



HAL
open science

Une genèse mouvementée pour un enseignement éphémère : les méthodes de serpent et de plain-chant du Conservatoire (1812-ca. 1814)

Achille Davy-Rigaux

► **To cite this version:**

Achille Davy-Rigaux. Une genèse mouvementée pour un enseignement éphémère : les méthodes de serpent et de plain-chant du Conservatoire (1812-ca. 1814). 2024. hal-04386358v2

HAL Id: hal-04386358

<https://hal.science/hal-04386358v2>

Preprint submitted on 3 Jan 2025

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.

Une genèse mouvementée pour un enseignement éphémère : les méthodes de serpent et de plain-chant du Conservatoire (1812-ca. 1814)

Achille Davy-Rigaux (CNRS-IREMus)

Vers 1812 paraît sous le cotage 212 la *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire de musique impérial pour le service du culte et le service militaire*. Selon le catalogue que comportent certains exemplaires de la *Méthode de plain-chant*¹, dont la parution fut consécutive à la précédente, ces deux ouvrages sont les derniers de la série des méthodes du Conservatoire². Aucun nom d'auteur ne figure sur la page de titre, mais la lecture des arrêtés qui ouvrent la méthode de serpent indiquent qu'il s'agit d'une production collective : « Aux termes du Règlement du Conservatoire, une commission spéciale composée de MM. Gossec, Roze, Ozi et Rogat, qui a été réunie à l'effet de procéder à la formation d'une méthode de Serpent pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique, présente l'ensemble de son travail à l'assemblée générale » ; son adoption est « prononcée par le Conservatoire de Musique, le 25 août 1812 », pour « servi[r] de base à l'enseignement dans les classes du Conservatoire »³. Plusieurs auteurs furent donc délégués pour l'établir, ce qui n'est pas unique au sein de cette production, comme le montrent les méthodes de chant⁴, de flûte et de violoncelle, qui portent également mention de deux auteurs ou plus.

Parue sous le cotage 213, la *Méthode de plain-chant à l'usage des Eglises de France* est en revanche due à un seul auteur, qui est aussi l'un des membres de cette précédente Commission, l'abbé Nicolas Roze, « ancien maître de chapelle » et « bibliothécaire du Conservatoire Impér.[ia]l de Musique & de Déclamation ». L'ouvrage se distingue dans la collection, à la fois par son sujet, le plain-chant, qui ne correspond directement à aucune classe du Conservatoire, et par ses destinataires (les « Églises de France »), situés à priori hors du périmètre pédagogique de cet établissement.

La succession des cotages, indiquant leur proximité temporelle (entre 1812 et 1814⁵), et surtout l'auctorialité de l'abbé Roze, commune aux deux ouvrages, nous invite à considérer ensemble ces deux méthodes, toutes deux inattendues à divers titres au sein de cette vaste entreprise d'un enseignement maîtrisé de l'apprentissage des futurs professionnels de la musique. Nous tenterons d'établir ici en quoi elles sont profondément liées entre elles de par leurs genèses

¹ Par exemple F-Pn L-220 et Vm8-950. Pour la datation des catalogues établis par la maison d'édition, soit pour l'époque en question 1807, 1812 et 1814-1815, voir Annick Devriès, François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, volume 1, « Des origines à environ 1820 », Genève, Minkoff, 1979, p. 115.

² Sont alors déjà disponibles au « Magasin de Musique du Conservatoire, tenu par Mr Ozi et Compagnie », les cinq livres des Solfèges, le traité de l'harmonie de Catel et les méthodes, de chant, piano (Adam), violon (Baillot), clarinette (Lefèvre), flûte (Hugot et Wanderlick), basson (Ozi), cor (Duvernoy), violoncelle (Baillot, Levasseur et Baudiot) et la méthode « pour 1^{er} et 2^d cor » (Domnich), toutes « adoptées pour l'enseignement du Conservatoire ». Ce catalogue ne mentionne pas la méthode de serpent, ce qui confirme la proximité chronologique de ces deux méthodes. Sur ce sujet, voir Hervé Audéon, « Le Conservatoire et l'édition musicale : l'activité du Magasin de musique (1794 1814) ? », A. Bongrain et A. Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, Paris, Buchet/Chastel, 1999, p. 216-217.

³ Pour cette citation et les précédentes, *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire de musique impérial pour le service du culte et le service militaire*, « Conservatoire de Musique. Arrêtés relatifs à l'adoption d'une méthode de serpent », page liminaire non paginée, [I].

⁴ Sans noms également sur la page de titre et où les arrêtés dévoilent le noms des auteurs : Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguéné, Langlé, Plantade, Guichard, Chérubini, plus Mendozzi : voir la page ajoutée spécifiquement en la mémoire du dernier dans certains exemplaires comme F-Pn Vm8 A-225(A).

⁵ Le catalogue suivant, paru en 1814-1815 (par ex. dans l'exemplaire de la *Méthode de chant du Conservatoire*, F-Pn Vm8 A-225(A)), les mentionne — aux prix de 12 francs pour la *Méthode de plain-chant* et de 15 francs pour la *Méthode de Serpent*, les méthodes les moins chères de la série —, ce qui confirme leur publication entre 1812 et 1814.

particulières, ainsi que quelques-unes de leurs spécificités dans le contexte de la vaste production française des méthodes, au sein et hors du Conservatoire.

Deux méthodes étroitement liées

Tout indique, dans la *Méthode de serpent*, que les quatre auteurs mentionnés se sont réparti les tâches, et l'ordre dans lequel il sont cités semble représentatif de leur degré d'implication. Les deux premiers cités sont les deux principaux compositeurs des exercices, François-Joseph Gossec, avec douze pièces, et Nicolas Roze, avec neuf pièces, deux autres auteurs étant représentés sur ce plan par une pièce chacun, Durante et un certain « Mr Lagarde »⁶. On peut supposer de là, qu'à côté de ces deux premiers auteurs, tant des pièces musicales que de la disposition variée et progressive des exercices, les deux autres membres de la Commission, Étienne Ozi et Joseph-Barthélémy Rogat – tous deux bassonistes et professeurs au Conservatoire –, eurent davantage un rôle d'éditeur, en tant que directeur du Magasin de Musique, pour le premier, et de conseiller instrumental, pour le second, qui représentait aussi l'enseignement du serpent à cette époque, les deux instruments étant souvent joués par les mêmes musiciens déjà avant la Révolution. C'est ce que laisserait en effet à penser la mention de renvoi à la « tablature » du début, décrite comme étant « le résultat des recherches faites par les meilleurs professeurs⁷ ». Reste la question de l'identité réelle de « ces meilleurs professeurs », notamment au regard de « l'affaire Métoyen », étroitement liée à la genèse de cette méthode, ainsi que nous allons le voir ci-après.

L'abbé Roze apparaît donc dès le premier regard comme l'un des compositeurs principaux des pièces musicales et exercices du volume ; mais une lecture plus attentive et la comparaison avec la *Méthode de plain-chant*, amène à penser qu'il pourrait aussi être le rédacteur principal du texte de la *Méthode de serpent*. Dès le départ, la partie historique qui ouvre la méthode, intitulée « Origine et emploi du serpent », s'appuie exclusivement, pour la récapitulation des origines de l'instrument, sur les travaux de l'abbé Lebeuf sur Auxerre, largement cité en note⁸ ; or c'est aussi l'abbé Lebeuf qui apparaît en tant qu'auteur de la première des références bibliographiques de la *Méthode de plain-chant*⁹.

Par ailleurs, un autre point commun, plus essentiel ici puisqu'il s'agit du serpent, relie les deux méthodes ; la *Méthode de plain-chant* débute par ces lignes : « Cette méthode, quoique très abrégée, peut suffire à ceux qui dirigent les chants dans les églises, comme à ceux qui jouent du serpent, pour en maintenir les véritables intonations¹⁰. » De fait, un peu plus loin, on peut

⁶ Il s'agit peut-être de Pierre de La Garde (1717-1799) qui fut maître de musique des petits-enfants de Louis XV et, de 1750 à 1755, chef d'orchestre en second à l'Académie Royale de Musique, et nommé en 1756 « Compositeur de la chambre du roi », auteur de 4 livres d'air comportant aussi des duos. Cette hypothèse reste à vérifier.

