble que l'idée de favoriser ce type de manifestations à l'église remonte à l'organisation par l'AAM d'une messe en musique célébrée dans la chapelle du château de Versailles le 22 octobre 1848 ; le modèle économique

55. « Les nombreux débats que le droit des pauvres a suscités tout au long de son exercice, de 1796 à 1941, portent peu ou prou sur l'ambiguïté originelle de la bienfaisance. Il place l'artiste et le pauvre aux deux bouts d'une même chaîne dans laquelle se rencontrent en s'opposant, d'une part, la nécessité impérieuse d'assister les indigents et de financer la santé publique, et, d'autre part, le droit non moins contestable de l'artiste à tirer un revenu de son activité. D'un côté, on souligne l'importance du revenu qu'il constitue pour les hôpitaux, principalement dans la capitale. De l'autre, on insiste sur l'injustice d'une disposition qui, sous couvert de taxer un divertissement, spolie l'artiste et va à contre-courant du développement des arts [...]. Si l'on prend en considération les formes d'organisation du concert, on comprend aussi que le législateur a été confronté à un univers où les frontières entre la recherche du profit, la pratique de la bienfaisance, le progrès de l'art et l'exercice du métier de musicien traversent le concert de part en part » : P. Taïeb, « Les origines du droit des pauvres », in É. Jardin et *Id.* (éd.), *Les Archives du concert*, *op. cit.* Je remercie chaleureusement Étienne Jardin qui m'a communiqué ce texte avant sa parution.

56. *Procès-verbaux*, 5, séance du 6 juillet 1854, p. 377.

de cette solennité – qui avait généré une recette de 1 108,65 francs –, apparu comme particulièrement rentable au comité de l'AAM⁵⁷.

Si l'utilisation d'un lieu tel que Saint-Eustache permet de dégager des bénéfices intéressants, c'est donc parce qu'elle soustrait l'AAM aux frais engagés par l'organisation de concerts – location d'une salle et, à tout le moins, acquittement du droit des pauvres –, tout en lui permettant de percevoir des recettes non négligeables.

Prix des chaises et offrandes : des recettes substantielles

En l'état actuel de nos recherches, il nous est difficile d'expliquer les raisons pour lesquelles le clergé et la Fabrique de Saint-Eustache se montrent favorables aux activités de l'AAM au point de leur abandonner le produit des recettes des cérémonies de Sainte-Cécile. L'intervention du baron Taylor dans le processus de reconstruction du grand orgue à la suite de l'incendie du 16 décembre 1844 – qui ravagea un instrument très onéreux construit par la firme Daublaine et Callinet, inauguré quelques mois seulement auparavant – constitue sans doute l'une des raisons d'une telle attitude⁵⁸. Soulignons simplement que les revenus des messes

57. Je remercie vivement Hervé Audéon qui a attiré mon attention sur ce point. Notons qu'à la faveur de l'expansion de l'activité de l'AAM vers d'autres villes de France, on trouve d'éclairantes explications sur la rentabilité de ce modèle économique, dans des lettres du comité de l'AAM à ses correspondants provinciaux. Ainsi, en 1854, Taylor essaie d'organiser une solennité musicale dans une église du Havre, mais se heurte aux réticences des autorités ecclésiastiques et municipales locales. Il tente alors de convaincre son correspondant chargé d'organiser l'événement de persévérer, arguant du fait qu'« une quête faite avec intelligence dans l'église principale d'une ville comme le Havre peut rapporter 1500 francs » : Lettre à M. Ga[r]don, secrétaire de l'administration du théâtre du Havre, 16 novembre 1854, *Correspondance*, 2, n° 4, p. 2. On assiste donc bel et bien à la diffusion d'un même modèle économique jugé particulièrement rentable, comme en atteste une lettre ultérieure du Baron à son correspondant du Havre : « Dans le moment même où je vous écris je reçois une lettre de Metz où les musiciens viennent d'organiser à la cathédrale avec le concours de l'évêque l'exécution de la messe de Sainte-Cécile de M. Amb. Thomas. Je vous fais parvenir la copie de la lettre du Président de ce comité qui vous donnera des renseignements sur la manière dont nous procédons pour ces cérémonies qui ont toujours le plus grand succès », Lettre à M. Ga[r]don au Havre, s. d. [novembre 1854], *Correspondance*, 2, n° 7, p. 4.

58. Taylor ne manque pas de rappeler au clergé et à la Fabrique la dette qu'ils ont contractée à son égard à l'occasion de la reconstruction de l'orgue. Ainsi, en 1852, à l'heure des préparatifs en vue de l'inauguration du nouvel instrument construit par Ducroquet « M. le Président [...] a [...] par[é] [...] à M. le Curé de S^t Eustache du projet d'exécuter le *Te Deum* de M. Dietsch au bénéfice de l'association, le jour de la réception de l'orgue de son église. M. le Curé, à cet égard, a déclaré ne pouvoir donner de promesse certaine sans [consulter] la fabrique qui, ayant de grandes dépenses à sa charge, pourrait bien ne pas vouloir abandonner le profit d'une solennité semblable. M. le Président a cru devoir alors rappeler un service que l'association rendit jadis à la fabrique, c'est à dire que lors de l'incendie de l'ancien orgue, les autorités compétentes se refusèrent à autoriser une loterie pour se procurer les fonds nécessaires à sa reconstruction, se fondant sur ce que l'emploi d'une recette de cette nature ne pouvait s'appliquer au paiement d'objets relevant du culte, ce qui n'irait pas de même, aurait-il été dit, s'il

de Sainte-Cécile reviennent intégralement à l'AAM⁵⁹. Variables selon les années, les recettes générées par ces cérémonies représentent souvent jusqu'à la moitié des revenus de l'AAM à Paris⁶⁰.

Il convient de dissocier deux types de revenus perçus par l'AAM à l'occasion des cérémonies de la Sainte-Cécile. Le produit des chaises constitue, comme lors de bon nombre de cérémonies solennelles⁶¹, la première composante des recettes. Conformément aux pratiques en vigueur dans les grandes paroisses parisiennes à l'occasion d'offices extraordinaires, l'AAM propose plusieurs catégories de chaises, auxquelles correspondent des tarifs distincts. Il est intéressant de noter que l'établissement d'un droit d'entrée pose un certain nombre de problèmes au cours de l'histoire des messes de Sainte-Cécile. Comme le rappelle Jean-Pierre Moisset, lors des offices « certaines places doivent rester gratuites afin de permettre à tous les fidèles d'assister à la messe ; le plus souvent, elles sont situées sur des bancs disposés le long des murs⁶² » ; or l'AAM ne respecte pas toujours cette consigne, comme en attestent un des rappels à l'ordre du président aux membres de son comité chargés de l'organisation des cérémonies⁶³.

s'agissait d'objets d'art. Or, le comité, consulté par la fabrique, déclara (et signa même une attestation du fait), à M. le Préfet de la Seine qu'un orgue était un objet d'art. M. Delessert se rendit à ses raisons et l'autorisation de la loterie fut accordée », *Procès-verbaux*, 5, séance du 9 septembre 1852, p. 103.

