

La création musicale au service de la liturgie. Pierre Desvignes à Notre-Dame de Paris (1802-1827)

Guillaume Avocat

▶ **To cite this version:**

Guillaume Avocat. La création musicale au service de la liturgie. Pierre Desvignes à Notre-Dame de Paris (1802-1827). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Poitiers, 2023. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04036478⟩

HAL Id: tel-04036478

https://hal.science/tel-04036478v1

Submitted on 19 Mar 2023

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.



Copyright - All rights reserved

Université de Poitiers
École doctorale Humanités

La création musicale au service de la liturgie. Pierre Desvignes à Notre-Dame de Paris (1802-1827)

Volume 1 – Mémoire de recherches

THÈSE

pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Poitiers en musique et musicologie

Présentée et soutenue par :
Guillaume AVOCAT

Sous la direction de :
Thierry FAVIER et Rémy CAMPOS

Le 3 février 2023

Membres du jury

Thierry FAVIER (Directeur – Professeur des Universités en musicologie, Université de Poitiers)

Rémy CAMPOS (Codirecteur – Professeur d'histoire de la musique, Conservatoire national de musique et de danse de Paris / Responsable de la recherche, Haute école de musique de Genève)

Youri CARBONNIER (Rapporteur – Professeur des Universités en histoire moderne, Université d'Artois)

Achille DAVY-RIGAUX (Rapporteur – Directeur de recherches en musicologie, CNRS/IReMus)

Katharine ELLIS (Professor of Music, Cambridge University)

Fanny GRIBENSKI (Chargée de recherches en musicologie, CNRS/IRCAM / Assistant Professor of Music, New York University)

Résumé

Il existe encore très peu de travaux consacrés à la musique d'Église française du XIX^e^ siècle, nonobstant l'essor considérable de ce domaine d'étude pour l'époque moderne depuis les années 1990 et des avancées des musicologies anglaise et allemande sur le sujet à l'échelle européenne. L'historiographie moderniste française est ancrée dans un collectif d'historiens, musicologues et théologiens réunis autour de projets précis et profite de la forte dynamique des études sur la musique baroque des années 1980. Tandis qu'éclosent des projets de grande ampleur et des publications transdiciplinaires qui actualisent régulièrement les problématiques liées aux métiers de la musique d'Église, aux pratiques musicales *in ecclesia* ou à la place de la musique dans l'expérience du culte à l'époque moderne, l'historiographie contemporanéiste commence juste à s'organiser collectivement. Les travaux sur le sujet arrivent en ordre dispersé et se concentrent généralement sur la période 1830-1905, délaissant les années charnières entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

La découverte collective d'un important fonds de partitions et parties séparées de Pierre Desvignes (1764-1827), maître de musique de la cathédrale de Chartres de 1785 à 1793 puis de celle de Paris de 1802 à 1827, offre la possibilité d'étudier le lien entre liturgie et création musicale dans une chronologie qui enjambe la Révolution française. L'emploi de la musique figurée à l'église est très réglementée et fait l'objet de débats passionnés depuis la fin du XVII^e^ siècle. L'historiographie a démontré qu'il pouvait y avoir un écart considérable entre les règles et la réalité de la pratique, poussant les historiens et les musicologues à étudier la question de différents points de vue (autorités ecclésiastiques, critiques, musiciens) et à différentes échelles (synodale, conciliaire, diocésaine, capitulaire, individuelle).

Nous proposons d'étudier la question de la création musicale au service de la liturgie à une échelle très localisée, par l'examen croisé des livres liturgiques, du *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame de Paris et des œuvres de Desvignes. Nous pourrons ainsi mesurer la distance entre les règles édictées par les chanoines, les usages traditionnels, la réalité de la pratique et interroger systématiquement le paradigme d'une rupture révolutionnaire dans le domaine de la musique d'Église. Notre thèse est également l'occasion d'approfondir l'analyse de phénomènes artistiques majeurs au tournant du siècle, à savoir l'essor de la messe concertante, le déclin du motet à grand chœur et l'usage de la symphonie et des formes de la musique de théâtre à l'église. À travers cette étude de cas, nous tenterons de mettre au jour les éléments essentiels à un décloisonnement chronologique salutaire pour l'étude de la musique d'Église en France.

Abstract

There are very few works on church music of the 19th century, despite the considerable development of this field for the modern era. Modernist historiography is anchored in a collective of historians, musicologists and theologians gathered around projects and benefit from the strong Baroque studies dynamic in the 1980s. While large-scale projects and collective publications regularly update the problems linked to the professions of church music, musical practices in the churches or the place of music in the experience of worship in the modern period, contemporary historiography is just beginning to collectively organize itself. Works on the subject arrive in scattered order and generally focus on the period 1830-1905, neglecting the pivotal years between the 18th and 19th centuries.

The collective discovery of an important collection of scores and parts by Pierre Desvignes (1764-1827), music master at Chartres cathedral between 1785 and 1793 and Paris cathedral between 1802 and 1827, offers the possibility of studying the link between liturgy and musical creation in a chronology that spans the French Revolution. The use of figurative music in church is highly regulated and has been the subject of heated debates since the end of the 17th century. Historiography demonstrated that there could be a considerable gap between the rules and the practice reality, prompting historians and musicologists to study the question from different points of view (ecclesiastical authorities, critics, musicians) and from different scales (synodal, conciliar, diocesan, capitular, individual).

We propose to study the enquiry of musical creation for liturgy on a very localized scale, by cross-examining the liturgical books, the Notre-Dame Chapter's deliberations register and the works of Desvignes. We will thus be able to measure the distance between the rules laid down by the canons, traditional customs, and the reality of practice, and to systematically question the paradigm of a revolutionary break in the field of church music. Our thesis is also an opportunity to deepen the analysis of major artistic phenomena at the turn of the century, namely the rise of the concertante mass, the decline of the large choir motet, and the use of the symphony and theatrical music forms in the church. We will attempt, through this case study, to bring to light the essential elements for chronological decompartmentalization for the study of church music in France.

Remerciements

La thèse que je présente ici n'aurait jamais vu le jour sans le soutien indéfectible de beaucoup de personnes. Je tiens d'abord à remercier mes directeurs qui m'ont distillé leurs sages conseils et qui m'ont accompagné avec patience et dévouement dans les moments les plus éprouvants. Ma formation doctorale fut parcourue de nombreuses rencontres marquantes. Je dois beaucoup au groupe de recherche Muséfrem, aux chercheurs et chercheuses de l'IreMus ainsi qu'aux membres de la Société française de musicologie auprès desquels j'ai grandi en tant que chercheur. Que ce soit au cours de mes vacations ou de discussions informelles, je pus toujours compter sur Nathalie Berton-Blivet, Achille Davy-Rigaux et Fabien Guilloux pour m'orienter et répondre à mes interrogations. J'ai également une pensée émue pour Xavier Bisaro et Sylvie Granger qui nous ont malheureusement quitté pendant l'élaboration de cette thèse. Je retiens d'eux leur rigueur, leur passion, leur humilité et leur engagement dans l'accompagnement des jeunes chercheurs. Je garde un merveilleux souvenir de ma première vacation pour Muséfrem, sous la direction de Sylvie Granger. Elle a su piquer ma curiosité et m'ouvrir à de nouveaux horizons de recherche historique. À l'occasion de quelques rencontres fortuites à la BnF, Xavier Bisaro ne pouvait s'empêcher de venir jeter un œil passionné aux manuscrits de Desvignes que j'étudiais. Il me dispensa ses conseils en méthodologie et partagea avec moi ses connaissances en latin et en liturgies anciennes. Au titre de la générosité et du sens du partage, je tiens vivement à remercier Vincent Rollin qui, alors qu'il était chercheur associé à la BnF, m'a fait découvrir le fonds Notre-Dame, dont je ne faisais que soupçonner l'existence. Un grand merci également à Fanny Gribenski qui m'a donné accès à une partie de ses dépouillements de presse. Je pus également compter sur l'implication scientifique et le sens du service des différentes équipes de conservateurs et d'archivistes qui m'ont accompagné dans ma recherche. Je pense bien sûr aux équipes du département de la musique de la BnF et plus particulièrement à Laurence Decobert et Catherine Vallet-Collot qui m'ont ouvert un accès privilégié aux boîtes non cataloguées du fonds Notre-Dame. Je pense aussi à l'abbé Philippe Ploix et à Vincent Thauzies des Archives historiques de l'archevêché de Paris, au sein desquelles l'accueil est toujours chaleureux, ainsi qu'aux personnels des Archives nationales pour le travail qu'ils font au quotidien pour faciliter notre exercice de la recherche. J'exprime également toute ma gratitude à mes parents, à ma sœur et à Julien qui m'ont soutenu et motivé à chaque étape de ce projet ainsi qu'à Rosine, merveille parmi les merveilles.

Sommaire

Introduction générale

CHAPITRE 1 - Le rétablissement de la cathédrale ou la restauration des pratiques d'Ancien Régime

Introduction

I. La réouverture de Notre-Dame de Paris

A. Notre-Dame de Paris, premier temple du système concordataire

a) Les enjeux d'une réouverture précipitée

b) Napoléon et les chanoines métropolitains

B. Les chanoines métropolitains et le culte concordataire

a) La réouverture de l'église et la reconstitution du collège de chanoines

b) « Se conformer entièrement à ce qui se pratiquait autrefois »

II. Reformer une nouvelle maîtrise : entre difficultés financières, débats sur l'éducation musicale et respect des anciennes pratiques

A. Les débats sur la réouverture des maîtrises en France

a) La querelle entre Sarrette et Le Sueur

b) De la guerre de chapelles aux débats ministériels

B. La nouvelle maîtrise non-instituée (1803-1807)

a) Les balbutiements d'une école non-instituée

b) Pierre Desvignes et la maîtrise non-instituée

C. La nouvelle maîtrise instituée (1807-1830)

a) Ancrage dans la tradition et accommodement à la nouvelle organisation de l'éducation musicale

b) Le statut et le rôle du maître de musique

III. Musique et liturgie à Notre-Dame de Paris (1807-1830)

A. Les musiciens du bas-chœur dans la nouvelle organisation concordataire

a) La reconstitution de la musique du bas-chœur

b) Le statut des musiciens du bas-chœur

B. Un « rite » ancré dans la tradition

a) La liturgie parisienne au début du XIX^e^ siècle

b) Service musical et hiérarchie des solennités

Conclusion

CHAPITRE 2 - Créer pour la messe canoniale

Introduction

I. Les prescriptions, usages et pratiques cérémonielles

A. Prescriptions, usages et pratiques cérémonielles pour le chant de la messe canoniale dans la France d'Ancien Régime

a) La distinction des fêtes par l'usage croissant de la polyphonie pour l'Ordinaire de la messe

b) La distinction des fêtes par l'insertion de motets

B. Prescriptions, usages et pratiques cérémonielles pour le chant de la messe canoniale à Notre-Dame de Paris sous le Concordat

a) Les recommandations des chanoines pour l'usage de la musique figurée

b) Les recommandations des chanoines pour l'insertion de motets et de pièces en faux-bourdon

C. Le « rite solennel » parisien : chant et conduite cérémonielle

a) Le « rite solennel » : une simple extension du « rite double »

b) La conduite cérémonielle sous le « rite solennel »

II. Pierre Desvignes et les habitudes de création dans le genre de la messe en musique

A. Le strict respect des canevas traditionnels : les prières d'acclamation *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*

a) Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison

b) Sanctus

c) Agnus dei

B. Le respect relatif des canevas traditionnels : le chant du Symbole *Credo in unum Deum* et l'hymne *Gloria in excelsis*

a) Credo in unum Deum

b) Gloria in exclesis Deo

C. Canevas structurels et dispositions musicales

a) Respect des canevas structurels traditionnels et variété des dispositions musicales : Kyrie, Sanctus, Agnus dei

b) Diverses manières de dramatiser le Gloria et le Credo

III. Le maître de musique à l'ouvrage

A. Concevoir son portefeuille de musique

a) De la constance dans la création : une chronologie des messes de Pierre Desvignes

b) De la diversité dans la création : une typologie des messes de Pierre Desvignes

c) L'intégration de motets et de pièces en faux-bourdon à la messe canoniale : un espace de relative liberté

B. Les conditions de la création

a) Un financement difficile à estimer

b) Les conditions et modalités d'exécution

C. L'art de l'adaptation

a) Adaptation et réemploi du matériau musical

b) L'adaptabilité chez Desvignes : entre pragmatisme et respect des principes du Stile antico

Conclusion

CHAPITRE 3 - Créer pour les vêpres solennelles

Introduction

I. Les vêpres en musique à Notre-Dame de Paris au début de la période concordataire : une règlementation erratique

II. Les vêpres en musique en France : regard sur les usages décrits dans la littérature de codification

A. Les prescriptions dans les livres liturgiques parisiens

B. Les prescriptions dans les cérémoniaux de Toul et d'Angers

III. Reconstituer les vêpres en musique de Pierre Desvignes

A. Reconstituer le corpus d'œuvres pour les vêpres

B. Les vêpres de Desvignes et les usages traditionnels

IV. La réalité de la pratique

A. Des textes prescripteurs à la réalité de la pratique

B. Les conditions et modalités d'exécution

V. La musique pour les vêpres de Pierre Desvignes

A. Les antiennes en musique

a) L'organisation du discours

b) La dramatisation du discours

B. Les psaumes en musique

a) Texte et unité formelle

b) Dramatisation du texte et expression musicale : Pierre Desvignes et la tradition du motet à grand chœur

Conclusion

CHAPITRE 4 - Célébrer le pouvoir civil

Introduction

I. Système de célébration et identité du pouvoir

A. Célébrer l'Empire ou l'élaboration d'une « religion napoléonienne »

a) Le système de célébration de l'Empire

b) Un général autoritaire déguisé en Roi Très-Chrétien

B. Célébrer la monarchie restaurée ou « l'Ancien Régime retrouvé »

a) Supprimer les « fêtes étrangères à la religion et aux français »

b) Renouer avec les anciennes pratiques en s'accommodant des nouvelles

II. La fabrique des célébrations

A. L'occupation du temps et de l'espace

a) Procédures d'annonce et d'organisation des célébrations

b) Se réjouir et se divertir : aux origines des festivités de la France contemporaine

c) « L'annexion » de Notre-Dame de Paris : entre usages hérités et luttes de représentation

B. *Semper cantandi pro Deo et Patria*

a) Chants, psalmodies et lectures pour les fêtes publiques

b) Des effectifs musicaux à la hauteur des événements

III. Représenter le pouvoir

A. Comment la musique représente-t-elle le pouvoir ?

B. Modernité et ostentation

C. L'esthétique militaire

a) La musique militaire à l'église de Louis XIV à Napoléon III

b) Le Te deum *et l'esthétique militaire*

c) Des messes et des messes des morts pour musique militaire

Conclusion

Conclusion générale

Introduction générale

Il existe très peu de travaux consacrés à la musique religieuse française composée au tournant du XIX^e^ siècle, en dehors de quelques monographies et de la synthèse pionnière, mais déjà ancienne, de Jean Mongrédien[1]. Décrivant cette période comme un temps de mutations progressives sans étape ni chef de file véritablement remarquable, Mongrédien suggère alors de ne plus penser la musique française de cette époque au prisme de la rupture[2]. Cette lecture témoigne d'une évolution globale de notre pensée historique qui tend à remettre en question le paradigme d'une rupture révolutionnaire depuis les années 1970[3]. Bien que cette évolution interprétative soit largement admise, comme en témoignent notamment les récents travaux sur la musique de théâtre et de concert[4], elle ne s'est paradoxalement pas encore cristallisée dans le domaine de la musique religieuse, faute d'études historiques.

L'idée d'une rupture révolutionnaire dans le domaine de la musique d'Église fut d'autant plus prégnante que l'impact de ces dix années de mutations politiques et institutionnelles fut important sur les églises et le monde ecclésial : la constitution civile du clergé, la fermeture des églises collégiales et paroissiales puis, sous la Terreur, l'interdiction totale du culte catholique et enfin la difficile reconstitution des chapitres et des musiques ordinaires au début de la période concordataire. Elle fut, de ce fait, longtemps inscrite dans le prolongement de l'idée d'un affaiblissement du sentiment religieux à la fin du XVIII^e^ siècle dont le désintérêt pour le motet à

---

1. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : Peter Lang, 1980 ; du même auteur, *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986, p. 155-198. Voir également les travaux monographiques de Nicole DESGRANGES, *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997 et de Jean-Marcel BUVRON, *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 - Le Mans*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2013 qui se concentrent sur la musique des cathédrales du point de vue d'une institution. Notons également la thèse de doctorat de Nicolas Dufétel consacrée à la musique religieuse de Franz Liszt : *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2008, dont la problématique relève plutôt de l'histoire intellectuelle.

2. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme…op. cit.*, p. 335 : « Des Lumières au romantisme, il n'y aura pas eu de rupture abrupte : le paysage s'est peu à peu transformé, comme sous l'effet d'une savante et discrète technique de fondu enchaîné. Il serait sans doute absurde de prétendre opposer systématiquement ces deux moments de notre passé ».

3. Voir à ce sujet l'essai de François FURET, *Penser la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1978.

4. *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920 : structures, pratiques musicales, sociabilités*, dir. Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008. Sur les pratiques du concert à l'église voir GRIBENSKI (Fanny), « "La Musique attire aux Églises & les fait aimer". Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e^ siècle », *Revue de musicologie*, 105 (2019/1), p. 77-110. Sur l'Opéra-Comique voir le collectif *The Opéra-Comique in the eighteenth and nineteenth centuries*, ed. Lorenzo Frassà, Tournai : Brepols, 2011.

grand chœur à partir des années 1770 et l'influence grandissante de la musique de théâtre et de concert sur la *musica* pratiquée dans les églises furent perçus comme les principaux symptômes sur le plan de l'histoire musicale[5]. Les spécialistes de la musique de l'époque moderne ne s'aventurent presque jamais au-delà de l'année 1790 qui marque la première fermeture de la Chapelle royale et de la plupart des églises[6], ainsi que la dispersion ou la reconversion de la plupart des musiciens d'Église[7]. Par ailleurs, les récents travaux menés sur la période concordataire débutent généralement autour de l'année 1830 où coïncident l'émergence d'un historicisme musical et d'un mouvement pour la restauration de la musique religieuse et de la liturgie romaine, le développement de la pratique du concert de musiques historiques, ainsi que les décisions de la Monarchie de Juillet conduisant à une nouvelle fermeture de la Chapelle royale et à la réduction drastique des fonds publics alloués à l'entretien des personnels ecclésiastiques[8]. Ainsi, l'histoire de la musique d'Église du XIX^e^ siècle français est souvent réduite à ces mutations. Cela s'explique notamment par le fait que les arguments des réformateurs de la musique religieuse ont longtemps été reconduits par l'historiographie

[5]. Pour une analyse de discours critiques sur le sujet à la fin du XVIII^e^ siècle, voir FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 229-247 et, du même auteur, « Espaces sociaux et stratégies discursives de l'Exposé détaillé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solemnité de Jean-François Le Sueur (1787) », *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons. Mélanges offerts à Jean Duron*, dir. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris : Publications de l'École Nationale des Chartes, 2018, p. 381-406.

[6]. Dans son ouvrage *Le motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009, p. 575-585, Thierry Favier souligne l'intérêt d'étudier la musique des maîtrises concordataires au prisme des évolutions de la fin du XVIII^e^ siècle, bien que le cadre de son corpus l'oblige à lui-même adopter une chronologie qui prend la Révolution pour borne supérieure. Citons à titre de contre-exemple l'étude de Xavier Bisaro sur le plain-chant : *Chanter toujours : plain-chant et religion villageoise dans la France moderne, XVII^e^-XIX^e^ siècles*, Rennes : PUR, 2010.

[7]. BOURDIN, Philippe, « Les musiciens d'Église dans la nation révolutionnaire », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) : *Musiciens d'Église en Révolution*, p. 559-573. Voir également le collectif sur le devenir professionnel des musiciens d'Église paru dans le revue *Siècle*, 45 (2018) : *Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire*, disponible en ligne : 45 | 2018 Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire (openedition.org).

[8]. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015 et ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique. Rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques à Paris sous le Régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, 2015.

musicologique, et encore récemment[9], contribuant ainsi à cimenter une conception ontologique du répertoire religieux représentée par la notion de *musique sacrée*[10].

Plusieurs maîtres de musique actifs avant la Révolution retrouvent pourtant leurs anciennes fonctions au début de la période concordataire, tels François Marc à la cathédrale du Mans[11], Charles Hérissé à celle d'Orléans[12] et Bernard Jumentier à la collégiale de Saint-Quentin[13]. D'autres sont promus dans des églises ou chapelles plus importantes. En dehors du cas bien connu de Jean-François Le Sueur[14], il y a celui de Pierre Desvignes, maître de musique de la cathédrale de Chartres, qui reprend son ancien métier à Notre-Dame de Paris, après avoir brièvement tenu le violoncelle au théâtre et enseigné le solfège dans les classes d'hommes au Conservatoire de musique de Paris[15]. Si beaucoup de chantres et musiciens d'Église se sont reconvertis, parfois bien loin du domaine musical[16], certains ont de nouveau prêté leur voix aux bas-chœurs des églises sous le Concordat[17]. La Chapelle des Tuileries emploie également bon

---

9. LETERRIER (Sophie-Anne), « L'archéologie musicale. La "restauration du chant grégorien", entre liturgie et histoire », *Le chant, acteur de l'histoire*, dir. Jean Quéniart Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 253-267.

10. HAMELINE (Jean-Yves), « Le son de l'histoire : musique et chant dans la Restauration catholique (XIX^e siècle) », *La Maison-Dieu*, 131 (1977), p. 5-47.

11. BUVRON (Jean-Marcel), *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 - Le Mans…op. cit.*

12. HERISSE, Charles (1737-1817), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434482 (consulté le 11 septembre 2022).

13. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997. Voir également de la même auteure « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835 », *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 117-139.

14. MONGREDIEN, (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)…op. cit.*

15. DESVIGNES, Pierre Louis Augustin (1764-1827), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668 (consulté le 11 septembre 2022). LA GRANVILLE (Frédéric de), *Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815) : Tableaux des classes*, p. 226-227. AJ 37-84 et 85 d'abord, puis page 93 : Cherubini, Méhul, et 86 (nakala.fr) (consulté le 11 septembre 2022).

16. TRIOLAIRE (Cyril), « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre entre Révolution et Empire », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008), p. 459-480. À propos l'effet de l'abolition de la monarchie sur la carrière des musiciens du roi, voir CARBONNIER (Youri), « Déclassement et reconversion : le sort des musiciens du roi après le 10 août 1792 », *Siècle*, 45 (2018). En ligne : Déclassement et reconversion. Le sort des musiciens du roi après le 10 août 1792 (openedition.org) (consulté le 11 septembre 2022)

17. On observe ce phénomène notamment à la collégiale Saint-Quentin comme le montre DESGRANGES (Nicole), « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835 », *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 117-139. Il en est de même pour le bas-chœur concordataire de la cathédrale de Poitiers et les bas-chœurs toulousains : AVOCAT (Guillaume), « Les musiciens d'Église de la Vienne à l'épreuve de la Révolution et du Concordat », *Siècle*, 45 (2018), *Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire*, en ligne :

nombre de musiciens de l'ancienne Chapelle royale[18]. D'anciens maîtres de musique réputés s'illustrent diversement dans le monde musical parisien. Joseph-Denis Doche, ancien maître de musique de la cathédrale de Coutances, se rend célèbre pour ses vaudevilles. Nicolas Roze, ancien maître de musique de l'église des Saints-Innocents de Paris, compose plusieurs œuvres pour les fêtes religieuses et civiles sous l'Empire ainsi qu'une méthode de serpent pour le Conservatoire[19]. Enfin, le phénomène d'uniformisation de la liturgie sur le modèle du rite romain ne débute qu'à partir des années 1850[20]. Avant cette date, la cartographie des liturgies en France est encore très hétérogène, le territoire étant partagé entre les diocèses qui suivent le rite de Rome, ceux qui suivent le rite de Paris et leurs différentes déclinaisons au sein de liturgies locales. Tous ces éléments conduisent naturellement à privilégier l'idée de la continuité. Mais l'écriture de l'histoire du rétablissement des églises, de leurs maîtrises et de leurs musiques ordinaires est encore à un état très fragmentaire. Les quelques rares travaux sur le sujet passent généralement sous silence la musique pour la liturgie quotidienne et portent essentiellement sur des œuvres composées en des circonstances extraordinaires[21], sur la musique des chapelles souveraines[22] ou sur des figures réformatrices comme Alexandre Choron[23].

---

http://journals.openedition.org/siecles/3900 et MICHEL (Benoît), « Les maîtrises et chapelles toulousaines de la Révolution au Concordat », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) : *Musiciens d'Église en Révolution*, p. 531-557. Pour le cas chartrain, voir MESPLE (Pierre), « La Révolution, un accélérateur de carrière pour les musiciens de la cathédrale de Chartres ? », *Siècle*, 45 (2018), *Reconversions et migrations professionnelles…op. cit.* en ligne : La Révolution, un accélérateur de carrière pour les musiciens de la cathédrale de Chartres ? (openedition.org).

[18]. CARBONNIER (Youri), « La Restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, 379 (2015/1) : *Nouvelles perspectives pour l'histoire de la musique (1770-1830)*, p. 165-182.

[19]. JEANNEROT (Sylvie), *L'Abbé Nicolas Roze (1745-1819), maître de chapelle et bibliothécaire*, thèse de doctorat, Université Strasbourg 2, 1998.

[20]. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Tournai : Brepols, 2006, p. 25-80. Voir du même auteur « *Fluctuat nec mergitur* : le rite du diocèse de Paris de la Révolution à la Monarchie de Juillet », *La Flûte harmonique*, 88, *Le Grand-Orgue de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris – historique, situation, perspectives*, (2005), p. 94-111.

[21]. MONGREDIEN, (Jean), « La musique du sacre de Napoléon 1^er », *Revue de Musicologie*, 53/2 (1967), p. 137-174 et, du même auteur, « La musique aux fêtes du sacre de Charles X », *Recherches sur la Musique française classique*, X (1970), p. 87-100.

[22]. Jean Mongrédien s'attarde essentiellement sur la Chapelle des Tuileries, les messes qui y sont jouées, les musiques des sacres de Napoléon et de Charles X ainsi que les idées d'Alexandre Choron. Le rétablissement des maîtrises est brièvement évoqué et ne fait pas l'objet d'une étude systématique (*La musique en France des Lumières au Romantisme…op. cit.*, p. 155-198).

[23]. FEDOROFF (Yvette), WALLON (Simone), « Choron et ses essais de réforme musicale à l'Église de la Sorbonne. Un point d'histoire de la musique religieuse en France sous la Restauration », *Logos musicae, Festschrift für Albert Palm*, dir. Rüdiger Görner, Wiesbaden : F. Steiner, 1982, p. 63-70 ; ELLIS (Katharine), « Vocal Training at the Paris Conservatoire and the Choir Schools of Alexandre-Étienne Choron : Debates, Rivalries and Consequences », *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, dir. Michael Fend et Michel Noiray, Berlin : Berlin Wissenschafstverlag, 2005, p. 125-144. Cette tendance de l'historiographie contemporanéiste à se focaliser sur les mouvements de réforme de l'école Niedermeyer et de la Schola cantorum

Les maîtres de musique cités précédemment reprirent-ils leurs anciennes compositions ou durent-ils en composer de nouvelles ? Dans quelles conditions ces derniers travaillèrent-ils ? Pratiquait-on encore, à l'époque concordataire, le métier de maître de musique de la même manière que sous l'Ancien Régime ? Les observations faites par l'historiographie sur les mutations du genre de la messe et la dimension mondaine des offices à la Chapelle des Tuileries, souvent lues au prisme de la décadence de la musique religieuse du XIX^e^ siècle, sont-elles également valables pour le culte ordinaire des églises ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre à travers cette thèse. La découverte récente d'un important fonds musical issu de la collection de l'ancien musée Notre-Dame – contenant notamment des partitions et parties séparées manuscrites et souvent autographes de Pierre Desvignes et de Charles Vervoitte – rend possible l'étude de l'histoire de la musique religieuse de cette période du point de vue du rapport entre pratique musicale et liturgie, plutôt que celui des fonctionnements institutionnels, comme le fit Jean-Marcel Buvron avec la cathédrale du Mans, ou des parcours individuels, comme le firent Jean Mongrédien et Nicole Desgranges à propos de Le Sueur et Jumentier.

Le fonds musical de Desvignes résulte de vingt-cinq années de travail d'un maître de musique formé dans une maîtrise d'Ancien Régime (celle de Dijon) au service de la première église de France après la signature du Concordat de 1801[24]. Il constitue un corpus d'une importance, d'une richesse et d'une cohérence rares pour un maître de musique à l'époque qui nous occupe. Il contient 161 œuvres composées et remaniées entre l'entrée du maître au service de la cathédrale de Chartres en 1785 et sa mort en 1827. On y trouve 15 messes, trois messes des morts, 19 psaumes en musique, 83 antiennes en musique, six *Magnificat*, cinq *Te Deum*, un recueil de *Leçons de Ténèbres* pour la Semaine sainte ainsi qu'une vingtaine d'autres motets sur des cantiques, hymnes et prières diverses : *Domine salvum*, *Ô salutaris*, *Stabat Mater*,

a fait l'objet d'une critique historique et épistémologique de la part de Jean-Yves Hameline dans son article « Le son de l'histoire : musique et chant dans la Restauration catholique (XIX^e^ siècle) », *La Maison-Dieu*, 131 (1977), p. 5-47.

[24]. Desvignes naît le 27 septembre 1764 à Velars-sur-Ouche, petit village près de Dijon. Il est formé à la maîtrise de la cathédrale bourguignonne, où il est admis en 1770. Il y reçoit l'enseignement de plusieurs maîtres dont Le Sueur entre 1779 et 1782. Desvignes tient ensuite le serpent et la contrebasse à la cathédrale de Tours sous la direction de son ancien maître. Il prend ensuite le poste de maître de musique de la cathédrale d'Évreux en 1782 puis de la cathédrale de Chartres en 1785 jusqu'à sa fermeture en 1793. Après avoir tenu le violoncelle au théâtre et enseigné le solfège au Conservatoire de musique de Paris, Desvignes est reçu maître de musique en titre à Notre-Dame de Paris en 1807 et y reste jusqu'à sa mort le 21 janvier 1827. Pour plus de détails sur sa biographie, voir DESVIGNES, Pierre Louis Augustin (1764-1827), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e^ siècle.* https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668 (consulté le 11 septembre 2022).

Pie Jesu, *Veni Creator* et *Pange Lingua*[25]. L'étude de ce fonds musical offre la possibilité de combler plusieurs des vides historiographiques évoqués précédemment en inscrivant notamment la question de la création musicale au service de la liturgie en France dans un cadre qui englobe les cérémonies ordinaires et dans une chronologie qui enjambe la « frontière[26] » révolutionnaire.