⁷ *Méthode de serpent*, p. 3 ; la tablature en question, appelée « Gamme du serpent » placée dans les pages liminaires de la méthode (p. [III]), qui correspond au tableau des doigtés, comporte en outre plusieurs indications pratiques sur le moyen d'obtenir certaines notes ; celles-ci concernent 1° les « pédales » correspondant aux notes les plus graves hors « gamme » d'*ut* et de *si* qui se font « en lâchant les lèvres », 2° les deux doigtés alternatifs des *ut* grave et aigu, dont l'un se fait « en forçant le son » et l'autre « en lâchant la lèvre », 3° les trois notes les plus aiguës de l'instrument (*fa*#, *la*, *ré*) qui sont « juste, mais dont il ne faut pas abuser », sachant que le sont pas indiqués « leurs intermédiaires » car « rarement justes ».

⁸ *Méthode de serpent*, p. 1.

⁹ *Méthode de plain-chant*, p. 1. Les autres références renvoient à la *Dissertation sur le chant grégorien* de Nivers (1683), mais aussi, plus inattendues, à deux auteurs italiens, Scipione Ceretto (1551-1631 ?) et Giuseppe Frezza considérant que « ce dernier ne laisse rien à désirer sur l'étude du Plain-chant » ; la BnF Musique conserve la 3^e édition (Padoue, 1698) de son ouvrage *Il Cantore ecclesiastico* (Rés-440) que Roze aurait pu connaître et consulter à la bibliothèque du Conservatoire ; ces références italiennes inhabituelles dans les méthodes de plain-chant françaises, pourraient être due au désir de Roze de s'appuyer sur l'enseignement italien, comme c'est le cas dans d'autres méthodes du Conservatoire.

¹⁰ *Méthode de plain-chant*, p. 1.

relever une partie spécifique sur les transpositions, qui s'adresse explicitement « à ceux qui jouent du serpent et de la contrebasse dans les églises¹¹ », un sujet qui concerne donc principalement les instruments d'accompagnement du plain-chant, au premier rang desquels on trouve, depuis sa création au tournant du XVII^e siècle, le serpent. Or on constate que cette compétence indispensable au serpentiste d'église n'est pas traitée dans la *Méthode de serpent*, qui pourtant s'adresse à ce dernier autant qu'aux serpents militaires.

La *Méthode de plain-chant* apparaît donc comme complémentaire à cette dernière ; cela, ajouté à la proximité de leurs cotages et de leur parution, laisserait entendre que la répartition des contenus entre les deux méthodes aurait été établie en amont dans un même mouvement. Les membres de la commission se seraient donc entendus d'emblée pour renvoyer tout ce qui est propre au métier du serpentiste d'église dans la *Méthode de plain-chant*, susceptible par ailleurs de convenir aussi à d'autres musiciens comme les contrebasses et les directeurs de ces chants, tous œuvrant pour le service du culte.

La Méthode de serpent

De fait, bien que celle-ci prétende répondre aux serpentistes engagés « pour le service du culte et le service militaire », sa lecture attentive permet de percevoir qu'elle insiste davantage sur la deuxième fonction, militaire, du serpent, notamment par la promotion du serpent du facteur Piffault, inventeur d'une « nouvelle forme donnée au serpent, au commencement de l'an 1806 », celle-ci faisant l'objet d'une gravure placée dans les pages liminaires de la méthode. Cette insertion traduit la préoccupation des auteurs, plusieurs fois apparente dans la méthode, à encourager les facteurs à mettre au point différentes formes de serpents qui soient mieux adaptées aux différentes fonctions militaires, selon que ceux-ci devront défiler à pied ou à cheval :

Jusqu'à présent sa forme primitive avait paru la plus commode ; mais un luthier de Paris, Mr. Piffault, vient de tenter avec succès de la changer [...]¹².

En effet,

L'usage de ce serpent [de Piffault] est bien plus facile pour le service militaire que celui du serpent ancien ; on passe sa partie inférieure sur le côté droit, comme on fait du basson. En raison de cette facilité, son inventeur l'a nommé SERPENT MILITAIRE. Ce serpent a toutes les qualités de l'autre, le même doigté, les mêmes inconvénients de l'*ut* #, tant en haut qu'au *medium* ; mais le son en est plus brillant, son tube n'étant pas recouvert de peau comme l'est celui du Serpent ancien¹³.

Ce point est repris et précisé dans la description des emplois du serpent :

Cette forme [du serpent de Piffault] préférable à l'ancienne pour la musique militaire dans la marche de l'infanterie ne peut cependant pas être aussi utilement employée par la cavalerie ; il faut en trouver une plus appropriée à ce service ; c'est aux luthiers à chercher si le tube du serpent ne peut pas être tourné en volute comme l'est celui du cor¹⁴.

Les spécificités du serpent militaire sont à nouveau développées dans la partie sur les « Manières de tenir le serpent » :

Il y a plusieurs manières de tenir le serpent ; la plus ancienne, [...], et qui est encore pratiquée généralement dans les églises est de le tenir à la verticale.

L'abbé Lunel [Note « Serpent de la cathédrale de Paris en 1772. »] changea cette manière[,] il plaça le serpent diagonalement, faisant appuyer sa seconde révolution sur le poignet gauche, ce moyen laisse cette main plus libre de boucher les trous avec le milieu de la dernière phalange, procédé préférable au premier.

L'Emploi du serpent dans la musique militaire a nécessité une troisième manière indiquée par la nature de ce service. On tient le serpent le serpent presque horizontalement afin que

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 1.

¹³ *Méthode de serpent*, pages liminaires, p. [V].

¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

sa partie inférieure étant placée hors de la ligne du corps laisse aux genoux la liberté des mouvements qu'exige la marche et surtout le pas accéléré.

Cette manière est généralement suivie dans le service de l'infanterie, nous en indiquerons une quatrième qui doit être préférée par le musicien à cheval et qui peut être adoptée pour l'usage général du serpent tant qu'il conservera sa forme primitive : on place l'instrument dans une position absolument horizontale, on passe la main droite dans la courbe formée par son extrémité inférieure, par ce moyen on le soutient et on bouche les trois derniers trous avec plus de facilité qu'on ne le peut faire par les manières précédemment décrites. »

Et de conclure en réitérant le vœu précédent :

Si l'indication donnée ci-dessus d'une forme semblable à celle du Cor peut se réaliser, ce sera sans contredit celle qui conviendra le mieux dans l'usage du serpent, elle sera moins embarrassante, et déterminera un nouveau moyen pour tenir cet instrument¹⁵.

Un tel serpent en forme de cor ne se réalisera pas, mais la méthode du Conservatoire apparaît comme l'un des premiers témoins des nombreuses recherches menées dès les premières décennies du XIX^e siècle pour 'améliorer' « l'ancien serpent », dont témoignent notamment plusieurs autres méthodes adaptées à ces nouvelles formes de l'instrument¹⁶. Tout comme la méthode du Conservatoire, elles montrent aussi que les nécessités pratiques liées à son emploi dans le cadre des musiques militaires sont à l'origine de ces mutations nouvelles dans la facture du serpent. En effet, celle-ci n'avait pas évolué jusqu'ici, restée fidèle à sa forme d'origine établie au tout début du XVII^e siècle¹⁷, telle qu'illustrée dans les traités de Mersenne (1636) et de Trichet (1640)¹⁸, tandis que son usage se répandait dans les églises, cathédrales d'abord, puis paroissiales, dans une fonction de soutien des chantres pour le plain-chant, le chant sur le livre et le faux-bourdon, et occasionnellement en tant qu'instrument de basse dans les compositions polyphoniques des maîtres de musiques intégrées au culte¹⁹. Toutefois, en 1780, Jean-Benjamin de Laborde soulignait que le serpent avait déjà été employé avant cette période dans le contexte militaire : « on se servait autrefois du Serpent dans les marches militaires : il est aujourd'hui relégué dans les cathédrales²⁰ ». Probablement la période révolutionnaire, qui fit

¹⁵ Pour cette citation et la précédente, *Méthode de serpent*, p. 2.