59. C'est la raison pour laquelle on ne trouve que des traces lacunaires des cérémonies de la Sainte-Cécile dans les archives de Saint-Eustache.
60. Voir le tableau intitulé « Relevé journalier des solennités de 1848 à 1873 », qui contient le détail des recettes et des dépenses réalisées à l'occasion des solennités organisées par l'AAM : *Statistiques*, p. 3-16. En 1850, le montant des recettes générées par la Sainte-Cécile, déduction faite des dépenses, s'élève à 4405,12 francs, et représente donc la quasi-totalité des revenus de l'AAM à Paris, d'une valeur de 5004,44 francs. En 1856, 1858 puis 1861, trois « bonnes années » en ce qui concerne la Sainte-Cécile, ce montant représente un peu plus de la moitié des ressources parisiennes de l'association : 2836,24 francs sur un total de 5158,74 pour la première ; 5844,41 sur 10869,25 pour la deuxième et 5127,61 sur 10724,59 pour la dernière.
61. Voir Jean-Pierre Moisset, *Les biens de ce monde. Les finances de l'Église catholique au XIX^e siècle dans le diocèse de Paris (1802-1905)* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004) : « Confirmant des décisions antérieures, l'article 36 du décret du 30 décembre 1809 donne aux fabriques la possibilité d'effectuer des recettes en louant des bancs et des chaises » (p. 247) ; « le prix des chaises n'est pas toujours le même. Il varie en fonction de l'époque, de la localisation dans l'église des places occupées, de la nature de la cérémonie, ou de la notoriété du prédicateur » (p. 251).
62. J.-P. Moisset, *op. cit.*, p. 248.
63. « M. le Président, après voir annoncé que la Messe de Sainte-Cécile a été très productive, rappelle qu'il avait recommandé aux commissaires de laisser passer les personnes qui insisteraient pour entrer, même sans rétribution parce qu'en principe l'église doit être toujours ouverte aux fidèles, sans rétribution. Cependant une lettre a été adressée à M. le Curé de Saint-Eustache, par une personne qui se plaint qu'on n'ait pas réservé une entrée gratuite dans cette solennité. M. le Président demande qu'à l'avenir les commissaires se rendent à l'église avant la cérémonie, pour éviter la confusion, et prendre des dispositions pour qu'il y ait une entrée libre », *Procès-verbaux*, séance du 12 novembre 1863, p. 325.

La deuxième source de revenu est constituée par les offrandes – quête et dons. Il est instructif d'inscrire leur collecte dans le temps des cérémonies, pour comprendre la manière dont le public est exhorté à la charité. La quête succède en effet à un sermon prononcé par un prédicateur de marque invité pour l'occasion. Ces allocutions sont reproduites dans la *Semaine religieuse*, et diffusées aux membres de l'AAM par le comité. L'exemple du sermon prononcé par l'abbé Dauphin à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile en 1858 est particulièrement éloquent :

Vous, chrétiens, vous, mes frères, qui n'êtes point venus dans cette église comme les représentants de l'art, soyez-y du moins comme ses protecteurs et ses amis généreux. N'oubliez pas, je vous prie, que l'art a ses invalides comme la guerre, tout aussi nobles et bien plus oubliés. Si pour eux on fait appel à votre bienfaisance, ouvrez largement votre main et votre cœur, au nom de ce Dieu que l'Évangile appelle si admirablement le Père céleste et qui a créé toutes choses dans l'union et la solidarité⁶⁴.

À la fin de cette exhortation, des dames patronnesses issues du monde, – pour certaines, femmes de compositeurs célèbres –, passent dans les allées de la nef pour recueillir les offrandes. Leur présence constitue l'un des attraits des cérémonies, comme en témoigne la mention de leurs noms à l'avance sur les affiches⁶⁵ ou dans les annonces publiées dans la presse.

Les profits générés par la quête sont à mettre en rapport avec la taille et la composition du public. Celles-ci ne sont pas laissées au hasard par l'AAM qui prend soin de convier un certain nombre de potentiels généreux donateurs⁶⁶.

64. « Allocution de l'abbé Dauphin », *La semaine religieuse* (7 février 1858), p. 139.

65. Voir l'affiche pour la Sainte-Cécile de 1849 déjà citée, reproduite dans I. Montersino, *Saint-Eustache des Halles, op. cit.*, p. 684. La liste des dames patronnesses y est indiquée sous les mentions des noms d'œuvres et de musiciens.

66. « Des invitations avaient été adressées au Président de la République, aux ambassadeurs, au nonce du Pape, à Monseigneur l'archevêque de Besançon, à Monseigneur l'archevêque de Reims, qui, à ce moment se trouvaient tous deux à Paris, au préfet de la Seine, au préfet de police, aux maires des douze arrondissements, aux curés de toutes les paroisses. Les écrivains spéciaux de la presse périodique avaient aussi été conviés », *Annuaire 1851*, p. 65. Là encore, on trouve d'éclairantes explications sur le système d'invitations mis en place par l'AAM dans les lettres du comité à ses correspondants de province où s'exporte le modèle économique des solennités à l'église : « Comme une pareille solennité peut produire beaucoup d'effet dans une ville qui a un [...] grand nombre d'habitants riches [...], il faudrait même que les commissaires et les dames quêteuses, soit chez elles, soit en écrivant, [engagent les personnes de leur société] à contribuer par leur offrande à cette quête en faveur des Pauvres. Il est évident que le maire en cette circonstance ainsi que sa famille peuvent aider pour une part considérable dans la bonne œuvre [...]. Il faudrait aussi que la famille du sous-préfet nous aidât ; et si des lettres adressées à ces autorités, pour les engager à nous seconder dans cette occasion, lettres signées par nos plus grands compositeurs, par les membres du comité des artistes musiciens

Des lettres d'invitation sont ainsi envoyées à des compositeurs célèbres⁶⁷, à des ministres, ou encore à l'Empereur et à l'Impératrice, la présence de ces derniers n'étant pas vraiment escomptée – peu importe, puisque l'Impératrice s'acquitte chaque année d'une généreuse offrande. Autorisés à réserver autant de places qu'ils le souhaitent, les autres invités sont placés dans « une enceinte spéciale [...] réservée au public d'élite⁶⁸ », autour de l'orchestre et des choristes – situés dans la nef, devant le chœur.

D'un point de vue économique, on peut parler d'un succès complet de ces exécutions qui permettent la récolte de fonds pour fournir pensions et secours aux musiciens. Au-delà de cet aspect financier, les formes d'organisation que nous avons décrites donnent lieu à des exécutions dont l'étude permet d'apporter un nouvel éclairage sur la vie musicale parisienne du XIX^e siècle. Au-delà du concert, le théâtre s'impose comme modèle pour comprendre tant les stratégies de programmations de l'AAM que l'esthétique des messes composées pour les cérémonies de la Sainte-Cécile.