Comprendre les interactions entre encadrement cérémoniel, conduite liturgique et pratiques musicales

Au sein des maîtrises d'Ancien Régime, le maître de musique tenait un rôle central. À la fois compositeur, pédagogue et gestionnaire, ce dernier était en charge de la composition et de l'exécution de la musique polyphonique pour les solennités, d'une partie de la formation musicale des enfants de chœur (chant, solfège, composition) et devait bien souvent s'occuper des finances de la maîtrise ainsi que de la discipline et du confort de ses élèves[27]. On se concentrera ici sur le premier aspect du métier de maître de musique. Composer de la musique pour les services liturgiques et paraliturgiques implique un encadrement cérémoniel relativement strict ainsi qu'un certain nombre d'obligations d'ordre temporel, spatial et liturgique. L'année liturgique est rythmée par différents temps, comme le temps de Pâques, le temps de Noël ou le temps de la Pentecôte, qui peuvent occasionner des pratiques musicales

[25]. Voir le *Catalogue de l'œuvre religieux de Desvignes* en Annexe 1, p. 509-644.

[26]. Voir bien sûr l'essai fondamental de François FURET, *Penser la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1978. Pour une application des réflexions de Furet à la musique d'Église, voir FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74.

[27]. Pour une synthèse sur le sujet voir LOUPES (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Étude de structure », *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 25-42. Voir également, dans le même collectif, l'article de Georges ESCOFFIER, « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires », p. 203-230. Pour une réflexion complète et pluridisciplinaire sur les différents aspects du métier de maître de musique, voir le collectif *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e^- XVIII^e^ siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020.

particulières[28], ainsi que des temps de pénitence, comme le Carême et l'Avent qui, au contraire, circonscrivent sévèrement l'emploi de la musique[29].

Les œuvres du maître de musique ne représentent qu'une part infime des pratiques musicales à l'église. Le plain-chant, la musique d'orgue et, dans une moindre mesure, le faux-bourdon forment l'essentiel du chant liturgique. Les pièces en chant sur le livre, c'est-à-dire en contrepoint fleuri sur le plain-chant, et la *musica*, c'est-à-dire la musique figurée, ne sont employées qu'aux fêtes les plus importantes[30]. Cette dernière est employée à différents moments du jour liturgique, lequel débute aux vêpres de la veille et s'achève à celles du jour, dans le cadre de célébrations liturgiques (traditionnellement les vêpres et les complies du jour ainsi que la messe canoniale) et paraliturgiques (les processions, les saluts au Saint-Sacrement ou à la Vierge)[31]. La musique figurée composée par le maître est articulée avec différentes formes de chant, des morceaux d'orgue de manière plus ou moins dense et complexe en fonction toujours du degré de solennité de la fête et des usages cérémoniels du diocèse ou de l'église concernée[32]. La musique, au même titre que les lumières, les tentures, le nombre et la dignité

---

[28] Sur la fête de Noël, voir le numéro 21 de la revue *Siècle* (2005/1) consacré à *La célébration de Noël du XVII^e^ au XIX^e^ siècle. Liturgie et tradition*. Pour une étude des pratiques spécifiques à la France méridionale, voir MICHEL (Benoît), *Le noël à grand chœur : une pratique musicale à Toulouse et en terres méridionales (XVII^e^-XIX^e^ siècles) : étude historique, institutionnelle, liturgique et esthétique*, thèse de doctorat, Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2014. Pour une étude spécifique à la cathédrale du Puy-en-Velay, voir, du même auteur, « Les noëls à grand chœur conservés au Puy-en-Velay : la production de Louis Grénon », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e^ siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005, p. 147-170.

[29]. DAVY-RIGAUX (Achille[Cécile]), « De l'enseignement des cérémoniaux diocésains pour la connaissance des musiques d'Église de la France des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Bernard Dompnier, Tournai : Brepols, 2009, p. 431-461.

[30]. Les fêtes sont hiérarchisées par degré de solennité. Ces degrés régissent plusieurs aspects du *decorum* de la célébration, dont la musique. Voir à ce propos DOMPNIER (Bernard), « Formes, moments et lieux de la solennisation à la cathédrale de Clermont vers 1700 », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : Olschki, 2014, p. 1-12. Sur le cas parisien, voir notamment la synthèse faite par Xavier Bisaro dans son *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon*, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2017, p. 114-131, consulté le 11 septembre 2022. https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/guide-cmbv/.

[31]. C'est en tout cas ce que démontrent Erik Kocevar pour la musique d'orgue, Xavier Bisaro et Sébastien Gaudelus pour le chant et Alexis Meunier pour les saluts au Saint-Sacrement. Sur ces questions, voir leurs articles dans le collectif *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier et Daniel-Odon Hurel, Tournai : Brepols, 2009 : KOCEVAR (Erik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », p. 463-482 ; BISARO (Xavier) et GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e^ siècle », p. 483-496 ; MEUNIER (Alexis), « Les saluts du Saint-Sacrement : des offices de dévotion pour les fidèles », p. 497-516.

[32]. Citons quelques exemples chronologiquement proches de la période qui nous occupe. En 1763, Louis Grénon a composé pour la cathédrale de Clermont un *Memento Domine* alterné dont seuls les versets impairs sont en musique. Les versets pairs étaient chantés en plain-chant (GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse*, éd. Thomas Vernet et Thomas Leconte, anthologies : musique des maîtrises de France I. 11, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2012, p. 71-92). À la fin du XVIII^e^ siècle, Pierre Desvignes a composé pour la cathédrale de Chartres un *In pace in idipsum* prévoyant l'insertion d'un verset en plain-chant

du célébrant, de ses diacres et de leurs acolytes ainsi que la méthode d'encensement fait partie des *adminicula exteriora* qui, pour reprendre les mots de Bernard Dompnier, « donnent chaire[33] » au culte et participent d'une « opération[34] » rituelle censée édifier le fidèle et l'élever vers le divin.

Le maître de musique compose donc pour un usage réglé et doit se plier à certaines contraintes et respecter un certain nombre d'usages. Si les sources abondent sur le sujet, elles demeurent imprécises et sont souvent contradictoires. Les décrets publiés par les assemblées conciliaires et synodales qui règlent le culte divin abordent généralement la question de la musique de manière très distanciée et nébuleuse à l'époque moderne. On ne peut en dégager de prescriptions claires sur l'emploi de la musique figurée dans la catholicité post-tridentine[35], mais plutôt des conventions inéluctablement sujettes à interprétations[36]. Les cérémoniaux diocésains sont également peu loquaces, sinon totalement muets, sur les pratiques musicales. Le *Cérémonial de l'église d'Angers* publié vers 1730, le *Cérémonial de Toul* publié en 1700 par un chanoine du chapitre cathédral sur ordre de l'évêque Henry de Thyard-Bissy ainsi que

---

entre les mots « *In pace in idipsum* » et « *Dormiam et requiescam* » puis le chant du *Gloria Patri* en plain-chant à la fin du motet (F-Pn, ms. 9331(1), p. 81-82).

33. DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 11-21, citation p. 12.

34. TURNER (Victor W.), *The Ritual process. Structure and Anti-structure*, Routledge, 1969, réed. 1996. Nous traduisons ici cette notion fondamentale de la pensée de l'anthropologue Victor Turner par le terme « opération », choisi par Jean-Yves Hameline, plutôt que par le terme « phénomène » employé dans la traduction française de ce livre paru chez les Presses Universitaires de France en 1990 car le cœur de notre sujet est bien la mise en œuvre musicale du rituel et pas le phénomène dans sa globalité. Cette notion de *ritual process* a été reprise et développée sur un plan pluridisciplinaire (à dominante anthropologique) par Jean-Yves Hameline, dont la pensée vaste et complexe est parfaitement synthétisée dans *Une poétique du rituel…op. cit.*. Il emploie les théories de Turner dans le chapitre V : '*De rebus liturgicis' ou célébrer à trois dimensions*, p. 73-90, dans le chapitre VIII : *Acte de chant, acte de foi*, p. 139-156 et dans le chapitre XI : *Itinéraire II*, p. 179-202. Cette notion, principalement sous l'influence d'Hameline, a ensuite été transposée sur un plan historique par Bernard Dompnier, notamment dans « Le culte baroque au miroir de ses langages…art. cit. » ainsi que sur un plan musicologique par Xavier Bisaro dont son article « Les *Vespres à deux chœurs avec symphonie* de Menault : une stylistique du vraisemblable », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. cit.*, p. 141-158 en est l'illustration la plus proche de notre démarche actuelle.

35. DOMPNIER (Bernard), « Les ordonnances synodales des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et la réglementation du culte divin », *Conciles provinciaux et synodes diocésains du Concile de Trente à la Révolution française : défis ecclésiaux et enjeux politiques*, dir. Marc Aoun et Jean-Marie Tuffery-Andrieu, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 365-383 ; BISARO (Xavier), « Pour en finir avec les prescriptions musicales du concile de Trente », *Normes et transgressions dans l'Europe de la première modernité*, dir. Florence Piat et Laurey Braguier-Gouverneur, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 119-129. Ces deux auteurs insistent sur la diversité des formes que peuvent prendre ces décrets ainsi que sur l'hétérogénéité du vocabulaire employé rendant leur analyse intertextuelle peu concluante.

36 LA BORDE (Jean-Benjamin de), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. III, Paris : Ph.-D. Pierres, 1780, p. 415. Dans cet ouvrage, l'historien, compositeur et fermier général du Roi de France Jean-Benjamin de La Borde, évoque la musique de Du Mont et son interprétation trop littérale des décrets du Concile. Merci à Xavier Bisaro pour nous avoir suggéré la lecture de cet ouvrage.

le *Caeremoniale parisiensis* dressé par Martin Sonnet en 1662 sur ordre de l'archevêque Jean-François de Gondi figurent parmi les cérémoniaux les plus prolixes sur les pratiques musicales, particulièrement en ce qui concerne la messe et les vêpres des grandes fêtes[37]. Si la comparaison de ces trois cérémoniaux fait apparaître quelques usages communs, notamment sur la programmation calendaire et la hiérarchie des jours de fête, il met surtout en évidence d'importantes différences dans la manière d'intégrer la musique figurée dans le cours de l'office des grandes fêtes ainsi que dans son articulation avec d'autres formes de chant. Il en découle alors que les prescriptions musicales relèvent aussi d'habitudes locales.

À l'échelle diocésaine, la dimension prescriptive des cérémoniaux est très relative. Leur principal objet étant la règlementation de la conduite cérémonielle, de la gestuelle, des déplacements et du *décorum* pour l'ensemble du diocèse, les quelques mentions concernant la musique énoncent moins des obligations que des habitudes, souvent propres à la cathédrale ou aux églises disposant de fonds conséquents et d'une musique ordinaire suffisamment fournie. En témoigne notamment le *Caeremoniale parisiensis* de Sonnet dont l'exposé sur les pratiques musicales suggère que certaines églises ne peuvent mettre en pratique ses indications. Il laisse généralement ouverte la possibilité de ne pas employer de musique figurée aux moments où il la préconise et propose parfois plusieurs alternatives[38]. Ainsi, comme l'a souligné Jean-Yves Hameline, il est nécessaire de différencier l'étude des « énoncés prescripteurs » et la « connaissance des actions elles-mêmes[39] ». Les cérémoniaux ne portent pas un ensemble de règles intangibles. Tout au plus décrivent-ils une « enveloppe sonore[40] » malléable que les maîtres de musique s'approprient en fonction des moyens dont ils disposent et des demandes des chanoines qui les emploient.

Il apparaît donc nécessaire d'étudier le rapport entre musique et liturgie à l'échelle capitulaire. Mais force est de constater que les sources qui émanent des collèges de chanoines – contrats, règlements, actes capitulaires – ne sont guère plus précises que les livres diocésains. Elles

---

[37]. *Cérémonial de l'église d'Angers*, Chateaugontier : chez Joseph Gentil, s.d. ; *Cérémonial de Toul dressé par un chanoine de l'Eglise cathédrale et imprimé par ordre d'illustrissime et réverendissime et seigneur, Monseigneur Henry de Thyard-Bissy, évêque comte de Toul*, 1700 ; *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis*, 1662.

[38]. BISARO (Xavier) et GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII[e] siècle…art. cit. »

[39]. HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonie, cérémonial, cérémoniaux dans la catholicité post-tridentine », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne…op. cit.*, p. 11-43, citations p. 13.

[40]. HAMELINE (Jean-Yves), *Une poétique du rituel*, Paris : Les éditions du Cerf, 1997, p. 157-170. Par ce terme, l'auteur définit la manière dont se conjuguent le chant et l'action liturgique. L'action liturgique suppose des « actions de chant » organisées dans le temps et dans l'espace qui peuvent faire l'objet de modulations par l'expression, par la rapidité d'exécution ou par la transposition dans d'autres dispositions stylistiques.

apportent toutefois des informations complémentaires sur les attentes des chanoines et les réalités de la pratique. Les règlements des maîtrises et les contrats d'embauche des maîtres de musique ne détaillent jamais l'ensemble des obligations relatives à leur service musical. Tout au plus explicitent-ils quelques généralités. Le règlement de la maîtrise de Notre-Dame de Paris de 1738 ne dit rien du service du maître de musique au bas-chœur et se concentre sur ses obligations vis-à-vis des enfants[41]. Le contrat de Louis Grénon après sa réception à la cathédrale de Clermont en 1765 indique simplement qu'il doit être présent lorsqu'il y a polyphonie aux « moments accoutumés[42] ». Le contrat de Jolliez, prédécesseur de Jumentier à la collégiale de Saint-Quentin, n'est pas plus précis[43]. Les actes capitulaires retraçant les conflits entre les chanoines et les musiciens demeurent les sources les plus riches[44]. Ces échanges conflictuels portent généralement sur la durée des morceaux ou la nature même de la musique exécutée mais demeurent néanmoins très flous[45]. Les chanoines prennent rarement le temps de détailler leurs attentes ou de revenir sur les obligations du maître de musique. Il n'est donc guère possible de tirer de conclusion franche relativement à la réglementation et à la régulation de la *musica* à l'église en France, ni même de sonder avec précision l'évolution des pratiques musicales *in ecclesia* sur l'ensemble du territoire à partir de ces sources. Il est donc vain de chercher des règles formellement énoncées quant à l'emploi de la *musica* dans les églises, tant sur la manière de l'intégrer aux offices que sur sa nature même.

---

[41]. Archives nationales, L 528[A], n°27. Ce règlement est intégralement retranscrit dans l'Annexe 3[A], p. 661-667.

[42]. *Louis Grénon. Un musicien d'Église au XVIII[e] siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 178-180.

[43]. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat, Lille : ANRT, 1997, p. 59-60. Le contrat de Jumentier est perdu.

[44]. Ce constat ne concerne pas que le service des maîtres de musique mais également celui des chantres, comme on peut s'en rendre compte à travers les différents épisodes conflictuels entre les chanoines de la cathédrale de Clermont et leurs chantres bénéficiers. Voir à ce propos DOMPNIER (Bernard), « "Descendre de leurs stalles pour entrer dans le chœur". Les chanoines, le plain-chant et la musique », *Les langages du culte aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 315-336.

[45]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017, p. 126-127. L'auteur mentionne le conflit qui opposa Porthade Amidey et les chanoines de la cathédrale de Dole entre 1753 et 1754 qui somment à leur maître de musique de « faire chanter des musiques convenables et proportionnés aux jours et aux tems qu'elles doivent s'exécuter ». Notons également les délibérations du chapitre cathédral de Saint-Étienne de Toulouse du 4 août 1691 et du 5 juin 1700 citées par Norbert Dufourcq dans son article « Les chapelles de musique de Saint-Sernin et Saint-Étienne de Toulouse dans le dernier quart du XVIII[e] siècle », *Revue de musicologie*, XXXIX/115 (1957), p. 36-55. Au cours de la première les chanoines expriment leur insatisfaction à l'égard des motets récemment fait exécuter par leur maître André Campra et délibèrent « [qu'il] ne pourra faire chanter aucune nouvelle musique ny motet qu'il ne l'ait auparavant montré à la compagnie ». Au cours de la seconde, les chanoines évoquent un motet sur psaume « extraordinairement long et fatigant ». Jean-Laurent Lecerf de la Viéville évoque la réticence des chanoines de Notre-Dame à accepter l'usage des instruments de la symphonie pour les cérémonies ordinaires dans son « Discours sur la musique d'église », *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1706, p. 178.

Du pouvoir supposé de la musique : les débats sur l'emploi de la musique figurée dans les églises en France

Interroger le lien entre création musicale et liturgie suppose également de mettre en perpsective les réalités observées avec l'évolution du goût et les débats de l'époque. Là encore, il n'est pas de généralité manifeste. L'intégration progressive de la musique concertante et des instruments de la symphonie dans la musique d'Église à l'époque moderne suscite une gamme de réactions très large – depuis le refus total de la *musica* jusqu'à l'alignement sur le style opératique – qui s'articulent autour de trois principaux axes de réflexion complémentaires. Le premier, d'ordre théologique, concerne le débat séculaire sur le pouvoir du chant à l'église, tout à la fois considéré comme propice à l'édification des fidèles mais également comme une potentielle source de distraction[46]. Le deuxième et le troisième, d'ordre moral, concernent davantage la décence du chant et de la conduite cérémonielle[47]. Rappelons à ce titre les polémiques qu'ont suscité le chant des *Leçons de ténèbres* en musique pendant la Semaine sainte à la cathédrale de Senlis en 1698 et l'exécution d'une messe mêlée d'ariettes à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772[48]. Dans le cadre de la réforme qu'il essaye de mener à Notre-Dame de Paris entre la fin de l'année 1786 et le début de l'année 1787, Jean-François Le Sueur tend notamment à déployer un appareil musical habituellement réservé aux cérémonies extraordinaires pour les grandes fêtes ordinaires comme Noël, Pâques, la Pentecôte et

[46]. Pour une analyse de ces questions du point de vue de la presse et des mémoires, voir notamment HACHE (Sophie), « Le journal de l'abbé Joannet, entre curiosité de l'amateur de musique sacrée et esthétique du sublime », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 39-50. Voir dans le même collectif l'article de Marie DEMEILLEZ, « Les Nouvelles ecclésiastiques et la musique d'Église (1761-1790) » (p. 51-64), et celui de Cécile QUEFFELEC, « Voix de femmes et musique religieuse au Concert spirituel à travers la presse » (p. 91-104). Toujours dans le même collectif, voir également les articles de Jean DURON, « Querelles de savants, querelles de chanoines : le cas de Sébastien de Brossard (p. 183-204) et de Bernard DOMPNIER, « Un code des 'bonnes pratiques' musicales au milieu du XVII^e siècle. L'*Estat des églises cathédrales et collégiales* du chanoine Jean de Bordenave » (p. 217-228) pour analyse de la question du point de vue des textes polémiques.

[47]. Voir FAVIER (Thierry), « "Sous l'apparence du plaisir..." : morale et religion dans le discours sur le Grand Motet au XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, 34 (2006), p. 123-141 et, du même auteur, « Aux origines du Concert spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1685 à 1725 », *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1900*, dir. Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 297-319.

[48]. Ces polémiques ont fait l'objet d'une étude historique par Thierry FAVIER : « Les Leçons de Ténèbres mises en musique au tournant des *XVII^e et XVIII^e* siècles : les véritables enjeux d'une querelle théologique », *Revue de l'Histoire des Religions*, 217/3 (2000) : *Dévotion de groupe et piété personnelle*, p. 415-427 et « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 247-270.

l'Assomption. Cette tentative de réforme dépasse la simple question de l'emploi de la musique. Elle touche également à l'esthétique de la messe, et prône une certaine liberté de l'artiste vis-à-vis du canon liturgique. Les positions de Le Sueur déclenchèrent une vive polémique publique. Partagés à ce sujet, les chanoines ont finalement décidé de renvoyer leur maître[49]. Dans l'*Avertissement* de son recueil de *Cantates, petits motets à une, deux et trois voix et un cantique nouveau à deux chœurs et simphonie ajoutée* publié en 1720, le maître de musique de la cathédrale de Rouen Michel Lamy, se prononce ouvertement en faveur d'une musique d'Église recourant à tous les moyens de l'art, à condition toutefois de lui donner le caractère le plus convenable et d'exprimer « un juste tempérament de joye et de crainte[50] ».

En se concentrant sur les mouvements de réforme du chant d'Église, très influents dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, l'historiographie a eu tendance à occulter la diversité du débat sur la décence du chant d'Église. En tant que réformateur des maîtrises engagé par le ministère des Cultes en 1811 et partisan de l'unification liturgique de la France autour du rite et du chant romain[51], Alexandre Choron mène une première tentative de réforme musicale articulée à un projet de régénération et d'unification de la liturgie[52]. En

[49]. Jean MONGREDIEN narre cet épisode de la vie de Le Sueur dans son livre, *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, 2 vol., Berne : Peter Lang, 1980, p. 100-206. Thierry FAVIER propose une analyse de cette polémique du point de vue de l'histoire de la critique dans son article « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 229-247.

[50]. *Cantates, petits motets à une, deux et trois voix et un cantique nouveau à deux chœurs et simphonie ajoutée, propre particulièrement pour la fête de Pâques*. À l'usage des églises cathédrales, Rouen : P. Wite, 1720, p. 3 : « La musique ayant été introduite dans l'Église pour animer les fidèles à louer Dieu avec plus de zèle, et les habiles maîtres de France ayant porté cet art au plus haut degré de perfection, il ne reste plus qu'à sçavoir quel caractère y est le plus convenable, vu qu'il se trouve aujourd'hui des personnes de lettres et même de piété qui sont de différent sentiment à ce sujet. Les premiers, qui sont en plus grand nombre, s'imaginent que plus la musique est gaye et brillante, plus elle porte à Dieu, s'appuyant sur ces passages de l'Écriture sainte : *Cantate in voce exultationis, in cymbalis jubilationis. David saltabat totus viribus, percutiens Cytharum*. Les seconds au contraire, se persuadent qu'à l'exception de celle que nous appellons vulgairement faux bourdon, qui est très grave et très simple, tout autre dissipe plutôt les fidèles qu'elle ne les édifie, disant que les chrétiens n'ont pas besoin de ces secours étrangers, comme les juifs, auxquels la musique n'avoit été accordée (ainsi que les sacrifices des animaux et les cérémonies légales) que pour les occuper et les éloigner de l'idolâtrie. Les troisièmes, avec plus de raison, soutiennent qu'on peut se servir de la plus belle musique avec toutes sortes d'instruments pour élever les fidèles à Dieu puisque celle que saint Jean nous décrit dans son Apocalypse est pareillement composée de voix et d'instrumens : *Vox quam audivi quasi Cytharadorum, etc. Et cantabant Canticum novum, etc*. Pourvu cependant que la nôtre soit composée avec un juste tempérament de joye et de crainte : *Psallite Domino, psallité sapienter, et exultare ei cum tremore* ».

[51]. CHORON (Alexandre), *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'Empire français*, Paris : Courcier, 1811.

[52]. Voir notamment les travaux fondateurs de Katharine ELLIS *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford : Oxford University Press, 2005 et, de la même auteure, *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France*, Royal Musical Association, 2013 qui synthétisent les enjeux idéologiques et politiques sous-jacents.

affirmant dans le cadre d'une critique d'une messe de Pierre Desvignes, que le « véritable chant religieux[53] » doit se composer de « grosses notes, un chant simple, une harmonie pure[54] », Choron définit un idéal esthétique auquel correspondent les œuvres des compositeurs de la Renaissance qui composent les programmes de ses concerts historiques à partir de 1827[55]. Dès les années 1830, les positions de Choron sur le chant grégorien et l'idéalisme esthétique qu'il exprime au lendemain de la réouverture des temples catholiques trouvent résonnance dans différentes pages ultramontaines, telles l'*Univers* ou l'*Ami de la religion et du Roi*, dans les travaux du moine bénédictin Prosper Guéranger, pionnier du travail de la « restauration[56] » du chant grégorien[57], dans ceux de réformateurs liturgistes tels Nicolas Cloet, archevêque de Bourges et Pierre-Louis Parisis, évêque de Langres puis d'Arras, Boulogne et Saint-Omer[58], mais également chez le philosophe Charles de Montalembert[59]. Ces idées trouvent également

---

53. [Alexandre Choron], *Correspondance des amateurs musiciens*, 3 prairal an XII [23 mai 1804]. Le compte rendu duquel est tiré cet extrait est intégralement retranscrit en Annexe 7[C], p. 744. L'article n'est pas signé mais nous avons identifié Alexandre Choron comme son auteur car il contient d'importantes similitudes avec la notice que ce dernier consacre à Desvignes dans son *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs mort ou vivans* (*cf.* Annexe 7[F], p. 748). Cette notice reprend des phrases entières de ce compte rendu et fait directement référence à l'exécution d'une messe à grand orchestre et grand chœur à Notre-Dame de Paris en 1804.

54. *Ibid*.

55. FEDOROFF (Yvette), WALLON (Simone), « Choron et ses essais de réforme musicale à l'Église de la Sorbonne. Un point d'histoire de la musique religieuse en France sous la Restauration », *Logos musicae, Festschrift für Albert Palm*, dir. Rüdiger Görner, Wiesbaden : F. Steiner, 1982, p. 63-70 ; ELLIS (Katharine), « Vocal Training at the Paris Conservatoire and the Choir Schools of Alexandre-Étienne Choron : Debates, Rivalries and Consequences », *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*, dir. Michael Fend et Michel Noiray, Berlin : Berlin Wissenschafstverlag, 2005, p. 125-144.

56. BERGERON (Katherine), *Decadent Enchantments : The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley/Londres : University of California Press, 1988.

57. GUERANGER (Prosper), *Institutions liturgiques*, 4 vol., Paris : chez Debécourt, 1840-1851. Voir également HAMELINE (Jean-Yves), « Liturgie, Église et société – à la naissance du mouvement liturgique : les considérations sur la liturgie catholique de l'abbé Prosper Guéranger (Mémorial catholique, 1830) », *La Maison-Dieu*, 208 (1996), p. 7-46 et PETIT (Vincent), *Église et Nation. La question liturgique en France au XIX[e] siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, chapitre III : *Dom Guéranger et la construction d'une identité catholique*, p. 39-50 et BISARO (Xavier), « La plume ou le goupillon ? Le manuscrit H 159 de Montpellier entre érudition et restauration grégorienne », Xavier BISARO et Rémy CAMPOS, dir., *La Musique ancienne entre historiens et musiciens*, Genève, Droz / HEM – Conservatoire de Musique de Genève, 2014, p. 11-61.

58. CLOET (Nicolas), *De la restauration du chant liturgique ou ce qui est à faire pour arriver à posséder le meilleur chant romain possible*, Paris : Sagier et Bray, 1852 ; PARISIS (Pierre-Louis), *De la question liturgique*, Paris : A. Sirou / Jacques Lecoffre et C[ie], 1846.

59. MONTALEMBERT (Charles de), *Du vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, Paris, 1839, p. 161 : « On est arrivé à comprendre et à découvrir que, même en France, il avait existé un autre art, une autre beauté que la beauté matérialiste et l'art païen du siècle de Louis XIV et de l'empire. Cette découverte renfermait implicitement celle de l'art religieux. Nous n'hésitons pas à employer ce mot de découverte, parce qu'une réhabilitation aussi complète, aussi fondamentale que celle qui est exigée pour l'art religieux vaut bien l'invention la plus difficile. Malheureusement cette découverte n'a guère été faite que par des gens de lettres ou des voyageurs. La faire passer dans la vie pratique, la faire reconnaître par les artistes ou ceux qui aspirent à le devenir, la faire comprendre par ceux qui commandent ou qui jugent les œuvres dites d'art religieux, c'est là le difficile ; mais c'est aussi là l'essentiel, car à l'heure qu'il est, il n'y a pas d'art religieux en France et ce qui en porte le nom n'en est qu'une parodie dérisoire et sacrilège ».

divers terrains d'applications « musicographiques[60] » dans des revues spécialisées telles la *Revue musicale* (1827-1835) de François-Joseph Fétis, la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* (1845-1854) de Félix Danjou, la *Revue de la musique ancienne et moderne* (1856) de Théodore Nisard ou encore *La maîtrise* (1857-1862) puis le *Journal des maîtrises* (1862) de Joseph d'Ortigue, accompagné de Niedermeyer pour la direction de la seconde. Dans le même temps, la figure du compositeur romain Pierluigi da Palestrina[61] fait l'objet de nombreux travaux historiques, d'éditions monumentales et domine la programmation des concerts historiques de Choron, Fétis[62], du Prince de la Moskowa[63], de l'école Niedermeyer[64], ainsi que des concerts spirituels de Charles Vervoitte[65]. Félix Clément, partisan du plain-chant romain reproche, au contraire, à la musique de Palestrina d'être trop complexe et, de ce fait, de ne pas permettre la participation des fidèles et de ne pas correspondre à la sobriété du culte[66].

Parallèlement à ces prises de positions en faveur d'une refonte totale de la musique d'Église adossée ou non au modèle palestrinien[67], pullulent d'autres opinions moins tranchées et plus proches de celle émise par Lamy en 1720. Georges-Marie Raymond, principal du collège de Chambéry et fondateur en 1820 de l'Académie des sciences, des belles-lettres et des arts de

---

60. Nous employons ce terme selon l'acception que lui a donné Rémy Campos ; c'est-à-dire une pratique érudite des études musicales mêlant à la rigueur de l'approche historiciste la prise de position publique et toute personnelle du critique et du publiciste. Sur cette notion, voir CAMPOS (Rémy), *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève : Droze, 2013, p. 15-16. Voir à ce sujet également son article écrit à quatre mains avec Nicolas DONIN « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIXe siècle », *Acta musicologica*, 77 (2005/2), p. 151-204.

61. ROHAN-CSERMAK (Henri de), « La canonisation de Palestrina et la mutation de la musique sacrée en France au XIXe siècle », *Ostinato Rigore*, 4, (1994), p. 199-214.

62. Sur les concerts historiques de Fétis, voir WANGERMEE (Robert), *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur, contribution à l'étude du goût musical au XIXe siècle*, Bruxelles : Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, 1951 et CAMPOS (Rémy), *François-Joseph Fétis musicographe…op. cit.,* p. 593-620.

63. CAMPOS (Rémy), *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, Paris : Klincksieck, 2000.

64. SAKO (Ikuno), *The Importance of Louis Niedermeyer in the Reform of Nineteenth-Century Church Music in France*, thèse de doctorat, University of Melbourne, 2007.

65. ELLIS (Katharine), « Class, Democratisation and the Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861-74 », *Les Sociétés de musique en Europe, 1700-1920 : structures, pratiques musicales*, *sociabilités*, dir. Hans Erich Bödeker et Patrice Veit, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 269-288.