¹⁶ Les premières paraissent au tournant des années 1820, ce sont les : *Méthode pour l'ophibaryton ou Serpent basse [...]*, par D..., professeur de Musique (Paris, C. Hippolyte Collin, luthier, [...] où l'on trouve toujours prêt l'assortiment des Instruments qui composent la Musique Militaire), publiée entre 1817 et 1827 ; et de G. Hermenge, *Méthode pour le Serpent Ordinaire et à Clef, contenant les précepte [sic] et exercices nécessaires pour apprendre à exécuter la musique et le plain-Chant sur l'un et l'autre instrument* (Paris, Choron) parue entre 1820 et 1823 ; le même auteur publiera quelques années plus tard une *Méthode Élémentaire pour le Serpent-Forveille* (Paris, Rouen, Chartres, Tournai, entre 1832 et 1835). On citera aussi le manuscrit d'un certain Imbert, *Abrégé des principes de musique*, « A bord du Vaisseau Le Collosse, le Cinq août mille huit cent vingt deux », manuscrit de 11 f. (F-Pn, Rés Vmc-Ms. 62), qui comporte les gouaches de quatre formes différentes de serpents en face de leurs tablatures respectives, datables entre 1817 et 1822 ; les trois dernières sont attribuées à Baudoin, Jeantet à Lyon (« en forme de basson »), et Rust à Lyon ; voir Achille (Cécile) Davy-Rigaux, Volny Hostiou et Benny Sluchin, « Les méthodes de serpent en France. Reflets du parcours d'un instrument aux multiples facettes », *Musiques, Images, Instruments, Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Y. Balmer, A. Framboisier, F. Guilloux, C. Massip (éd.), Turnhout, Brepols, 2019, p. 511-543.

¹⁷ Voir François Auzel, « Les origines supposées du serpent en France : nouvelles perspectives », *Le serpent : itinéraires passés et présents*, A. (C.) Davy-Rigaux, Fl. Gétreau, V. Hostiou (dir), *Musique, Images, Instruments*, 14 (2013), p. 55-63.

¹⁸ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, t. 3, livre V, Proposition XXIV, « Expliquer la figure, l'estenduë & l'usage du serpent, qui sert ordinairement de Basse dans la Musique », p. 278-281 ; Pierre Trichet, « Du cornet à bouquin et du serpent », *Traité des instruments de musique*, François Lesure (éd.), Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'autrefois, 1957, p. 101.

¹⁹ Voir Achille (Cécile) Davy-Rigaux « Jouer le plain-chant : le serpent à l'unisson de la voix des chantres dans la France d'Ancien régime », *Le serpent : itinéraires passés et présents*, op. cit., p. 85-111.

²⁰ Jean-Benjamin de Laborde, « Serpent », *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, t. 1, 1780, p. 274.

appel aux qualités de basse stable de l'instrument dans le cadre des musiques d'extérieur pour les grandes fêtes nationales, fut-elle favorable à sa nouvelle dissémination dans les armées.

Dès cette période paraît par ailleurs chez Imbault une méthode anonyme donnant pour exercice des airs à la mode tirés d'opéras de Dalayrac et Grétry, indiquant qu'une nouvelle pratique du serpent hors de l'église avait pris place, laissée libre par la fermeture des cultes²¹. Dans les années 1807-1811, Alexandre Hardy, professeur de musique et de serpent²², fait paraître une *Méthode de Serpent* dans laquelle il précise que le serpent « fut d'abord employé dans les Eglises pour soutenir les Chantres et assurer leurs intonations » pour être « ensuite [...] admis dans les Musiques militaires et même dans les grands orchestres²³ ».

En cette période de réouverture des cultes, le même Hardy conçoit sa méthode à la fois pour « ceux qui se destineront au Plain-Chant et aux usages des Eglises », qui y « trouveront plusieurs Pièces de Chant mesurés et non mesurés ; la manière de transposer les Tons de l'Eglise ainsi que les faux-bourçons dans tous les Tons avec leurs Intonations », et pour « ceux qui se destineront à la Musique », qui « trouveront des leçons dans différents Modes » et des « Duos Concertants », ce qui l'amène à établir « les principes pour s'en servir dans le Plain-Chant ainsi que dans la Musique²⁴ ».

Leurs réflexions se situant exactement à la même période, les quatre membres de la commission de la méthode du Conservatoire auraient pu décider de concevoir comme Hardy une méthode qui soit véritablement double et complète pour les deux pratiques, d'église et militaire ; or le résultat de leur travail montre que ce n'est pas le choix qu'ils ont fait. On constate en effet qu'en dépit de son titre, la *Méthode de serpent* du Conservatoire se caractérise avant tout par son approche généraliste, en s'en tenant sur ses six premières pages aux fondamentaux de l'apprentissage du jeu de l'instrument ainsi que l'indiquent les titres des différentes parties : *Origine et emploi du serpent*, *Manières de tenir le serpent*, *De l'embouchure*, *Du doigter*, *De la formation du son*, *De l'articulation*, *De la justesse du son*, *De l'égalité des sons*, *Du trille*. Cette première partie constituée des instructions adaptées aux spécificités de l'instrument est suivie de deux séries d'exercices (Premiers/Seconds exercices), qu'une des pages liminaires décrit et annonce comme étant des « Exercices préliminaires et leçons par difficulté graduelle²⁵ », puis à partir de la page 12, des 33 pièces en duo de Gossec, Roze, Durante et de 'M. Lagarde'. Ces duos, notamment ceux de Roze, font en sorte de varier les tonalités, les mesures, comme les mouvements et les caractères musicaux, avec des pièces en canon (Roze) ou fuguées (Gossec), ou plus typées ou suggestives comme les airs « dansant ou balzando », ou « imitant la chasse » de Roze, mais qui pourraient être adaptées à tout autre instrument. Seuls deux duos de Roze font directement allusion au serpent ; l'Andante *grazioso* de la page 16, en préambule duquel son auteur précise : « Le serpent est peu dans le cas de jouer des choses de goût, cependant il accompagne parfois une voix seule dans les églises, et a des préludes qui exigent un peu de goût. L'Andante que nous plaçons ici veut être joué avec grace et expression ». Cette pièce en *sol* majeur est suivie aux pages 17-18 d'une pièce au relatif mineur (*mi* mineur) en contrepoint rigoureux à deux voix, de caractère « A Capella, ou style d'église ». Ce sont là les seules références, et dans une conception d'évidence stylisée, à quelques-unes des fonctions du

²¹ *Gamme du serpent pour apprendre à jouer sans Maître*, A Paris, chez Imbault, s.d. (entre 1787 et 1794 d'après l'adresse de l'éditeur), 2 p., article 1^{er}, « De l'instrument en général » ; voir sur ces sujets Thierry Maniguet, « L'usage du serpent à l'époque révolutionnaire », *Le serpent : itinéraires passés et présents*, op. cit., p. 214-218 et Hervé Audéon, « Le serpent dans les orchestres des théâtres et des concerts en France (1770-1830) », *id.*, p. 264-283.

²² Sur Hardy, voir les données biographiques rassemblées dans *Muséfrem. Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle* (<https://philidor.cmbv.fr/>).