Du concert au théâtre : musiques de Sainte-Cécile

Deux tendances se dégagent lorsque l'on étudie les programmes des messes de Sainte-Cécile : d'une part, des créations d'œuvres françaises composées spécialement pour les cérémonies ; d'autre part, des premières auditions d'œuvres d'auteurs « classiques » austro-allemands. Comme en témoignent les comptes rendus des séances du comité, au départ, la préférence de ce dernier va plutôt à des ouvrages composés spécialement pour les cérémonies. Avec le temps, l'AAM a toutefois tendance à privilégier l'exécution d'œuvres anciennes et, après trois grandes créations de 1850 à 1855 (messes d'Adam, de Thomas, et de Gounod), le comité de l'AAM se tourne résolument vers les « Classiques ».

pouvaient être utiles [...], je m'empresserais de les [...] faire passer », Lettre à M. Ga[r]don au Havre, s. d. [novembre 1854], *Correspondance*, 2, n° 7, p. 4.

67. Cf. Lettre à MM. Meyerbeer, Auber, Halévy, Adam, s. d., 1852 : « Monsieur, nous avons l'honneur de vous prier de vouloir bien assister à l'exécution de la messe de Ste Cécile que M. Ambroise Thomas a composée expressément pour l'association et qui aura lieu lundi prochain dans l'église St Eustache par 600 artistes sous la direction de M. Tilmant aîné. Nous joignons à cette lettre un billet de places réservées, en vous priant, si vous en désirez d'autres, de le faire savoir à notre Président M. le Baron Taylor », *Correspondance du 8 janvier 1852 au 8 novembre 1854*, n° 299, p. 175.

68. P. S., « Messe de Sainte-Cécile, composée par Ambroise Thomas, et exécutée dans l'église Saint-Eustache », *RGMP* (28 novembre 1853), p. 405.

Des œuvres « plus célèbres que connues⁶⁹ » :***un lieu pour découvrir la musique religieuse des « Classiques »***

L'étude des exécutions d'œuvres classiques lors des cérémonies de la Sainte-Cécile se situe à la marge des travaux consacrés au développement du canon musical dans la France du XIX^e siècle⁷⁰. En effet, il ne s'agit ici rien moins que de faire entendre un canon, puisque ces œuvres n'ont pour la plupart jamais été jouées – en tout cas pas intégralement – à Paris⁷¹. Ainsi, en 1859, les parties séparées de la messe en *ut* mineur, K. 427, de Mozart sont envoyées de Londres par la veuve Érard, après des semaines d'incertitude quant à la faisabilité du projet arrêté par le comité. La stratégie de l'AAM consiste donc plutôt à proposer au public parisien de venir découvrir des ouvrages « plus célèbres que connus », pour reprendre l'heureuse formule d'Adolphe Botte⁷². Œuvres déjà « célèbres », parce qu'elles figurent aux catalogues de « maîtres » à la réputation bien établie, et cependant pas encore « connues » *de auditu* des amateurs de musique qui fréquentent les théâtres lyriques et les salles de concert parisiens.

En 1863, le choix de la Messe en *ut* de Beethoven est à mettre au compte de cette logique. L'idée revient à Jules Pasdeloup⁷³, que le comité a chargé de diriger la cérémonie : « [M. Pasdeloup] propose une messe de Lesueur ou de Beethoven, de ce dernier surtout, dont les œuvres religieuses n'ont pas été

69. Adolphe Botte, « Association des artistes musiciens. Messe de Sainte-Cécile à Saint-Eustache », *RGMP* (29 novembre 1863), p. 379.

70. À propos de la notion de canon en musique, voir en particulier les travaux de William Weber – inspirés par un article fondateur de Joseph Kerman, « A few canonic variations », *Critical Inquiry*, 10 (1983), p. 107-126 (repris dans Robert von Hallberg (éd.), *Canons* (Chicago : Chicago University Press, 1984), p. 177-195) : « La musique ancienne in the Waning of Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, 56 (1984), p. 58-88 ; « Mentalité, tradition, et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 42 (1987), p. 27-40 ; « L'institution et son public : l'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 48 (1993), p. 1519-1540 ; *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England: A Study in Canon, Ritual and Ideology* (Oxford : Clarendon, 1992).

71. Le caractère inédit des exécutions organisées à Saint-Eustache joue un important rôle publicitaire, comme en témoignent par exemple les annonces successives publiées dans la *RGMP* avant l'exécution de la *Messe en ut* de Beethoven : « Le comité de l'Association des artistes musiciens s'occupe activement de l'organisation de la messe de Sainte-Cécile, qui doit être célébrée [...] sous la direction de M. Pasdeloup, qui fera exécuter par son orchestre la première messe en *ut* de Beethoven. Cette œuvre, du célèbre compositeur, n'a jamais été entendue [...] à Paris », « Nouvelles », *RGMP* (1^{er} novembre 1863), p. 350 ; « Monsieur Pasdeloup fera exécuter, sous sa direction, la première messe de Beethoven, qui n'a pas encore été entendue à Paris » : « Nouvelles », *RGMP* (15 novembre 1863), p. 366 ; cette dernière formule est reprise dans l'annonce publiée la veille de la cérémonie : « Nouvelles », *RGMP* (22 novembre 1863), p. 374.

72. Voir note 70.

73. Jules-Étienne Pasdeloup (1819-1887). Voir Yannick Simon, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire* (Lyon : Symétrie, 2011).

entendues à Paris⁷⁴ ». L'argument du créateur des Concerts Populaires n'est pas neuf : dès 1858 – année où le choix du comité se porte sur Weber –, Taylor explique qu'il a proposé l'exécution de l'une de ses messes « à cause de la curiosité que doit inspirer cette œuvre que ne connaît pas le public⁷⁵ ».

Censés attirer le public, ces ouvrages des Classiques sont aussi supposés faciliter le recrutement d'exécutants, plus enclins à participer aux cérémonies à l'appel de noms déjà célèbres :

M. le Président expose que la tendance de l'Association des Artistes Musiciens est d'exécuter, contrairement à son opinion, de la musique de compositeurs musiciens morts ; que de cette façon on trouve plus facilement des musiciens exécutants pour des noms connus de tous, que cependant ce serait pour les jeunes musiciens une des meilleures occasions de se faire connaître. M. le Président aurait voulu que la messe choisie fût d'un auteur vivant quoiqu'il ait voté pour la Messe de Cherubini. M. le Président prend donc cette occasion de protester malgré son vote motivé sur les circonstances dans lesquelles nous nous trouvons, de son désir de voter toujours pour des artistes vivants, pour ceux qui peuvent illustrer la France ; et il aurait été heureux que les temps actuels lui aient permis de faire choisir la Messe de l'un de nos collègues⁷⁶.

En dépit d'une volonté affichée de participer à la régénération de la musique religieuse française à travers la commande d'œuvres de grande ampleur, et en offrant une tribune aux jeunes compositeurs désireux de s'illustrer dans ce genre, l'AAM adopte au fil des années une attitude pragmatique dans le double espoir d'attirer exécutants et auditeurs.