66. CLEMENT (Félix), *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris : Adrien le Clere & Cie, 1860. Voir également la thèse d'Amélie DUBREUIL-PORRET, *Contribution à l'étude de la restauration de la musique à l'église au XIXe siècle au prisme de l'expérience de Félix Clément (1822-1885)*, thèse de doctorat, Universités de Lyon II et de Saint-Étienne, 2016.

67. ELLIS (Katharine), « Palestrina et la musique dite "palestrinienne" » en France au XIXe siècle : questions d'exécution et de réception », *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle,* dir. Philippe Vendrix, Paris, Klincksieck, 2000, p. 151-184.

Savoie, publie en 1811 un essai sur la musique dans les églises[68]. Contemporain des *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans tous les diocèses de l'Empire* d'Alexandre Choron[69], le mémoire de Raymond interroge la question de la décence du culte et de la possibilité des arts dits « profanes » d'y participer. S'il ne contredit pas les arguments qui suggèrent que la musique excite les passions, qu'elle peut distraire et qu'elle porte une dimension matérialiste, Raymond juge que le problème se situe dans la mesure avec laquelle la musique intervient. L'aspect fondamental pour lui ne relève pas du pouvoir supposé de la musique mais de la manière dont le maître de musique l'emploie, de la direction qu'il lui donne. Ce n'est plus la musique elle-même qui est au cœur du débat mais la manière du compositeur. Dans cette perspective il souligne que la musique concertante moderne est un outil supplémentaire à ne pas négliger[70]. Dans l'*Art du compositeur dramatique*, publié en 1833, Anton Reicha défend des positions similaires et se prononce en défaveur du modèle palestrinien. Il reproche à la musique de Palestrina d'être trop archaïque et inadaptée au goût de son époque. Il prône l'emploi de la musique concertante dans les chœurs des églises, à condition toutefois d'en gommer les sonorités et les effets qu'il juge trop bruyants ou trop théâtraux[71].

---

[68]. RAYMOND (Georges-Marie), *Lettre à M. Villoteau touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique, suivie d'un mémoire de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises et l'utilité du rétablissement des Maîtrises de Chapelle dans les Cathédrales de France, et de la réfutation d'un Système particulier sur les causes de l'expression musicale*, Paris : chez Courcier, 1811.

[69]. CHORON (Alexandre), *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans tous les diocèses de l'Empire*, Paris : chez Courcier, 1811.

[70]. RAYMOND (Georges-Marie), *Lettre à M. Villoteau…op. cit.*, 1811, p. 165-167 : « La musique moderne, née au sein du Christianisme, et d'ailleurs fille reconnue du chant ecclésiastique, ne présente donc rien, dans sa nature et dans son origine, qui puisse motiver son exclusion de l'Église, son propre berceau. Lorsqu'elle n'était encore que le Contre-point du chant d'Église, et que les Compositeurs, dans leurs essais et leurs innovations successives, ne travaillaient que sur le Plain-Chant, on pouvait craindre, avec quelque raison, que le chant ecclésiastique ne vint à se corrompre ou à se perdre entièrement. Mais aujourd'hui que la Musique se trouve totalement détachée de sa source, qu'elle forme une branche à part, et que son étude est devenue l'objet d'un Art particulier, le chant de l'Église rendue à son indépendance, ne peut subir d'autres altérations que celles auxquelles ne s'opposerait pas la sagesse des prélats ; et la Musique devient une ressource de plus qui offre toute son utilité sans aucun danger ».

[71]. REICHA (Anton), *Art du compositeur dramatique*, vol. 1, Paris : chez Farrenc, 1833, p. 107-108 : « Nous concevons que l'ancienne Musique d'Église, dans le style du célèbre Palestrina, ne convienne point à notre siècle. Ce style dépourvu d'idées Musicales, de chant, de symétrie, de grâce et de variété ne saurait nous intéresser que trop faiblement. Il faudrait donc le remplacer par un style nouveau et également digne de l'objet qu'il doit remplir. […] C'est par une Musique touchante, religieuse, simple, chantante et noble qu'il faudrait y attirer le public : peu importe qu'elle soit du reste dans le style libre, ou dans le style rigoureux, ou plutôt dans un style mixte qui participe de l'un et de l'autre. Que les voix y chantent des airs touchants, et pathétiques, que les instruments y exécutent des solos, pourvu que ce ne soit pas des concertos ; que l'on fasse pour nos temples, des morceaux d'ensemble et des chœurs respirant la dignité, la majesté ; tout cela sera parfaitement bien à sa place. Mais que l'on y proscrive tous les instruments bruyants et trop aigus, tels les trompettes, trombones, petites flûtes, timbales, ophycleïdes ; que l'on y évite cette quantité de notes dans un court espace actuellement à la mode ; que l'on en bannisse tous ces effets d'orchestre qui étourdissent les oreilles dans nos théâtres, tels que les *Crescendos* à la fin des morceaux, les *Tremolos* ; les instruments à cordes dans l'aigu ; la *Coda* et la *Stretta* de nos grands Finals ; les

La création musicale au service de la liturgie apparaît donc comme une pratique située dans un contexte cérémoniel et sujette à diverses prises de position stylistiques et esthétiques. Il convient alors de se plonger dans la réalité quotidienne des églises afin de s'écarter d'une conception ontologique de la musique d'Église qui, comme nous l'avons vu précédemment, résulte d'une construction historique en partie biaisée par des postures idéologiques datant du tournant du XX^e^ siècle. Les livres de musique annotés, partitions et matériels d'exécution demeurent les sources les plus riches d'enseignements. Elles sont une trace concrète de l'activité du maître de musique, bien qu'il faille toutefois reconnaître qu'elles ne livrent pas toujours des témoignages authentiques des réalités sonores[72]. L'étude croisée des sources musicales, des livres liturgiques et autres sources capitulaires contemporaines concernant la musique et les pratiques cérémonielles permet, sinon de reconstituer intégralement les offices en musique, au moins de mettre au jour les habitudes de pratiques, d'évaluer leur proximité avec les indications de la littérature prescriptive et de les situer dans les débats sur la décence du chant d'Église. Ces différents constats incitent donc à étudier le lien entre musique et liturgie du point de vue des œuvres musicales à une échelle très localisée[73].

De la difficulté à définir les musiques pratiquées dans les églises

L'historiographie moderniste a multiplié les approches et les méthodes à la faveur d'une compréhension plus large des phénomènes sociaux, culturels et cultuels connexes au fonctionnement des institutions ecclésiales et aux pratiques musicales religieuses dans et hors les églises. Il émerge de ces travaux plusieurs constats généraux comme l'hétérogénéité de la littérature prescriptive, la diversité et la malléabilité des pratiques, l'importance des traditions

mouvements de *Presto* ; et enfin tous ces moyens inventés pour réveiller l'attention des *Dilettanti* blasés, qui ont perdu ou qui peut-être n'ont jamais eu le vrai sentiment de l'art ».

[72]. LAUNAY (Denise), « À propos d'une messe de Charles d'Helfer : le problème de l'exécution des messes réputées *a capella* en France, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Le baroque musical : recueil d'études sur la musique du XVII^e^ siècle*, ed. Suzanne Clercx, Paris : Les Belles-Lettres, 1963, p. 177-199 ; LEON (Jean-Charles), « L'art du maître de musique. Essai sur la fonction des sources musicales de la messe polyphonique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue de musicologie*, 86/2 (2000), p. 193-216 ; MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Chapitre 2 : *Choirbooks and Musical Practice*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017, p. 34-66.

[73]. C'est déjà ce que préconisait Xavier BISARO dans son article « Les Vespres à deux chœurs avec symphonie de Menault…art. cit. », p. 142 : « Plutôt que de postuler l'existence de contraintes formellement énoncées, il faudrait au contraire scruter quels sont les principes qu'un musicien dégage d'une situation cérémonielle donnée en l'absence de consignes précises, principes qu'il peut ensuite réinvestir dans la musique qu'il compose et destine à cette situation cérémonielle ».

locales à une période où la liturgie n'est pas unifiée mais aussi la multiplicité des positions vis-à-vis de l'emploi de la *musica*. Dans le même temps, l'historiographie contemporanéiste a longtemps sous-estimé la place des églises dans la vie musicale du XIX^e^ siècle. Constatant un tel déséquilibre historiographique ainsi que la nécessité d'interroger la question de la continuité des pratiques au lendemain de la Révolution et de la signature du Concordat, il nous apparaît nécessaire d'emprunter à l'appareil critique de l'historiographie moderniste.

Cependant, sa transposition à l'époque qui nous occupe est loin d'être évidente, notamment lorsque l'on aborde les questions d'ordre éthique, esthétique et stylistique. De plus, il faut tenir compte de la grande diversité des espaces d'exécution de la musique d'Église : les chapelles souveraines, les cathédrales, les collégiales, les espaces publics ou encore les académies et autres sociétés de concert n'obéissent pas aux mêmes règles cérémonielles et ne font pas face aux mêmes contraintes temporelle, spatiale et matérielles[74]. Elles ne nourrissent également pas le même objectif. Il ne s'y joue pas les mêmes enjeux. Il convient de bien définir ces espaces et de situer rigoureusement les différentes formes de pratiques musicales.

Il subsiste des carences dans l'histoire de la musique d'Église française à l'époque moderne, en dehors du cas particulièrement bien documenté de la Chapelle royale. Les œuvres et les pratiques musicales dans les églises ordinaires de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle sont encore assez mal connues[75], y compris à Notre-Dame de Paris[76]. L'histoire de la messe concertante en France est encore à écrire. Dans ses récents travaux sur la messe en France, Jean-Paul Montagnier se concentre sur les livres de chœurs imprimés, souhaitant se concentrer sur les pratiques musicales quotidiennes[77]. D'une importance majeure, ses travaux laissent de côté les autres formes de messe en musique. Par souci de cohérence méthodologique, Montagnier adopte pour borne extrême de sa chronologie l'année 1780, date de parution du dernier livre de messe imprimé connu au XVIII^e^ siècle[78].

La pluralité du sujet et la disparité des sources découragent tous travaux de synthèse sur le style de la musique d'Église française. Jean Duron et Thierry Favier ont démontré l'influence

---

[74]. LAUNAY (Denise), *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris : Société française de musicologie, Klincksieck, 1993.

[75]. Notons toutefois la récente monographie sur Charles Gauzargues : DURON (Jean), CARBONNIER (Youri), *Charles Gauzargues (1723-1801) un musicien de la Chapelle royale entre Nîmes et Versailles*, Paris : Picard, 2016.

[76] BISARO (Xavier) et GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e^ siècle », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne…op. cit.*, p. 483-496.

[77]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

[78] *Ibid*., p. 11.

grandissante des autres styles européens sur les compositeurs de musique d'Église français[79]. Jack Eby a observé chez François Giroust la confluence d'éléments hérités du langage contrapuntique de Rameau et d'éléments des styles italien et allemand[80]. Néanmoins, l'état actuel de la recherche ne permet pas encore de définir clairement les fondements d'une musique d'Église proprement française pour la période dite « classique». Nous tempérons ici notre emploi du terme classique pour deux raisons. La première est que cette notion renvoie à une conception européaniste de la musique occidentale, fondée sur le modèle germanique. La seconde est que, dans son ouvrage sur le motet à grand chœur, Thierry Favier démontre l'existence d'un déphasage entre l'histoire de ce genre typiquement français et les chronologies traditionnelles de l'histoire de la musique européenne. Ainsi, l'emploi de la notion de classicisme en musique française, d'autant plus en musique religieuse, est imprudent, sauf lorsqu'il s'agit justement de la mettre en perspective avec les autres traditions musicales européennes. À ce titre, on déplore l'approche strictement formaliste de Nicole Desgranges dans sa thèse sur l'œuvre de Bernard Jumentier[81]. Cette dernière démontre l'influence des formes de la musique instrumentale européenne et l'autonomisation de la forme musicale dans l'œuvre de Jumentier. Mais sa démonstration demeure déconnectée des problématiques de l'histoire culturelle et ne remet pas systématiquement en question la notion de classicisme européen. Elle tend, de ce fait, à forcer l'idée d'un alignement total de Jumentier sur un supposé style européen sans en donner les caractéristiques et, dans le même temps, sans interroger les liens du maître avec la tradition française.

Il est nécessaire, dans un premier temps, de savoir de quelle musique nous parlons. Comme l'a montré Jean-Yves Hameline, la notion de *musique sacrée* est le résultat d'une construction historique prolongeant l'idéal des réformateurs de la Schola cantorum[82]. Sa terminologie confond fâcheusement la qualité des ouvrages musicaux et la définition de leur destination. De plus, elle diffuse insidieusement l'idée d'un répertoire, sinon monolithique, au moins guidé par les mêmes aspirations, en oubliant la dimension culturelle de la foi et de la pensée chrétienne

---

79. DURON (Jean), « Les goûts passagers sont bientôt oubliés », *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, dir. Jean Duron, Wavre : Mardaga, 2007, p. 45-90 ; FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur : Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, Les chemins de la musique, 2009.

80. EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Zürich, New York : Olm, 2018.

81. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997.

82. HAMELINE (Jean-Yves), « Le son de l'histoire : musique et chant dans la Restauration catholique (XIX^{e} siècle) », *La Maison-Dieu*, 131 (1977), p. 5-47.

ainsi que la diversité de ses manifestations dans l'art[83]. Elle porte ainsi un biais épistémique qui conduit à réduire l'histoire de la musique d'Église du XIX^e^ siècle en une dialectique sommaire opposant les tenants d'une musique trop théâtrale et la redécouverte heureuse des compositeurs anciens[84]. La diversité des points de vue sur la bienséance de l'expression musicale à l'église aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, précédemment évoquée, suffit à contredire une telle vision historique. On se rend compte également que la réforme scholiste, au même titre que les différentes polémiques de l'époque moderne, sont des épiphénomènes inscrits dans une histoire des rapports entre la musique, la liturgie et l'expression de la foi portée sur le temps long.

Depuis longtemps donc, la notion de *musique sacrée* sert davantage à construire la « mémoire du futur[85] » portée par la Schola cantorum et les acteurs du *Motu Proprio Inter pastoralis officii sollicitudes* sur la musique d'Église, qu'à définir historiquement un ensemble de genres, pratiques ou cadres d'expressions musicales[86]. Ainsi, convient-il de s'affranchir de cet héritage épistémique en nous intéressant de plus près aux pratiques musicales que suscitent les cérémonies religieuses et autres manifestations *in ecclesia*[87]. Notons d'ailleurs le soin avec lequel les récents travaux spécialisés de l'historiographie moderniste – inscrits dans le sillage des réflexions lumineuses de Jean-Yves Hameline – évitent cette terminologie[88], lui préférant

---

[83]. C'est un constat que nous devons encore une fois à Jean-Yves Hameline dans « L'invention de la "musique sacrée" », *La Maison-Dieu*, 233 (2003), p. 103-135 et dans « Il n'y a pas de musique sacrée », *Musique et sacré*, actes du colloque à Bourg-en-Bresse, 2004, éd. Isabelle Battioni, Ambronay : Ambronay éditions, 2005, p. 125-137.

[84]. Cette dialectique est pourtant encore largement diffusée dans certains manuels de musicologie que l'on donne à lire à nos étudiantes et étudiants. Voir GOUBAULT (Christian), *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997, p. 110 : « Le début du XIX^e^ siècle est marqué par une décadence de la musique sacrée, trop influencée par le style de l'opéra (comme le *Stabat Mater* de Rossini, 1842). Les œuvres religieuses sont plutôt destinées au concert qu'à la liturgie. Dans le même temps, musiciens et musicologues découvrent la musique ancienne de Palestrina, Bach et Haendel ».

[85]. Nous empruntons cette idée et cette heureuse formulation à DILAS-ROCHERIEUX (Yolène), *L'Utopie ou la mémoire du futur, de Thomas More à Lénine*, Paris : Robert Laffont, 2007.

[86]. Sur la singularité du projet de réforme de la Schola cantorum comme savante articulation entre utopie, érudition et rigueur archéologique voir HAMELINE (Jean-Yves), « Musique d'église en France à l'époque de la fondation et de l'essor de la Schola : utopies et réalités », *Vincent d'Indy et son temps*, dir. Manuela Schwartz, Liège : Mardaga, 2006, p. 245-254.

[87]. Sur la matérialité des pratiques musicales à l'église voir LIONNET (Jean), *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^e^ siècle*, 2 vol., Venise : Edizioni Fondazione Levi, 1985-1986 et LEON (Jean-Charles), « L'art du maître de musique : essai sur la fonction des sources musicales de la messe polyphonique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue de musicologie*, 86/2 (2000), p. 193-216. Pour une approche globale de la question du rapport entre musique et liturgie dans le cadre de la messe canoniale voir MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

[88]. Nous nous appuyons en effet sur l'historiographie moderniste qui est très en avance sur ce sujet quand les études sur la musique du XIX^e^ siècle peinent encore à s'y intéresser. Notons toutefois, en dehors des études de Jean-Yves Hameline et des thèses d'Amélie Dubreuil-Porret, Fanny Gribenski et Vincent Rollin déjà citées, les travaux pionniers sur le plain-chant et la liturgie : CHEYRONNAUD (Jacques), *Le Lutrin d'église et ses chantres au village (XIXe-XXe siècles)*, thèse de doctorat, École pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984 et avec PERES

celle de *musique d'Église*[89]. Cette notion, définissant donc la musique qui est chantée à l'église, est plus adaptée à l'analyse historique en ce qu'elle admet implicitement la diversité d'ordre culturel. De plus, sa neutralité lui permet d'être transposée dans différentes approches : celles de la création[90], des pratiques musicales[91], de l'encadrement liturgique[92], de l'histoire sociale et institutionnelle[93] ainsi que des pratiques éditoriales[94] et discursives[95]. Néanmoins, la notion de *musique d'Église* est vague et a pour défaut de définir par un même terme des répertoires

(Marcel), *Les Voix du plain-chant*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001 ; BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Tournai : Brepols, 2006 et *Chanter toujours : plain-chant et religion villageoise dans la France moderne, XVII^e-XIX^e siècles*, Rennes : PUR, 2010 ; PETIT (Vincent), *Église et Nation. La question liturgique en France au XIX^e siècle*, Paris : PUF, 2010. Certaines études récentes tendent encore à se concentrer sur le mouvement liturgique ou les réformistes du plain-chant et de la musique d'Église : LESPINARD (Bernadette), *Les passions du chœur. La musique chorale et ses pratiques en France 1800-1950*, Paris : Fayard, 2018. Cette étude passe rapidement en revue la restauration des maîtrises en ne lisant le phénomène qu'au prisme de pamphlets imprimés et quelques décrets ministériels. Sans trop s'attarder sur la vie musicale des maîtrises et des églises, cette étude soulève toutefois quelques enjeux majeurs notamment sur les problèmes rencontrés par le ministère des Cultes dans l'entreprise de reconstruction et sur les polémiques qui entourèrent les réformes de l'éducation musicale au lendemain de la signature du Concordat.

89. *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'Église aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010. *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : L.S. Olschki, 2014. *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e- XVIII^e siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020. *Les langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020.

90. BISARO (Xavier), « Les *Vespres à deux chœurs avec symphonie* de Menault : une stylistique du vraisemblable », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. ci.*, p. 141-158 ; SADLER (Graham), « The dramatic motets of Marc-Antoine Charpentier. A 'foyer d'italianisme' in the liturgical context », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. ci.*, p. 159-174 ; MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Les messes polyphoniques à la cathédrale Notre-Dame de Paris d'Innocent Boutry à Pierre Hugard », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. ci.*, p. 195-214.

91. *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 et plus particulièrement la Partie IV. *Pratiques musicales et liturgies*, p. 315-426 ; ESCOFFIER (Georges), « Les dispositifs vocaux et instrumentaux utilisés par Louis Grénon », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 89-110 ; Voir également le collectif *Les langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020 et particulièrement la Partie IV. *Cérémonial liturgique et pratiques musicales*, p. 315-484.

92. Voir notamment DOMPNIER (Bernard), « Formes, moments et lieux de la solennisation à la cathédrale de Clermont vers 1700 », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : L.S. Olschki, 2014, p. 1-12 ; Voir également le collectif *Les langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles…op. cit.* et particulièrement la Partie I. *La grammaire du normatif*, p. 25-96 et la Partie II. *Entre définitions et représentations*, p. 97-210.

93. Voir le collectif *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles…op. cit.* et plus particulièrement la Partie I. *Recrutement et vie des maîtrises*, p. 23-141, la Partie II. *Le cas des petites maîtrises*, p. 143-200 et la Partie III. *Les maîtrises et la cité*, p. 201-314 ; DOMPNIER (Bernard), « Entre itinérance professionnelle et attachement au pays. Essai de biographie de Louis Grénon », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*…op. cit., p. 17-48 ; *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e- XVIII^e siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020.

94. Voir DEMEILLIEZ (Marie), « Musiques d'orgue pour la messe : règles d'usage et choix éditoriaux », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. ci.*, p. 25-48.

95. Voir le collectif *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018.

très différents comme les messes polyphoniques, dont celles imprimées par Ballard, les motets, les *Te Deum* royaux ou les œuvres en plain-chant musical. Elle ne permet pas de distinguer les différents cadres cérémoniels (liturgique, paraliturgique, extraordinaire), les différents moments du culte (messe, vêpres, complies, saluts, processions, stations) ou encore les modalités de pratique propres à chaque institution (chapelles souveraines, églises capitulaires, institutions conventuelles ou monacales et congrégations[96]).

La notion de *musique d'Église* apparaît alors comme une catégorie générale définissant un ensemble complexe de répertoires et de pratiques qu'il est nécessaire de compléter par des sous-catégories qui rendraient compte des particularités des cadres institutionnels, cérémoniels et des répertoires. Dans une église capitulaire, et plus précisément pour l'église métropolitaine du diocèse de Paris, la célébration du culte divin s'inscrit dans plusieurs contextes cérémoniels et implique souvent l'emploi de différentes formes de chant : plain-chant, faux-bourdon, chant sur le livre et musique figurée. Cette dernière peut également prendre différentes formes : chœur soit-disant *a capella*, soliste accompagné, grand chœur et orchestre. Cela dépend évidemment des règles du cérémonial, des dispositions propres à chaque cérémonie, aux habitudes de pratiques. Il n'est donc pas pertinent de caractériser les musiques exécutées dans les églises capitulaires par leur simple appartenance institutionnelle ni en fonction de leurs formes, notamment pour les cérémonies très solennisées. En revanche, l'essentiel des pratiques musicales de ces institutions concerne la liturgie quotidienne de la messe et des offices. La notion de *musique liturgique* paraît donc plus précise que celle de *musique d'Église*. Elle permet ainsi de caractériser la musique composée pour les besoins de la liturgie quotidienne et des grandes fêtes du temporal et du sanctoral. Mais la vie musicale d'une église capitulaire peut également être ponctuée de cérémonies extraordinaires, dont les dispositions musicales sont souvent exceptionnelles. Elles s'écartent ainsi du champ des cérémonies quotidiennes. Dans ces deux cas de figure, les modalités de pratiques musicales peuvent considérablement varier d'une église à une autre. Face à une réalité artistique aussi complexe et mouvante, l'historiographie peine à élaborer une terminologie efficiente.

Partant de ce constat, l'étude des pratiques musicales à l'église nous paraît indissociable des notions de *cadre de création* et de *langages du culte*. La première englobe sous un même vocable l'encadrement normatif, les usages et les conditions matérielles et humaines de la

[96]. Céline Drèze et Fabien Guilloux ont démontré la spécificité des répertoires et des pratiques musicales dans certaines congrégations : DREZE (Céline), GUILLOUX (Fabien), « Répertoire et pratiques musicales des sodalités mariales. Premiers éléments d'enquête autour d'exemples parisiens et anversois », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. cit.*, p. 85-116.

création[97]. Elle permet de mettre au jour les règles qui guident l'intégration du chant et de la musique figurée au cours de l'office, en fonction des traditions liturgiques de chaque diocèse et de chaque église, mais également de mettre au jour les interactions et entrelacements entre les habitudes, les usages et les prescriptions normatives[98]. La seconde cherche à développer « la compréhension de la relation entre le culte et ses formes d'expression[99] ». Il paraît donc essentiel de se défaire des catégories génériques et des considérations terminologiques traditionnelles. Le principal enjeu réside dans l'identification de pratiques.

De la nécessité d'étudier la musique de Pierre Desvignes

Les récentes réflexions collectives associant historiens, musicologues, anthropologues et théologiens, dont nous venons de faire la synthèse autour des questions d'ordre méthodologique, épistémologique et terminologique, nous enjoignent à remettre la conduite cérémonielle au centre du propos[100] et à considérer la musique comme un *medium* sensible[101] dans le cadre d'une « performance cléricale[102] ». En s'intéressant à la création musicale au service de la liturgie, on propose de saisir les interactions entre conduite cérémonielle et pratiques musicales. Comme nous avons convenu au début de cette introduction, une telle approche n'est réellement efficiente qu'à l'échelle capitulaire. C'est pourquoi nous avons décidé de porter notre attention sur l'œuvre religieux de Pierre Desvignes. Ce dernier offre un corpus idéal pour trois principales raisons. La première est sa chronologie, comme nous l'avons

---

97. *La musique d'Église et ses cadres de création…op. cit.*

98. HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonies, cérémonial, cérémoniaux dans la catholicité post-tridentine », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier, Daniel-Odon Hurel, Tournai : Brepols, 2009, p. 11-42. À partir de son étude terminologique Jean-Yves Hameline met en garde quant à la nature réellement normative des cérémoniaux catholiques sur la question du chant. De facture hétérogène et souvent lacunaire sur la question du chant, ces ouvrages servent surtout à mettre à jour des jurisprudences parfois très anciennes et à accompagner des pratiques qui relèvent essentiellement des usages et des habitudes, parfois propres à un diocèse, voire à une église.

99. DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles…op. cit.*, p. 11-21, citation p. 12.

100. Sur ce point, la thèse de Vincent Rollin *Rendre les derniers devoirs en musique. Rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques à Paris sous le Régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, décembre 2015, offre une première tentative.

101. HAMELINE (Jean-Yves), *Une poétique du rituel*, Paris : éditions du Cerf, 1997, p. 66 : « L'art participe à ce processus transitionnel, pas seulement comme objet ostentatoire d'un mécène, d'une institution, d'un artiste, mais aussi comme *medium* entre le fidèle et le message du rituel, entre l'espace du sanctuaire et la culture du monde extérieur. L'exécution d'un morceau de musique est un moment de tension entre deux mondes ».

102. DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages…art. cit. », p. 18.

évoqué précédemment, qui permet de voir l'évolution de son œuvre entre ses périodes d'activité à la cathédrale de Chartres (1785-1793) et à Notre-Dame de Paris (1802-1827). La deuxième est son attachement institutionnel qui a pour avantage de porter le sujet de la musique d'Église française hors des chapelles souveraines[103]. Enfin, la troisième est la cohérence matérielle du fonds. Pour s'en rendre compte, prenons le temps d'en retracer l'histoire de la mort de Desvignes à nos jours.

Le *Fonds Desvignes* de la Bibliothèque nationale de France se divise en deux grands fonds archivistiques : celui connu sous le vocable de *Fonds Conservatoire* et un autre, encore non catalogué et nommé provisoirement *Fonds Notre-Dame*. S'il est inutile de revenir sur l'histoire du premier[104], celle du second n'est encore connue que de quelques spécialistes, dont Vincent Rollin qui en débuta l'inventaire en 2014, laissé inachevé. La quasi-totalité des œuvres de Desvignes conservées dans le *Fonds Conservatoire* a été inscrite au catalogue de la bibliothèque du Conservatoire en juin 1863, sous la direction de Berlioz, et quelques autres dans les années 1830 sous la direction d'Auguste Bottée de Toulmon[105]. Les archives de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire ne contiennent aucune trace de ces dépôts[106]. La partie issue du

---

[103]. Notons l'importance et la diversité des études historiques à commencer par l'étude transversale menée à la fin du XIX^e^ siècle par François-Léon Chartier, *L'ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise : d'après les documents capitulaires, 1326-1790 : avec un appendice musical comprenant plusieurs fragments d'oeuvres des anciens maîtres de chapelle*, Paris, 1897, Genève : Minkoff reprints, 1971. Voir également MEURET (Jacques), *Le chapitre de Notre-Dame de Paris en 1790*, Paris : Librairie Alphonse Picard & Fils, [1904], *Notre-Dame de Paris 1163-2013*, actes du colloque au Collège des Bernardins, 2012, Tournai : Brepols, 2012 et PLONGERON (Bernard), « Splendeurs et misères du chapitre de Notre-Dame de la fin de l'Ancien Régime au Concordat », *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXXXVII/221 (2002), p. 391-414. Sur la vie musicale à Notre-Dame voir d'abord l'étude pionnière d'Anne-Marie Yvon BRIAND, *La vie musicale à Notre-Dame de Paris aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Thèse d'archiviste paléographe, École des Chartes, 1949 et l'étude de Craig WRIGHT pour la période médiévale : *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989. Enfin notons l'article de Danièle PISTONE, « La musique à Notre-Dame de Paris », *Revue internationale de musique française*, 16 (1985), p. 5-27. Du point de vue de l'histoire politique contemporaine voir BOUDON (Jacques-Olivier), « Notre-Dame de Paris, temple national au XIX^e^ siècle », *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIII^e^-XX^e^ siècles*, dir. Christophe Charle, Paris : éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 55-66.

[104]. On se contentera de rappeler le bref historique du fonds donné sur le portail CCFR de la BnF : « La Bibliothèque du Conservatoire national de musique, créée en 1795, a bénéficié des confiscations révolutionnaires et a recueilli une partie des collections royales, dont la collection Philidor. Elle s'est enrichie au XIXe siècle par dépôt légal, politique de copies dans les bibliothèques européennes, des achats et des dons. La Bibliothèque a été rattachée en 1935 au département de la musique, ce qui s'est traduit physiquement par un rapprochement du fonds en 1964 et dans les années 1990 ». Fonds du Conservatoire | Fonds et sous-fonds | Catalogue collectif de France (CCFr) (bnf.fr) (consulté le 11 septembre 2022).

[105]. F-Pn, VM Fonds 1 ADC-2$^{(1)}$: *Registre des entrées*. 1834-1850 et VM Fonds 1 ADC-2$^{(2)}$: *Registre des entrées*. 1850-1875.

[106]. Pour affirmer cela, nous avons dépouillé les correspondances et rapports contenus dans les cartons suivants : F-Pn, VM Fonds 1 ADC-1$^{(9)}$: *États de la bibliothèque, rapports, lettres* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(10)}$: *Catalogues* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(11)}$; *Comptes de la bibliothèque depuis 1839* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(16)}$: *Papiers personnels d'Auguste Bottée de Toulmon* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(17)}$: *Registre de l'état des dépenses faites pour le compte de la bibliothèque du Conservatoire*. 1831-1870 ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(18)}$: *Documents administratifs concernant la bibliothèque* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(19)}$: *Correspondance et documents divers* ; VM Fonds 1 ADC-1$^{(20)}$: *Achats,*

Fonds Notre-Dame, et sur laquelle repose l'essentiel de nos analyses, a connu une histoire rocambolesque qui débute peu de temps après le décès du maître[107].