²³ Alexandre Hardy, *Méthode de serpent Contenant les gammes naturelles, diezées et bémolisées, et une explication raisonnée de la manière de se servir de cet instrument [...]*, Paris, Imbault, ca. 1807-1811, p. 3.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Méthode de serpent*, pages liminaires, p. [VII].

serpent à l'église. Quant à la musique militaire, un unique « mouvement de marche et marqu[é] » de Gossec (p. 28) y fait directement allusion. L'intention qui domine dans ces duos est donc celle, avant tout pédagogique, d'entraîner les apprentis à se confronter à des situations techniques, théoriques et musicales variées, et par là de former aussi leur goût. Il est pourtant une étape de la genèse de cette méthode, par chance parvenue à notre connaissance, qui permet de mesurer combien l'hésitation des quatre membres de la commission à en faire une méthode plus spécialisée fut réelle, et qui permet de mieux mesurer les tenants et aboutissants de leur choix final.

L'affaire Métoyen

Le département de la Musique de la BnF conserve deux versions manuscrites d'une méthode de serpent de Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822), « ex ordinaire de la Musique Chambre et Chapelle du Roi Louis XVI depuis l'an 1760, jusqu'en 1792 », ainsi qu'il se présente lui-même sur la couverture de la première version de cette méthode²⁶. Métoyen rapporte lui-même ses déboires avec la commission du Conservatoire, sous la forme d'une « historiette [...] assez curieuse à connoître » insérée dans le second manuscrit relatif à cette méthode, lui-même intégré à la compilation en 15 volumes qu'il fit de son œuvre musicale après la Révolution²⁷.

L'historiette en question permet de rétablir une chronologie assez précise de cette genèse mouvementée. Métoyen commence par préciser qu'il fit « cet ouvrage en [s']amusant pour l'éducation d'un enfant de chœur de Notre-Dame [de Paris] à qui », dit-il, « j'enseignais cet instrument et qui en profita bien, et fut depuis placé à S. Roch » ; ce qui situe sa rédaction dans une période comprise entre la réouverture des cultes à Notre-Dame, vers 1801-1802, et octobre 1807 au plus tard, date suggérée par déduction de ce qui suit dans le récit :

Je fis voir ledit ouvrage quelques temps après à mon ami et ancien confrère de la Chapelle du Roi, M. Ozi, Professeur au Conservatoire, et chargé du Magasin des Ouvrages qui y sont déposés, il en fut si content qu'il me l'acheta pour être gravé et destiné à l'éducation dans cette Ecole.

Vers ce tems, il arriva que l'abbé Rose (*sic*) fut fait Bibliothécaire du Conservatoire, à la mort de M. Langlé. Mon recueil étoit depuis longtems chez M. Gossec, puis passa comme cela devoit être entre les mains du nouveau Bibliothécaire²⁸.

Le compositeur Honoré Langlé, né en 1741 à Monaco et formé en Italie, bibliothécaire du Conservatoire depuis 1797, meurt le 20 septembre 1807, et Nicolas Roze est effectivement nommé à sa succession le 1^{er} novembre 1807²⁹, ce qui nous permet de situer les révisions de Roze à partir de ce moment. Étant donné sa propre formation d'enfant de chœur à Beaune, ses aptitudes précoces pour la composition et sa carrière de maître de musique à Beaune (1768) puis à la cathédrale d'Angers (1770), enfin aux Saints-Innocents à Paris (1775), après avoir été formé à

²⁶ *Méthode pour l'éducation du Serpent, premier ouvrage fait pour cet instrument [...]*, F-Pn, Ms-10228. Voir Hervé Audéon et Achille (Cécile) Davy-Rigaux, « Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822). Parcours et œuvre d'un musicien de la Chapelle royale de l'Ancien Régime au début de la Restauration », *Revue de Musicologie*, t. 94, n° 2, 2008, p. 347-385.

²⁷ Jean-Baptiste Métoyen, « L'historiette de cet ouvrage est assez curieuse à connoître », *Etude du serpent*, F-Pn Rés.-Ms. 10227, Volume 3 : 4 p. foliotées 140 insérées entre les p. 139-141 de la méthode.

²⁸ *Ibid.*, p. [1].

²⁹ Voir Catherine Massip, « Aux origines des collections de la bibliothèque du Conservatoire : le « Journal » » de Nicolas Roze (1745-1819) », *Aux origines des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France (1680-1815)*, L. Decobert, D. Herlin (dir.), BnF Paris, Brepols Turnhout, 2023, p. 484-485 ; Sylvie Jeannerot, *L'abbé Nicolas Roze (1745-1819), maître de chapelle et bibliothécaire* (thèse de doctorat, Université de Strasbourg 2, 1998), a éclairé les circonstances de la nomination de Roze au Conservatoire : bien en cour en tant que compositeur d'un *Vivat* très diffusé et d'expert en musique auprès de l'aristocratie napoléonienne, il avait sollicité avant 1806 un poste de conservateur chargé de la musique à la Bibliothèque impériale, toutefois déjà occupé par Paul-Louis Roualle de Boisgelou, et renouvelé une demande en septembre 1807 pour tout autre poste vacant (dans Massip, *op. cit.*, p. 485).

la prêtrise à Autun (vers 1765, où il révisé et compose les plains-chants de ce diocèse), on ne peut douter que la méthode proposée par Métoyen intéressa Nicolas Roze au plus haut point lorsqu'il prit ses fonctions. Et ce d'autant plus, que lui-même avait aussi développé des qualités de pédagogue, saluées notamment par Jean-Benjamin de Laborde pour son système d'apprentissage de l'harmonie³⁰, tandis que, depuis 1776, plusieurs mentions dans l'*Almanach musical* le déclaraient enseignant en composition, musique instrumentale et vocale dans « le goût italien »³¹.

Voici comment Métoyen voit les choses :

Ce Bibliothécaire jaloux d'observer sa nouvelle dignité, fit révision de divers Duo, ni changea, ni corrigea rien, sinon, que sous prétexte d'économie de gravure, il en élagua (*sic*) quelques prétendues longueurs.

Métoyen semble toutefois en accepter le principe puisqu'il ajoute :

Ces retranchemens faits, ma complaisance fut de rétablir au net mon ouvrage pour le graveur qui aurait eu peine à se reconnaître dans le barbouillage qu'en avoit fait M. l'abbé Rose³².

Comme l'a suggéré Benny Sluchin³³, cette mise au net correspondrait au second manuscrit, qui ne recopie essentiellement que les pièces musicales. À leur examen comparé, il semble bien, en effet — et cette mise au propre le confirme —, que les interventions de Roze aient porté avant tout sur les leçons et pièces en duo de Métoyen. On relève ainsi le changement de positionnement de certaines pièces, le plus souvent d'ailleurs non suggérées par le correcteur, comme dans le cas des leçons originellement numérotées 3 (Maestoso) et 4 (Andante), recopiées respectivement en places 3 (Andante) et 4 (Maestoso) dans la mise au net. Mais on note aussi que Métoyen ne suit pas les suggestions de coupures au sein des pièces : par exemple dans la leçon Allegro initialement numérotée 24, corrigée 26, puis reprise sous le numéro 32 dans la version au propre, Métoyen ne tient pas compte de la coupure d'une vingtaine de mesures matérialisée par une collette dans le manuscrit annoté. C'est le cas qui est fait aussi aux réécritures ponctuelles de Roze, par exemple celles effectuées dans le Duo fugué initialement numéro 3, p. 60-61, qui comporte de nombreuses colettes de correction, des ajouts et corrections sur les portées et la coupure par collette d'un grand passage central, mais recopié intégralement sans retouches en numéro II (p. 59-62) dans la version mise au propre par Métoyen.

De même, plusieurs pièces indiquées par Roze comme étant à supprimer dans la version annotée ne le sont pas dans la version au propre ; et parfois Métoyen n'a pas pu s'empêcher de réagir sur la révision de Roze, par exemple pour ce qui concerne les deux duos initialement n° 10 et 11 (p. 80-81), notés « leçon à supprimer » sans être biffés, et où Métoyen demande : « Pourquoi supprimer ces deux duos ? », et de fait, il les conserve dans la version au propre.