Au-delà de la conformation à un goût musical dominant, la programmation de l'AAM est parfois en rapport étroit avec l'actualité culturelle de la capitale, et en particulier avec celle des théâtres lyriques. Ainsi, en 1859, Taylor « propose d'exécuter [...] une Messe de Mozart pour les solennités de S^{te} Cécile. Ce choix lui semble opportun au moment où le théâtre lyrique fait entendre les chefs-d'œuvre de ce grand génie⁷⁷ ». En 1858, le choix de la messe de Weber avait résulté de la même stratégie : « M. Petiton pense que les ouvrages de Weber qui viennent d'être remis au théâtre sont un bon précédent en faveur de sa Messe⁷⁸ ».

74. *Procès-verbaux*, 8, 1025^e séance, jeudi 1^{er} octobre 1863, p. 306.

75. *Procès-verbaux*, 7, 873^e séance, 14 octobre 1858, p. 87.

76. *Procès-verbaux*, 6, 773^e séance, 16 octobre 1856, p. 250.

77. *Procès-verbaux*, 7, 919^e séance, 15 septembre 1859, p. 165. Les épithètes utilisés pour désigner les « Classiques » dans la presse expriment le lien qui unit ce statut de maître à certaines « œuvres canoniques » : ainsi, par exemple, Weber est « l'auteur du *Freischütz* et d'*Obéron* » (A. Botte, « Association des artistes musiciens... », art. cit., p. 378).

78. *Procès-verbaux*, 7, 8683^e séance du 14 octobre 1858, p. 87. En 1858, *Oberon* et *Preciosa* furent représentés sur la scène du Théâtre lyrique, le premier avec un grand succès.

Ces exécutions d'œuvres sacrées classiques sont donc envisagées par l'AAM sous l'angle de leur complémentarité avec la programmation des théâtres ou des salles de concert parisiens⁷⁹. Par la programmation intégrale de ces œuvres, l'AAM prend par ailleurs ses distances avec le caractère fonctionnel de la musique dans le cadre de ces cérémonies. Songeons en effet qu'il est alors tout à fait inhabituel d'exécuter intégralement une messe – aussi bien à l'église qu'au concert du reste. Fondées sur le principe de la fonctionnalité de la musique d'Église, les traditions d'exécution consistent à choisir des fragments de messes et à construire ce que l'on appelle des « messes-mosaïques », plutôt qu'à donner à entendre au public un ouvrage dans son intégralité. Notons de surcroît que les membres du comité de l'AAM rédigeaient et distribuaient au public des notices historiques sur les ouvrages anciens, à l'instar de François-Joseph Fétis lors de ses concerts historiques, ou de François Habeneck lorsqu'il commença à introduire des œuvres anciennes au répertoire de la Société des concerts du Conservatoire à la fin des années 1830⁸⁰.

S'il est difficile d'évaluer la fortune publique des œuvres choisies par l'AAM, il est en revanche possible de se faire une idée de leur réception critique. Or dans la presse, le répertoire religieux « classique » ne jouit ni du même succès que le canon « profane » au concert ou au théâtre, ni de l'enthousiasme suscité par les œuvres nouvelles composées pour l'occasion. Après l'exécution de la messe de Mozart, en 1859, le critique de la *RGMP* ne fait pas montre d'un grand enthousiasme :

Rarement, ou plutôt jamais, dans une composition de ce genre, les violons ne se sont livrés à un travail plus soutenu, qui prend même parfois le caractère de l'exercice et de l'étude. On dirait que Mozart était sous l'influence de son père, l'auteur de la célèbre méthode de violon, et tenait à prouver qu'il avait tiré de ses leçons tout le profit possible. Sans doute l'œuvre a vieilli dans quelques détails : ses proportions en sont plus étendues que grandes⁸¹.

79. Notons que thème de la complémentarité entre églises et autres lieux de musique parisiens peut aussi être envisagé du point de vue du calendrier de la saison musicale. Dans la presse musicale, le mois de Marie (mai), notamment, dont les solennités musicales se multiplient à la faveur du développement de la dévotion mariale, est souvent envisagé comme un prolongement de la saison des concerts à l'église : « Cette année le 1^{er} mai a vu expirer à la fois la saison des Italiens et les concerts [...] ». Toutefois, la musique religieuse et grave n'a pas encore dit son dernier mot. On sait que le mois de Marie donne lieu à d'imposantes solennités qui ont leurs traditions et leur programme. Pendant ces quatre semaines, les saintes œuvres de nos maîtres se réfugient dans les églises, leur terrain normal, et rencontrent parfois de remarquables interprètes », « Causeries musicales », *Le Ménestrel* (5 mai 1850), p. 1-2.

80. Dans les procès-verbaux des séances du comité de la Société des concerts du Conservatoire, on peut lire qu'une note historique sur les morceaux anciens exécutés lors de la séance du janvier 1839 a été distribuée au public : cf. BnF-Musique, *Procès-verbaux de la Société des concerts. Année 1835 à 1841*, comité du 3 décembre 1838, p. 110-111, D 17345 (2).

81. P.S., « Association des artistes musiciens. Messe de Sainte-Cécile à Saint-Eustache », *RGMP* (27 novembre 1859), p. 396.

Comme l'ont souligné Beate Angelika Kraus et Katharine Ellis, les ouvrages religieux des Classiques ne connaissent pas le même succès que leur œuvre symphonique ou lyrique, selon les cas⁸². En particulier, le « style fugué », jugé « scolastique », ne convient guère aux critiques, qui le tiennent pour un barbarisme allemand⁸³. L'inadéquation des œuvres au cadre liturgique est par ailleurs mise en avant par certains auteurs, qui partagent l'idéal de régénération de la musique religieuse affiché par l'AAM⁸⁴.

Le répertoire moderne – et français – des messes de Sainte-Cécile jouit au contraire d'une réception très favorable dans la presse. Déjà évoqué pour expliquer la stratégie de programmation de l'AAM, le théâtre doit aussi servir de référence pour aborder l'esthétique de ces œuvres.