Pierre Desvignes meurt le 21 janvier 1827. Le 12 février, sa fille Rosalie Henriette Flore Devillers[108], écrit à l'archevêque de Paris lui priant de bien vouloir acquérir les manuscrits musicaux de son père pour une somme estimée à 9 500 francs[109]. L'inventaire joint à la lettre de la fille de Desvignes compte :

> « 1. Deux messes de Requiem à grand orchestre. Partition et parties 1500 fr.
> 2. Pie Jesu ou Marche funèbre à grand orchestre
> 3. Deprofundis, à grand orchestre 600 fr.
> 4. Six messes à grands chœurs avec symphonie l'une en fa maj. – 2e en sol maj. – 3e en ut maj. – 4e en sib maj. – 5e et 6e en sol min. – Partitions séparées et parties détachées 1000 fr.
> 5. Partition renfermant six petites messes avec symphonie : parties détachées 800 fr.
> 6. Six Magnificat et deux motets, avec symphonie, partition et parties séparées 300 fr.
> 7. Sept pseaumes 500 fr. : Exaudiat, Beatus vir, Lauda Jérusalem, Dixit Dominus, Confitebor, In exitu israël, Memento David
> 8. Trois Te Deum à grand orchestre 1500 fr.
> 9. Neuf leçons de Jérémie pour la Semaine sainte, et un Stabat Mater avec symphonie 1000 fr.
> 10. Partition renfermant quantité de motets pour les différentes fêtes de l'année et les premiers dimanches de chaque mois 1500 fr. Ces morceaux séparés sont au nombre de cinquante au moins.
> 11. une messe en harmonie, en ré mineur 100 fr.
> 12. un Te Deum arrangé à 3 voix 100 fr.
> 13. deux messes à 4 voix, pour les dimanches simples 200 fr.
> Instruments appartenant à feu M. Dévigne : 3 basses et une contrebasse, renfermée dans son étui 400 fr.
> Total général 9 500 fr.[110] ».

Après différents échanges entre le ministère et l'archevêché, deux musiciens de Notre-Dame sont commissionnés pour expertiser ces manuscrits que le Préfet croit surestimés : Jacques-Marie Cornu, premier serpent sous-maître de la maîtrise, et le basse-contre Letertre[111]. Aidés

legs ; VM Fonds 1 ADC-1(21) : *Documents administratifs, états divers, listes* ; VM Fonds 1 ADC-1(24) : *Rapport de Jean-Baptiste Weckerlin sur la bibliothèque*.

107. Vincent Rollin fit une première synthèse de cette histoire en 2015 à l'occasion du séminaire *Histoire des collections musicales de la Bibliothèque nationale de France* lors de sa cinquième journée consacrée aux *Bibliothèques musicales d'institutions religieuses*. Histoire des collections musicales de la BnF : Les bibliothèques musicales d'institutions religieuses (1) | IReMus (cnrs.fr). Nous le remercions pour nous avoir confié ses notes que nous avons complétées d'observations personnelles, mais desquelles nous tirons l'essentiel de cette présentation.

108. Desvignes a dédicacé sa romance *L'amour prisonnier* à une certaine « Rosalie Henriette Flore Desvignes » (F-Pn, L-1942). Par ailleurs, une certaine « R. H. F. Desvignes, Fe Devillers » affirme être la fille de Pierre Desvignes par une note sur la première de couverture d'une copie du *Magnus Dominus* de Desvignes (F-Pn, ms. 9344).

109. Tout le dossier et les échanges épistolaires relatifs à cette vente sont conservés aux Archives nationales dans le carton F19 4647 : *Édifices diocésains : liquidation des dépenses (par diocèse)*. Paris.

110. *Ibid*. Lettre avec inventaire de Rosalie Henriette Flore Desvignes à l'Archevêque de Paris, 12 février 1827.

111. Pour les postes de ces individus, se reporter aux Annexes 6B à 6E, p. 732-738.

de Jean-François Le Sueur, ces derniers considèrent chaque manuscrit utile à la maîtrise et proposent une estimation de 7 000 francs, ajoutant que leur « évaluation est plutôt un moyen de concilier et les intérêts de l'église métropolitaine et ceux de la famille, qu'un jugement qu'ils ont prétendu porter sur la valeur et le mérite des œuvres d'un excellent maître et d'un habile compositeur[112] ». L'achat est définitivement approuvé par le ministère le 21 décembre et les partitions sont acquises par le chapitre le 11 mars 1828[113].

Le 22 décembre 1882, le ministère de l'Intérieur demande aux Préfets de faire établir un inventaire du mobilier et des objets d'art des églises de leurs départements. En réponse, les fabriciens de Notre-Dame dressent en 1884 un inventaire très exhaustif mentionnant encore les manuscrits acquis en 1828. Peu après la fondation du musée Notre-Dame en 1951, dans le bâtiment qui abrite l'actuel siège de l'Archevêché, rue du Cloître Notre-Dame, le directeur de la maîtrise et maître de chapelle Jehan Revert aurait redécouvert ces manuscrits dans des circonstances totalement inconnues. Il en a confié l'inventaire à Maxime Debrun, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, dont on ne conserve aucune note sinon quelques annotations au crayon gris rapprochant certains manuscrits du musée de ceux conservés dans le *Fonds Conservatoire*.

Le musée ferme fin 2008 et ses collections sont dispersées : la musique va au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, et les tableaux et objets d'art vont au musée Carnavalet. L'inventaire dressé en 2015 par Vincent Rollin est parfaitement cohérent avec les inventaires de 1827 et 1884. Le fonds vendu par Flore Desvignes est presque intact aujourd'hui. Nous déplorons toutefois la disparition des « deux messes à quatre voix pour les dimanches simples » ainsi que des motets sur psaumes *Beatus vir* et *In exitu Israël* mentionnés en 1827. Dans le catalogue présenté en Annexe 1, nous avons achevé le travail commencé par Vincent

---

112. F[19] 4647 : *Édifices diocésains : liquidation des dépenses (par diocèse)*. Paris. Rapport de Cornu, Letertre et Le Sueur du 29 octobre 1827.

113. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 mars 1828 : « M. Quentin rend compte des démarches qu'il a faites au nom de Mgr l'Archevêque, tant auprès de M. le Préfet du Département de la Seine qu'auprès de S. Exc. Le Ministre des Affaires Ecclésiastiques, pour acquérir au profit de la Maîtrise la musique sacrée de défunt M. Desvignes, et il annonce que S. Exc. A autorisé, moyennant le prix de 7000 f. l'acquisition de ces diverses pièces pour l'usage de l'église métropolitaine de Paris. En conséquence, M. Quentin remet au nom de Monseigneur : 1° la lettre de M. le Ministre des Affaires Ecclésiastiques qui fait le titre de propriété de l'église métropolitaine ; 2° le rapport des commissaires nommés pour inventorier et estimer la musique de M. Desvignes ; 3° l'état détaillé de toutes ces pièces de musique. Le Chapitre nomme deux de ses membres, MM. Morzière et Caillon, pour vérifier l'inventaire susdit et arrête : 1° que toutes ces pièces de musique seront confiées à la garde de M. le Directeur de la Maîtrise, qui les tiendra sous clef, et qui voudra bien veiller à ce qu'elles lui soient exactement restituées en bon état, toutes les fois que le service du chœur aura obligé de les extraire ; 2° que la lettre de S. Exc. Le Ministre des Affaires Écclésiastiques, le rapport des commissaires de l'inventaire seront déposés aux archives ».

Rollin et avons mis au jour différentes versions de mêmes œuvres ainsi que différents remaniements d'œuvres composées sous l'Ancien Régime. Ce *Fonds Desvignes* presque parfaitement conservé contient de nombreuses partitions et parties séparées qui nous renseignent sur les conditions de création et d'exécution des pièces en musique figurée pour les offices solennels à Notre-Dame ainsi que sur la manière dont Desvignes réemploya et remit au goût du jour certaines compositions d'Ancien Régime.

Notre objectif premier est de saisir les interactions entre les règles capitulaires, les usages cérémoniels traditionnels, la conduite liturgique et les pratiques musicales à Notre-Dame de Paris sous la direction de Desvignes. Si la question centrale de cette thèse se situe à une échelle très localisée, elle communique avec d'autres questions fondamentales. Ainsi, notre thèse contribue à l'étude des pratiques musicales à l'église et plus particulièrement en ce qui concerne l'évolution de l'usage de l'orchestre symphonique et des formes de la musique dite « profane ». En interrogeant systématiquement le lien de Desvignes avec les traditions de la messe en musique et du motet à grand chœur en France, nous donnons également de nouveaux éléments sur l'histoire de ces genres musicaux. Une telle étude de cas ne saurait pourvoir aux différentes interrogations qui animent l'historiographie spécialisée depuis la fin des années 1990. Mais par sa situation institutionnelle, son profil professionnel, la chronologie de sa période d'activité et la qualité de la conservation de ses œuvres, Pierre Desvignes apparaît comme un compositeur très important pour l'étude de la musique religieuse française. L'étude de sa musique est essentielle en ce qu'elle permet de mieux comprendre l'évolution de la musique d'Église française et des pratiques musico-liturgique en France au lendemain de la Révolution, à la faveur d'un décloisonnement chronologique salutaire.

Une étude de cas subdivisée en plusieurs études de cas

Cette thèse s'articulera en fonction des réalités cérémonielles. Plusieurs cérémonies liturgiques et paraliturgiques occasionnent l'exécution de morceaux en musique figurée : la Semaine sainte, les saluts, les fêtes de Saint-Louis, de Saint-Denis et de Sainte-Cécile, les cérémonies funèbres ainsi que la messe canoniale et les vêpres des grandes fêtes. Ajoutons à ces cérémonies ordinaires diverses cérémonies extraordinaires propres aux différents régimes qui se sont succédés : les victoires militaires, la Saint-Napoléon, l'anniversaire du sacre impérial, le service funèbre en l'honneur des soldats morts pendant la bataille d'Austerlitz, la

célébration du retour des Bourbons et enfin le service expiatoire annuel en l'honneur de Louis XVI et Marie-Antoinette. On ne conserve des fêtes de Saint-Louis, Saint-Denis et de Sainte-Cécile que des motets sur leurs hymnes respectives. On conserve également des *Leçons de ténèbres* pour la Semaine sainte et de maigres prescriptions des chanoines qui imposaient simplement l'usage de la musique figurée sans indications complémentaires, ni comptes rendus dans le *Registre des délibérations capitulaires*. Si ses *Leçons de ténèbres* ont contribué à faire la réputation de Desvignes chez les amateurs de musique d'Église à Paris[114], leurs exécutions n'ont laissé aucune trace archivistique exploitable[115]. Enfin, Dominique Hausfater a déjà produit d'importantes analyses des messes des morts de Desvignes[116] et on ne dispose pas de données suffisantes pour renouveler en profondeur la connaissance des cérémonies funèbres, auxquelles Vincent Rollin a récemment consacré sa thèse de doctorat[117]. Nous aborderons les messes des morts de Desvignes du strict point de vue de la représentation du pouvoir dans le chapitre consacré aux célébrations du pouvoir civil à Notre-Dame. Les vêpres solennelles, la messe canoniale et les célébrations du pouvoir civil sont beaucoup mieux documentées. L'organisation de ces trois types de célébration ont laissé une grande variété de traces archivistiques (musique, actes capitulaires, documents ministériels, presse) et font l'objet de nombreuses indications concernant la musique dans les cérémoniaux parisiens des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Elles permettent ainsi une étude poussée du lien entre liturgie et musique. Cette thèse s'articulera donc autour de trois études de cas suivant le même fil narratif, de l'encadrement général de la cérémonie à sa concrétisation sur le plan musical.

Pour cela, il est nécessaire de retracer en amont l'histoire de la réouverture de la cathédrale. Pour ce faire, nous introduirons notre développement par un court chapitre liminaire retraçant

---

114. C'est en tout cas ce qu'affirment les hagiographes de Desvignes : Antoine-Pierre-Marie Gilbert en 1840 de Joseph Dietsch en 1884. Voir respectivement *Revue et gazette musicale de Paris*, 1840, n°38, p. 322 (transcrit dans l'Annexe 7^{H}, p. 749-750) et *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuses du Diocèse de Dijon*, 1884, n°2, Dijon : Mersch et C^{ie}, p. 81-84 (transcrit dans l'Annexe 7^{I}, p. 751-752). Les *Leçons de ténèbres* de Desvignes ont été exécutées à Notre-Dame longtemps après sa mort. Le lot de parties séparées porte les mentions de nombreuses dates d'exécution allant jusqu'en 1841. Voir à ce sujet F-Pn, Fonds Notre-Dame, boîte 22, Rés. Vma. ms. 1637.

115. Une étude stylistique et esthétique de ces pièces mise en perspective avec l'histoire du genre serait toutefois possible et même souhaitable. Mais une telle étude n'entre pas dans le cadre de notre problématique. Les *Leçons de ténèbres* ont récemment fait l'objet d'études transversales. Voir à ce sujet GAUDELUS (Sébastien), *Les Offices de Ténèbres en France 1650-1790*, Paris, CNRS Éditions, 2005 et FAVIER (Thierry), « Les Leçons de ténèbres ou le langage de l'émotion », *Les langages du culte aux XVII^{e} et XVIII^{e}…op. cit.*, p. 461-484.

116. HAUSFATER (Dominique), *Les requiem en musique de 1789 à 1840 : contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1996 et, de la même auteure, « La technique du *cantus firmus* en plain-chant dans quelques *Requiem* français du début du XIX^{e} siècle », *Itinéraires du cantus firmus*, vol. 5 : *Réminiscences, référence et pérennité*, dir. Édith Weber, Paris : Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 169-179.

117. ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique…op. cit.*

l'histoire du rétablissement du chapitre de Notre-Dame de Paris, de la reconstitution de sa maîtrise et de la réformation de sa musique ordinaire. Le concordat de 1801 pérennise le principe de constitution civile du clergé. Ainsi, les ecclésiastiques et les musiciens d'Église ainsi que les maîtres de la maîtrise sont des fonctionnaires de l'État dont le traitement est prélevé sur le budget du ministère chargé de l'administration des cultes. Les activités de la cathédrale ont donc laissé quelques traces dans les archives ministérielles. Les archives de l'archevêché ayant été détruites durant les journées de juillet 1830, le *Registre des délibérations capitulaires* est la seule ressource archivistique émanant directement du collège de chanoines qui soit conservée[118]. Quoique peu détaillés, les actes qu'il contient regorgent d'informations sur l'administration de la maîtrise[119], les obligations des maîtres et le service des musiciens[120]. Ce chapitre liminaire permet de connaître le contexte institutionnel dans lequel Desvignes travaille, ses obligations ainsi que les moyens humains dont il dispose.

Les deuxième et troisième chapitres, respectivement consacrés à la messe canoniale et aux vêpres, sont tous deux fondés sur l'étude croisée des œuvres de Desvignes, des prescriptions des chanoines de Notre-Dame, celles des livres liturgiques contemporains et plus anciens, des données exposées dans le premier chapitre ainsi que des comptes rendus de cérémonies transcrits dans le *Registre des délibérations capitulaires*. Nous tenterons alors de saisir la « situation cérémonielle » dans laquelle Desvignes travaillait et de « scruter quels sont les principes » qu'il en dégage[121]. Partant des consignes des chanoines de Notre-Dame et des sources musicales nous tenterons de reconstituer les services pour la messe et les vêpres de Desvignes. Nous pourrons alors mesurer la distance entre les « principes » du compositeur et les usages traditionnels ainsi qu'entre les indications des sources prescriptives et les pratiques musicales réelles.

Le quatrième chapitre consacré aux célébrations du pouvoir civil développe la question de la représentation du pouvoir par la musique. Les règnes successifs de Napoléon, Louis XVIII et Charles X sont tous trois ponctués par l'élaboration d'un calendrier de festivités nationales et l'organisation de cérémonies extraordinaires célébrant les victoires militaires, les grands moments dynastiques ainsi que les événements qui marquent la rupture entre l'Empire et la

118. Il est conservé à la sacristie de la cathédrale.

119. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 13 décembre 1808 et 16 janvier 1827.

120. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 5 janvier 1813, 31 mai 1815, 8 juillet 1815, 23 août 1815, 14 février 1816, 5 décembre 1820.

121. BISARO (Xavier), « Les Vespres à deux chœurs avec symphonie de Menault…art. cit. ». Nous empruntons les termes entre guillemets à l'auteur.

monarchie restaurée[122]. Chacun de ces régimes se coule dans le modèle des célébrations d'Ancien Régime. Tous perpétuent les usages cérémoniels traditionnels et les adaptent au système de célébration du Concordat[123]. Ainsi, les célébrations du pouvoir civil sont-elles l'occasion de grandes festivités *extra ecclesia*, de pratiques cérémonielles normées et d'une cérémonie *in ecclesia* en grande musique. Réunissant en grande pompe les autorités religieuses, civiles et militaires, ces cérémonies perturbent ponctuellement l'organisation de l'espace du chœur et du jour liturgique. Nous proposons d'étudier le lien entre ces célébrations et celles d'Ancien Régime du point de vue des valeurs prônées par les différents régimes qui se sont succédés, puis, dans un second temps, du point de vue de la fabrique des célébrations et, enfin, du point de vue du répertoire exécuté, en l'occurrence les *Te Deum*, messes et messes des morts de Desvignes.

[122]. Pour une étude de ces questions pour la seconde moitié du XIX^e^ siècle, voir GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert : pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, Paris : Actes sud/Pallazetto Bru Zane, chapitre 4 : *L'église comme temple national. Les sons du pouvoir civil dans les paroisses parisiennes*, p. 295-345.

[123]. Voir à ce sujet les travaux de Vincent PETIT et notamment son ouvrage de synthèse *Église et Nation : la question liturgique en France au XIXe siècle*, Rennes : PUR, 2010. Sur la question des pratiques cérémonielles voir plus spécifiquement ses articles « Théologie et politique. Prier pour le souverain en France au XIX^e^ siècle », *Revue d'histoire ecclésiastique,* 106 (2011/1), p. 188-214 et « *Pro Deo et Patria.* Prier pour l'État en France au XIXe siècle », *Amnis*, 11 (2012), Pro Deo et Patria Prier pour l'Etat en France au XIXe siècle (openedition.org)

CHAPITRE 1
La réouverture de la cathédrale ou la restauration des pratiques d'Ancien Régime

Introduction

Le développement de cette réflexion nécessite d'abord de se pencher sur le contexte du rétablissement du culte à Notre-Dame, dont les contours ont été à peine dessinés dans le cadre de travaux consacrés aux faits politiques[124], aux pratiques musicales[125], à l'histoire culturelle[126], sans oublier l'étude centenaire et toujours indispensable de l'abbé Pisani sur les chapitres parisiens sous la Révolution[127]. On connaît encore très mal le déroulement de ce rétablissement, les moyens mis en œuvre et les acteurs qui l'ont conduit. Cela s'explique par le fait que le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame n'a pas encore fait l'objet d'une étude de fond. Il constitue pourtant la principale trace de l'activité liturgique, cérémonielle et musicale de Notre-Dame à cette époque, après les destructions causées par l'incendie qui ravagea l'archevêché de Paris et ses archives en 1831[128]. Cet ensemble archivistique continue de nourrir

[124]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes*, Paris : Fayard, 2002 ; *Le Concordat et le retour de la paix religieuse*, dir. Jacques-Olivier BOUDON, actes du colloque organisé par l'Institut Napoléon et la Bibliothèque Marmottan le 13 octobre 2001, Paris : éditions SPM, 2008.

[125]. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris : Flammarion, 1986, voir plus particulièrement le chapitre *La musique religieuse*, p. 155-198. Ce livre fut la première étude de musicologie à évoquer la musique de Pierre Desvignes et à souligner l'intérêt que constituerait son étude ; LESPINARD (Bernadette), *Les passions du chœur. La musique chorale et ses pratiques en France, 1800-1950*, Paris : Fayard, 2018, voir plus particulièrement les chapitres *Domine salvum fac…*, p. 25-54 et *La renaissance et la difficile survie des maîtrises, 1802-1903*, p. 177-196.

[126]. ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), « Notre-Dame de Paris », *Les lieux de mémoire*, dir. Pierre NORA, tome III : *Les France*, vol. 3 : *De l'archive à l'emblème*, Paris : Gallimard, 1992.

[127]. PISANI (Paul), *L'Eglise de Paris et la Révolution*, 4 tomes, Paris : Alphonse Picard et fils, 1908-1911. Voir également en complément de l'étude de Pisani celle de Joseph MEURET, *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris en 1790*, Paris : Alphonse Picard et fils, 1903.

[128]. LIMOUZIN-LAMOTHE, René, « La dévastation de Notre-Dame et de l'archevêché en février 1831 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 50/147, (1964), p. 125-132.

des études sur l'église comme lieu de concert[129], sur les cérémonies funèbres[130], ou sur le devenir post-révolutionaire des musiciens d'Église d'Ancien Régime[131], mais il n'a encore jamais servi de base à une étude monographique sur l'activité de Notre-Dame après la signature du Concordat de 1801.

On ne peut s'intéresser à l'action[132] de Pierre Desvignes comme maître de musique à Notre-Dame sans comprendre d'abord le cadre de cette action, que définissent l'organisation de l'institution qui l'emploie, le système liturgique et cérémoniel dans lequel il inscrit son action de compositeur ou bien les acteurs périphériques de cette action (clercs, musiciens et enfants de chœur au service de Notre-Dame). La reconstitution de ce cadre est le principal objectif de ce premier chapitre. Le présent chapitre de contextualisation permet en effet de saisir l'organisation générale de Notre-Dame après sa réouverture à la faveur de réflexions plus profondes, au cours des chapitres suivants, sur la place de la musique dans la conduite cérémonielle dans la période post-révolutionaire.

La nature particulière de ce chapitre lui confère un plan thématique non linéaire en trois parties, réduisant progressivement l'échelle d'analyse. Portant d'abord une appréciation générale de la réouverture de Notre-Dame de Paris au début de la période concordataire, ce chapitre s'intéressera plus particulièrement à la maîtrise, dont dépend directement le maître de musique. Une fois établie l'histoire du rétablissement concordataire du point de vue institutionnel, on se penchera sur le cadre rituel de cette église et de la place que la musique y occupe théoriquement[133]. Le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame forme le socle commun du corpus convoqué au cours des trois parties de ce chapitre. Il est complété par des annonces ou comptes rendus parus dans la presse générale et musicale[134], des pièces comptables

---

[129]. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace (Paris, 1830-1905)*, Paris : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019.

[130]. ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique. Rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques à Paris sous le Régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, décembre 2015.

[131]. *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle* (consulté le 11 septembre 2022) https://philidor.cmbv.fr/musefrem/.

[132]. Nous disons bien « l'action » et non « l'activité » car nous nous intéressons moins aux contingences externes de l'action de Pierre Desvignes, qui définissent son métier, qu'à Pierre Desvignes comme artiste agissant dans la mise en œuvre de la dimension sensible des cérémonies.

[133]. Nous disons « théoriquement » car les analyses du présent chapitre se focalisent sur les sources institutionnelles qui fondent les règles générales auxquelles était soumis Desvignes avant, dans les chapitres suivants, de mettre ces règles en perspective avec les œuvres du maître et les livres liturgiques d'époque et d'Ancien Régime afin d'interroger la mise en pratique de ces règles.

[134]. *L'Observateur des spectacles* ; *Journal des débats* ; *Journal de Paris* ; *Journal de l'Empire* ; *Correspondance des amateurs musiciens*.

et des rapports tirés des archives de l'administration des Cultes[135], ainsi que des dictionnaires, écrits hagiographiques ou mémoires particuliers[136]. Ces pièces complémentaires ont pour principaux objectifs d'apporter des compléments d'informations et, surtout, de diversifier les points de vue sur les phénomènes analysés. Enfin, les livres liturgiques d'Ancien Régime et du XIX^e^ siècle viennent également jouer ce rôle dans l'étude du cadre liturgique et cérémoniel du service musical.

La première partie s'attelle à dessiner les contours sociaux, économiques et politiques de la réouverture de la cathédrale ainsi que la reconstitution de son personnel ecclésiastique et de sa fabrique. Cette partie permet d'abord d'introduire ce lieu, qui s'est imposé à nous comme cadre de notre étude moins par son importance symbolique et historique ou par la nature des questions qui nourrissent notre problématique qu'en fonction de la provenance du corpus musical sur lequel est fondée cette étude. Elle ouvre aussi des considérations politiques, qui seront développées dans le cadre du chapitre 4 sur les cérémonies extraordinaires.

À la suite de ces considérations générales, la deuxième partie réservée à la reconstitution de la maîtrise et la troisième consacrée au cadre social et rituel du service musical introduisent l'une des principales questions de notre étude : la continuité et la discontinuité des pratiques liturgiques après la Révolution. La maîtrise est une institution indissociable du maître de musique qui y tient un rôle d'instructeur, de précepteur mais également de directeur musical. Cette partie, certes plus descriptive que les autres, permet de comprendre l'environnement institutionnel de Pierre Desvignes : ses charges et obligations, le nombre de voix qu'il a à sa disposition, le système dans lequel il évolue. Cette compréhension est d'autant plus nécessaire

---

135. Particulièrement les cotes suivantes : Archives nationales, F^19*^ 1589, F^19^ 5549, F^19^ 5693, F^19^ 5569, F^19^ 3814, F^19^ 3945, F^19^ 4419^B^, AF^IV^ 1317 (*cf*. Sources, p. 778-789).

136. Voir particulièrement CHORON (Alexandre) et FAYOLLE (François), *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans*, Paris : chez Valade et chez Lenormant, 1810 ; *Biographie universelle, ancienne et moderne : ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris : Michaud frères, 1811-1828, rééd. Paris : C. Desplaces et M. Michaud, 1854-1865 ; FETIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, Paris : Firmin-Didot, 1878-1880 ; GILBERT (Antoine-Pierre-Marie), « Biographie. Pierre Desvignes. », *Revue et gazette musicale de Paris*, n°38, 1840, p. 322 ; DIETSCH (Joseph), « Pierre Desvignes », *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse du Diocèse de Dijon*, 1884, p. 81 ; BERTIER (Ferdinand de), *Souvenirs inédits d'un conspirateur. Révolution, Empire et première Restauration*, présentés et annotés par Guillaume de Bertier de Sauvigny, Paris : Tallandier, 1990 ; BOURIENNE (Antoine de), *Mémoires de M. de Bourrienne sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 1829-1831.

du fait de la particularité de notre chronologie qui enjambe la frontière révolutionnaire et interroge constamment et sur différents plans le paradigme de la rupture.

I. La réouverture de Notre-Dame de Paris

A. Notre-Dame de Paris, premier temple du système concordataire

a) Les enjeux d'une réouverture précipitée

La politique religieuse de la Révolution a été à l'origine d'une profonde mutation de la place de l'Église dans la société. Sans être véritablement programmée par les instances révolutionnaires, elle semble être la conséquence d'un dialogue de sourds entre une tradition chrétienne profondément enracinée et une idéologie nouvelle émergeant au sein d'une Révolution qui s'est localement radicalisée[137]. La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789, porteuse d'idées inspirées de la philosophie des Lumières qui égratignent l'autorité des conceptions chrétiennes, pose notamment les bases de la liberté des cultes, entraînant, par la suite, le droit à la citoyenneté accordé aux non-catholiques[138].

S'ensuivent de nombreuses mesures, telle la sécularisation des biens de l'Église, en 1790, que Michel Vovelle a associé à une « démarche pragmatique[139] » en situation de crise financière, héritière du droit que s'est toujours accordé la monarchie française de pouvoir empiéter sur les biens de l'Église. Soumettre la gestion du patrimoine du clergé à l'État implique d'en salarier ses membres. Le culte catholique devient alors un service public comme les autres[140]. En tant que tel, il subit quelques remaniements qui imposent la fermeture des collégiales et églises paroissiales afin de réduire les coûts et qui amorcent le mouvement vers la constitution civile du clergé en 1791 et la conversion des cathédrales en églises constitutionnelles[141]. Le serment

---

[137]. À ce sujet, l'historien Michel Vovelle parle d'un « choc entre deux visions du monde » dans « La politique religieuse de la Révolution française », *Histoire de la France religieuse*, vol. 3 : *Du roi Très Chrétien à la laïcité républicaine, XVIII^e^- XIX^e^ siècle*, dir. Jacques Le Goff et René Rémond, Paris : Éditions du Seuil, p.65-94, citation p. 66.

[138]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes*, chapitre premier : *La situation religieuse de l'Europe en 1800*, Paris : Fayard, 2002, p. 13-25.

[139]. *Ibid.*, p. 74.

[140]. FAUCHOIS (Yann), « Révolution française, religion et logique de l'État », *Archives des sciences sociales des religions*, 66/1 (1988), p. 9-24.

[141]. À propos de l'impact de ces réformes sur les métiers de musicien d'Église, voir notamment TRIOLAIRE (Cyril), « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre entre Révolution et Empire », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008), p. 459-480 et, dans le même volume, BOURDIN (Philippe), « Les musiciens d'Église dans la nation révolutionnaire », p. 559-573.

de fidélité à la Nation, à la Loi, au Roi et à la Constitution, imposé aux membres de la fonction publique reçoit un accueil assez mitigé chez les prêtres et est perçu comme une mesure pernicieuse par les évêques, dont une majorité démissionne[142]. Le climat de conflit qui s'installe brise tout espoir de consensus. Aux clivages internes du clergé, s'associent la montée d'un fort anticléricalisme populaire et l'importance grandissante des anticléricaux au sommet du pouvoir, notamment après la chute de la monarchie.

Au divorce, succède l'offensive. Les prêtres réfractaires, d'abord suspects puis ennemis de l'État, sont déportés, alors que la France est plongée dans deux guerres, contre ses voisins européens et au sein de son propre territoire, entretenues par ce conflit politico-religieux. À partir de 1793, le gouvernement révolutionnaire est alors confronté à une vague de manifestations antireligieuses dans toute la France, tandis que les temples catholiques encore ouverts sont dédiés au culte de la Raison[143]. La Convention vote alors la séparation de l'Église et de l'État le 18 septembre 1794. Le décret du 21 février 1795, venant compléter cette décision, prévoit notamment que la République ne salarie plus aucun culte, que la pratique des cultes dans les lieux publics est interdite, ou, au mieux, très surveillée et que tout outrage visant ces cultes sera puni. Se développe alors, en marge ou en concomitance avec les nouveaux cultes civiques institutionnalisés de la Patrie, de la Liberté ou de la Raison, une religiosité populaire célébrant notamment les martyrs de la liberté à travers le culte de Marat. Les nouvelles valeurs sont alors célébrées selon des formes et avec des attributs largement empruntés au champ du religieux, associés à un usage fort significatif de la symbolique antique[144].