Si cette hypothèse chronologique entre les deux manuscrits est juste, ce que l'analyse de détail ne vient pas démentir, on voit que Métoyen entendait rester maître de la nouvelle version de ses pièces musicales – à savoir principalement par le maintien de leur version initiale ! –, de leur conservation et de leur présentation. Les suppressions réellement acceptées se limitent donc essentiellement aux deux pages d'exercices préliminaires précédant les « Leçons », ainsi qu'aux six leçons elles-mêmes, et aux Hymnes du Carême et de l'Avent dans la partie des chants d'église. Il semblerait aussi que cette révision ait plutôt encouragé Métoyen à revoir la conception de sa méthode, en séparant plus clairement dans une seconde partie (p. 101-147) ce qui relève de l'usage du serpent dans les églises, y associant en préambule l'explication des transpositions, et en ajoutant plusieurs pièces de « variations sur les plain-chants » (sur le Credo de la messe de

³⁰ La Borde, *Essai, op. cit.*, t. III, p. 475-476.

³¹ Massip, *op. cit.*, p. 484.

³² Métoyen, « L'historiette de cet ouvrage... », *op. cit.*, p. [1].

³³ Benny Sluchin (éd.), *Jean-Baptiste Métoyen, Ouvrage complet pour l'Éducation du le Serpent d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France*, Éditions Musicales Européennes (Brass Urtext), 2005, p. xviii.

Dumont et sur plusieurs hymnes des grandes fêtes, de la Passion, Pentecôte et Assomption), ainsi qu'un motet au Saint-Sacrement et un chœur d'anges en trio pour finir. En somme, les retouches et suppressions faites à ses pièces musicales par Roze heurtaient sa fierté de compositeur et on voit bien que, dans la suite de son récit, Métoyen réagit surtout à cet aspect :

Environ deux ans après, il est pourtant question d'une décision relative à cette Méthode, et il est décidé une assemblée des Divinités Conservatoriales, et j'en reçois une invitation.

Nous sommes ici en mai 1810, ce qui indique que Métoyen avait établi sa mise au propre environ entre la toute fin 1807 et le milieu de l'année 1808, en ayant sous les yeux son premier manuscrit annoté par Roze. Il se rend donc à cette invitation et en donne le résultat :

Après délibération il est conclu, qu'il n'entre pour mon compte, dans ce procès verbal de toute décision, que des conseils de ma part sur l'instrument, et point de ma Musique.

Il réalise ainsi et en conclut, que

M. Rose avait un autre projet qui étoit de faire passer sous son nom cette méthode d'éducation, de laquelle il n'a nulle connaissance de cet instrument, et pour cela, il avoit emprunté quelques Duos de M. Gossec qui ne sont nullement propre[s] à cet instrument, et pour son compte, il y avoit ajouté quelques duos bachiques, tel particulièrement que *Lucas pour se gausser de nous*, et quelques basses, sous chants d'Eglise. [...]

Je vis donc que j'étois mis au néant pour la musique que j'avois faite, après avoir désiré faire connoître ce qui pouvoit se pratiquer sur cet instrument, l'ayant pratiqué d'une manière distinguée³⁴.

Fâché de cette décision, Métoyen décide d'emblée de se retirer du projet, priant « fort ces MM. de l'assemblée de ne faire aucunes mentions de moi dans leur rapport, ni dans la prétendue nouvelle méthode ». Et de confirmer ce souhait « quelques jours après³⁵ » par une lettre adressée au directeur du Conservatoire, Sarette, datée du [dimanche] 6 mai 1810, dont il retranscrit la teneur à la fin de son historiette. Il y évoque l'assemblée « de jeudi dernier » – ce qui permet d'établir que celle-ci fut tenue le jeudi 3 mai 1810 –, et tient à y souligner que :

Les Lumières et Composition[s] des personnes qui ont professé avec distinction l'instrument dont il est question ne suffisant pas pour cette instruction, il a été de ressource d'y insérer de vieille musique bachique, ce qui pourra donner quelques réminiscences plaisantes à qui les entendra.

Je conçois que les talents d'un Musicien des Anciens Rois ne doit plus être de mode, et c'est en conséquence que j'ai l'honneur de vous renouveler bien sincèrement l'absence de mon nom dans un ouvrage où je ne suis absolument pour rien, quoique en ayant été le premier moteur³⁶.

« Au reste », ajoute-t-il non sans un certain dépit, « je ne doutois pas que cela ne se termina de cette manière, tout me le fesoit prévoir, mais il faut étouffer son opinion, et sur cela le plus respectueux *Tacet*. ». Et pour aller dans le sens et la légère ironie de ses propos, il signe avec le titre de « Doyen de l'ancienne Musique Royale ».

Il semble que l'affront ait été d'autant plus profondément perçu que, comme il le souligne, il lui paraît incohérent de supprimer sa musique d'ancien maître alors que l'on va chercher « une vieille musique bachique » (en l'occurrence sur l'air de « Lucas, pour se gausser de nous »). Quant à son « opinion », on peut facilement la deviner, et on la trouve d'ailleurs on ne peut plus clairement formulée au détour d'une annotation portée dans le catalogue de ses œuvres, en marge de la Méthode, au volume 12 : « Pour faire une Méthode, mais dont les perfides et basses intrigues de l'abbé Rose en ont anéanti l'effet³⁷ ».

Son historiette peut être datée de quelques temps après les faits et avant la parution de la méthode de serpent du Conservatoire, soit aux alentours de 1811-1812, puisqu'il souligne que « la

³⁴ Pour cette citation et celles qui précèdent : Métoyen, « L'historiette de cet ouvrage... », *op. cit.*, p. [1]-[2].

³⁵ *Ibid.*, p. [3].

³⁶ *Ibid.*, p. [4].

³⁷ Jean-Baptiste Métoyen, « Catalogue des œuvres de l'auteur », dans *Te Deum et Domine salvum pour soli, chœur à 4 voix et orchestre*, [volume XII], F-Pn Rés. Ms. 8698.

prétendue nouvelle méthode [...] me paroît n'avoir eu aucune exécution depuis ce tems-là ». Il ajoute aussi cette remarque importante selon laquelle « l'affaire fut terminée » par la lettre envoyée à Sarette, « mais mon manuscrit est resté à la Bibliothèque³⁸ ». Ce qui nous invite à penser qu'il est probable que Métoyen avait remis assez rapidement après avoir reçu les corrections de Roze, l'un ou les deux manuscrits de sa méthode, à celui-ci ou à Ozi, sans doute au cours de l'année 1808. La sèche mention portée par la main de Roze sur la première version de la méthode de Métoyen confirme la décision de l'assemblée :

Cette méthode n'a point été approuvée par le Conservatoire, qui en a ordonné une autre dont la rédaction a été confiée à Mrs. Gossec et Roze³⁹.

Ce qui vient par ailleurs confirmer la prééminence de ces deux auteurs sur la méthode de serpent du Conservatoire. On peut toutefois noter que ceux-ci ne s'empêcheront pas pour autant d'emprunter quelques éléments ou idées à Métoyen, dont notamment le dessin du « serpent Piffault » (sans doute refait) et le commentaire qui l'accompagnait, presque mot pour mot, et peut-être aussi le principe de proposer des mouvements aux rythmes et caractères variés.