82. « La musique sacrée de Haydn, comme celle de Mozart [...], fut attaquée [...] au motif qu'elle n'était essentiellement que de la musique profane sur des textes sacrés » : Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France*. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80 (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), p. 87 ; « Beethoven, qui sinon prévaut comme maître incontesté de la symphonie, est considéré comme ayant moins de valeur dans son œuvre religieux, du point de vue de sa technique compositionnelle » : Beate-Angelika Kraus, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire* (Bonn, Verlag Beethoven-Haus, 2001), p. 186 (nous traduisons ces deux citations).
83. La condamnation d'un style allemand « scolastique » constitue l'un des poncifs de la critique musicale française. La critique plus spécifique de la fugue dans le contexte de compositions religieuses s'inscrit dans une tradition inaugurée par Rousseau qui la considère dépourvue de tout pouvoir imitatif. La critique française de la fugue au XIX^e siècle se fonde, *a contrario*, sur une conception imitative de ce procédé d'écriture, associé à l'idée de confusion – le détournement de la fugue dans la seconde partie de la *Damnation de Faust* de Berlioz en constitue une bonne illustration : dès lors, si la fugue représente un moyen adéquat pour évoquer l'enfer, elle constitue en revanche un véritable contre-sens dans un contexte sacré. Dans le très élogieux compte rendu de Berlioz sur la messe écrite par Niedermeyer pour la célébration de la Sainte-Cécile en 1849, l'une des seules réserves émises par le compositeur porte sur la fugue qui clôt le *Gloria* (un lieu commun de l'écriture fuguée) : « La fugue qui termine cette partie de la messe [le *Gloria*], écrit-il, est habilement construite, et n'appartient point sans doute à la catégorie des fugues vocalisées sur le mot *amen*, qui ressemblent avant tout à des vociférations d'ivrognes et à des rumeurs de cabaret ; mais je lui trouve encore néanmoins des allures classiques trop tumultueuses » : Hector Berlioz, « Messe solennelle de M. Niedermeyer [sic] », *Journal des Débats* (27 décembre 1849), p. 2. L'année suivante, dans le compte rendu de la célébration de la Sainte-Cécile qu'il écrit pour *Le Ménestrel*, Jules Lovy se félicite de l'absence de tout passage fugué dans l'œuvre composée pour l'occasion par Adolphe Adam. Il avance la même raison que Berlioz l'année précédente : « [Monsieur Adam] a pensé que la fugue, dont l'étude est indispensable pour acquérir du style et apprendre à faire marcher les parties, est d'une application déplorable dans la musique sacrée, vu qu'avec la fugue on peint le désordre et la confusion, et que l'on donne plutôt l'idée d'une dispute que d'une prière : aussi s'est-il abstenu de toutes les combinaisons de ce genre » : Jules Lovy, « Messe de la Sainte-Cécile », *Le Ménestrel* (24 novembre 1850), p. 2-3.
84. « Les domaines [...] comme l'église n'étaient [...] pas ceux du canon, qui fut essentiellement un phénomène séculier (ou sécularisant), impliquant la participation d'exécutants, de critiques/musicologues et du public comme arbitres » : K. Ellis, *op. cit.*, p. 6.

***Dramaturgie sacrée, peintures bibliques :
l'esthétique des messes en l'honneur de sainte Cécile***

La mise en lumière des messes composées pour la Sainte-Cécile et de leur réception enthousiaste par la critique permet de nuancer une vision quelque peu linéaire de l'histoire de la musique religieuse française, qui ne verrait dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'un processus de réintroduction de la musique palestrinienne et du chant grégorien, seulement retardé par les divisions entre leurs promoteurs respectifs. L'étude des cérémonies de Saint-Eustache permet d'observer l'émergence d'un répertoire ancré dans le présent dont rien ne peut laisser présager le déclin au profit de musiques du passé.

On trouve certes des échos de l'historicisme ambiant dans certaines des œuvres composées pour la Sainte-Cécile. Quoique résolument moins « palestrinienne » que la plupart de ses autres pièces religieuses, la messe de Gounod créée en 1855 ménage plusieurs références au passé à des moments cruciaux du texte sacré. Ainsi, le moment central de l'office, celui du mystère de l'incarnation – *Et incarnatus* – est entièrement traité dans un style néo-palestrinien⁸⁵. Dans ce passage, la référence au musicien romain est sensible à travers l'écriture à sept voix et le dispositif en double-chœur (le chœur répond au groupe de solistes), l'écriture en faux-bourdon statique sur le plan harmonique, mais colorée d'enchaînements non fonctionnels (accords parfaits majeurs à distance de tierce majeure). En dépit des ponctuations orchestrales entre les différentes phrases du texte, la section est en outre écrite *a cappella*. À la fin du *Credo*, Gounod recourt aux mêmes types d'enchaînements harmoniques pour évoquer la vie éternelle : « Au verset *et vitam centuri seculi*, [...] le compositeur, dans des harmonies qui ne sont plus de la terre, soulève un coin du voile et nous fait entrevoir de loin les splendeurs de la Jérusalem céleste⁸⁶ ». Le timbre des harpes, instrument intermédiaire entre monde sensible et monde suprasensible⁸⁷, participe de l'impression

85. Dans son compte rendu, d'Ortigue souligne le fait que « le *Credo* est le morceaux capital de l'ouvrage, et il en doit être ainsi dans toute composition de ce genre bien ordonnée. Qu'est-ce que le *Credo*? C'est le symbole, c'est le dogme chrétien, arrêté, défini, auquel on ne peut rien ajouter, rien retrancher » : « Messe Sainte-Cécile... », art. cit.

86. *Ibid.*

87. Examinant la fonction de la harpe dans les œuvres de Schumann, John Daverio estime qu'il s'agit d'un emblème de distance et de désincarnation (« emblem of distance and disembodiment ») : « Schumann's Ossianic Manner », *19th-Century Music*, 21 (1998), p. 259. Sur le rapport entre harpe et monde supra-sensible dans un contexte religieux, voir aussi Daniel Beller-McKenna, « Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Brahms and Schumann », *Journal of Musicology*, 22 (2005), p. 47-89. Dans la tradition française, Berlioz estime quant à lui que « rien [n'est] plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que les sons d'une grande masse de harpes ingénieusement employée » : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, éd. Peter Bloom (Kassel/Londres : Bärenreiter, 2003), p. 231 (chap. 7 : « La harpe »).

surnaturelle produite par les enchaînements de tierce majeure. La *Messe Sainte-Cécile* de Gounod fait aussi référence à la tradition grégorienne. En particulier, le *Kyrie* s'ouvre par une mélodie écrite dans le style du plain-chant⁸⁸ dans laquelle d'Ortigue salue « une humble et touchante prière⁸⁹ ».

Il n'y a toutefois pas que ces références à l'histoire de la musique qui trouvent grâce aux oreilles des critiques, y compris à celles d'un acteur de la restauration liturgique comme Joseph d'Ortigue, dont les pages enthousiastes ne sont pas réservées aux seules références palestriniennes et grégoriennes des messes de Sainte-Cécile. Et pourtant, ces œuvres créées à l'occasion de la Sainte-Cécile apparaissent éminemment marquées par l'influence du modèle théâtral, un phénomène largement dénoncé par d'Ortigue, qui déplore la pénétration du « théâtre à l'église »⁹⁰. Nous avançons l'hypothèse que le type de registre, soutenu ou léger, joue ici un rôle déterminant dans l'appréciation du critique : ce sont les emprunts aux genres de l'opérette ou de l'opéra-comique qui posent problème, moins ceux au grand opéra. Le premier trait de cette esthétique théâtrale réside dans ce que Jean Mongrédien a appelé une « dramaturgie religieuse », pour caractériser l'esthétique de Le Sueur⁹¹. *L'Agnus Dei* de la messe de Gounod en offre un bon exemple. Dans ce morceau, Gounod insère à plusieurs endroits du texte de l'office l'extrapolation textuelle suivante : « Domine non sum dignus » :

Entre chacun des trois Agnus qui sont chantés, j'ai placé une phrase de chant solo sur les mots : Domine, non sum dignus, que j'ai pensé pouvoir intercaler comme étant les paroles de l'office même au moment de la communion.