En réhabilitant le culte catholique, Bonaparte souhaite « ramener la paix religieuse en France afin de construire une paix civile durable[145] ». Le Premier Consul à vie estime que l'ordre social passe par un État à l'image de la majorité du peuple. Le peuple français étant majoritairement

---

142. Sur la question de la sécularisation du clergé, voir les travaux fondateurs de Bernard PLONGERON : *Les Réguliers de Paris devant le Serment constitutionnel. Sens et conséquences d'une option (1789-1801)*, Paris : Vrin, 1964 ou encore « Théologie et politique au siècle des Lumières (1770-1820) », *Annales historiques de la Révolution française*, 213 (1973), p. 437-453.

143. Ces manifestations comprenaient divers outrages à l'Église. Des effigies du Pape étaient brûlées, des prêtres étaient agressés, d'autres étaient forcés au mariage. En Vendée fut pratiqué le mariage républicain durant lequel des prêtres et opposants à la révolution étaient « mariés » avant d'être noyés. Eurent lieu aussi diverses mascarades burlesques durant lesquelles étaient rendus les ornements de l'Église en signe de divorce, ainsi que de nombreux vols et dégradations d'objets et de mobilier d'église. Les orgues et les fonds musicaux de nombreuses chapelles ont souffert de ces dernières exactions.

144. Sur cette question voir OZOUF (Mona), *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris : Gallimard, 1976 et PLONGERON (Bernard), « La première séparation de l'Église et de l'État sous la Révolution a-t-elle eu lieu ? », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 91/227 : *La séparation à Paris et dans la région parisienne* (juillet-décembre 2005), p. 239-263.

145. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, p. 331.

catholique, l'État doit le gouverner comme tel[146]. Par la signature du Concordat avec le Pape Pie VII en 1801, Bonaparte se détourne des « religions révolutionnaires » qui se sont développées pendant la Terreur, et tente de trouver un compromis entre tradition chrétienne et acquis de la Révolution en fondant une nouvelle monarchie chrétienne[147].

Traditionnellement confiée au ministère de l'Intérieur, l'administration des cultes est désormais directement conduite par le Premier Consul, jusqu'à la création d'un ministère des Cultes sous l'Empire[148]. Le Concordat perpétue le système de fonctionnarisation du culte hérité de la Constitution civile du clergé et présente le catholicisme non plus comme religion de la France mais comme celle de la « grande majorité des citoyens français ». Non seulement le catholicisme n'est plus considéré comme la religion d'État, comme le réclamait pourtant le Pape Pie VII, mais le gouvernement de Bonaparte intègre à son ministère des Cultes l'organisation des églises protestantes et israélites[149]. L'État se porte alors à la fois garant de l'égalité des cultes tout en s'identifiant au culte catholique, affichant de ce fait une certaine neutralité tout en conservant le lien traditionnel entre le pouvoir spirituel et temporel. Néanmoins, dans cette concorde spirituelle et politique, les valeurs de l'État sont prioritaires sur celles de l'Église. Si l'État protège et finance les cultes, il s'octroie aussi le pouvoir d'en contrôler le fonctionnement[150]. Dans ce contexte, le gouvernement de Bonaparte n'hésite pas à se réapproprier les symboles de l'union des pouvoirs temporels et spirituels propre à l'ancienne monarchie comme le chant du *Te Deum* en action de grâce[151].

Le 18 avril 1802, Notre-Dame de Paris accueille une cérémonie « pour la paix générale et celle de l'église[152] » durant laquelle sont célébrées communément la fête de Pâques, la promulgation du Concordat et la paix d'Amiens. Par son attachement à la symbolique pascale, cette cérémonie forme une allégorie de la résurrection de ce temple et de l'union séculaire entre la France et

---

146. *Le Concordat et le retour de la paix religieuse*, dir. Jacques-Olivier Boudon, Paris : éditions SPM, 2008.

147. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, chapitre IX : *L'instauration d'une monarchie chrétienne*, p. 125-145.

148. LENIAUD (Jean-Michel), *L'administration des cultes pendant la période concordataire*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1988.

149. Voir au sujet des cultes reconnus MESSNER (Francis), *Le financement des Églises : le système des cultes reconnus (1801-1983)*, Strasbourg : CERDIC publications, 1984 ; HERMON-BELOT (Rita), « La genèse du système des cultes reconnus : aux origines de la notion française de reconnaissance », *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 129 (2005), p. 17-35.

150. Jacques-Olivier Boudon voit donc dans le système concordataire « L'ébauche d'une laïcité à la française ». Voir *Napoléon et les cultes…op. cit.*, p. 67-70.

151. La question de la réappropriation des symboles de l'ancienne monarchie par le pouvoir napoléonien est systématiquement traitée dans le chapitre 4 *infra*.

152. *L'Observateur des spectacles*, 18 avril 1802.

l'Église catholique. Initialement prévue le 28 mars, la cérémonie était uniquement destinée à la célébration de la paix d'Amiens signée trois jours plus tôt avec l'Angleterre. Mais le cardinal Giovanni-Battista Caprara, nommé légat auprès du gouvernement français pour la signature du Concordat par le Pape Pie VII, refusa de se joindre aux évêques de l'ancienne église constitutionnelle. Le gouvernement dut alors attendre la constitution d'un nouvel épiscopat. La célébration a ensuite été associée à la fête solennelle la plus proche, ici, la fête de Pâques.

La cérémonie est loin de faire l'unanimité malgré l'engouement populaire qui s'est manifesté de prime abord lors des festivités publiques qui eurent lieu le soir même[153]. Sa réception est très éloignée du compte rendu lisse et policé du *Journal des débats*[154]. Dans la presse française de l'époque, la paix d'Amiens est reléguée au second plan, derrière la célébration de la paix religieuse en France et de la signature du Concordat. Une minorité de généraux proches des milieux jacobins voit dans cet accord passé avec Rome une atteinte supplémentaire à la République française après la mise à l'écart d'Emmanuel-Joseph Sieyès, principal artisan du coup d'état du 18 brumaire. Obligés d'assister à la cérémonie, ces derniers ne manquent pas, à l'instar d'autres opposants dans les différents corps des autorités civiles, de montrer ouvertement leur désapprobation. D'autres adoptent une attitude désinvolte et peu recueillie qui est décrite tant par les figures d'opposition, tel le légitimiste Ferdinand de Bertier de Sauvigny[155], que par les partisans de Bonaparte, tel Antoine de Bourrienne[156]. Le premier consul refuse de communier et de baiser l'anneau de l'archevêque et la patène. Le publiciste anglais Henry 'Redhead' Yorke parle même d'une « farce religieuse[157] » où le sentiment de piété n'était pas vraiment partagé. D'un point de vue plus politique que religieux, Germaine de Staël voit un retour à l'ancienne monarchie dans cette cérémonie religieuse et ce cortège de dignitaires emmené par les anciennes voitures de Louis XVI[158].

---

153. LENTZ (Thierry), « La proclamation du Concordat à Notre-Dame le 18 avril 1802 », *Le Concordat et le retour de la paix religieuse…op. cit.*, p. 95-112, pour la description du cérémonial et l'analyse du déroulement de la cérémonie, voir surtout p. 105-111.

154. *Journal des débats*, 29 germinal an X [19 avril 1802].

155. BERTIER (Ferdinand de), *Souvenirs inédits d'un conspirateur. Révolution, Empire et première Restauration*, présentés et annotés par Guillaume de Bertier de Sauvigny, Paris : Tallandier, 1990.

156. BOURRIENNE (Antoine de), *Mémoires de M. de Bourrienne sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 1829-1831.

157. LENTZ (Thierry), « La proclamation du Concordat…art. cit. », 2008, citation p. 111.

158. STAËL (Germaine de), *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française, depuis son origine jusques et compris le 8 juillet 1815*, 1818.

Pour ce faire, la secrétairerie d'état chargée des Cultes[159] commande, à la demande du Consul, le chant d'un *Te Deum* en musique au nouveau maître de la Chapelle consulaire Giovanni Paisiello. L'exécution est confiée à l'orchestre du Conservatoire, auquel la secrétairerie d'État verse la somme conséquente de 6 616,80 francs[160]. Cette dernière se justifie notamment par la rémunération des 300 musiciens, des sept solistes de la nouvelle Chapelle des Tuileries et des deux chefs d'orchestre prestigieux que sont Luigi Cherubini et Étienne-Nicolas Méhul :

> Il y aura au *Te Deum* chanté le 28 germinal, dans l'Église Notre-Dame, deux orchestres. Chacun sera composé de cent cinquante musiciens. Le premier sera conduit par le cit. Cherubini ; le second par le cit. Méhul. Mmes Strina-Sacchi et Bolla exécuteront un duo. Mmes Branchu, Armand et le cit. Lays exécuteront un trio. M^mes^ Strina et Bolla, MM. Parlamagni et Lazzerini, exécuteront un quatuor[161].

À cette occasion, la cathédrale de Paris retrouve définitivement son statut de première église de France, après plusieurs années de conflits à propos de son administration et de cohabitation entre le catholicisme et le culte de la Raison[162]. Mais le faste déployé dans le vaisseau de Notre-Dame contraste grandement avec l'état de la bâtisse et de l'institution. La Préfecture doit ordonner la mise en place de décors et de tapisseries pour camoufler le délabrement des chapelles latérales[163]. À ce moment-là, le collège des chanoines, la fabrique, le corps des musiciens ordinaires et la maîtrise ne sont pas encore reconstitués.

La représentation politique prime sur la restructuration de l'institution, qui n'est véritablement effective qu'à partir de 1803. L'urgence ici est de démontrer publiquement et en grande pompe

---

159. Durant la période qui nous occupe, l'instance chargée de l'administration des Cultes change régulièrement de forme. La secrétairerie d'état chargée des Cultes, dirigée par Etienne Portalis sous le Consulat, est muée en ministère des Cultes après la proclamation de l'Empire. Portalis conserve d'ailleurs son portefeuille sous son nouveau titre de ministre. Ce ministère disparaît avec l'Empire. L'administration des Cultes est de nouveau annexée au ministère de l'Intérieur, sous Louis XVIII, puis à celui de l'Instruction publique, sous Charles X.

160. Archives nationales, F19* 1589 : *Compte des dépenses particulières*. an X-an XIII, p. 177. Ordres de dépenses du 23 fructidor an X [10 septembre 1802].

161. *L'Observateur des spectacles*, 15 avril 1802. La presse surestime souvent le nombre des musiciens présents lors des célébrations publiques. Par exemple, le *Journal de Paris* annonce un orchestre de 250 musiciens pour l'exécution du *Te Deum* de Sigismund Neukomm à l'occasion de l'anniversaire du sacre impérial le 5 décembre 1813. Ce chiffre est nettement supérieur à ce que l'on observe généralement dans les listes d'émargement des *Te Deum* présents dans les archives du ministère des Cultes (Archives nationales, F19 7048 et 7049). La liste pour l'exécution du *Te Deum* de Neukomm n'est pas conservée. Mais le nombre de musiciens pour ces célébrations s'élève en moyenne à 120 pour une fondation annuelle de 3 000 francs. Le nombre de musiciens annoncé par l'*Observateur des spectacles* pour la célébration du 18 avril 1802 est donc tout à fait cohérent par rapport au 6 616,80 francs dépensés par l'administration des Cultes.

162. Pour plus de détails sur cette période troublée voir PISANI (Paul), *L'Eglise de Paris…op. cti.*, tome II : *1792-1796*, chapitre IX : *Le culte à Paris au commencement de l'année 1796*, p. 281-294 et tome III : *1796-1799*, chapitre X : *La cathédrale et les églises de Paris sous le Directoire*, p. 343-415.

163. LENTZ (Thierry), « La proclamation du Concordat… art. cit. », 2008, p. 104.

la solidité du lien symbolique qui unit Dieu, la Nation et son « quasi-souverain[164] ». Bonaparte entend faire de la religion le tuteur qui maintient l'ordre social en France ainsi que le principal allié de son autorité et de sa légitimité, en parfait accord avec les valeurs et les idées de son secrétaire d'état chargé des Cultes Étienne Portalis[165] : « Ma politique est de gouverner les hommes comme le grand nombre veut l'être. C'est là, je crois, la manière de reconnaître la souveraineté du peuple[166] », disait-il au conseil d'État lors de la préparation du Concordat. Pour cela, il lui semble nécessaire de conjuguer, autant que possible, les célébrations civiles et les fêtes religieuses[167].

Quelques mois plus tard, la fête de l'Assomption fait l'objet du même montage cérémoniel que la fête de Pâques. Le 15 août 1802, une messe et un *Te Deum* en musique de Pierre Desvignes sont exécutés pour célébrer, dans le même temps, l'adoption de la *Constitution de l'an X*, qui découle de l'établissement du régime concordataire, et la première fête de la Vierge. En associant la figure de Marie, première sainte protectrice de la France, à celle de Napoléon, premier protecteur de la Nation et de la religion, l'Assomption de 1802 préfigure la fête de Saint-Napoléon, bien avant la fondation des fêtes nationales de l'Empire[168]. Le régime consulaire expérimente, dans le cadre des célébrations qui entourent la signature du Concordat, une « politique de l'image[169] » et des pratiques cérémonielles qui formeront la base du système de représentation du pouvoir napoléonien : consubstantialité des symboles religieux et civils, réappropriation de certains codes et attributs de l'ancienne monarchie, polarisation vers la personne même du souverain et éclat de l'apparat[170].

En faisant de Bonaparte le héraut du catholicisme et le héros de la Nation, le gouvernement met en place progressivement un régime politique dont le système de représentation est déjà bien

---

164. Ce terme est employé par Philippe BOURDIN dans son article « Rêves d'empire chez Bonaparte. Construction intellectuelle d'un modèle politique », *Siècles*, n° 17 (2003), p. 129-148.

165. LANGLOIS (Claude), « Philosophe sans impiété et religieux sans fanatisme. Portalis et l'idéologie du système concordataire », *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 15-16 (1979), p. 37-57.

166. LASPOUGEAS (Jean) « Concordat de 1801 », *Dictionnaire Napoléon*, dir. Jean Tulard, Paris : Fayard, 2 vol., 1987, rééd. 1999, p. 474-479.

167. Pour plus de précisions sur cette question voir *infra* chapitre 4 : *Célébrer le pouvoir*, p. 392-495.

168. BOUDON (Jacques-Olivier), « Grand homme ou demi-dieu ? La mise en place d'une religion napoléonienne », *Romantisme*, 100/2 (1998), p. 131-141. Voir également PETIT (Vincent), « Religion du souverain, souverain de la religion : l'invention de Saint-Napoléon », *Revue historique*, 663 (2012), p. 643-658.

169. FOUCART (Bruno), « Les iconographies du Concordat, laboratoire d'une nouvelle politique de l'image », *Le Concordat…op. cit.*, 2008, p. 151-167.

170. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, chapitre IX : *L'instauration d'une monarchie chrétienne*, p. 125-143.

charpenté et au sein duquel la religion tient un rôle de « levier d'opinion[171] ». Un rapport que rédige Portalis en préparation du décret du 19 février 1806 relatif à la fondation des fêtes nationales de l'Empire est d'ailleurs sans équivoque :

> La religion comble l'espace immense qui sépare le ciel de la Terre ; elle communique à toutes les pompes un sens mystérieux et sublime […] Les arts eux-mêmes manquent d'éloquence, s'ils ne s'adressent à cet instinct moral et religieux qui, dans l'homme, peut seul faire participer le cœur aux élans de l'imagination et aux conceptions de l'esprit[172].

Le rétablissement de la Chapelle des Tuileries participe également de cette politique d'instrumentalisation de la religion et de réappropriation des symboles et des attributs de l'ancienne monarchie. L'article 27 de la *Convention du 26 messidor an IX*, sorte de bulle introductive aux articles organiques du Concordat, indique que :

> Il est convenu entre les parties contractantes, que dans le cas où quelqu'un des successeurs du Premier Consul actuel ne seroit pas catholique, les droits et prérogatives mentionnés dans l'article ci-dessus, et la nomination aux évêchés, seront réglés par rapport à lui, par une nouvelle convention[173].

Ce nouvel accord est donc conditionné par la catholicité de l'actuel chef du gouvernement français. En installant sa chapelle au château des Tuileries, Bonaparte s'offre un lieu où il peut mettre en scène sa propre pratique du catholicisme tout en renouant avec la tradition des rois de France. La nouvelle Chapelle des Tuileries sert donc un double dessein : solidifier le dispositif politico-religieux de Bonaparte et « incruster ce dernier durablement dans l'Histoire[174] ».
Le gouvernement fait preuve d'un réalisme politique stupéfiant[175]. Bonaparte affiche un pragmatisme très décomplexé et adopte un double langage vis-à-vis de la religion qui divise encore aujourd'hui la communauté des historiens du Consulat et de l'Empire sur la nature de ses convictions religieuses, voire sur leur existence[176] :

---

171. LAS CASES (Emmanuel-Dieudonné de), *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris : éditions du Seuil, 1968, p.421, extrait de l'assertion suivante : « Au dehors, le catholicisme me conservait le pape : et avec mon influence et nos forces en Italie, je ne désespérais pas tôt ou tard, par un moyen ou un autre, de finir par avoir à moi la direction de ce pape ; et dès lors quelle influence, quel levier d'opinion sur le reste du monde ».

172. Archives nationales, F19 5549 : Rapport de Portalis à Napoléon en préparation du décret sur les fêtes de l'Empire, février 1806.

173. On trouve l'intégralité de ce texte dans l'*Almanach ecclésiastique de France pour l'an XI de la République et pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, Paris : Le Clère, 1802, p. 83-88.

174. JOURDAN (Annie), *Napoléon…op. cit.*, 1998, p. 31-38, citation p. 36.

175. BLUCHE (Frédéric), *Le bonapartisme : aux origines de la droite autoritaire (1800-1850)*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1980, première partie : *Un système : l'Empire*, chapitre I : *Le Pouvoir Napoléonien*, p. 15-46.

176. Dans son livre *Napoléon et la pensée de son temps, une histoire intellectuelle singulière*, Paris : La boutique de l'histoire, 2001, p. 26-29, Antoine CASANOVA parle d'un « athéisme affirmé ». Au contraire, Jean TULARD voit

> C'est en me faisant catholique que j'ai fini la guerre de Vendée, en me faisant musulman que je me suis établi en Egypte, en me faisant ultramontain que j'ai gagné les esprits en Italie. Si je gouvernais un peuple de juifs, je rétablirais le Temple de Salomon[177].

Pleinement conscient de la place importante qu'occupe la religion dans les mentalités de son temps et de la portée de ses symboles, le gouvernement de Bonaparte fait de Notre-Dame de Paris l'épicentre du système concordataire[178]. Il renverse l'ancienne hiérarchie qui, dans le cadre des cérémonies extraordinaires, plaçait Notre-Dame comme troisième lieu de célébration après la Sainte-Chapelle et la Chapelle royale. La Sainte-Chapelle n'est pas rendue aux cultes et la chapelle du Consul ne tient plus le rôle théologico-politique que tenait celle du Roi, où s'incarnait la monarchie de droit divin. La primeur des célébrations publiques revient à Notre-Dame. C'est à Notre-Dame qu'est célébré le rétablissement de la religion catholique et que sont reçus les drapeaux de la victoire d'Austerlitz. C'est Notre-Dame qui accueille le sacre impérial le 2 décembre 1804 ainsi que toutes les célébrations militaires et dynastiques du Consulat et de l'Empire. C'est également à Notre-Dame que sont déposées les *regalias*, traditionnellement conservées à l'abbatiale de Saint-Denis. En réunissant les sanctuaires de l'ancienne monarchie dans ce seul lieu[179], le nouveau gouvernement montre sa volonté de renouer avec les pratiques de l'ancienne monarchie tout en marquant une rupture symbolique avec l'absolutisme.

Notre-Dame a toujours conservé son statut de temple national au gré des différents régimes politiques qui se sont succédés. C'est Notre-Dame qui accueillait le *Te Deum* d'action de grâce pour la fête de la Fédération sous la monarchie constitutionnelle, le culte théophilanthropique sous le Directoire et le culte de la Raison sous la Terreur[180]. Elle est le lieu sacré qui rassemble toutes les époques et qui a pour qualité supplémentaire d'être l'église métropolitaine de Paris où se concentrent les lieux et monuments symboliques propices à la glorification et à la commémoration, tels le Palais des Invalides hérité de l'ancienne monarchie, le Champs-de-Mars, le monument de la place des Victoires, l'Arc de Triomphe, l'obélisque du Pont-Neuf ou

---

chez Napoléon un « vague déisme hérité de Rousseau » dans la notice « Dieu » de son *Dictionnaire amoureux de Napoléon*, Paris : Plon, 2012. Sans rien affirmer, Jacques-Olivier BOUDON mesure la position d'Antoine CASANOVA, mettant en avant l'érudition de Napoléon et sa curiosité pour les religions (*Napoléon…op. cit.*, 2002, p. 39-46).

177. Suite de la citation de Napoléon au conseil d'État en 1800 lors de la préparation du Concordat, cité par Jean LASPOUGEAS, « Art. cit. », 1987, p.474-479.

178. BOUDON (Jacques-Olivier), « Notre-Dame de Paris, temple national au XIX^e^ siècle », *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIII^e^-XX^e^ siècles*, dir. Christophe Charle, Paris : éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 55-66.

179. ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), « Notre-Dame de Paris…art. cit. ». Nous paraphrasons : « Reims, Saint-Denis, Sainte-Chapelle, les sanctuaires de l'ancienne monarchie se trouvaient réunis en un seul lieu », p. 358-401.

180. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, 2002, p. 126.

encore la colonne de la Grande Armée. Elle est le temple idéal pour porter la sacralité de ce nouveau régime en quête de légitimité historique, spirituelle et populaire. C'est également dans cette perspective que Napoléon attribue le rite parisien à la Chapelle des Tuileries, à la place du rite romain pratiqué à Versailles. Soucieux de maintenir de bonnes relations avec la sphère ecclésiastique, ce dernier ne rouvre pas officiellement le débat sensible, qui avait été amorcé en 1789, sur l'uniformisation de la liturgie française sur le rite parisien[181]. Mais le Consul a tout de même dans l'idée de fonder une église nationale soumise au pouvoir civil et la moins dépendante de Rome possible, comme en témoigne, dès 1802, l'ajout unilatéral des 77 articles organiques qui ont pour principal effet d'organiser conjointement les cultes catholique et protestant, d'imposer les prières au gouvernement, d'instaurer un catéchisme national, d'élaborer un système de surveillance hiérarchisé et de laisser au seul gouvernement civil l'administration des Cultes et la délimitation matérielle des diocèses, archidiocèses ainsi que des rémunérations des desservants[182]. Nous pouvons y voir également la volonté de l'empereur de rapprocher théologiquement sa chapelle personnelle de Notre-Dame tout en maintenant une distance avec les pratiques de l'ancienne monarchie, de façon suffisamment raisonnable pour qu'il puisse tout de même s'en approprier les codes[183].

b) Napoléon et les chanoines métropolitains

Bonaparte obtient un soutien quasi-unanime de la part du haut clergé dans cette entreprise, particulièrement depuis le sacre impérial[184]. Pour les vicaires du diocèse de Paris et les chanoines de Notre-Dame, cette « auguste protection » est de bon augure après l'épisode de la Terreur. Dans une lettre adressée à Napoléon peu après la victoire d'Austerlitz, ces derniers se

---

[181]. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIIIe siècle*, Tournai : Brepols, 2006, p. 405-426. Dans cet extrait, Xavier Bisaro explique que dès les débuts de la Révolution, le comité ecclésiastique privilégia le rite parisien comme modèle pour la construction d'un nouveau rite national uniforme, à la faveur de « l'alliance du patriotisme national et de l'évangélisme sécularisé ». Objet de nombreuses contestations cette opération est rejetée par certaines autorités ecclésiastiques et par certains adversaires de la Révolution. Elle n'est pas poursuivie sous le Directoire et le Consulat.

[182]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, 2002, Deuxième partie : La mise en œuvre du Concordat en France, p. 73-125.

[183]. JOURDAN (Annie), *Napoléon…op. cit.*, chapitre 1 : *Napoléon et l'histoire*, p. 19-56. Dans ce chapitre que nous avons déjà partiellement cité, l'historienne Annie Jourdan démontre le souci de Napoléon d'écrire son histoire mais aussi de réécrire l'histoire de France afin d'y intégrer sa propre dynastie et de lui donner une cohérence globale en fonction de ses propres aspirations et actions. Dans son analyse du rapport entre Napoléon et les arts, notamment la littérature, la peinture et la sculpture, Annie Jourdan démontre que les arts étaient moins un moyen d'éduquer le peuple que d'illustrer et de matérialiser l'histoire que l'empereur était en train de réécrire.

[184]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, 2002, p. 136-143.

montrent, probablement avec l'assentiment de l'archevêque, particulièrement élogieux et enthousiastes :

Sire,

Le Tribunat propose d'élever un monument à Votre gloire. La France applaudit ce projet, mais ce monument érigé par la reconnaissance, s'il est consacré par la religion, sera plus conforme aux intentions de Votre Majesté et plus digne des événements qu'il doit éterniser.

Dans quel lieu paraitrait t-il convenable de le placer ? Sire, c'est à Notre-Dame, en présence de Votre Majesté et sous sa protection que la Religion a été rétablie. C'est à Notre-Dame que Votre Majesté a été sacrée par le Souverain Pontife, qu'elle a pris la couronne sur l'autel aux acclamations du clergé, des autorités constituées, des troupes et du temple. C'est à Notre-Dame que les insignes de l'Empire ont été déposés. C'est à Notre-Dame que vont être appendus les drapeaux pris à la bataille d'Austerlitz. Notre-Dame est la première église de France, elle doit être la plus honorée. Monument elle-même de la piété de nos ancêtres, elle rapproche tous les temps de la monarchie, lie tous les événements célèbres dans ses fastes, réunit en quelque sorte l'admiration des contemporains pour les belles actions des siècles passés et l'hommage de la postérité pour les exploits des contemporains.

Le chapitre métropolitain de Paris, qui a reçu tant de preuve de l'auguste protection de Votre Majesté, ose le supplier qu'il lui plaise : 1° Agréer l'institution d'une cérémonie solennelle en actions de grâces de ses succès et en l'honneur de la Très Sainte Vierge protectrice de la France. Cette cérémonie serait fixée au 15 du mois d'aout, jour à jamais mémorable par la naissance de Votre Majesté et par la signature du Concordat. Libres dans cette saison des travaux de la campagne, riches des grains qu'elle a produit après une procession solennelle et générale dans tout l'Empire, ses heureux habitants pourraient, sans aucun des dangers que les ténèbres de la nuit cachent pendant l'hiver, s'abandonner plus longtemps aux transports de leur reconnaissance et de leur joie.

2° Ordonner de déposer dans l'Eglise de Notre-Dame et de confier à la garde du chapitre, l'épée que Votre Majesté portait à la bataille d'Austerlitz, pour la reprendre avec pompe dans les guerres ou elle commanderait en personne. De placer à l'entrée du chœur, d'un côté la statue de Votre Majesté, ornée de bas-reliefs qui attesteraient la protection que Votre Majesté accorde à la Religion et les victoires qui en ont été la récompense, de l'autre côté la statue de Charlemagne.

D'embellir la place de Notre-Dame et d'y élever un obélisque, de porter à 24 le nombre des chanoines et d'augmenter le bas-chœur, afin que l'office divin soit célébré tous les

jours d'une manière digne d'une église dépositaire de tant de souvenir, consacrée à des cérémonies si augustes et comblée de tant de bienfaits.

Nous sommes avec un profond respect, Sire, de Votre Majesté, les très humbles, très obéissants et très fidèles serviteurs et sujets.

Lejeas, Jalabert, d'Astros, vicaires généraux.
Roman, de la Myre Mory, Dupont, Richard, Corpet, Raillon, chanoines[185].

Dans cette lettre, les chanoines métropolitains confirment d'abord leur adhésion à la quête de légitimité de Napoléon qui cherche explicitement à faire de la dynastie des Bonaparte la *quatrième race* de souverains français[186]. En définissant Notre-Dame comme le temple qui « rapproche tous les temps de la monarchie [et qui] réunit en quelque sorte l'admiration des contemporains pour les belles actions des siècles passés et l'hommage de la postérité pour les exploits des contemporains », les chanoines donnent du corps à la lecture napoléonienne de l'histoire. Une histoire dont la fonction première est de « légitimer celle qui est en train de se faire[187] », selon Annie Jourdan. Néanmoins, une analyse de ce phénomène du seul point de vue du ralliement pragmatique ou idéologique serait incomplète. Il est vrai que la requête des membres du chapitre pour instaurer, le 15 août, une célébration commune de l'Assomption, de l'établissement du Concordat et de l'anniversaire de Napoléon est pleine d'à-propos au moment où la mise en place d'une telle cérémonie vient d'être proposée par le Tribunat[188]. Si bien que l'on peut naturellement se demander s'ils sont vraiment à l'initiative de cette lettre. Cela est probablement le cas car leurs demandes dépassent de loin les attentes du gouvernement.

Ce que l'on pourrait de prime abord interpréter comme une « débauche de flatterie[189] », comme le fit l'abbé Grégoire, semble plutôt être la manifestation d'une satisfaction sincère de la part des chanoines métropolitains et des vicaires diocésains qui nourrissent quelques espoirs de paix

---

185. Archives nationales, F19 5693 : *Police des Cultes, Empire et Restauration : Paris*, Lettre des chanoines et vicaires métropolitains à Napoléon, [*ap*. 2 décembre 1805-*av*. 19 janvier 1806]. Ce document a été daté grâce l'évocation de la victoire d'Austerlitz, qui eut lieu le 2 décembre 1805 et à la date de la célébration de remise des drapeaux pris à Austerlitz le 19 janvier 1806.

186. JOURDAN (Annie), *Napoléon…op. cit.*, 1998, p. 31-38. En complément à l'analyse généraliste d'Annie Jourdan nous pouvons lire cette étude de cas d'Éric BARRAULT qui a pour qualité d'inverser le point de vue : « Un historien face à la politique symbolique de l'Empire : Charles Lacretelle, historien de la Révolution française », *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789-1830)*, dir. Natalie SCHOLZ et Christina SCHROER, Paris : Presse Universitaires de Rennes, 2007, p. 129-146.

187. JOURDAN (Annie), *Napoléon…op. cit.*, 1998, p. 35.

188. PETIT (Vincent), « Religion du souverain…art. cit. », 2012.

189. GREGOIRE (Henri), *Histoire des sectes religieuses*, t. II, Paris, 1828, p. 108 : « 'Le clergé […] prodigue à Napoléon les titres les plus pompeux : n'est-il pas l'envoyé du Très-Haut !' C'est la formule obligée des sermons, des mandements épiscopaux. Depuis Louis XIV, on n'avait pas vu une telle débauche de flatteries ».

et de prospérité de l'Église catholique. Ces derniers voient dans l'avènement de cette nouvelle monarchie chrétienne le signe de la bénédiction de Dieu ; sa volonté de « consolider pour jamais le trône reconstruit[190] », comme le souligne le Cardinal de Belloy. Mis en perspective avec le contenu de la lettre citée ci-avant, les mots du cardinal ne relèvent pas d'un procédé rhétorique camouflant une forme de flagornerie. Napoléon ne gagne pas le soutien des chanoines de Notre-Dame seulement en leur offrant une position institutionnelle prestigieuse et une situation financière confortable. Il est la manifestation de la protection divine, un être porté par la providence.