Une probable rivalité

Quelles sont les raisons qui ont pu conduire à une telle décision ? Sans doute, en premier lieu, comme l'a souligné Métoyen, le besoin de Nicolas Roze de montrer tout son zèle et ses talents à l'institution qui venait de l'accueillir : ses compétences de maître de chapelle, de pédagogue et de compositeur donc. Mais une lecture attentive des biographies des deux personnages fait émerger l'hypothèse de l'existence d'une certaine rivalité entre eux. On les voit en effet tous deux formés dans des maîtrises en tant qu'enfants de chœur, tous deux avec des aptitudes pour la composition, Métoyen l'ayant toutefois apprise plus tardivement et sur le tas⁴⁰ quand Roze avait commencé de l'étudier très tôt avec les meilleurs maîtres, à commencer par Jean-Marie Rousseau. La composition était devenue, pour ce dernier comme pour beaucoup de maîtres de chapelle de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'un des moyens de parvenir à une certaine reconnaissance sociale et à la notoriété, ce que tente de faire Roze en animant des concerts, composant des quatuors et symphonies, et en se faisant jouer au Concert spirituel. Il était en outre apprécié pour la qualité de sa voix et de son chant – manquant à 11 ans, par le refus de ses parents, de devenir page de la Musique du roi –, et en tant que violoncelliste, instrument dont il continuera de jouer jusqu'à la fin de sa vie. D'après ses biographes Choron et Fayolle, il rêvait de faire carrière à la Chapelle royale en tant que compositeur, mais cela ne put se faire faute de place, ce qui le conduisit à gagner sa vie en donnant des cours privés de composition et de chant après sa démission des Saint-Innocents⁴¹. Tandis que Métoyen, qui avait modestement commencé sa carrière comme serpentiste en 1748 « après l'éducation qu'il en avait reçu de M. l'abbé Dulac à Notre-Dame de Paris », finit par accéder à la place de bassoniste de la Chapelle royale en 1760, après avoir été « secrétaire des atours de Mme Sophie », fille de Louis XV. Ses qualités musicales, et sans doute divers appuis, lui permirent donc de devenir Ordinaire de la musique du roi, occupant ce poste jusqu'à la suppression de la Chapelle en 1792. Outre ses talents de musicien, Métoyen était aussi un dessinateur de grand talent, se déclarant « graveur de lettres et d'ornements », ce qui lui valut de rendre de nombreux services complémentaires en

³⁸ Pour les deux citations, Métoyen, « L'historiette de cet ouvrage... », *op. cit.*, p. [3].

³⁹ Jean-Baptiste Métoyen, *Méthode de serpent, premier ouvrage fait pour cet instrument [...]*, F-Pn Rés. Ms. 10228, page de couverture.

⁴⁰ Il indique ainsi (dans la dédicace du *Psaume 71*, vol. [15] de ses œuvres autographes, p. [4]), qu'à la fin de 1757, il fit exécuter un *Te Deum* de sa composition en l'église de Buc, près de Versailles, par une trentaine de musiciens de la Chapelle royale à l'occasion de la naissance du comte d'Artois, futur Charles X, le 9 octobre 1757.

⁴¹ Alexandre Choron, François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et mateurs, morts ou vivants*, Paris, Valade 1811, t. II, p. 246.

réalisant des copies et décors de plusieurs ouvrages liturgiques de la collection de la Chapelle royale, et les magnifiques plans aquarellés de la Musique du roi, réalisés en 1773, aujourd'hui bien connus en tant que témoignage unique et précieux de la disposition des musiciens à la tribune de la Chapelle. Les honneurs de la cour ne le quittèrent presque pas puisqu'à l'âge de 87 ans, lorsqu'il copie son dernier grand motet, il occupait encore la fonction de « bibliothécaire musical honoraire de Louis XVIII ». Il s'était alors retiré à l'institution de Sainte-Périne de Chaillot où il résidait depuis 1811 après avoir été travaillé depuis 1801 comme receveur-caissier dans l'administration de l'hospice des Quinze-Vingts, récemment réorganisé par Bonaparte⁴². Or, on constate qu'après la Révolution, nos deux protagonistes fréquentent les mêmes lieux, ainsi les Quinze-Vingts, pour les cérémonies desquels ils composeront tous les deux des pièces de circonstance et où Roze avait aussi des contacts ; mais ils composent aussi chacun des pièces de circonstance pour les fêtes nationales ; enfin, tous deux font partie des premiers compositeurs à avoir proposé des nouvelles musiques pour les églises de Notre-Dame et de Saint-Eustache dès les premiers temps de leur réouverture au culte. On relèvera sur ce point, qu'au moment de la dispute, soit vers 1808-1810, Métoyen était en train de publier son *Recueil de chants d'Eglise contenant les Antiennes de la Vierge et les Hymnes du Carême mis en contre-point en trio pour haute contre, taille et basse* issus principalement de sa production pour Saint-Eustache⁴³.

Ils avaient aussi tous deux la fibre pédagogique, Roze, comme on l'a mentionné plus haut, et Métoyen, par l'écriture spontanée de sa méthode de serpent suscitée par l'enseignement qu'il donnait alors à un élève, mais aussi par la publication vers 1765 de sa *Démonstration des Principes de la Musique ou Méthode Nouvelle réduite en douze cartes*⁴⁴, gravée par lui-même, alliant ainsi ses deux talents principaux ; on note encore que, vers 1770, il réalisa les décors de la page de titre des *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* de Levesque et Bêche⁴⁵.

Une certaine jalousie, peut-être assortie d'un léger mépris de la part de Roze, et une rivalité récente révélée par les nouveaux enjeux du temps, que ce soit du côté de la reprise des cultes, où ils pouvaient tous deux prétendre apporter leur expérience de musiciens et compositeurs ayant connu les pratiques d'église d'Ancien Régime, ou que ce soit du côté de la mise au point de l'enseignement du Conservatoire, où là aussi tous deux avaient une expérience et des compétences à faire valoir dans leurs secteurs de spécialité respectifs, ont donc pu naître de ces parcours parallèles qui, en plusieurs lieux et circonstances, se sont croisés, peut-être trop souvent. L'affaire de la méthode de serpent constituerait donc une nouvelle occasion de réveiller cette rivalité. Ce contexte nous semble venir éclairer ces derniers propos de conclusion de l'ancien bassoniste de la Chapelle royale sur cette affaire malheureuse : « Ainsi M. l'abbé Rose m'a renversé et n'en a pas eu plus de gloire [puisqu'alors la méthode n'avait alors toujours pas

⁴² On conserve aussi de lui trois dessins de différents points de vue du bâtiment des Quinze-Vingt datés des années 1807, 1809 et 1811. Sur tous ces points de la biographie de Métoyen, voir Audéon et Davy-Rigaux et, *op. cit.*

⁴³ Jean-Baptiste Métoyen, *Recueil de chants d'Eglise contenant les Antiennes de la Vierge et les Hymnes du Carême mis en contre-point en trio pour haute contre, taille et basse*, par J. B. Métoyen, ex-ordinaire de la Musique Chapelle des deux derniers Rois, [sl], [sn], [sd]. La datation est établie d'après de celles fournies par l'auteur dans ses manuscrits autographes relatives à ses compositions pour Saint-Eustache, et d'après la mention de renvoi pour la souscription au « Magasin [de musique] de MM. Kreutzer, Cherubini, &c », dont la période d'exercice est comprise entre 1802 et 1810 (cf. Devrès et Lesure, *op. cit.*, vol. 1, p. 116-117). Voir Achille Davy-Rigaux, « Au miroir d'un 'genre' : les recueils de contrepoints à trois voix sur le plain-chant de Jean-Baptiste Métoyen et Adrien de La Fage », F. Gribenski, A. Porret-Dubreuil et collab. V. Rollin (dir.), *Musiques et pratiques religieuses en France au XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Musicologie, 2022, p. 41-59.

⁴⁴ Jean-Baptiste Métoyen, *Démonstration des Principes de la Musique ou Méthode Nouvelle réduite en douze cartes* [...], Paris, Versailles, vers 1765 selon le privilège.

⁴⁵ Pierre Levesque et Jean-Louis Bêche, *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* [...], 3^e édition, Paris, Cousineau, vers 1780.

paru]. Mais je n'avois pas l'honneur d'être un membre du Conservatoire » ; de même, lorsqu'il souligne que lors de cette fameuse réunion du 3 mai 1810, « M. Gossec me parut si peigné (*sic*) d'un[e] telle décision qu'il sortit de cette assemblée, comme honteux d'y avoir été pour quelque chose⁴⁶ ». On notera que Métoyen n'exprime pas de grief ou de remarque au sujet de son ami Ozi qui assurait pourtant alors le rôle de directeur des éditions du Conservatoire.