88. L'impression d'avoir affaire à du plain-chant vient du fait que la mélodie est donnée une première fois à l'unisson et sans accompagnement, avant d'être reprise avec une harmonisation tonalement ambiguë – l'ambiguïté entre la tonalité du morceau (*sol* majeur) et son relatif mineur donne lieu à une cadence parfaite abrupte précédée d'un accord de *si* (troisième degré) sous la forme d'une sixte et quart ; à la fin du *Kyrie*, le troisième degré s'enchaîne directement à l'accord de *sol* final. D'une extrême simplicité, syllabique, écrite dans un rythme lent en valeurs égales, la mélodie se déploie dans un ambitus de sixte et procède par mouvements conjoints ou par intervalles de tierce. Le mouvement plagal la-mi ajoute à la couleur modale induite par cette ambiguïté tonale.

89. J. D'Ortigue, « Messe Sainte-Cécile... », art. cit.

90. *Id.*, « Le théâtre à l'église », art. cit.

91. Jean Mongrédien, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)* (Berne/ Francfort/Las Vegas : Lang, 1980). Voir le chap. 3 (« Les traités de 1786-1787 », p. 100-204), dans lequel Mongrédien revient sur les fondements esthétiques de la réforme tentée par Le Sueur au chapitre de Notre-Dame en 1786, qui lui valut son renvoi du poste de maître de chapelle auquel il venait d'être recruté. Après la Révolution, Le Sueur applique ces principes dans ses compositions pour la chapelle des Tuileries, et certains écrits de Berlioz laissent penser qu'il les transmet à ses élèves du Conservatoire. Selon Le Sueur, la messe doit tendre vers l'oratorio, c'est « une espèce de drame dont les situations ne sont point indiquées par le geste, ni par bien d'autres moyens que l'art dramatique emploie, mais seulement par l'accent musical & l'arrangement des paroles » (*Exposé d'une musique une [...] où l'on donne [...] le plan d'une musique propre à la solennité de la Pentecôte* (Paris : Hérisant, 1787), p. 3-4).

La première fois, cette phrase est dite par une voix de ténor, représentant l'homme, dont la conscience plus chargée se traduit par un accent plus pénétré de pénitence ; la seconde fois, elle est confiée, avec un tour un peu modifié, à la voix de soprano, emblème de l'enfant, dont la crainte est moindre et la confiance plus grande en raison de la sérénité que donne l'innocence⁹².

Outre qu'il contient des indications précieuses au point de vue de l'interprétation des différentes parties solistes⁹³, ce texte révèle la conception éminemment dramatique qui sous-tend l'écriture soliste de la messe. En dépit d'une grande sobriété vocale qui prend résolument ses distances avec l'opéra, la façon dont Gounod imagine différents personnages s'apparente à la « dramaturgie religieuse » de Le Sueur⁹⁴, et l'écriture de ce passage relève de l'interpolation textuelle, à laquelle Le Sueur recourt abondamment. Selon Mongrédien, une telle « “aberration” étrangère à la musique religieuse allemande du temps⁹⁵ » s'explique par un souci de variété typiquement français. Il en veut pour preuve ce commentaire de Berlioz sur le *Kyrie* de la *Cinquième messe* de Le Sueur, comportant de nombreux ajouts au texte liturgique :

Pour ne pas répéter trop longtemps les mots *Kyrie eleison*, le Sueur a ajouté des paroles empruntées du reste à celles de la liturgie qui lui ont permis d'employer toutes sortes de formes rythmiques et de varier l'accent de la prière tout en développant avantageusement l'idée principale⁹⁶.

Pour Mongrédien, l'interpolation textuelle fonctionne comme un substitut au style fugué⁹⁷. Ce faisant, le modèle français opposerait au *docere* de la musique religieuse allemande le principe du *placere* caractéristique des scènes lyriques : « il ne s'agissait

92. Lettre de Gounod à sa mère, citée par Camille Bellaigue, *Gounod* (Paris : F. Alkan, 1910), p. 57-58.

93. On pourrait reprocher à certaines interprétations actuelles la trop grande emphase de la partie de soprano. La créatrice du « rôle », Marie Dussy, avait semble-t-il une voix très pure. Très jeune, elle s'était fait remarquer l'année précédente lors de ses débuts sur la scène de l'Opéra dans le rôle du page Urbain des *Huguenots*.

94. « La similitude entre le Maître de Chapelle et le Poète est parfaite ; ils ne font l'un et l'autre qu'indiquer les personnages & avertir des situations » : Le Sueur, *Exposé d'une musique une [...] où l'on donne [...] le plan d'une musique propre à la solennité de la Pentecôte*, *op. cit.*, p. 4-5.

95. Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830* (Paris : Flammarion, 1986), p. 167.

96. Hector Berlioz, *Revue et Gazette musicale de Paris* (10 juin 1838), cité par Jean Mongrédien, *ibid.*

97. « Tout autant par goût que par ignorance, [les musiciens d'église français] se privent des moyens et des richesses du contrepoint, ils refusent le style savant, de tradition dans la musique d'église, pour introduire en revanche dans le sanctuaire des effets qui sont ceux du théâtre du temps » : Jean Mongrédien, *La musique en France*, *op. cit.*, p. 168.

plus de chercher à convaincre par de subtiles arguties, il fallait plaire, séduire les imaginations, et ouvrir les portes du rêve en évoquant de pittoresques tableaux⁹⁸.

Le deuxième aspect de cette influence de l'esthétique théâtrale réside dans ce que l'on se propose d'appeler des « tableaux bibliques », et dont le début des *Gloria* des *Messes de Sainte-Cécile* d'Adam et de Gounod offrent de bons exemples. Dans les traditions allemande et italienne de la messe symphonique, le début du *Gloria* est placé sous le signe de la pompe, et combine le plus souvent chœur, trompettes, timbales et motifs agités de cordes pour évoquer la louange de Dieu par le chœur des anges de Bethléem. À cette agitation joyeuse succède un changement de dynamique, d'instrumentation, de texture, et parfois de tempo, sur les mots « Et in terra ». Or voici une recommandation de Lesueur issue de son traité consacré à la messe de Noël :

On tâchera, dans le prélude du *Gloria in excelsis*, de faire naître d'abord l'idée du calme de la nuit pendant laquelle les Bergers étaient occupés à la garde de leurs troupeaux dans les environs de Bethléem. Pour cela, on s'efforcera de répandre de l'orchestre un calme, une fraîcheur semblable à celle de la nuit, par une musique paisible, & où le mouvement ne se fera que faiblement sentir⁹⁹.