Dans la lettre des chanoines citée ci-dessus et dans les mandements épiscopaux du début de son règne, Napoléon fait en quelque sorte l'objet d'un transfert de l'imaginaire lié à la monarchie de droit divin[191]. Ne voir dans ces discours que des rapports de pouvoir et d'intérêt serait fâcheux car cela reviendrait à écarter la question centrale, bien que très complexe à définir historiquement, des émotions liées à cet imaginaire. La proposition faite par les chanoines de sculpter dans la pierre l'analogie avec Charlemagne, de garder comme une relique l'épée de la victoire d'Austerlitz et de construire un obélisque sur le parvis de Notre-Dame[192] est la manifestation flagrante de leur désir d'inscrire dans le temps et dans l'espace une relation historique et spirituelle entre les gloires monarchiques du passé, du présent et celles à venir. Ils apportent ainsi leur contribution à l'élaboration du « portrait[193] » de Napoléon qui, à l'instar de celui de Louis XIV, n'est pas élaboré de manière strictement unilatérale et autoritaire[194].

L'Assomption est depuis Louis XIII associée à la figure du souverain. Cela explique en partie pourquoi les chanoines métropolitains consentent à systématiser le montage cérémoniel inauguré lors de l'Assomption de 1802 et, par-là, l'élaboration en 1806 de la fête très

---

190. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le* Te Deum *sera chanté en actions de grâces des victoires remportées par S. M. l'Empereur et Roi*, 28 octobre 1805.

191. Nous évoquons ici les fondements symboliques et théologiques de la monarchie de droit divin tels qu'ils ont été développés par Ernst KANTOROWICZ dans son livre *Les deux corps du roi*, Paris : Gallimard, 1957, réed. 1989.

192. Cette statue et l'obélisque sur le parvis ne seront jamais érigés.

193. Nous employons ce mot au sens que lui a donné Louis MARIN dans *Le portrait du roi*, Paris : les éditions de minuit, 1981, c'est-à-dire l'ensemble de pratiques discursives, artistiques et rituelles qui participent de la représentation du souverain.

194. Sur cette question voir *Louis XIV, l'image et le mythe*, dir. Mathieu DA VINHA, Alexandre MARAL et Nicolas MILOVANOVIC, Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2014. Pour une réflexion historiographique sur le sujet du point de vue des études musicales, voir FAVIER (Thierry), « Musique religieuse et absolutisme sous le règne de Louis XIV. Essai de bilan critique ». *Cérémonial politique et cérémonial religieux dans l'Europe moderne*, dir. Peter Bennett et Bernard Dompnier, Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 19-38.

controversée de Saint-Napoléon[195]. À travers la figure d'un Saint-Napoléon fabriqué de toute pièce, c'est l'empereur lui-même qui est célébré. Les chanoines et vicaires de Notre-Dame adhèrent avec dévotion, pour un temps seulement. Désirant « donner à sa Majesté une preuve de reconnoissance [*sic*.] et d'attachement[196] », les chanoines décident de leur propre chef de célébrer, le 2 décembre 1805, l'anniversaire du sacre impérial par une grande messe dans le rite annuel ; le degré de solennité le plus élevé. Pour ce faire, ils prennent soin de demander conseil au curé de Notre-Dame de Reims quant aux prières requises pour ces occasions sous l'ancienne monarchie et ils en avertissent l'empereur après coup :

Sire,

> Nous avons célébré hier une messe solemnelle le jour anniversaire du sacre de V.M. Nous avons prié le Seigneur de conserver votre personne sacrée, d'abattre à vos pieds vos ennemis et de nous rendre la paix. Quand notre dévouement pour Votre Majesté nous auroit permis d'oublier l'époque à jamais célèbre de votre couronnement, le bruit de vos triomphes nous auroit rappelé ce moment où Pie VII versa sur votre tête l'huile sainte et où vous inclinâtes votre front devant le Dieu qui a promis de couvrir de gloire les Princes qui le glorifieroient. Nous désirons, Sire, que cet acte religieux répété chaque année soit aux yeux de Votre Majesté une preuve de notre inviolable fidélité et de notre reconoissance, et une source continuelle de bénédictions pour votre personne et pour votre empire.
>
> Nous sommes avec un profond respect et une soumission parfaite Sire, de Votre Majesté, les très humbles, très obéissants et très fidèles sujets.
>
> Les chanoines de Notre-Dame. Signé : Lejeas, d'Astros, Jalabert, Girard, d'Espinasse, Roman, Arnavon, Corpet, de la Myre-Mory, Dupont de Compiègne, Richard, Raillon[197].

Par cette demande, les chanoines inaugurent partiellement la célébration nationale de l'anniversaire du sacre arrêtée par le décret impérial du 19 février 1806. Cette première cérémonie ne prévoit ni le *Te Deum* ni la messe des morts pour le repos de l'âme des soldats tombés à Austerlitz qu'imposera le décret. Mais ce réflexe rituel, que le gouvernement impérial saura faire sien, témoigne une fois de plus du rapport de réciprocité qui guide la constitution du

---

[195]. PETIT (Vincent), « Religion du souverain…art. cit. », 2012. Dans cet article, Vincent PETIT démontre que l'adhésion fut loin d'être unanime sur tout le territoire de l'Empire. La question de l'image de l'Empereur et de sa diffusion est développée dans le chapitre 4 : *Célébrer le pouvoir*, I., p. 397-410.

[196]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre de délibérations capitulaires*, 2 décembre 1805. Cet acte capitulaire contient également une copie de la réponse du curé de la cathédrale de Reims.

[197]. *Ibid*.

système de représentation du pouvoir napoléonien. L'officialisation de cette célébration fixe un système désiré tant par le pouvoir temporel que par le pouvoir spirituel. Elle permet, en sus, d'offrir au premier un outil de contrôle sur les initiatives du second. Le 12 juin 1812, les chanoines métropolitains font annoncer par voie de presse l'exécution d'un *Te Deum* solennel pour l'anniversaire de la naissance du dauphin Napoléon II[198]. Le ministère des Cultes s'empresse d'interdire cette cérémonie au prétexte que cette dernière n'entre pas dans le décret de 1806 et que toute célébration publique de ce genre, impliquant le chant d'un *Te Deum* solennel, doit faire l'objet d'une autorisation préalable du gouvernement[199].

La primauté du pouvoir de Dieu n'est pas évacuée par les chanoines, bien au contraire. Selon les mandements épiscopaux de l'archevêque de Paris, Dieu demeure le « premier auteur de tous ces succès[200] » dont « l'Empereur est le noble instrument[201] ». On peut d'ailleurs entendre un rappel de cette hiérarchie des pouvoirs au début de la lettre des chanoines transcrite précédemment : « ce monument érigé par la reconnaissance, s'il est consacré par la religion, sera plus conforme aux intentions de Votre Majesté ». Certains d'entre eux, comme l'abbé d'Astros, n'hésitent pas à renier l'autorité de Napoléon quand ce dernier entre en conflit ouvert avec le Pape. Dès la signature du Concordat, l'affaire des articles organiques, ajoutés et signés sans l'accord du Pape, avait considérablement refroidit les rapports entre le souverain pontife et le gouvernement français. Ces derniers se détériorent considérablement entre 1805 et 1806 : Après la victoire d'Austerlitz, Napoléon prend le contrôle de plusieurs états italiens et nomme son frère Joseph roi de Naples et souhaite créer une alliance continentale en Italie contre l'Angleterre mais le Pape refuse d'y joindre les états pontificaux. L'empereur force donc cette alliance par l'occupation militaire de Rome à partir du 2 février 1808. Les états pontificaux sont officiellement annexés par l'Empire le 17 mai 1809 et il est demandé au Pape de renoncer à son pouvoir temporel sur Rome. Ce dernier refuse et répond par la bulle *Quum memoranda* qui menace d'excommunication tous les artisans de cette occupation. Pie VII est finalement enlevé et retenu prisonnier à Savone puis, à partir de 1812, au château de Fontainebleau. Pendant ce temps, le cardinal de Belloy, archevêque de Paris, meurt. Napoléon nomme à sa place le cardinal Maury, largement acquis à la cause de l'empereur et auquel le Pape refuse le sacrement. L'abbé

198. *Journal de Paris* et *Journal de l'Empire*, 11-12 juin 1812.

199. Archives nationales, F[19] 5569 : Prières, fêtes et cérémonies publiques. 1809-1814.

200. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy… op. cit.*, 28 octobre 1805.

201. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le* Te Deum *sera chanté en actions de grâces des avantages remportés sur les Russes, par l'armée de l'Empereur*, 20 janvier 1807.

d'Astros, vicaire du diocèse de Paris, refuse de reconnaître l'autorité du Cardinal Maury sur l'archidiocèse de Paris. Il participe activement à la fronde contre l'empereur en faisant notamment circuler illégalement la bulle d'excommunication prononcée par Pie VII[202].

On le voit, Notre-Dame de Paris devient le principal épicentre de l'expression du lien entre le pouvoir impérial et l'Église de France et fut au centre des tensions politiques entre le pouvoir impérial et les autorités ecclésiales. Sa riche histoire, son statut de première église de France et le fait que des cérémonies d'action de grâce continuèrent d'y être organisées au cours des différents régimes qui se sont succédés depuis 1790, font de Notre-Dame un symbole fort de continuité historique sur lequel le régime impérial appuie sa quête de légitimité. Il apparaît que le simple calcul politique ne fut pas la première motivation des chanoines de Notre-Dame. Ces derniers ont accueilli avec admiration et reconnaissance celui qu'il croyait sincèrement être un nouveau monarque protégé de Dieu et protecteur de la religion. Si les chanoines ne manquèrent pas de zèle pour exprimer leur dévotion et leur admiration à leur nouveau héros, ils n'hésitèrent pas à se détourner de lui quand ce dernier engagea une lutte de pouvoir autoritaire contre le Pape.

B. Les chanoines métropolitains et le culte concordataire

a) La réouverture de l'église et la reconstitution du collège de chanoines

Après avoir mis au jour les principaux enjeux politico-religieux de la réouverture de Notre-Dame, nous allons retracer l'historique de la restructuration de l'église et de la reconstitution du collège de chanoines. Nous pourrons ainsi mesurer les moyens matériels et humains de la nouvelle cathédrale concordataire dans une approche comparatiste avec l'état de cette église avant la Révolution. En tant que premier temple du système concordataire, Notre-Dame de Paris bénéficie logiquement d'un traitement de faveur. Le 5 juillet 1802, Bonaparte ordonne à Portalis de prendre 24 000 francs sur le budget annuel des Cultes pour « la restauration de l'intérieur de la Métropole de manière qu'elle soit rétablie avant Noël[203] ». Ces réfections, dont on ne sait

[202]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon…op. cit.*, 2002, chapitre XXI : *Le développement d'une opposition religieuse*, p. 305-315.

[203]. Archives nationales, F[19*] 1589 : *Compte des dépenses particulières*. an X-an XIII, p. 166-167. Ordre de dépenses du 16 messidor an X [5 juillet 1802].

presque rien hormis qu'elles comprennent un blanchissement à la chaux des murs de l'édifice, font l'objet d'un second prélèvement plus conséquent de 150 000 francs le 27 août 1806[204].

Dans le même temps, le gouvernement offre ou restitue à Notre-Dame bon nombre de reliques et objets d'art ou de culte[205]. La cathédrale retrouve une trentaine de tableaux qui étaient placés dans le chœur et dans la nef avant les saisies révolutionnaires. La plupart étaient conservés dans le musée spécial de l'École française et dans plusieurs dépôts particuliers[206]. Elle retrouve également sa descente de croix et son lutrin qui étaient conservés au couvent des Petits-Augustins. Les chandeliers et la croix du tabernacle sont pris à la cathédrale d'Arras. Enfin, l'abbé Corpet, chanoine de Notre-Dame, récupère des mains d'une particulière le reliquaire en vermeil du morceau de la Sainte-Croix. Cette dame est la mère d'un membre de la commission temporaire des arts et métiers qui l'avait récupéré à l'hôtel de la Monnaie en 1792 pour, soi-disant, le « soustraire à la destruction[207] ». En 1804, outre la Sainte couronne d'épines et autres reliques, le gouvernement offre à la cathédrale un ensemble de chapes, chasubles, tuniques, étoles et tapis ainsi qu'une quinzaine de vases, calices et ciboires pour les offices religieux[208].

Malgré toute la bonne volonté du gouvernement, le nouveau système concordataire ne permet pas à Notre-Dame de Paris de retrouver son faste du temps de l'Ancien Régime. En effet, le Concordat pérennise les principes de la Constitution civile du clergé de 1791. Les ecclésiastiques sont donc rémunérés par l'État comme les acteurs d'un service public[209]. Les chapitres ecclésiaux et leurs desservants sont totalement dépendants d'une administration

---

[204]. Archives nationales, F[19*] 1590 : *Compte des dépenses particulières*. an XIII-1809, p. 66. Ordre de dépenses du 27 août 1806.

[205]. GILBERT (Antoine-Pierre-Marie), *Description historique de la Basilique métropolitaine de Paris*, Paris : chez Adrien Le Clere, 1821.

[206]. Des états descriptifs de ces tableaux ont été dressés par les chanoines récipiendaires à la première page du *Registre des délibérations*, avant les premiers actes de réunions capitulaires. Le musée spécial de l'École française est fondé en 1797 au sein des grands appartements du château de Versailles. La collection est d'abord composée des œuvres du dépôt départemental formé au cours des pillages révolutionnaires, officiellement interdits par la Convention en 1794. Le dépôt est d'abord ouvert au public puis s'établit sous la forme d'un musée national en 1796, trois ans après l'ouverture du musée du Louvre. Le ministre de l'Intérieur Pierre Bénézech décide l'année suivante que le musée du Louvre serait consacré aux écoles étrangères et celui de Versailles à l'école française. Les œuvres françaises du Louvre viennent ainsi compléter la collection initiale du musée de Versailles.

[207]. GILBERT (Antoine-Pierre-Marie), *Description…op. cit.*, 1821, p. 341.

[208]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 juin 1804.

[209]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon…op. cit.*, 2002, chapitre V : *La réorganisation de l'Eglise de France*, p. 73-85.

civile qui peine à financer la mise en place des structures concordataires[210]. Une contrainte qui n'avait visiblement pas été anticipée par les artisans de la loi du 18 germinal an X.

Le 18 février 1803, Etienne Portalis transmet un rapport alarmiste à Bonaparte[211]. Il y fait état du désarroi des fabriques et des prêtres des petites communes rurales ainsi que des carences de la loi du 18 germinal. Il évoque notamment l'incohérence de l'article 68 qui stipule que « les vicaires et desservants seront choisis parmi les ecclésiastiques pensionnés en exécution des lois de l'assemblée constituante ». Or, certains de ces prêtres sont pensionnés précisément parce qu'ils ne sont plus en capacité d'exercer leur ministère tandis que figurent parmi les prêtres non pensionnés des individus encore capables. L'Église catholique française ne dispose pas assez d'ecclésiastiques pensionnés pour assurer correctement le service religieux. Il est nécessaire de puiser dans l'important vivier des prêtres non pensionnés et de trouver un autre dispositif que celui qui a été établi en 1791 pour les rémunérer. Pour ce faire, Portalis propose de créer un système d'impôts qui puisse convenir à la législation des conseils départementaux. La situation ne se stabilise qu'à partir de l'an XIII. À cette date, l'État peut enfin prendre à sa charge le traitement de l'ensemble des desservants du culte catholique dont le nombre passe à trente mille en 1807[212].

Dans ce contexte de reconstruction laborieuse, les chanoines de Notre-Dame sont parmi les premiers à prendre (ou reprendre) leur canonicat. Ces derniers entrent officiellement en service très peu de temps après avoir officié à la fête de Pâques, le 2 mai 1802. Mais le budget des Cultes arrêté pour l'an X est encore insuffisant pour les rémunérer[213]. Les chanoines doivent attendre le 23 février 1803 pour obtenir un traitement fixe[214]. Le nombre de clercs qui compose le nouveau chapitre de Notre-Dame est trois fois inférieur à ce qu'il était sous l'Ancien Régime. En 1790, le chapitre comptait quarante-neuf chanoines titulaires dont trois vicaires généraux,

---

210. MOISSET (Jean-Pierre), *Les Biens de ce monde. Les finances de l'Église catholique au XIX^e siècle dans le diocèse de Paris (1802-1903)*, Paris : Presses universitaires de Bordeaux, 2004, chapitre V : *Mise en place et croissance : 1802-1830*, p. 115-152.

211. Archives nationales, AF^IV 1317 : *Secrétairerie d'État : Cultes*. Rapport d'Etienne Portalis sur le financement des fabriques et la rémunération des desservants du culte catholique, 29 pluviôse an XI [18 février 1803].

212. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon…op. cit.*, 2002, chapitre V : *La réorganisation de l'Eglise de France*, p. 73-98, les chiffres sont présentés à la p. 75.

213. Il est seulement de 1 550 000 francs d'après Pierre-François PINAUD, « L'administration des Cultes de 1800 à 1815 », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 132 (1976), p. 131-139. Ce budget ne cessera de croître jusqu'à l'an XIII [1804-1805]. A partir de cette date, il se stabilise et fluctue entre 13 et 16 millions de francs tout au long du règne de Napoléon.

214. Pour la part du ministère voir Archives nationales, F^19* 1589 : *Compte des dépenses particulières*. An X-An XIII, p. 222-223. Ordre de dépenses du 30 floréal an XI [20 mai 1803]. Pour la part du département de la Seine voir Archives nationales, F^5 II Seine 8 : *Compte de recettes et dépenses*. An XII.

auxquels s'ajoutaient deux chanoines *in minoribus* qui participaient à la vie de la cathédrale mais qui n'avaient pas voix au chapitre[215].

En 1802, on compte seulement douze membres parmi lesquels figurent neuf chanoines titulaires et toujours les trois vicaires généraux du diocèse. Le 20 février 1806, le gouvernement ouvre six nouvelles places de chanoines[216]. Cette augmentation fait suite à la réouverture de l'église Sainte-Geneviève que le chapitre de Notre-Dame est chargé de desservir. Malgré la diminution considérable du nombre de chanoines, par rapport au chapitre d'Ancien Régime, le chapitre concordataire de Notre-Dame reste l'un des plus importants de la France concordataire[217]. Le 27 janvier 1807, l'archevêque de Paris décide d'unir la cure paroissiale au Chapitre de Notre-Dame suite aux nombreux conflits d'intérêt qu'il y a eu entre la paroisse et la cathédrale. Il ouvre ainsi un seizième canonicat pour accueillir l'archiprêtre chargé du ministère paroissial et publie un nouveau règlement pour les offices paroissiaux de Notre-Dame de 30 juin 1807[218]. Un dix-septième canonicat semble avoir été ouvert à une époque indéterminée, car les chanoines signataires de la lettre à Napoléon quant à la messe anniversaire de son sacre, évoquée précédemment, sont au nombre de dix-sept. Comme le montre le *Tableau n°1* ci-dessous, ce nombre ne changera presque pas tout au long de la période qui nous occupe. Peu après la signature du Concordat, le chapitre connaît de nombreuses évolutions causées par des décès (Abrial en 1803 et Malaret en 1805), des nominations à un évêché (Demandolx à La Rochelle en 1803, Mons-Villeneuve à Mende en 1805 et Lejeas à Liège en 1809) ou encore par l'arrestation de l'abbé d'Astros en 1810[219].

---

215. CAILLOU (François) et MAILLARD (Christophe), « Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790 », dans MUSEFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII[e] siècle, consulté le 11 septembre 2022, http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris

216. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre de délibérations capitulaires*, 16 mars 1806.

217. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon…op. cit.*, 2002, chapitre V : *La réorganisation de l'Eglise de France*, p. 73-98.

218. Archives nationales, F[19] 3814 : *Chapitres, cures et fabriques métropolitaines : statuts capitulaires, administration et règlements des fabriques, réunion des cures aux chapitres (par diocèse)*. An x-1904. Ce carton contient en outre un exemplaire imprimé de l'*Ordonnance de son éminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui règle la célébration des offices paroissiaux de l'Église de Notre-Dame, en exécution de celle du 27 janvier dernier qui unit la Cure au Chapitre*.

219. PISANI (Paul), *L'Église de Paris…op. cit.*, tome IV : *1799-1802*, chapitre IX : *Les églises de Paris après le Concordat*, p. 311-444, plus particulièrement les pages 311-334 ; *Almanach ecclésiastique de France* pour les années 1803, 1806, 1811 et le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame. Le *Registre des délibérations capitulaires* ne fait pas un état régulier des chanoines arrivants et partants et les *Almanach ecclésiastiques* contiennent des états arrêtés d'année en année qui peuvent, entre deux parutions, être contredits par certaines entrées du *Registre des délibérations capitulaires*. De fait, le suivi de l'évolution du chapitre reste imprécis quant au nombre et aux personnes. On rencontre d'ailleurs le même problème avec les autres officiers du culte comme les musiciens et les enfants de chœur.

FONCTIONS	1802-1803	1803-1805	1805	1805-1806	1806-1809	1809-1810	1811
1er Vicaire général	Malaret	Malaret	Jalabert	Jalabert	Jalabert	Jalabert	Jalabert
Vicaire général	Abrial	Lejeas	Lejeas	Lejeas	Lejeas	d'Astros	Achard
Vicaire général	Demandolx	Mons-Villeneuve	d'Astros	d'Astros	d'Astros	Achard	Buée
Chanoine	Delaunay	Delaunay	Delaunay	La Myre-Mory	La Myre-Mory	La Myre-Mory	La Myre-Mory
Chanoine	Corpet	Corpet	Corpet	Corpet	Corpet	Corpet	Corpet
Chanoine	Girard	Girard	Girard	Girard	Girard	Girard	Girard
Chanoine	d'Espinasse	d'Espinasse	d'Espinasse	d'Espinasse	d'Espinasse	d'Espinasse	d'Espinasse
Chanoine	Arnavon	Arnavon	Arnavon	Arnavon	Arnavon	Arnavon	Arnavon
Chanoine	Roman	Roman	Roman	Roman	Roman	Roman	Roman
Chanoine	d'Astros	d'Astros	Le Blanc	Dupont	Dupont	Dupont	Dupont
Chanoine	Mons-Villeneuve	Le Blanc	-	Richard	Richard	Richard	Richard
Chanoine	Le Blanc	-	-	Raillon	Rousselet	de Coriolis	de Coriolis
Chanoine	-	-	-	-	de Coriolis	Tinthoin	Tinthoin
Chanoine	-	-	-	-	Portal	Laroue	Laroue
Chanoine	-	-	-	-	Tinthoin	de Reclène	de Reclène
Chanoine	-	-	-	-	Achard	Buée	-
Chanoine	-	-	-	-	Camiaille	-	-

Tableau n° 1 – État nominatif du chapitre de Notre-Dame de Paris (1802-1810)[220]

[220]. Les données synthétisées dans ce tableau ont été réunies à partir des sources présentées dans la note précédente. Les postes qui apparaissent non pourvus dans le tableau à partir de 1806, année où le nombre de chanoines se stabilise, est plutôt dû à une lacune archivistique.

En accord avec la volonté du Premier Consul, le cardinal de Belloy choisit les membres du chapitre métropolitain prioritairement parmi les clercs qui avaient prêté serment à la Constitution en 1791. Le nouveau chapitre de Notre-Dame est en grande partie composé de clercs parisiens, familiers donc avec le rite du diocèse. Seulement quatre d'entre eux appartenaient au chapitre cathédral d'Ancien Régime : Le Blanc et d'Espinasse étaient chanoines-prêtres tandis que Delaunay était archidiacre de Paris. L'abbé Malaret, nouveau premier vicaire général, occupait la place d'archidiacre de Josas, dans l'actuel département des Yvelines[221]. Tous les quatre avaient prêté serment à la Constitution et continué leur service dans l'église constitutionnelle avant la Terreur. Leur retour à Notre-Dame était donc tout à fait naturel.

D'autres chanoines de la cathédrale d'Ancien Régime, tels Camiaille, Lagrange-Gourdon-Floirac et Dechillaux-Dessieux, contribuent également à la vie de l'église comme chanoines honoraires[222]. Les modalités de cette contribution demeurent inconnues. Ils n'ont pas voix au chapitre et n'ont, de ce fait, aucun pouvoir décisionnel officiel. Les réunions capitulaires ne sont faites qu'en présence des chanoines titulaires et les actes ne sont également signés que par ces derniers. Le registre des délibérations capitulaires ne contient également aucune trace de suggestion, de demande ou de quelconque lettre ouverte des chanoines honoraires. Ce qui explique pourquoi nous ne les faisons pas apparaître parmi les membres du chapitre dans le tableau ci-dessus. L'action de ces clercs n'a pas laissé de trace archivistique mais a probablement été importante en ces temps de reconstruction, compte tenu de l'importance de leur ancien statut et de leur longue expérience : Lagrange-Gourdon-Floirac est encore relativement jeune puisqu'il a accédé au canonicat en 1783[223]. Mais Dechillaux-Dessieux et Camiaille y ont accédé respectivement en 1774 et en 1762[224] et sont, de ce fait, aussi exprimentés que Malaret et Delaunay[225].

Le statut de chanoine honoraire était, sous l'Ancien Régime, une forme d'éméritat donné à un évêque important, ayant généralement tenu un canonicat dans l'église concernée avant d'accéder à l'épiscopat, ou à un chanoine retraité. Au début du Concordat, ce statut semble

[221]. Pour leurs anciennes positions voir *La France ecclésiastique pour l'année 1789*, 1788, p. 427-428. Pour leur position en 1802 voir *Almanach ecclésiastique de France pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, 1802, p. 68-69.

[222]. *Ibid*. Dechillaux-Dessieux avait, en plus de son titre de chanoine, la dignité de sous-chantre.

[223]. *La France ecclésiastique pour l'année 1789*, 1788, p. 427-428.

[224]. *Ibid*.

[225]. *Ibid*. Sur ce même document on peut se rendre compte que Malaret et Delaunay ont accédé au canonicat respectivement en 1761 et 1768. D'Espinasse, reçu en 1782, fait partie de la génération intermédiaire, à l'instar de Lagrange-Gourdon-Floirac.

surtout dévolu à offrir un complément bénévole[226] au chapitre institué en réunissant des clercs expérimentés et d'autres plus jeunes, attendant tous la possibilité d'accéder à la titularisation. Certains chanoines d'Ancien Régime sont donc réduits à une position qui s'apparente à une forme de rétrogradation.

Parmi les trois évoqués précédemment, seul l'abbé Camiaille retrouve en 1806 une place digne de son ancienne position[227]. Il est rejoint cette année-là par d'autres clercs parisiens tels Tinthoin, qui était professeur à la faculté de théologie avant la Révolution puis desservant de l'église des Blancs-Manteaux de Paris au début de la période concordataire[228], Rousselet, abbé de l'ancienne église de Sainte-Geneviève[229], ainsi que de Coriolis qui desservait l'église des Invalides depuis 1802[230]. Peu avant, plusieurs places vacantes furent reprises par certains des honoraires de 1802 tels Richard, de la Myre-Mory. Vers 1809-1810, le chapitre accueille parmi ces honoraires Adrien Buée[231], ancien bibliothécaire du chapitre et maître de musique assistant de Jean-Baptiste Dugué avant la Révolution[232], ainsi que l'abbé de Reclène, ancien chanoine de Notre-Dame dont on ne connaît pas le parcours depuis 1802[233].

Ce premier groupe d'ecclésiastiques du diocèse de Paris et de membres du chapitre d'Ancien Régime est dominant en nombre. Il côtoie un deuxième groupe, presque aussi important, de chanoines provençaux appelés ou attirés par le nouvel archevêque de Paris, Jean-Baptiste de Belloy, qui exerçait son ministère au diocèse de Marseille avant la Révolution[234]. Ce groupe est d'abord représenté par deux anciens proches collaborateurs du cardinal de Belloy au diocèse de Marseille : Roman et Demandolx qui y occupaient respectivement la fonction de chanoine et de vicaire général[235]. L'ancien évêque de Marseille attire également à lui Arnavon du diocèse d'Avignon, Achard du diocèse d'Aix-en-Provence et Moret de Mons-

---

226. En effet, ces individus ne sont pas rémunérés par l'État puisque seuls les chanoines titulaires apparaissent sur les tableaux de traitements du ministère des Cultes : Archives nationales, F19* 1589 et F19* 1590 : *Sommier des dépenses pour le compte du ministère des Cultes*, An X-An XIII et An XIII-1809.

227. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre de délibérations capitulaires*, 16 mars 1806.

228. Pour son ancienne position voir *La France ecclésiastique pour l'année 1789*, 1788, p. 440. Pour sa position en 1802 voir *Almanach ecclésiastique de France pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, 1802, p. 71. Pour son retour au canonicat voir Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre de délibérations capitulaires*, 16 mars 1806.

229. *La France ecclésiastique pour l'année 1789*, 1788, p. 426.

230. *Almanach ecclésiastique de France pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, 1802, p. 75.

231. *Almanach ecclésiastique de France pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, 1802, p. 69.

232. CAILLLOU (François) et MAILLARD (Christophe), *Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790… op. cit.* http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris (consulté le 11 septembre 2022).

233. *La France ecclésiastique pour l'année 1789*, 1788, p. 427.

234. PISANI (Paul), *L'Église de Paris…op. cit.*, tome IV : *1799-1802*, chapitre IX : *Les églises de Paris après le Concordat*, p.311-444, plus particulièrement les pages 311-334.

235. *Ibid*.

Villeneuve, ancien vicaire général du diocèse de Viviers[236]. Le sixième provençal, Paul-Thérèse-David d'Astros, formé au séminaire d'Aix-en-Provence, n'était pas encore ordonné sous la Révolution. Il a reçu la tonsure de l'abbé Prunières, évêque de Grasse, lors de son passage à Marseille en 1800[237]. Grâce à l'influence de son oncle Etienne Portalis et à son amitié avec le cardinal de Belloy, d'Astros accède rapidement à la fonction de chanoine titulaire en 1802 puis de vicaire général du diocèse de Paris après le départ de Moret de Mons-Villeneuve en 1805, alors qu'il n'a que 32 ans. Ses positions contre l'Empire à partir de 1808 le conduisent à la prison de Vincennes. L'abbé Buée reprend alors son vicariat.

b) « Se conformer entièrement à ce qui se pratiquait autrefois »

Très tôt, les chanoines de Notre-Dame ont exprimé leur volonté de « se conformer entièrement à ce qui se pratiquait autrefois, relativement à l'office divin[238] ». Cette phrase a d'abord été prononcée dans l'espoir de voir revenir à la cathédrale l'intégralité de l'office divin à une époque où elle ne bénéficie plus de la cure paroissiale. Mais elle témoigne aussi du fait que, comme l'a démontré Xavier Bisaro, « la continuité fut une préoccupation première du milieu ecclésiastique parisien[239] ». Arrivés à Paris, les chanoines provençaux, habitués à la liturgie romaine[240], se sont adaptés à la liturgie parisienne. Les huit chanoines déjà attachés au diocèse de Paris sous l'Ancien Régime apportent avec eux leur mémoire des pratiques liturgiques et musicales, comme nous le verrons dans la troisième partie du présent chapitre[241].