Les destinataires des deux méthodes

Par-delà cette fin malheureuse pour lui, ces faits font apparaître que l'initiative de Métoyen fut déterminante, non seulement dans la genèse et le choix des contenus de la *Méthode de serpent*, mais probablement aussi pour l'existence même d'une méthode de serpent, et encore davantage pour celle d'une méthode de plain-chant, au Conservatoire. Sans sa proposition initiale en effet, il est permis de penser que ces deux méthodes, parues tardivement dans la série, et qui concernaient un nombre infime d'étudiants du Conservatoire, n'auraient pas vu le jour.

Et ce d'abord parce que la classe de serpent eut une vie éphémère, et sans autre initiative ou volonté, il est probable qu'aucune méthode n'aurait paru. Frédéric de La Grandville a établi à ce sujet que le serpent n'occupa jamais une place évidente au Conservatoire. Ce qui n'était pas le cas dans l'institution précédente, la Musique de la Garde nationale de Paris, alors déjà dirigée par Bernard Sarrette : dans ce cadre, la place du serpent était bien établie, avec la présence régulière de quatre à six serpentistes pour jouer aux concerts organisés dans le cadre des fêtes nationales. On note d'ailleurs, qu'Alexandre Hardy, figura avec Jacques Cornu, en tant que serpentiste parmi les treize instrumentistes « supplémentaires » employés en novembre 1793 immédiatement après la transformation de la Musique de la Garde nationale de Paris en Institut national de musique, destiné à former les musiciens des armées, toujours sous la direction de Bernard Sarrette, et que Rogat apparaît aussi dans cette liste mais pour le solfège et le basson⁴⁷, Les deux premiers, Cornu et Hardy, figurent parmi les enseignants du Conservatoire en activité entre 1796 et 1800, aux côtés de leurs collègues ex-membres de la Garde nationale, Jean-Baptiste Mathieu et Gaspard Veillard, et toujours de Joseph Rogat. L'hypothèse de La Grandville étant que, malgré la volonté d'intégrer des professeurs de serpent lors de la création du Conservatoire, prévus au nombre de quatre⁴⁸, cet enseignement devait concerner trop peu d'élèves et que les professeurs identifiés étaient prioritairement affectés aux classes de solfège (Mathieu, Veillard, Rogat), comme cela était aussi le cas de certains professeurs de trombone ou de trompette. De fait, Hardy et Cornu cessent leurs enseignements en 1800 (le dernier devient tromboniste à l'Opéra), et Mathieu en 1802, alors que la nouvelle institution doit revoir ses objectifs devant la baisse des fêtes nationales et les restrictions budgétaires, en se tournant davantage vers la société civile. Seul Rogat est donc encore présent – toutefois officiellement en tant que professeur de solfège et de basson – durant les années où la commission établit le projet de méthode de serpent du Conservatoire. Par ailleurs La Grandville souligne qu'aucun élève ne figure dans la liste des lauréats du Conservatoire dans cette discipline, tenue scrupuleusement à jour jusqu'en 1815 et qui constitue un bon filtre pour connaître les instruments considérés comme importants⁴⁹. Or, force est de reconnaître que les carrières qui s'ouvraient potentiellement aux serpentistes n'étaient pas considérées comme les plus prestigieuses, leur vocation première – celle des débuts de l'instrument –, étant d'œuvrer au service des églises ; elle resurgit avec la réouverture du culte, tandis que l'emploi dans le cadre militaire s'amenuise avec la diminution nette des grands concerts des fêtes nationales. On pourrait ajouter que malgré les recherches pour adapter le serpent à ses impératifs pratiques, la musique militaire évoluera finalement assez

⁴⁶ Pour les deux citations, Métoyen, « L'historiette de cet ouvrage... », *op. cit.*, p. [3].

⁴⁷ Voir Frédéric de La Grandville, « Le serpent au Conservatoire de Paris : un enseignement manqué » *Le serpent : itinéraires passés et présents*, *op. cit.*, p. 220-237.

⁴⁸ *Ibid.*, voir « Liste des classes... », p. 236.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 229.

rapidement vers le choix d'autres instruments comme le trombone ou le tuba pour exécuter les parties les plus graves, et ce avec plus d'éclat et de puissance.

Il n'en reste pas moins qu'à l'époque où elle a été conçue la proposition de Métoyen était séduisante et astucieuse, et nous fait réaliser aujourd'hui la capacité de cet auteur à s'adapter, de façon adéquate et utile, au changement radical du monde dans lequel il a vécu durant sa longue carrière : ainsi qu'il l'affirme, au moment où il l'établit, il est bien le premier à réaliser une méthode complète dédiée au seul serpent⁵⁰. Jusqu'ici en effet, seules deux tablatures de serpent avaient été publiées avant la Révolution, et les fonctions à l'église du serpent n'apparaissent que dans les deux méthodes de plain-chant de Oudoux et Imbert évoquées plus en détail ci-après.

Il semble que Métoyen ait aussi été le premier à prévoir de traiter directement les deux fonctions principales de l'instrument dans ces premières années du XIX^e siècle. L'idée était visiblement pertinente, puisque l'on voit Alexandre Hardy publier la sienne avec la même double approche dans une période très contemporaine. Au même moment, tous vont donc dans ce sens, d'évidence le plus adapté, et c'est aussi l'approche que semblent avoir finalement retenu les quatre auteurs du Conservatoire ; toutefois dans des limites intéressantes à observer puisque, comme nous l'avons établi – et contrairement à celles de Métoyen et Hardy –, la méthode du Conservatoire reste avant tout généraliste. Eu égard à ses ambitions et ses missions, il peut paraître aujourd'hui cohérent que le Conservatoire adopte la position la plus neutre et professionnelle, en se centrant avant tout sur la bonne maîtrise de l'instrument ; et qu'il joue son rôle de promulgateur des bonnes pratiques musicales en faisant l'état des lieux (sur les différentes tenues de l'instrument notamment), en énonçant les fondamentaux de son jeu validés par les spécialistes, et en mettant l'accent sur la nécessité d'adapter la forme de l'instrument aux différentes pratiques induites par les diverses situations militaires, sans manquer de mentionner ses fonctions à l'église. D'une certaine manière le Conservatoire ne pouvait pas retenir la proposition de Métoyen d'envisager une méthode pleinement adaptée aux deux fonctions, militaires et religieuses, du serpent, et ce sans doute parce que cette institution laïque n'avait pas vocation à former les musiciens d'église. Comme évoqué précédemment, du point de vue de l'historique de l'institution, c'est la fonction militaire de l'instrument qui justifie la création d'une classe de serpent ; une remarque relevée au détour de la *Méthode* dénote de fait une certaine condescendance à l'égard des serpentistes d'église envisageant que certains utilisateurs, ceux qui ne sont « pas musiciens » et « l'employent pour le service du lutrin » puissent se passer d'étudier le doigté puisqu'ils se contentent « d'exécuter sur le serpent [...] quelques basses simples » pour lesquelles le jeu de l'embouchure suffit⁵¹.

Mais ne faut-il pas pour autant remédier à cela, ne serait-ce qu'indirectement ? Surtout dans la mesure où un serpentiste formé au Conservatoire pourrait être appelé à exercer aussi à l'église, puisque les sanctuaires viennent d'être réouverts ? C'est peut-être la question qui s'est posée aux concepteurs des deux méthodes. Par-delà la potentielle rivalité interpersonnelle entre Métoyen et Roze, on peut donc mesurer l'embarras des autres protagonistes à une période où se réaffirme la double fonction, laïque et religieuse, de cet instrument. D'où le choix, aussi incongru, contradictoire ou inattendu soit-il à priori, d'établir aussi une méthode de plain-chant du Conservatoire, qui s'impose alors comme une formation complémentaire pour les serpentistes et autres potentiels instrumentistes susceptibles d'être appelé à l'église comme les contrebassistes, ou pour les directeurs de chœurs exerçant dans ce cadre. Cela était d'autant plus facile et naturel à envisager que l'abbé Roze, devenu une autorité du Conservatoire par sa fonction de bibliothécaire, et eu égard à son passé d'enfant de chœur et de maître de chapelle,

⁵⁰ Sous-titre de la *Méthode pour l'éducation du Serpent*, *op. cit.* ; de même dans sa lettre à lettre à Sarette, il se dit avoir été « moteur » pour la réalisation de la méthode de serpent du Conservatoire. Notons au passage que le contenu de son ouvrage montre que Métoyen avait bien intégré la structure pédagogique des méthodes du Conservatoire, notamment avec ses 40 Leçons par gradation de difficultés et ses 15 duos.