Dans cet exposé, Le Sueur décrit le « tableau musical¹⁰⁰ » qu'il incombe au musicien de peindre au moyen des sons. Il n'est question ici ni de louange, ni de liesse, mais du cadre dans lequel prend place la vision des anges de Bethléem. Comme chez Rousseau¹⁰¹, c'est moins le spectacle de la nature que l'effet de celui-ci sur l'âme du spectateur qu'il s'agit ici de rendre par la musique : « La musique peut peindre quantité de sentiments ou de scènes de la nature que l'on n'aurait d'abord pas cru susceptibles d'une imitation. Telles sont les affections qui ne s'expriment par aucun cri, aucune parole (extase, ambition, mélancolie etc...) ou les scènes de la nature silencieuse¹⁰² ». Le Sueur donne pour exemple le lever du soleil : « Au lieu de me faire voir l'objet, ce qui lui est impossible, [la musique] réveille en mon âme les sensations que l'on éprouve en voyant cet objet¹⁰³ ».

Les premières mesures des *Gloria* des *Messes solennelles de Sainte-Cécile* d'Adam et de Gounod installent un climat très proche de celui décrit par Le Sueur dans

98. *Ibid.*, p. 174.

99. Le Sueur, *Exposé d'une musique une [...] où l'on donne [...] le plan d'une musique propre à la fête de Noël* (Paris : Hérissant, 1787), p. 7.

100. Le Sueur, *Exposé d'une musique une [...] où l'on donne [...] le plan d'une musique propre à la solennité de la Pentecôte*, *op. cit.*, p. 3.

101. Cf. Jean-Jacques Rousseau, « Imitation », *Dictionnaire de musique* (Paris : Duchesne, 1768), p. 253-255.

102. Le Sueur, *Exposé d'une musique une [...] où l'on donne [...] le plan d'une musique propre à la fête de Pâques* (Paris : Hérissant, 1787), p. 25.

103. *Idem.*

son traité. Le morceau d'Adam commence avec des trémolos de violons divisés dans l'aigu sur un accord de *mi* bémol. Les cors font entendre un motif d'arpège dans une nuance pianissimo, repris en écho et à l'octave par les clarinettes. En quelques mesures, l'orchestre ouvre un espace dans lequel plane une mélodie de soprano pentaphonique, harmonisée de façon modale¹⁰⁴. Dans son compte rendu de la messe de la Sainte-Cécile de 1855 pour *L'Assemblée nationale*, Adam souligne les similitudes entre son *Gloria* et celui de la messe de Gounod, suggérant que ce dernier se serait inspiré de sa propre œuvre. Mais l'idée de Gounod remonte semble-t-il bien au-delà de la célébration de 1850 : dans sa *Première messe solennelle à grand orchestre* donnée à Paris en 1839, le *Gloria* (ainsi d'ailleurs que le *Credo*) s'ouvre sur le même système de batteries de violons et d'altos frémissants.

Le traitement pittoresque du *Gloria* par Gounod est en tout cas loué sans réserve par d'Ortigue, qui y voit une très juste interprétation du texte biblique :

Le *Gloria in excelsis* est le premier que j'entends qui soit conforme au vrai sens du texte. Je ne parle pas des messes de Palestrina, ni de celles de la même école. Je parle des compositeurs modernes, des plus illustres même, qui, se figurant sans doute que les joies du ciel doivent être célébrées sur le ton des joies terrestres, ont déployé sur cette partie de l'office divin tout le luxe des fanfares de l'orchestre¹⁰⁵.

L'étude des cérémonies de la Sainte-Cécile organisées par l'AAM à Saint-Eustache aura permis, on l'espère, de mettre en lumière les circulations de publics, de musiciens, et d'esthétiques entre différents lieux de musique parisiens, lesquels forment un réseau dont on ne saurait exclure les églises sans appauvrir sensiblement la vision que nous avons de la vie musicale parisienne de cette période d'une part, et de celle de l'histoire des paroisses, d'autre part. On a vu que cette perméabilité de l'église a des implications en termes de méthodes, puisque ce n'est qu'en se tournant vers le fonds d'archives de l'AAM et vers la presse que l'on peut saisir ces manifestations musicales. En même temps, souligner cette perméabilité de l'église ne doit en rien conduire à en nier la spécificité, car c'est précisément cette singularité que recherchent les acteurs – compositeurs, organisateurs, public – et qui permet donc de rendre raison des circulations que nous avons décrites.

Le dessein de ce travail n'est pas non plus de réduire l'église Saint-Eustache à un lieu de concert, ce que nous espérons avoir montré à travers la référence finale au théâtre. Reprenant à notre compte les travaux sur la production de

104. J. Lovy évoque « l'effet séraphique de ce début » : « Messe de la Sainte-Cécile », art. cit., p. 2-3.

105. J. D'Ortigue, « Messe Sainte-Cécile », art. cit.

l'espace¹⁰⁶, nous voulions au contraire souligner la plasticité des églises de cette période, dont on ne saurait fournir une définition stable, mais qu'il convient au contraire d'envisager comme les produits d'usages sociaux multiples : tour à tour salles de concert, salons d'exposition d'orgues, théâtres de la virtuosité instrumentale, musées de la musique ancienne ; mais aussi lieux d'un tourisme pictural¹⁰⁷, et, bien entendu, sanctuaires.

106. Voir les travaux de Georg Simmel, *Soziologie des Raumes*, [1903], repris in Georg Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Œuvres complètes*, vol. 2, éd. Alessandro Cavalli et Volckhard Krech (Francfort/Main : Suhrkamp, 1993), p. 132-183 ; Paul Nolte, « Simmels Historische Anthropologie der Moderne », *Geschichte und Gesellschaft*, 24 (1998), p. 235-247 ; Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (Paris : Anthropos, 1974) ; John Agnew et James Duncan, *The Power of Place. Bringing Together Geographical and Sociological Imaginations* (Londres/Boston/Sydney : Unwin Syman, 1989) ; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouv. éd. établie et annotée par Luce Giard (Paris : Gallimard, 1990 ; coll. « Récits d'espace ») ; et l'importante contribution de Martina Löw : *Raumsoziologie* (Francfort/Main : Suhrkamp, 2001) ; « The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception », *Europe, Journal of Social Theory*, 11 (2008), p. 25-49. On renvoie aussi le lecteur à ces travaux sur le *spatial turn* : Santa Arias et Barney Warf, *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives* (Londres : Routledge, 2009) ; Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbeck bei Hamburg : Rohwolt, 2006), p. 284-328 (chap. « Spatial Turn ») ; et Suzanne Rau et Gerd Schwerhoff, « Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Leitbegriff und Themen eines Forschungsfeldes », in *Id.* (éd.), *Zwischen Gotteshaus und Taverne. Öffentliche Räume in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Cologne : Böhlau Verlag, 2004), p. 11-52.
107. Cf. Leniaud, « Les gisants de Saint-Denis, entre gardiens du temple et visiteurs », *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)* (Paris : Éditions du Cerf, 2007), p. 347-360.