Dès la réouverture de l'église, les chanoines sont confrontés à trois principales difficultés : la séparation de la cure, qui prend fin en 1807, les faibles moyens musicaux et l'adaptation des offices à la nouvelle organisation du calendrier liturgique. Dans ce contexte de récession économique, il a été décidé par le gouvernement consulaire, en accord avec le Pape Pie VII, de réduire le nombre de fêtes chômées en transférant au dimanche le plus proche la célébration. Le 9 avril 1802, le Cardinal-légat Caprara publie un indult qui règle cette

---

236. *Ibid.*

237. *Ibid.*

238. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 17 juin 1804.

239. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles…op. cit.*, p. 32.

240. *Ibid.*, p. 33, note n° 35. L'auteur énumère tous les diocèses qui suivaient le rite romain sous l'Ancien Régime : Aix, Ajaccio, Avignon, Bordeaux, Cambrai, Marseille, Montpellier, Perpignan, Quimper, Rodez, Saint-Flour et Strasbourg.

241. Voir plus particulièrement la partie III. B. *infra*.

question[242]. Certaines autres fêtes, comme l'Épiphanie, la Fête-Dieu, la fête des Saints Apôtres Pierre et Paul et des saints patrons des paroisses ne font pas l'objet de ce transfert mais elles n'obligent plus le fidèle à être présent et à jeûner la veille. Seules les fêtes de Noël, de l'Assomption, de l'Ascension et de la Toussaint échappent à cette règle et gardent leur qualité de fête d'obligation[243]. Le chant des offices de la semaine s'en trouve, de ce fait, considérablement réduit, comme le déplore, en 1846, Auguste-Pierre-Paul Caron, prêtre du diocèse de Paris :

> En 1790, et depuis encore, la grand'Messe était célébrée pendant la semaine dans un grand nombre de paroisses de la campagne, même les jours de férie. Les samedis et veilles des fêtes, on y chantait les I vêpres, et dans plusieurs les Matines mêmes, aux fêtes Doubles et au-dessus. Mais depuis, dans les paroisses de la ville, on dut se borner au chant des Offices du Dimanche et des fêtes conservées, auxquels les fidèles assistent ; et durant la semaine, le silence n'est maintenant interrompu que par le chant des Services funèbres, ou quelquefois par la Messe et le Salut du très-saint sacrement. Les Matines ne s'y chantent guère qu'à Pâques et à Noël ; peut-être à la Commémoration des Défunts ; et à l'église métropolitaine, où chaque jour l'Office se chante depuis Tierce jusqu'à Complies, on ne chante les Matines qu'à quelques grandes fêtes[244].

Dans l'impossibilité de célébrer tout l'office, les chanoines décident effectivement, le 17 juin 1804, que « l'on chanteroit les premières vêpres et les matines de toutes les fêtes du rit annuel, solemnel-majeur et solemnel-mineur qui continuent d'être chômées[245] ». Le 19 janvier 1807, ils préparent la réunion enfin obtenue de la cure et étendent ce système à tout l'office :

> Dans l'espoir d'obtenir plus tôt les secours qu'il demande et dans le dessein de prouver le zèle qui l'anime, délibère que, malgré l'insuffisance des moyens qui sont en son pouvoir pour faire tout l'office canonial, d'une manière convenable à la Métropole de l'Empire, il le feroit cependant avec autant de décence et de dignité que l'exiguité de ses moyens pourroit permettre, et on en a réglé l'ordre et les heures comme il suit :
> 1. à dater du premier février prochain et des premières vêpres à la Purification, l'office canonial se fera tout entier.

---

[242]. Archives nationales, F^{19} 1875. Ce carton contient également une circulaire du ministre des Cultes du 6 juillet 1806. Le ministère des Cultes a fait l'inventaire des fêtes supprimées par diocèse sous la forme d'un immense tableau manuscrit et non daté, conservé aux Archives nationales dans le carton F^{19} 5434.

[243]. LALOUETTE (Jacqueline), *Jours de fête. Jours fériés et fêtes légales dans la France contemporaine*, Paris : Taillandier, p. 20-22.

[244]. CARON (Augustin-Pierre-Paul), *Manuel des cérémonies selon le rite de l'Église de Paris, par un prêtre du diocèse*, Paris : Adrien Le Clère et C^{ie}, 1846, p. XV-XVI.

[245]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 17 juin 1804.

2. Il y aura une séance le matin, une autre après-midi. Celle du matin commencera à 8 heures : on psalmodiera les matines : après tierce, la messe : celle après-midi commencera à une heure.

3. il n'est rien innové pour les jours et veilles de solemnités

4. les dimanches et fêtes, matines à 7 heures du matin[246].

Le 3 août 1805, les chanoines expriment, à l'occasion de la célébration de la Susception de la Sainte-Croix, leur désir de se conformer à la hiérarchie des degrés de solennités traditionnellement utilisée à la cathédrale. À ce titre, ils prennent la décision suivante :

> […] l'office de la Susception de la Sainte-Croix étoit autrefois double-majeur[247] dans l'église de N.D. En l'honneur de la relique précieuse de la vraie croix apportée de Jerusalem à Paris par Anselme, comme il est dit aux leçons du jour, et qu'il paraissoit convenable de conserver à cette fête le même degré de solemnité attendu que le Chapitre possédoit encore une portion de cette sainte relique. D'après cette observation, le Chapitre a délibéré de faire double-majeur la fête de la Susception de la Sainte-Croix, de porter en procession la sainte relique et de faire jouer l'orgue aux offices comme par le passé, après néanmoins avoir obtenu pour le tout l'approbation de S. E. Mgr le cardinal archevêque, autorisation qui a été aussitôt demandée et obtenue[248].

Plus qu'un souci de continuité avec les anciennes pratiques, les chanoines souhaitent ancrer dans les pratiques liturgiques concordataires le souvenir des anciennes pratiques disparues. Dans cette perspective, le 10 octobre 1812, après avoir délibéré sur les démarches liées au transfert des fêtes de l'Épiphanie, des Saints Apôtres Pierre et Paul, de Saint Denis et ses compagnons, de la Purification, de l'Incarnation du Christ et de l'Annonciation, les chanoines décident ceci :

> pour conserver dans la mémoire et dans la vie des fidèles la trace des jours où l'église célébroit anciennement les fêtes transférées, il sera dit à pareil jour une messe haute, et les secondes vêpres de l'office de ces mêmes fêtes, principalement dans l'église métropolitaine de Notre-Dame[249].

Ainsi, les jours où étaient anciennement données les fêtes transférées gardent, par le biais de la pratique vespérale, un lien avec leur consécration originelle. Outre la volonté des chanoines de maintenir une trace de l'ancienne organisation du calendrier liturgique, cette pratique révèle surtout leur attachement à l'ordre symbolique

---

246. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 janvier 1807.

247. La règle diocésaine, d'après les livres liturgiques de la tradition de Vintimille indique que la fête est de rite double-mineur. Ceux édités sous l'auspice de de Quélen à partir de 1822 précisent bien que cette fête est double-mineur, sauf à l'église métropolitaine où elle est double-majeur.

248. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 août 1805.

249. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 10 octobre 1812.

traditionnel qui est gravement perturbé par la nouvelle organisation du calendrier. Abandonner ces jours saints, anciennement chômés, aux simples offices du jour reviendrait, dans l'esprit des chanoines, à les vider de leur sens théologique. Sans surprise, ils assignent particulièrement à Notre-Dame, éternelle gardienne des pratiques traditionnelles de l'Église parisienne, le rôle d'appliquer cette nouvelle forme d'onction mémorielle.

Dès 1802, on organise à Notre-Dame de Paris de grandes cérémonies d'action de grâce et on célèbre les grandes fêtes du calendrier liturgique en grande musique, dans la mesure du possible. Ce n'est pourtant qu'en 1807 que la cathédrale peut exécuter l'intégralité du culte, moyennant l'adaptation à un nouveau calendrier réduisant considérablement le nombre de fêtes chômées. Le chapitre de Notre-Dame n'est au complet qu'en 1806 et compte un nombre de chanoines très réduit par rapport au chapitre d'Ancien Régime. C'est donc dans la difficulté, avec un grand manque de moyens financiers et humains que le nouveau chapitre – majoritairement constitué d'anciens chanoines de Notre-Dame et d'autres églises du diocèse de Paris – tente de restaurer la grandeur du culte de la première église de France.

II. Reformer une nouvelle maîtrise : entre difficultés financières, débats sur l'éducation musicale et respect des anciennes pratiques

A. Les débats sur la réouverture des maîtrises en France

a) La querelle entre Sarrette et Le Sueur

Le 22 août 1802, la basse-taille Albert Bonnet, tout juste sorti du Conservatoire de musique de Paris, fait ses débuts sur la scène de l'Académie impériale de musique dans le rôle d'Husca, pour la cinquante-troisième représentation de *La Caravane du Caire* d'André-Modeste Grétry[250]. Ce premier succès lui permet de recevoir les compliments des rédacteurs de l'*Observateur des spectacles*[251]. Ce jeune chanteur prometteur est pour eux la preuve de la qualité de l'école fondée par Bernard Sarrette. Les rédacteurs profitent alors de leur tribune pour prendre fermement position contre le rétablissement des maîtrises capitulaires :

> Encore un élève du conservatoire. C'est ainsi que cet établissement se venge des sots et des malveillants qui le décrient. L'opéra lui devra bientôt tout son éclat, et nous n'entendrons plus les *laudatores temporis acti* regretter les maîtrises de nos cathédrales, établissemens plus coûteux et bien moins utiles que le conservatoire.
> On y apprenoit la musique, il est vrai ; mais quel goût, quelle méthode en rapportoient les élèves ! Il falloit, en arrivant à Paris, qu'ils recommençassent de nouvelles études : trop heureux quand ils pouvoient se défaire des habitudes vicieuses qu'ils avoient contractées en province, et oublier en partie ce qu'ils avoient eu tant de peine à apprendre ! […] Le conservatoire réunit à l'enseignement de la musique celui de la déclamation, avantage que n'avoient point les maîtrises, où l'on se gardoit bien de laisser pénétrer même un ouvrage dramatique, où l'on ne déclamoit guères que des oremus et des antiennes. […] J'ajouterai que si par aventure il pouvoit sortir du fond d'un cloître des héros de théâtre tout formés, comme jadis Minerve sortit tout armée du cerveau de Jupiter, il est constant du moins qu'on n'en vit jamais sortir des Hécube, des Didon et des Iphigénie ; autre avantage du conservatoire sur les maîtrises.

[250]. Entre 1799 et 1801, Albert Bonnet est passé par les classes de chant de Saint-Amant, Guichard et Plantade et la classe de déclamation de Dugazon et Lazure. Pour plus de détails sur son parcours dans cette institution voir LA GRANVILLE (Frédéric de), *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795-1815)*, en ligne, 2017, p. 75-78, https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/65535d96 (consulté le 11 septembre 2022).

[251]. *L'Observateur des spectacles*, 28 août 1802.

Ce compte rendu très véhément paraît dans un contexte particulièrement conflictuel où s'agitent de vives tensions entre les détracteurs et les défenseurs du Conservatoire[252]. Les rédacteurs de l'*Observateur des spectacles* y développent les principaux arguments que l'on retrouve dans la plupart des pamphlets publiés en la défaveur des maîtrises : l'importance du coût par rapport au nombre d'élèves, l'incompatibilité de l'enseignement reçu avec le chant de théâtre et l'impossibilité d'y former des femmes. La question du rétablissement des maîtrises se retrouve au cœur de ces polémiques et fait également écho à la querelle qui oppose de longue date Bernard Sarrette et Jean-François Le Sueur à propos de l'enseignement du chant en France[253]. L'éviction de plusieurs professeurs du Conservatoire, après la coupe budgétaire de 1801, et la parution sous l'anonymat du *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* dans la foulée, lancent définitivement les hostilités entre les deux hommes et leurs partisans[254].

Malgré leurs oppositions de fond, les détracteurs et les défenseurs s'entendent sur un point : l'éducation musicale nécessite un plan de restructuration national[255]. Les deux camps divergent fondamentalement sur la manière de régler ce problème. L'auteur du *Projet*, favorable au rétablissement des maîtrises, propose que le Conservatoire devienne une sorte de collège de perfectionnement dans lequel pourraient être admis les élèves qui auront reçu une formation préalable au sein d'une cathédrale. Peu de temps après, Sarrette publie un plan similaire mais qui exclut les maîtrises capitulaires. Il propose de répartir des antennes du Conservatoire hiérarchisées en trois degrés sur tout le territoire, développant des idées qu'il

[252]. À propos de ces polémiques voir PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, 15 vol., Paris : Imprimerie nationale, 1900 ; vol. 5 : *Le Conservatoire de musique. 1795-1815*, p. 143-158.

[253]. Jean MONGREDIEN décrit le déroulement de cette querelle dans son ouvrage *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830),* 2 vol., Berne : Peter Lang, 1980, p. 457-496.

[254]. BnF (Musique), 8-Vm. Pièce-4122 : *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France, particulièrement dirigée vers la vocale et la composition, renfermant la nécessité de rétablir les anciennes Écoles primaires de musique (dites maîtrises), et de former à Paris un Collège de musique pour le perfectionnement du chant et de la composition*, Paris : Brasseur aîné, prairal an IX [mai-juin 1801]. En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525064127 (consulté le 11 septembre 2022).

[255]. Pour une réflexion récente et complète sur l'histoire de l'éducation musicale en France et le développement des Conservatoires en province au XIX^e^ siècle voir JARDIN (Étienne), *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e^ siècle*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Lille : Atelier de reproduction des thèses, 2013. Voir également quelques monographies plus anciennes qui traitent de ce sujet : PIERRE (Constant), *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris : Librairie Delalain frères, 1895 ; PEUS (Olivier), *Le Conservatoire de Montpellier (1809-1914)*, mémoire de maîtrise en histoire, Université de Montpellier III, 1990 ; LACOMBE (Sylvain), *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Lyon, des origines à 1904 : la naissance d'une institution musicale*, mémoire de maîtrise en histoire, Université de Lyon II, 1997 ; MOLLET (Alain), *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris depuis ses origines jusqu'à 1830*, thèse de doctorat, École pratique des hautes études, Lille : Atelier de reproduction des thèses, 1997.

avait déjà exposées en 1798[256]. Chacun des deux auteurs y défend sa vision de la pédagogie musicale et prétend que son système sera moins coûteux que celui de son opposant.

Pour la suite de son argumentaire, l'auteur du *Projet* reprend dans les grandes lignes les principes que Le Sueur avait déjà prescrits dans un discours qu'il avait prononcé le 8 mai 1801 au Conservatoire, peu de temps avant son renvoi, lors d'une fête donnée pour l'anniversaire de la disparition de Niccolò Piccini[257]. Cette proximité théorique et les multiples attaques contre le Conservatoire contenues dans cette notule amènent Sarrette et certains commentateurs de l'époque à en attribuer la paternité à Le Sueur lui-même ; une accusation que François-Joseph Fétis prend pour fait dans la deuxième édition de sa *Biographie universelle des musiciens*, malgré les protestations du premier concerné[258]. Il est impossible d'avoir de certitude à ce sujet, mais les arguments présentés contre l'organisation du Conservatoire sont parfois très détaillés. Il en est de même pour ceux qu'il pose en faveur des maîtrises. Ce texte ne peut donc émaner que d'une personne qui, en plus d'adhérer aux thèses de Le Sueur, a connu l'enseignement des maîtrises d'Ancien Régime et a participé à l'administration du Conservatoire[259].

En premier lieu, l'auteur du *Projet* reproche au Conservatoire la mixité des classes et leur faible durée. Il considère également qu'en mettant la pratique instrumentale au cœur de son instruction, le Conservatoire conduit petit à petit, au mieux, à former des chanteurs incomplets, au pire, à détruire les voix. L'auteur voit dans cette démarche le résultat de l'ignorance et de l'arrivisme de Sarrette[260]. L'auteur se montre par la suite dithyrambique à propos des maîtrises. Il en loue, par opposition au Conservatoire, l'organisation, la structure et la bonne morale. Mais il soulève aussi trois problèmes majeurs. Il reproche aux anciennes

---

256. LESURE (François), « Une problématique post-révolutionnaire : le rétablissement des maîtrises », *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, dir. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux, Paris : Buchet/Chastel, Société française de musicologie, 1997, p. 83-91. Ledit projet de Sarrette est publié dans : PIERRE (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 345-347.

257. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur…op. cit.*, 1980, p. 459.

258. FETIS (François-Joseph), « Lesueur (Jean-François) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e édition, Paris : Firmin-Didot, 1863, p. 283-288, voir p. 286.

259. Voir notamment l'Article II de la Section première du *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* intitulé « Vices de l'organisation intérieure de l'enseignement du Conservatoire et en général de cet établissement », p. 7-12.

260. *Ibid.*, p. 8-9 : « Lorsqu'un garçon commence à lire un peu la musique, on le fait passer de suite dans une classe ou de violon, ou de basse, ou d'instrument à vent quelconque. Ce seul exercice suffit, en lui affoiblissant la poitrine, pour lui faire perdre la voix d'enfant et pour le priver de celle que la nature lui destinait après la mue […] C'est ici l'occasion de rappeler que dans les conservatoires d'Italie et dans les anciennes maîtrises de France, l'utilité qu'on tirait déjà dans les églises du chant des enfants avait fait sentir la nécessité de ne diriger leur instruction que vers la vocale. Au contraire, dans le Conservatoire, le directeur, n'ayant point d'occasion de faire paraître utilement les voix des jeunes élèves chantans qu'après la mue, et sentant qu'ils seraient nombre d'années sans être entendus, ne s'occupa qu'à fasciner les yeux du Gouvernement, en faisant paraître, en grand nombre, de jeunes élèves instrumentistes soit dans les exercices du Conservatoire, soit dans les concerts des prix ».

maîtrises de n'avoir choisi leurs maîtres de musique que sur leur réputation de compositeur, sans s'assurer de leur qualité de maître de chant. De ce fait, certains maîtres, selon lui, ne ménageaient pas assez la voix des enfants pendant la mue ou leur faisaient reprendre le chant trop tôt et trop intensément une fois née leur voix d'homme. Enfin, il rejoint la critique faite par le rédacteur de l'*Observateur des spectacles* en regrettant que les enfants de chœur « étaient restreints à n'entendre que la musique de leur maître ». Il lui semble nécessaire de ne pas astreindre la formation du goût des enfants aux œuvres religieuses françaises et de leur faire entendre et travailler les chefs-d'œuvre du théâtre lyrique ainsi que les musiques d'Italie et d'Allemagne[261].

En 1802, d'autres écrits développent des vues similaires sur la musique et l'instruction musicale : Le Sueur lui-même dans sa *Lettre en réponse à Monsieur Guillard sur l'Opéra de La Mort d'Adam*[262] ou les auteurs anonymes de la *Lettre à Monsieur Paesiello par les amateurs de la musique dramatique*[263] et de *Le Russe à l'Opéra ou réflexions sur les institutions musicales de la France*[264]. Tous abondent dans le sens du *Projet pour un plan général de l'instruction musicale en France* et partagent la vision pessimiste de son auteur. Tous estiment que le Conservatoire n'accorde pas assez de place au chant, à l'harmonie, au contrepoint et à la composition et insistent sur la dimension morale de l'enseignement des maîtrises. Le débat dépasse largement le cadre de l'enseignement musical et devient le terrain d'une querelle complexe où s'opposent, sur fond d'idéologie et d'ambitions personnelles, deux projets pour l'avenir de la musique française mais également deux regards sur la tradition musicale de ce pays. Les auteurs de la Lettre à Paisiello sont les plus virulents et versent sans vergogne dans l'attaque personnelle. Tout au long de leur brochure, ils louent les vertus des anciennes maîtrises et présentent le directeur du Conservatoire comme un intrigant présomptueux et incompétent.

Sarrette voit dans ces multiples attaques une conspiration de quelques professeurs envieux ou attardés parmi ceux qui n'ont pu trouver une place dans son école, Le Sueur en tête. En réponse, il fait publier par Pierre Baillot un long texte orné de nombreuses pièces justificatives qui est conclu par un manifeste intitulé *Observations sur l'état de la musique*

---

[261]. *Ibid*., p. 12-15

[262]. BnF (Musique), VMD-1710 : LE SUEUR (Jean-François), *Lettre en réponse à Guillard sur l'Opéra de* La Mort d'Adam*, dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au Théâtre des Arts et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres*, Paris : Hardouin, 1802.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58219761?rk=150215;2 (consulté le 11 septembre 2022).

[263]. BnF (Arts du spectacle), 8-RO-8716. En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315806z (consulté le 11 septembre 2022).

[264]. BnF (Tolbiac), 8-V Pièce-11635 : *Le Russe à l'Opéra ou réflexion sur les institutions musicales de la France*, 1802.

en France[265]. Sarrette y présente ses arguments contre les ardents défenseurs du système maîtrisien et fait valoir les résultats de son institution au cours de ces sept années d'existence, tant du point de vue de sa formation, de sa production théorique que des services rendus au nouveau gouvernement. La critique acerbe qu'il formule à l'encontre de l'efficacité des maîtrises est avant tout conçue en contrepoint de l'apologie qu'il fait de sa propre institution[266].

D'une manière générale, Sarrette avance que la formation musicale des anciennes maîtrises était incomplète. Le chant, la pratique instrumentale et la composition étaient, selon lui, entièrement dirigés vers les besoins du culte et ne pouvaient suffire à offrir aux scènes lyriques des chanteurs et des compositeurs bien formés. Les cours de composition se bornaient au contrepoint d'Église et la musique instrumentale se focalisait sur l'orgue et le serpent et parfois le basson et le violoncelle. Il avance également l'argument que tous les enfants de chœur ne devenaient pas chanteurs et que parmi ceux-là, la majorité s'installait comme chantre et très peu aspiraient à devenir chanteurs pour le théâtre.

Sarrette ne nie pas le fait que certains anciens enfants de chœur se sont illustrés sur la scène de l'Opéra comme chanteur ou comme compositeur, comme le soulignent âprement les partisans du rétablissement des maîtrises, mais il n'y voit que des parcours exceptionnels. Il avance, sans véritablement documenter son propos, que ces individus ne doivent pas leur réussite dans l'art lyrique à la seule qualité de la formation des maîtrises mais à leur propre génie et à leur capacité d'adaptation à de nouvelles méthodes de chant et de composition apprises après leur sortie. La mise en place d'une École royale de chant et de déclamation en 1783 est pour lui la preuve indiscutable que le monde musical ressentait le besoin de combler un manque important dans la formation dispensée par les anciennes maîtrises, bien avant leur disparition, et de former une école nationale de chant et de déclamation. Sarrette présente ce qu'il estime être un système éducatif plus complet, et surtout plus proche des principes républicains en ce qu'il offre une équité de formation aux hommes et aux femmes[267].

---

[265]. BnF (Arts du spectacle), 8-RT-5279 : BAILLOT (Pierre), *Recueil de pièces à opposer à divers libellés dirigés contre le Conservatoire de musique*, Paris : P. Didot aîné, 1802. Les *Observations sur l'état de la musique en France* de Bernard Sarrette sont aux pages 29-40.

[266]. *Ibid*., p. 31-32 : « On a vu que les écoles des maîtrises, formant des élèves seulement pour le culte, ne s'attachoient strictement qu'à leur enseigner le chant approprié à cette destination ; et que la musique instrumentale n'y étoit que très peu cultivée ; ce vide se faisoit sensiblement remarquer dans les corps de musique attachés aux armées ; la presque totalité des musiciens des régiments étoit allemande, et les orchestres mêmes de nos théâtres étoient en grande partie composés d'artistes étrangers ».

[267]. *Ibid*., p. 32 : « Au nombre des vices de l'ancien système d'enseignement musical, on doit placer celui de ne pas y faire participer les femmes ; cependant leur utilité dans les concerts et les spectacles, alors comme aujourd'hui, étoit incontestable : l'instruction publique leur étoit donc due sous ce rapport ».

Dans chacun des arguments avancés, on peut trouver autant d'exagérations que d'observations pertinentes. Certains défendent le système pédagogique du Conservatoire sans jamais nuancer les positions de Sarette quand d'autres ont pour principal reproche à lui faire qu'il s'éloigne trop de l'ancien. Sarrette argue que son institution comble des manques importants dans la formation musicale française que sont la formation de compositeurs et chanteurs pour le théâtre, l'éducation musicale des femmes et l'établissement d'une école nationale de chant et de musique instrumentale mais ne semble guère se préoccuper du sort de la musique d'Église. On peut y voir la manifestation de son anticléricalisme et sa volonté d'affirmer la position de son établissement au sein de l'éducation musicale nationale alors que l'établissement d'une éducation musicale d'état n'en est encore qu'à ses balbutiements. À l'inverse, les défenseurs des maîtrises s'alarment surtout du triste état des maîtrises et des bas-chœurs au lendemain de la Révolution. Ils insistent sur le fait que les maîtrises ont déjà fourni des musiciens aux théâtres sans reconnaître les limites de cette formation. Au sein de cette querelle où chacun prêche pour sa chapelle, l'auteur du *Projet*, quoique virulent à l'endroit de Sarrette et du Conservatoire, formule également une critique des anciennes maîtrises ainsi que la seule proposition de cohabitation des deux systèmes.

b) De la guerre de chapelles aux débats ministériels

Au début de l'Empire, le ministère des Cultes s'empare du sujet et sollicite l'avis de plusieurs personnes compétentes en la matière. Les archives du ministère des Cultes conserve en effet deux notes manuscrites, prenant le parti du rétablissement des maîtrises[268]. La première, intitulée *Ce qu'étoient les maîtrises ou l'on enseignoit la musique sous l'Ancien Régime* est anonyme et reprend les mêmes arguments que les autres notices évoquées précédemment sur un ton volontiers vindicatif et catastrophiste[269]. La seconde, intitulée *Observations sur la nécessité d'établir des maîtrises*, est écrite par un certain L. Roy que nous n'avons malheureusement pas pu identifier. Tout aussi alarmiste, cet auteur porte au

[268]. À notre connaissance, ces deux notices manuscrites n'ont fait l'objet d'aucun commentaire historique. Il semble qu'elles soient, jusqu'ici, restées inconnues des spécialistes.

[269]. Archives nationales, F[19*] 1102 : *Avis et notes du Conseil d'État*, 1804-1824, Anonyme, *Ce qu'étoient les maîtrises ou l'on enseignoit la musique sous l'Ancien Régime*, s.d., [p. 7-8] : « Le rétablissement des maîtrises est non seulement nécessaire mais il est urgeant de le faire, si l'on veut avoir des chanteurs. Déjà à l'Académie impériale de musique les chœurs s'affoiblissent, ce ne sont plus que des vieillards qui doublent leurs pensions faute de jeunes gens qui puissent les remplacer. Si ce grand théâtre manque de sujet que sera des autres, et dans les provinces qui en fournira ? Le conservatoire. Les jeunes gens de cette école aime trop Paris et ces plaisirs et les garçons y sont trop près des filles, d'ailleurs ce n'est qu'une école d'instrumentistes, école inutile, on a jamais manqué en france de musique instrumentale, ce sont des voix qu'il faut et les maîtrises par leur régime et la manière dont on y étoit elevé pouvoient seules en fournir, et cela surtout les points de l'Europe ».

crédit des maîtrises la plus grande régularité avec laquelle elles peuvent pourvoir les différents corps de musique tout en prenant ses distances avec la querelle du moment[270].

Le quiproquo qui oppose le compositeur Luc de Persuis[271] au rédacteur de la rubrique des spectacles du *Journal de Paris* à la fin du mois d'août 1805[272] montre à quel point le sujet est encore sensible au début de la période impériale, alors que la maîtrise de Notre-Dame commence juste à se rétablir et que Jean-François Le Sueur vient de remettre au ministère des Cultes un rapport dont les propositions sont très proches du *Projet* que ses détracteurs l'avaient accusé d'avoir publié anonymement quelques années auparavant[273]. Persuis publie dans le *Journal de l'Empire* une première lettre dans laquelle il reproche à son interlocuteur une critique envers les chanteurs de l'Opéra au cours de laquelle ce dernier suggère que l'école de l'Opéra doit son prestige à la seule pédagogie du Conservatoire[274]. Persuis tient à rappeler qu'il reçut une partie de sa formation dans une maîtrise de cathédrale, à l'instar de la plupart des détracteurs de l'enseignement des maîtrises. Avant de dénoncer ce qu'il nomme « l'étrange effet de l'intérêt particulier », il a pris soin de faire une allusion sarcastique à la réforme du Conservatoire de 1802 qui précipita son renvoi ainsi que celui d'autres professeurs, dont Desvignes faisait d'ailleurs partie[275]. Persuis semble vouloir faire

---

[270]. Archives nationales, F[19*] 1102 : *Avis et notes du Conseil d'État*, 1804-1824, ROY (L.), *Observations sur la nécessité d'établir des maîtrises ou écoles d'instruction musicale, au mieux dans les villes du premier ordre*, s.d., [p. 1-2] : « Dans dix ans, il sera impossible d'exécuter les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui exigent beaucoup de voix pour les chœurs. […] Je n'attaque point ici l'école du conservatoire. Je respecte infiniment les grands talents de la plus part des membres de cette école. Mais chaque Maîtrise avoit par année au moins un sujet à présenter à la france, quelque fois compositeur, le plus souvent chanteur ou joueur de quelque instrument. Voilà qui alimenteroit tous les corps de musique ».

[271]. Né à Metz le 4 juillet 1769 et mort à Paris de 20 décembre 1809, Louis-Luc Loiseau de Persuis est formé à la cathédrale de sa ville natale où son père exerçait comme maître de musique. Il rejoint ensuite Paris et intègre l'orchestre de l'Opéra sous la Révolution. Il y exerce successivement en tant que musicien, puis chef de chœur, chef d'orchestre, inspecteur général de la musique, régisseur de la scène et du personnel des artistes. Il en prend ensuite la direction en 1817.

[272]. *Journal de Paris*, 25 août 1805.