⁵¹ *Méthode de serpent*, p. 4.

pouvait – voire souhaitait – se charger de ce travail, alors qu’il était impliqué aussi dans la conception de la *Méthode de serpent*.

Roze et la *Méthode de plain-chant*

Il est intéressant de noter que ce faisant il renouait avec une conception de la méthode de plain-chant, déjà éprouvée vers la fin XVIII^e siècle par le prêtre de Noyon Oudoux, et le serpent de Saint-Benoît de Paris, originaire de Sens, Imbert⁵², qui les premiers, avaient intégrés à leurs méthodes de plain-chant une partie dédiée plus spécifiquement au serpent – et aux orgues et basse-contres pour Oudoux –, signe du développement de la place prise par cet instrument dans les paroisses et non plus dans les seules cathédrales. Ce faisant, ils étaient aussi les premiers à concevoir et promulguer une approche pédagogique de l’instrument. Roze ne manque pas d’ailleurs de renvoyer à la méthode d’Oudoux lorsqu’il aborde le chant des intonations des psaumes et des cantiques, pour y trouver les façons de les orner⁵³. Comme ses prédécesseurs, Roze accorde une large place à la pratique de la transposition (chapitre 5), et plus généralement à tout ce qui permettra aux instrumentistes de « maintenir les véritables intonations » du plain-chant qu’ils sont censés guider, ce qui passe par la lecture des caractères de notation spécifiques au plain-chant, l’explication de ses huit tons et leur application à la psalmodie, et les ornements spécifiques des antiennes. Comme eux, il fournit des exemples ponctuels pour s’exercer et recommande aux serpents en particulier « de ne point user de broderies ridicules, sur les notes de plain-chant, ce qui en détruit la belle simplicité, et convient peu à la décence⁵⁴».

Il s’en distingue toutefois dans l’esprit général, suivant la ligne du Conservatoire, en ne retenant que les points essentiels, donnant ponctuellement quelques principes simples et pratiques, et s’en tenant à une relative sobriété dans le propos. Celle-ci laisse toutefois transparaître çà et là quelques remarques incidentes qui nous intéressent aujourd’hui dans la mesure où elles sont révélatrices des pratiques de son temps – comme d’émettre le souhait d’avoir le même diapason partout, ou faire observer que la note de référence moyenne des voix pour prendre le bon ton dans la psalmodie est significativement montée d’une tierce maintenant que les « grosses voix » des cathédrales ne dominent plus⁵⁵ –, ou qui font écho directement à l’enseignement dont il a été témoin dans sa jeunesse, comme dans le cas de l’apprentissage du demi-ton⁵⁶.

Il accorde enfin une attention particulière aux faux-bourçons (« il n’y a rien de plus majestueux que ces chants à quatre et cinq parties, quand ils sont bien faits, et bien exécutés⁵⁷ »), dont il fournit les chants les plus usités, et propose pour finir deux *O Salutaris*, dont l’un fut composé

⁵² *Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plain-chant, avec quelques exemples d’hymnes et de proses ; ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l’office divin, ainsi qu’aux organistes, serpents et basses-contres, tant des églises où il y a musique, que de celles où il n’y en a point : par M. Oudoux, chapelain, ponctoyeur et musicien de l’église de Noyon, Paris, Augustin-Martin Lottin, [1772] (seconde édition, « revue, corrigée & augmentée », 1776) ; Nouvelle méthode, ou Principes raisonnés du plain-chant dans sa perfection, tirés des élémens de la musique : contenant aussi une méthode de serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec goût ; où l’on trouvera des cartes pour apprendre à connoître le doiter, etc. on y trouvera aussi des pièces de basse, de variations, et d’accompagnement pour ledit instrument. Sans avoir recours à d’autres livres, les maîtres trouveront dans ladite méthode, toutes sortes de pièces de chant choisies, comme : duo, trio, quatuor, messes, proses, hymnes, antiennes, répons, et autres pièces de composition en parties, pour enseigner à leur élèves, par Imbert de Sens, serpent de saint Benoit, Paris, Vve Ballard, Brocas, L’auteur, [1780].*

⁵³ *Méthode de plain-chant*, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre IV, respectivement article 1, p. 7 et article 3, p. 14.

⁵⁶ Il indique même la date : « en 1756 [il avait alors 11 ans], j’ai vu enseigner dans les écoles que toutes les fois que le *si* se trouvait entre deux *la*, il fallait dire *la ca la*, ce qui donnait une grande facilité pour trouver ce demi degré », *Méthode de plain-chant*, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

initialement pour Saint-Eustache, et un *Inviolata*, pouvant être adaptés à différentes configurations vocales.

Les deux dernières méthodes de serpent et de plain-chant du Conservatoire révèlent, de façon particulièrement perceptible, certaines pratiques musicales en train de se réajuster en conséquence directe des bouleversements politiques et religieux de cette période pré- et post-révolutionnaire, auxquels un instrument comme le serpent fut des plus sensibles. Étant en effet employé dans le cadre ecclésiastique (durant tout l'Ancien Régime puis à la reprise des cultes) et dans les musiques militaires (avant 1780 puis durant la période révolutionnaire), il réussira finalement à subsister dans son premier emploi jusqu'à la disparition des lutrins quelques décennies plus tard, tandis qu'il était abandonné au profit d'autres instruments dans le cadre militaire.

Parues dans la courte période où les deux pratiques, religieuse et militaire, cohabitèrent, néanmoins sans que se dégage un grand dynamisme dans aucune des deux – du fait précisément de la reprise progressive des cultes, d'un côté, et de l'incertitude quant à l'évolution de sa facture, de l'autre –, on comprend que la conception de ces deux méthodes ait posé quelques difficultés à la commission chargée de les établir. Dans ce contexte mouvant et dégradé, que confirme la difficulté à établir une classe de serpent au Conservatoire, force est de constater que leur conception indissociable et leurs parutions concomitantes ne tinrent finalement qu'à peu de choses : la rivalité entre deux anciens musiciens d'église.

Résumé :

Dernières parues de la série des Méthodes pour servir de base à l'enseignement dans les classes du tout récent Conservatoire de musique et de déclamation, la *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire de musique impérial pour le service du culte et le service militaire* et la *Méthode de plain-chant à l'usage des Eglises de France*, détonnent à divers titres au sein de cette vaste entreprise d'un enseignement maîtrisé de l'apprentissage des futurs professionnels de la musique. L'article montre en quoi elles sont étroitement liées dans leur genèse mouvementée, devant leur existence à la rivalité entre deux anciens musiciens d'église, Jean-Baptiste Métoyen et Nicolas Roze, ayant tous deux exercé de part et d'autre de la Révolution, et à un moment bien spécifique de l'histoire des diverses utilisations du serpent en France.

Résumé en anglais :

The most recently published in the series of Methods to be used as a basis for teaching in the classes of the recently founded Conservatoire de musique et de déclamation, the *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire de musique impérial pour le service du culte et le service militaire* et la *Méthode de plain-chant à l'usage des Eglises de France* (Méthode de serpent adopted by the Imperial Conservatory of Music for religious and military service), and the *Méthode de plain-chant à l'usage des Eglises de France* (Plainchant Method for use in the Churches of France), stand out in various respects within this vast undertaking of mastered teaching for the apprenticeship of future music professionals. The paper shows how they are closely linked in their tumultuous genesis, owing their existence to the rivalry between two former church musicians, Jean-Baptiste Métoyen and Nicolas Roze, both of whom practised on either side of the Revolution, and to a very specific moment in the history of the various uses of the serpent in France.