ANNEXE: MUSIQUES DE SAINTE-CECILE (1847-1900)

(Les œuvres indiquées en gras sont des créations)

Date	Programme
1847	Messe de L. Diestch
1849	Messe solennelle de L. Niedermeyer
1850	Messe de Sainte-Cécile d'A. Adam
1851	Messe en <i>ut</i> de Haydn
1852	Messe solennelle d'A. Thomas
1853	Messe solennelle d'A. Thomas
1854	Messe de Sainte-Cécile d'A. Adam
1855 (29 novembre)	Messe solennelle de Sainte-Cécile de Gounod
1856	Messe du Sacre de Cherubini
1857 (19 novembre)	Messe solennelle d'A. Thomas
1858	Messe [n° 1] de Weber
1859	13 ^e messe en <i>mi b.</i> M [ut m. K. 427] de Mozart
1860 (21 novembre)	Messe de Vincenzo Bonetti (chef d'orch. Du Théâtre-Italien)
1861	<i>Idem</i>
1862	Messe [n° 2] de Weber
1863	Messe en <i>ut</i> de Beethoven (donnée pour la première fois en entier à Paris)
1864	<i>Idem</i>
1865	Messe solennelle de Sainte-Cécile de Gounod
1866	Messe en <i>ré</i> de Beethoven [Missa solemnis]
1867	<i>Idem</i>
1868	Messe solennelle d'A. Thomas
1869	2 ^e messe d'A. Adam
1870	Requiem de Mozart
1871	Messe solennelle de Sainte-Cécile et <i>Gallia</i> de Gounod
1872 (25 novembre)	Messe en <i>ut</i> de Beethoven
1873	3 ^e messe en <i>la</i> de Cherubini
1874	Messe en <i>mi b.</i> de Hummel
1875	2 ^e Messe de Weber
1876	Messe du Sacré-Coeur de Gounod
1877	Messe en <i>la</i> M. de Cherubini
1878	Messe solennelle de Sainte-Cécile de Gounod
1879	Messe d'A. Boideldieu
1880	2 ^e Messe d'A. Adam
1881	Messe en <i>fa</i> M. de Cherubini
1882	Messe de Niedermeyer
1883	Messe de Méhul [+fragments du motet <i>Quam dilecta tabernacula tua</i> + marche de Rameau]
1884 (21 novembre)	Messe en <i>la</i> m. de Gouvvy
1885 (24 novembre)	Messe en <i>mi b.</i> M. d'A. Deslandres
1886	Messe en <i>ut</i> de Beethoven
1887	Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc de Gounod
1888	Messe de C. Saint-Saëns
1889	Messe solennelle d'A. Thomas

1890	Messe solennelle de R. Boisdeffre
1891 (25 novembre)	2 ^e messe de Weber
1892 (25 novembre)	Messe inédite de J.-B. Weckerlin
1893	Messe du Sacre de Cherubini
1894	Messe solennelle de Sainte-Cécile de Gounod
1895	Messe pontificale de Th. Dubois (composée à la Villa Médicis en 1861 ; complétée pour l'occasion)
1896	Messe de St François d'Assise d'E. Palhadile (1 ^{re} audition à Paris)
1897	2 ^e messe solennelle de Samuel Rousseau
1898	Messe de C. Franck
1899	Messe dite de la Pentecôte d'E. Palhadile (1 ^{re} audition à Paris)
1900	Messe pontificale de Th. Dubois



L'AUTEUR Née en 1985, Fanny Gribenski reçoit une formation de violoncelliste au Conservatoire à rayonnement régional de Paris durant ses études secondaires. Après une hypokhâgne au lycée Henri IV et une khâgne option musique au lycée Fénelon, Fanny intègre l'École normale supérieure de Lyon en 2005, où elle suit un double cursus en histoire contemporaine et en musicologie. En 2008, Fanny obtient l'agrégation de musique et entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'histoire de la musique, d'esthétique, puis d'harmonie. En 2009-2010, elle passe un an au département de musique de l'université de Harvard. Depuis septembre 2011, Fanny est doctorante contractuelle à l'École des hautes études en sciences sociales où elle prépare une thèse sur « L'église comme lieu de musique, Paris, 1830-1903 », sous la direction de Rémy Campos et de Patrice Veit. Violoncelliste du quatuor à cordes *Octopus*, elle se produit régulièrement en concert.

RÉSUMÉ Chaque année à partir de 1847, l'Association des artistes musiciens (AAM) fêta, le 22 novembre, la Sainte-Cécile en grande pompe dans l'église parisienne de Saint-Eustache-des-Halles. L'AAM avait été créée en 1843 dans le double but de fournir secours et pensions aux musiciens et de contribuer à l'amélioration de la vie musicale – tout particulièrement par un soutien apporté à la musique religieuse. Dédiées à la patronne des musiciens, les messes de la Sainte-Cécile étaient célébrées afin de récolter des fonds pour l'association. Au programme de ces solennités figuraient des messes à grand orchestre tantôt spécialement composées pour l'occasion ; tantôt données pour la toute première fois à Paris, à l'instar des deux messes de Beethoven. Extraordinaires au sens liturgique, ces offices l'étaient aussi par la qualité et la quantité des chanteurs et des instrumentistes qui y participaient, recrutés pour une large part dans les principaux théâtres lyriques parisiens, ainsi que sur les bancs de la classe d'ensemble du Conservatoire. Aux côtés de ces « professionnels » apprentis ou aguerris, on trouvait aussi des membres de l'Orphéon de Paris ou d'autres chœurs amateurs venus faire masse dans la seconde plus grande église de Paris après Notre-Dame. La question posée par notre titre renvoie à la triple valeur heuristique d'une comparaison avec le modèle contemporain du concert, qui permet d'éclairer à la fois notre approche méthodologique, le modèle économique présidant à l'organisation de ces cérémonies, ainsi que leur programmation musicale.

ABSTRACT On November 22nd of each year, beginning 1847, the Association des artistes musiciens (AAM) celebrated Saint Cecilia's Day in grand style at the Parisian Church of Saint-Eustache-des-Halles. The AAM was created in 1843 with the double aim of supplying retirement and health benefits to musicians and contributing to the advancement of musical life—especially by supporting the cultivation of religious music. Dedicated to the patron saint of musicians, Saint Cecilia's Day masses were celebrated in order to raise funds for the association. The programs of these ceremonies included large-scale orchestra masses, either composed specifically for the occasion, or performed for the first time in Paris, such as Beethoven's Mass in C and Missa Solemnis. These services, extraordinary in a liturgical sense, were also remarkable for the quality and the quantity of singers and instrumentalists who participated in their performance, artists recruited in large part from the principal lyric theaters of Paris as well as from the ensemble classes at the Paris Conservatoire. Added to the professional performers, both apprentices and veterans, were members of the Orphéon society of Paris and of other amateur choirs who enlarged the numbers of musicians present in the second largest church of Paris. The question posed in the title refers to the value of comparing these celebrations with contemporary concert life—which casts light upon our methodological approach, on the economic model upon which the ceremonies rested, and on the manner in which the programs were conceived.