[273]. Archives nationales, F[19] 3945 : Bas-chœurs et maîtrises : documents divers. 1806-1881. *Écoles de musique ou Maîtrises à rétablir dans les chapitres cathédraux*, pour son excellence le ministre des Cultes, remis par le directeur de la musique de l'Empereur, s.d.

[274]. *Journal de l'Empire*, 28 août 1805 : « Il est vrai qu'il veut bien faire, à l'égard des nouveaux professeurs que s'est attaché l'administration, une exception qui, au premier aspect paroît leur être favorable mais qui, au fond et par la manière dont elle est tournée, rejette sur le Conservatoire tout l'avantage présent et futur que peut offrir l'école de l'Opéra, puisqu'il dit que ces mêmes professeurs ont été pour la plupart membres du Conservatoire, et qu'en conséquence ils doivent en apporter les principes à l'Opéra. Cette assertion est fausse ; je suis le seul des nouveaux professeurs de l'Opéra qui ait été attaché au Conservatoire en qualité de maître de chant. Ce n'est pas là que j'ai reçu mon instruction ; mais j'y ai démontré le chant d'après les seuls principes que j'ai reçus, étant enfant de chœur, sous la direction de mon père, alors maître de chapelle à Metz. D'ailleurs, puis-je me trouver flatté d'être pour ainsi dire revendiqué comme ancien membre du Conservatoire ? N'a-t-il pas voulu me donner un brevet d'ignorance, en me CHASSANT de son sein comme incapable d'y démontrer l'art du chant ? Si la suppression, n'avoit eu pour but que l'économie, je devois être conservé de préférence, étant, dans ma partie, le seul professeur de première classe. Je terminerai par une seule observation. La presque totalité des inspecteurs et professeurs du Conservatoire sont élèves des cathédrales ou établissements semblables ; et ils ne cessent de déclamer contre l'éducation des maîtrises ! Étrange effet de l'intérêt particulier ».

[275]. Jean MONGREDIEN décrit le déroulement de cette querelle dans son ouvrage *Jean-François Le Sueur…op.*

entendre sa vérité plutôt que de prendre position dans le débat sur le rétablissement des maîtrises. Mais en mêlant ces deux sujets dans un contexte aussi tendu, il s'attire inévitablement les foudres de son contradicteur, dont la réponse reprend exactement l'argumentaire qu'avaient développé Bernard Sarrette et les rédacteurs de l'*Observateur des spectacles* trois ans plus tôt :

> Quant au vœu que forme ensuite M. Persuis pour que les Cathédrales deviennent en quelque sorte les pépinières de l'Opéra, je ne me disputeroit point avec lui, il me semble seulement qu'une école fondée dans les églises à l'effet de peupler les coulisses, auroit quelque chose de mal-séant. Je ne vois pas trop non plus comment dans le chœur ou dans la sacristie d'une Cathédrale, c'est-à-dire dans un lieu où ni femmes ni filles ne doivent entrer, on formeroit des Armides & des Antigones.
> Enfin, l'on pourroit prier M. Persuis de nous désigner le chantre, le capucin ou le maître de chapelle qui lui paroît devoir mieux enseigner l'art du chant théâtral que MM. Richer, Garat, Guichard, Plantade & Gérard, secondés pour la déclamation par MM. Dugazon ou Lafont, acteurs du Théâtre Français. Ce seroit, à coup sûr, une révélation plus utile que toutes les déclamations faites jusqu'à ce jour dans un coin de Paris, contre un établissement honoré de la protection spéciale de S. M. l'Empereur, & envié à la France par toutes les cours de l'Europe[276].

Persuis s'empresse d'enrayer la polémique avec ironie : « Je n'ai formé aucun vœu pour le rétablissement des maîtrises, j'ai dit seulement que j'en étois élève. M. le rédacteur s'est créé des chimères pour les combattre[277] ».

Après avoir consulté Le Sueur, Portalis remet un rapport à Napoléon le 29 avril 1807 dans lequel il porte la parole des partisans du rétablissement des maîtrises[278]. Il considère que seules les maîtrises sont propres à former de bons chanteurs et se prononce en faveur : d'un pensionnat en petit effectif, de la discipline et des mœurs religieuses, d'une conception quasi-sacerdotale de l'éducation, du suivi régulier de l'évolution de la voix depuis la petite enfance jusqu'à la fin de la mue et enfin, de la variété des enseignements dispensés ouvrant d'autres perspectives professionnelles aux enfants qui ne se destineront pas aux métiers de la musique. Au même moment, les maîtrises peinent à se rétablir et les petites écoles provinciales du Conservatoire proposées par Sarrette sont bien loin d'être instituées. Ces deux systèmes, décrits comme concurrents par certains commentateurs, sont pourtant voués à cohabiter. Si bien que les partisans des maîtrises réorientent leur argumentaire. Georges-

---

cit., 1980, p. 470-476.

276. *Journal de Paris*, 30 août 1805.

277. *Journal de l'Empire*, 1er septembre 1805.

278. Annexe 4A : *Rapport d'Étienne Portalis sur la maîtrise de Notre-Dame de Paris*, 29 avril 1807, p. 689-690.

Marie Raymond, principal du collège de Chambéry et fondateur en 1820 de l'Académie des sciences, des belles-lettres et des arts de Savoie, s'éloigne des considérations générales sur l'éducation musicale et concentre son argumentation sur l'importance de maintenir « le véritable chant ecclésiastique » auquel, selon lui, seules les maîtrises sont capables de former les voix[279]. Ces positions introduisent ainsi l'essai qu'il publie l'année suivante à Paris sur la musique dans les églises, déjà évoqué en introduction[280]. Contemporain des *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans tous les diocèses de l'Empire* d'Alexandre Choron[281], le mémoire de Raymond juge que, dans une certaine mesure, la musique concertante moderne est un outil supplémentaire à ne pas négliger, à l'instar d'Anton Reicha[282]. Sous l'Empire et la Restauration, Alphonse Fortia de Piles gouverneur et viguier de Marseille, Jean-Marie Pottier, musicien et ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame et M. Benoist-Latour, membre de la Société royale des sciences, belles-lettres et arts d'Orléans, s'intéressent moins à la situation du chant d'Église qu'au modèle pédagogique empreint de morale catholique des maîtrises ainsi que leur importance dans la vie musicale des provinces, sans nuance aucune quant à l'hétérogénéité du phénomène[283].

---

279. RAYMOND (Georges-Marie), *Lettre sur l'utilité du rétablissement des Maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France*, 1810.

En ligne : https://books.google.fr/books?id=DSVhAAAAcAAJ&dq=raymond%20r%C3%A9tablissement%20ma%C3%AEtrises&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false

280. RAYMOND (Georges-Marie), *Lettre à M. Villoteau touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique, suivie d'un mémoire de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises et l'utilité du rétablissement des Maîtrises de Chapelle dans les Cathédrales de France, et de la réfutation d'un Système particulier sur les causes de l'expression musicale*, Paris : chez Courcier, 1811.

281. CHORON (Alexandre), *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans tous les diocèses de l'Empire*, Paris : chez Courcier, 1811.

282. RAYMOND (Georges-Marie), *Lettre à M. Villoteau…op. cit.*, 1811, p. 165-167 : « La musique moderne, née au sein du Christianisme, et d'ailleurs fille reconnue du chant ecclésiastique, ne présente donc rien, dans sa nature et dans son origine, qui puisse motiver son exclusion de l'Église, son propre berceau. Lorsqu'elle n'était encore que le Contre-point du chant d'Église, et que les Compositeurs, dans leurs essais et leurs innovations successives, ne travaillaient que sur le Plain-Chant, on pouvait craindre, avec quelque raison, que le chant ecclésiastique ne vint à se corrompre ou à se perdre entièrement. Mais aujourd'hui que la Musique se trouve totalement détachée de sa source, qu'elle forme une branche à part, et que son étude est devenue l'objet d'un Art particulier, le chant de l'Église rendue à son indépendance, ne peut subir d'autres altérations que celles auxquelles ne s'opposerait pas la sagesse des prélats ; et la Musique devient une ressource de plus qui offre toute son utilité sans aucun danger ».

283. FORTIA de PILES (Alphonse), *Quelques réflexions d'un homme du monde, sur les spectacles, la musique, le jeu et le duel*, Paris : Porthmann, 1812. En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6464133s ; POTTIER (Jean-Marie), *Lettre à Mme *** sur la Musique*, Paris : Firmin Didot, 1818. En ligne : https://books.google.fr/books?id=0mFgAAAAcAAJ&dq=Lettre%20%C3%A0%20Mme%20***%20sur%20la%20Musique&hl=fr&pg=PA19#v=onepage&q&f=false ; BnF (Musique), 8-VM Pièce-224 : BENOIST-LATOUR (M.), *Essai sur la musique, et projet de rétablissement des maîtrises près des cathédrales par M. Benoist-Latour membre de la Société royale des Sciences, belles-lettres et arts d'Orléans. Lu dans la séance du 9 novembre 1821*.

B. La nouvelle maîtrise non-instituée (1803-1807)

a) Les balbutiements d'une école non-instituée

Suite au dépôt du rapport de Portalis, le gouvernement accorde une pension de 3 000 francs à la maîtrise sur le budget du ministère des Cultes, par un arrêté du 31 mai 1807[284], et valide, en juillet[285], les projets de statuts et de règlement que les chanoines avaient soumis en janvier[286]. Le ministère des Cultes commande aux autorités départementales les travaux de restauration de l'hôtel de Gaillon afin qu'il puisse de nouveau accueillir la maîtrise[287], tel que ce fut le cas de 1455 jusqu'à la Révolution[288]. En attendant, les enfants logent dans le bâtiment de Saint-Denis-du-Pas, ancienne église paroissiale du cloître désaffectée en 1791[289]. Dans la foulée, le chapitre nomme intendants les chanoines d'Espinasse et Corpet. En tant que tel, ils sont chargés de percevoir la pension du ministère et de diriger la nouvelle maîtrise[290]. Enfin, Pierre Desvignes et les autres maîtres sont reçus en titre le 3 novembre[291]. Cette dynamique de règlementation vient structurer des pratiques déjà courantes, au moins partiellement, comme en témoigne l'introduction du rapport de Portalis :

> J'ai déjà eu l'honneur de rendre compte à Votre Majesté de l'heureux résultat des tentatives du chapitre métropolitain, pour se créer une maîtrise dont le service est indispensable […] ; cet établissement commencé sans ressources a déjà offert tant

---

284. Archives nationales, F19* 1590 : *Sommier des dépenses pour le compte du ministère des Cultes*. An XIII-1809, p. 88.

285. Archives historiques de l'archevêché de Paris, 3D16 : Maîtrise de la cathédrale Notre-Dame. *Arrêté ministériel validant le règlement de la maîtrise de Notre-Dame de Paris*, 18 juillet 1807. Ce dossier contient également des copies du règlement et de l'état des obligations des maîtres de la maîtrise qui ont été soumis à l'approbation du ministère.

286. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 17 janvier 1807.

287. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 juillet 1807.

288. WRIGHT (Craig), *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 169. Cet hôtel fit l'objet d'une réfection totale en 1740.

289. C'est une information à prendre avec beaucoup de précaution car elle provient d'une seule source secondaire : GILBERT (A.-P.-M.), *Lettre sur l'origine de la maîtrise des enfants-de-chœur de la Basilique métropolitaine de Paris, et sur la nécessité de rétablir cette institution dans les églises cathédrales de l'Empire français*, n.d. [*ca*. 1813-1814]. Le document a été daté grâce à la note n°1 des pages 1-2 qui synthétise l'histoire de Saint-Denis-du-Pas jusqu'à sa démolition survenue en 1813, précisant bien qu'elle « vient d'être démolie ». L'évocation de l'Empire dans le titre indique que cette notule a été écrite avant la chute de Napoléon.

En ligne : https://books.google.fr/books?id=Pt5WAAAAcAAJ&dq=Gilbert%20A.P.M.&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false

290. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 24 juillet 1807.

291. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 novembre 1807.

> d'espérance de succès qu'il m'a paru nécessaire de le fixer d'une manière stable et de l'assujettir à un ordre et à une discipline qui réaliseront ces espérances[292].

Plusieurs documents conservés dans les archives de l'association Musique sacrée à Notre-Dame de Paris et le *Registre des délibérations capitulaires* confirment l'existence d'une maîtrise dès 1803. Il est même probable que cette maîtrise non-instituée ait débuté ses activités dès la signature du Concordat. En juillet 1803, les chanoines prennent en effet leurs dispositions pour les obsèques et l'inhumation d'un enfant de chœur[293]. La même année, Jean Sylvain Picardat, *spé*[294] de la maîtrise et ancien enfant de chœur de l'église constitutionnelle[295], copie deux recueils de musique religieuse en forme de livres de chœur sous la direction du premier serpent Jacques-Marie Cornu[296].

Le premier regroupe quatre motets à la Vierge (*cf. Tableau n°2 infra*) : un *Alma redemptoris Mater*, un *Regina Coeli*, un *Salve Regina* et un *Stabat Mater*. Le second livre est un recueil factice, copié en trois fois, qui contient des messes et motets pour les services funèbres (*cf. Tableau n°3 infra*) : trois messes des morts pour diverses occasions, trois *De profundis*, dont un en faux-bourdon, et un *Dies Irae*[297]. Ces livres ne contiennent que des pièces de compositeurs actifs à Notre-Dame après la Régence de Philippe d'Orléans et la création du

---

[292]. Archives nationales, F[19*] 1102 : Rapport de Portalis…, p. 1.

[293]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 31 juillet 1803.

[294]. Le terme *spé* désigne l'aîné des enfants de chœur d'une maîtrise capitulaire. L'usage de ce mot serait apparu dès le XIV[e] siècle. Son origine est donc incertaine car très ancienne ; aussi ancienne que la tradition des maîtrises. D'après Craig WRIGHT, *Music and Ceremony…op. cit*, p. 166-171 ce terme est déjà couramment en usage avant l'écriture de la *Doctrina* de Jean Gerson en 1411, première trace écrite d'un règlement de la maîtrise de Notre-Dame. Dans son article « Antoine Brumel and Patronage at Paris », *Music in Medieval and Early Moderne Europe. Patronage, Sources and Textes*, ed. Iain Fenlon, Cambridge : Cambridge University Press, p. 45, note 20, WRIGHT s'appuie sur le *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* (Paris, 1733-1736) de Charles DUCANGE pour affirmer que le terme *spé* pourrait être un dérivé de *spetus*, contraction de *sepetus*, variante de *cepetus*. Il rapproche étymologiquement ce dernier mot de *cepones* qui désigne le banc sur lequel s'asseyaient les enfants de chœur dans certains monastères. Selon lui, un autre rapprochement serait possible avec les mots *coepi* et *coeptus* qui désignent les débutants. L'explication que Claude de VERT donne en 1720 dans son *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'église*, vol. 2, p. 305, était la plus répandue à l'époque qui nous occupe. Selon lui, il pourrait s'agir d'une contraction d'*inspé*, lui-même contraction des mots *inspector* ou *inspecteur* car l'aîné des enfants de chœur était, entre autres choses, chargé de surveiller ses camarades. Pour appuyer son hypothèse, il trouve dans la traduction française du *Martyrologe Romain* (Paris, 1705) de Claude CHASTELAIN un lien avec l'ancien mot latin *spex* à partir duquel auraient été formés les mots *inspicere* (inspecter) et *aspicere* (regarder). Il est vrai que le rôle du *spé* – qui n'est plus un enfant mais un jeune homme âgé entre 16 et 18 ans – est souvent décrit comme tel dans les sources capitulaires de l'époque moderne. Les *spé* les plus capables pouvaient même tenir un rôle d'assistants des maîtres.

[295]. PICARDAT, Jean Sylvain (1786-1869), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII[e] siècle.* https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-455944 (consulté le 11 septembre 2022). Son passage à l'ancienne maîtrise fut de courte durée. Il y est entré en avril 1793 et en est sorti en novembre suite à sa fermeture.

[296]. Ces recueils sont conservés (sans cote) dans les archives historiques de la maîtrise qui sont gérées par l'association Musique sacrée à Notre-Dame de Paris. Y sont également conservés un *Benedictus* de Jean-Baptiste Métoyen et un recueil de cinq *Domine salvum* : le premier est anonyme, le deuxième est de Joseph-Denis Doche, le troisième est de Marie-Pierre Chénié et le dernier est de François-Joseph Guichard.

[297]. Les quatre premières pièces de ce recueil ont été copiées en 1803 et les deux suivantes en 1806. En revanche, le faux-bourdon anonyme à la fin – non daté et non paginé – est l'œuvre d'un autre copiste. Cela implique que les copies et la reliure n'ont pas été faites dans le même temps.

Concert Spirituel. On y trouve, outre un *Regina coeli* de Desvignes, des œuvres d'anciens maîtres de musique de la cathédrale : Louis Homet (de 1734 à 1748), Antoine Goulet (de 1748 à 1761) et Jean-Baptiste Guilleminot Dugué (de 1770 à 1786 puis de 1788 à 1790). Cet ensemble est complété par plusieurs pièces de François-Joseph Guichard, qui vient de reprendre sa place de taille au bas-chœur, et de l'ancien basson de la Chapelle royale Jean-Baptiste Métoyen.

PAGES	COMPOSITEUR	ŒUVRE
[1-19]	Antoine Goulet	*Alma redemptoris Mater*
[20-26]	Pierre Desvignes	*Regina Coeli*
[27-41]	François-Joseph Guichard	*Salve Regina*
[41-63]	n.d.	*Stabat Mater*

Tableau n° 2 – Détail du recueil de motets à la Vierge

PAGES	COMPOSITEUR	ŒUVRE
1-22	Louis Homet	*Missa pro anniversariis defunctis*
23-45	Jean-Baptiste Métoyen	*Messe des morts pour un laïc*
46-63	Jean-Baptiste Métoyen	*De profundis*
64-79	Jean-Baptiste Métoyen	*Messe des morts pour un prêtre*
1-24	François-Joseph Guichard	*Dies Irae*
1-10	Jean-Baptiste Guilleminot Dugué	*De profundis*
[1-8]	n.d.	*De profundis* [en faux-bourdon]

Tableau n° 3 – Détail du recueil pour les services funèbres

En octobre 1808, le jeune René Cornu, fils du premier serpent, sort et dépose aux archives une messe en musique de sa composition, probablement son chef-d'œuvre de fin d'études[298]. L'année suivante, Jean-Baptiste Calais suit le même chemin et prend la place vacante de taille dans la musique ordinaire du bas-chœur[299]. Les modalités économiques et matérielles

[298]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 8 août 1808 et 4 octobre 1808. Cette messe n'est malheureusement pas conservée. Des compositions produites par les élèves de Desvignes ne subsistent que les restes épars d'un lot de parties séparées provenant d'une messe en musique de Jean-Baptiste Lavoine, spé sorti en septembre 1815 (*cf*. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1661). D'après LA GRANVILLE (Frédéric de), *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795-1815)*, en ligne, 2017, p. 160. https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/65535d96 (consulté le 11 septembre 2022), avant la réouverture de la maîtrise, René Cornu est passé brièvement par le Conservatoire dans une classe inconnue dans laquelle il est entré le 18 pluviôse an XVIII [6 février 1800].

[299]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 septembre 1809.

des cinq premières années d'activité de la maîtrise de Notre-Dame ne sont pas documentées, la plupart des archives de la cathédrale ayant disparues dans l'incendie qui ravagea l'archevêché en 1831. Il n'est pas possible de déterminer exactement le nombre de maîtres, leur niveau de rémunération ou le budget sur lequel sont pris leurs éventuels émoluments avant 1807. Mais de toute évidence, les enfants reçoivent des leçons de solfège, de chant et de composition, bien avant la nomination officielle de Desvignes comme maître de musique en novembre 1807. En revanche, aucune source primaire ne permet d'affirmer qu'ils reçoivent également des leçons de latin, de dessin, de grammaire et de calcul.

Le serpent Jacques-Marie Cornu dispense une partie voire la totalité des leçons de musique à cette époque. Les pages de titre des recueils copiés par Picardat le présentent comme « maître de musique des enfants de chœur de Notre-Dame » et plusieurs historiens et musicographes du XIX^e^ siècle attribuent à lui seul le mérite du rétablissement de cette école[300]. Ce fait est répété de notice en notice, en deux ou trois phrases presque mot pour mot. La *Biographie universelle, ancienne et moderne* en donne, en 1836, le récit le plus détaillé connu à ce jour :

> Cornu possédait un talent distingué sur le basson ; mais ce qui doit le recommander surtout aux amis de l'art, ce sont les soins qu'il prit pour ressusciter en France les écoles d'enfants de chœur. Cornu avait trois enfants en bas âge, deux garçons et une fille ; il tenait une boutique d'épicerie. Il vendit son fonds, et s'attacha six petits enfants, qu'il choisit dans des familles honnêtes. Il les instruisit, les nourrit, et les entretint de tout, avec les ressources qu'il s'était ménagées ; puis il les présenta aux chanoines de Notre-Dame pour faire le service du chœur. Les chanoines, ayant reconnu la bonne éducation de ces élèves, acceptèrent l'offre de Cornu. Le préfet de la Seine lui accorda un logement et le mobilier nécessaire à son établissement.
>
> Desvignes, élève de Lesueur, et savant compositeur, aussi désintéressé que Cornu, donna ses soins aux élèves, composa et fournit même la musique pour eux, sans vouloir aucune rétribution. Le cardinal de Belloy et ses chanoines furent tellement satisfaits des progrès que faisait cette institution naissante, qu'ils y attachèrent des maîtres d'écriture, de latin et de dessin. Le gouvernement accorda six mille francs[301] pour son entretien, et le nombre des élèves fut porté à douze, au lieu de six. Le fils

[300]. CHORON (Alexandre) et FAYOLLE (François), *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs mort ou vivans*, vol. 1, Paris : chez Valade et chez Lenormant, 1810, p. 159 ; POTTIER (Jean-Marie), *Lettre à Mme *** sur la Musique*, Paris : Firmin Didot, 1818, p. 23, note n°3 ; *Biographie universelle, ancienne et moderne : ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, tome 61 : supplément Chi-Cz, Paris : Michaud frères, 1836 ; GIROD (Louis), *De la musique religieuse*, Namur : F.-J. Douxfils, 1855, p. 103-104.

[301]. Trois milles en réalité.

aîné de Cornu[302] s'y faisait distinguer comme chanteur habile et comme excellent pianiste[303].

Il n'est guère possible de faire un examen critique de l'intégralité des événements décrits dans cet extrait, notamment dans la partie qui évoque la prise en charge par Cornu d'un premier corps d'enfants sur ses propres deniers. Il y a peu de raisons de douter de cette information face à l'unanimité des sources secondaires. À la même époque, d'autres maîtrises ont fait l'objet de semblables restaurations spontanées et bénévoles, comme celles de la collégiale de Saint-Quentin et des cathédrales du Mans et d'Orléans[304]. On peut au moins s'interroger sur l'exactitude de la chronologie présentée.

Le texte induit que Cornu aurait monté une petite école à titre privé avant d'en offrir les services au chapitre. Or, il n'est fait mention d'aucune « offre » du musicien suisse ou d'aucun accord de ce type dans le *Registre des délibérations capitulaires*. Cette notice donne peut-être une lecture biaisée de la chronologie des événements, comme cela est coutumier de ce genre de source. L'absence de trace de ces évènements dans les sources capitulaires suggère que ces derniers se sont déroulés avant l'ouverture du registre, dont la première inscription ne date que du 15 mai 1803. Cela confirmerait l'hypothèse d'un rétablissement précoce et bénévole sous protectorat du chapitre.

[302]. Il s'agit de René Cornu auquel Fétis consacre une notice d'une petite vingtaine de lignes dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin Didot frères et C^ie^, deuxième édition, 1866, vol. 2, p. 364.

[303]. *Biographie universelle, ancienne et moderne…op. cit.*, p. 244.

[304]. MICHEL (Benoît), « Les maîtrises et chapelles toulousaines de la Révolution au Concordat », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) : *Musiciens d'Église en Révolution*, p. 531-557. Pour le cas de la collégiale de Saint-Quentin voir également DESGRANGES (Nicole), « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835 », *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 117-139.

b) Pierre Desvignes et la maîtrise non-instituée

Pierre Desvignes est rapidement impliqué dans la vie musicale de la cathédrale, au moins en tant que compositeur. Dès le rétablissement officiel du culte catholique, les cérémonies en grande musique se multiplient pour les principales fêtes de l'année liturgique et les célébrations publiques. Durant les cinq années qui précèdent la réception en titre des maîtres de la maîtrise, on dénombre 31 cérémonies pour lesquelles la presse et le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame mentionnent les exécutions d'au moins dix-huit messes, deux messes des morts, quinze *Te Deum* et enfin seize motets sur psaumes, cantiques et autres prières[305]. Ces pièces sont composées par au moins dix compositeurs différents, parmi lesquels Martini et Paisiello sont les seuls étrangers. La majeure partie d'entre eux sont d'anciens maîtres de musique français, certains très réputés, tels Pierre Bertin[306], Joseph-Denis Doche[307], Jean-François Le Sueur[308] et enfin Nicolas Roze[309].

On pourrait voir dans cette succession de messes et motets de différents compositeurs une forme de concours pour s'attacher par anticipation les services d'un maître de musique. C'est ainsi que procédait le chapitre de la cathédrale de Chartres sous l'Ancien Régime[310]. La diversité de la programmation de Notre-Dame diminue justement à partir de 1807. Après cette date, le maître de musique en titre partage surtout l'affiche avec les *spés* ou d'anciens *spés*, les compositeurs de la Chapelle des Tuileries – tels Le Sueur, Martini et Cherubini – et exceptionnellement des compositeurs étrangers – tels Mozart, dont les parisiens ont découvert le *Requiem* en 1804, et Sigismund Neukomm, qui tient le piano aux salons de

---

305. Annexe 2[A] : *Exécutions de musiques religieuses à Notre-Dame de Paris (1802-1847)*, p. 646-656.

306. Ancien maître de musique des cathédrales du Mans, Poitiers et Evreux. Il reprend la direction de la musique de la cathédrale du Mans de 1812 jusqu'à sa mort. Pour en savoir plus sur cet individu : BERTIN, Pierre (1759-1824), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434628 (consulté le 11 septembre 2022).

307. Ancien maître de musique de la cathédrale de Coutances. Il se bâtit surtout une réputation dans les genres du vaudeville et de l'opéra-comique. Le département de la musique de la Bibliothèque nationale de France conserve à la cote ms-2001 une messe à quatre voix et orchestre de ce compositeur portant un *Domine salvum fac Republicam*, dont le dernier mot a été rayé puis remplacé par *Imperatorem nostrum Napoleonum*. Cela concorde parfaitement avec les dates d'exécution que nous avons relevées dans l'Annexe 2 : le 10 mai 1804 pour l'Ascension (peu avant la proclamation de l'Empire) et en mai 1805 pour la Pentecôte. Pour en savoir plus sur cet individu : DOCHE, Joseph Denis (1766-1825), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-435034 (consulté le 11 septembre 2022).

308. Maître de musique de la Chapelle des Tuileries à partir de 1804 et passé par plusieurs chapelles françaises dont Notre-Dame de Paris. Pour en savoir plus sur cet individu : MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, 2 vol., Berne : Peter Lang, 1980.

309. Bibliothécaire du Conservatoire et ancien maître de musique de l'église des Saints-Innocents. Une notice Muséfrem de cet individu est en cours de construction. Elle n'a donc pas encore été rendue publique.

310. LOUPES (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e et XVIII^e siècles. Étude de structure », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 25-42, p. 28.

Talleyrand et avec lequel il finit par se lier d'amitié. Seuls Marc et Foignet font exception aux occasions du service anniversaire pour les morts d'Austerlitz le 7 décembre 1807 et pour la fête de la Purification de la Sainte Vierge le 2 février 1808.

Cependant, la présence de musiciens de théâtre tels Chénié, Aubry ou Foignet parmi les compositeurs (quoique ce dernier soit organiste de formation) et la programmation répétée du *Magnificat* de Bertin invalident l'hypothèse d'un concours public pour le recrutement d'un nouveau maître. Il s'agit plutôt d'une dynamique collective, un échange d'opportunité entre le chapitre de Notre-Dame, manquant de musique et désireux de restaurer le prestige de sa cathédrale, et des musiciens, animés par ce même désir et/ou soucieux de soigner leur réputation et d'obtenir un poste. Desvignes a très tôt la préférence du chapitre. Dès 1802, sa musique domine largement les exécutions de musique liturgique à Notre-Dame. Ses messes, motets et *Te Deum* accompagnent la moitié des cérémonies recensées. Son jeune âge (38 ans en 1802), ses vingt ans d'expérience en tant que maître de musique, sa capacité à fournir rapidement les pièces nécessaires, sa bonne réputation à la capitale mais aussi l'amitié de Le Sueur qu'il partage avec Cornu, ont sans nul doute facilité cette collaboration.

Le Sueur lui-même révèle que son ancien élève « fut l'un des maîtres de chapelle destinés à [le] remplacer à la métropole de Paris[311] » avant la Révolution. Après le renvoi de Le Sueur, dans des conditions particulièrement troubles[312], les anciens chanoines admettent Charles Hérissé de la cathédrale d'Orléans en octobre 1787. L'intéressé accepte dans un premier temps puis se ravise après avoir obtenu du chapitre d'Orléans une augmentation de traitement de 300 livres et la promesse d'un bénéfice de 1 200 livres en cas d'infirmité[313].

---

311. LE SUEUR (Jean-François), *Lettre en réponse à Guillard sur l'Opéra de* La Mort d'Adam*, dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au Théâtre des Arts et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres*, Paris : chez Hardouin, an X, p. 56-59, citation p. 56. En ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58219761?rk=150215;2 (consulté le 11 septembre 2022). L'intégralité des trois pages que Le Sueur consacre à Desvignes dans cette notule est retranscrite dans l'Annexe 7[A] : *Jean-François Le Sueur à propos de Pierre Desvignes (an X),* p. 741-742. Peu de temps après, dans son *Mémoire pour J.-F. Le Sueur…* (Annexe 7[B], p. 743), Charles-Pierre DUCANTEL – auteur dramatique et avocat de Le Sueur – affirme que Desvignes « était sur le point de succéder à Le Sueur dans la métropole de Paris, lorsque le chapitre de Notre-Dame fut supprimé ». L'avocat répète certainement les dires de son client.

312. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur, contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique en France*, Berne, Francfort, Las Vegas : Peter Lang, 1980, p. 51-73 ; également FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 229-247 ainsi que du même auteur « Espaces sociaux et stratégies discursives de *l'Exposé détaillé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solemnité* de Jean-François Le Sueur (1787) », *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons. Mélanges offerts à Jean Duron*, dir. Bernard Dompnier, Catherine Massip, Solveig Serre, Paris : Publications de l'Ecole Nationale des Chartes, 2018, p.381-406. Voir également LE SUEUR, Jean François (1760-1837), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-444922 (consulté le 11 septembre 2022).

313. HERISSE, Charles (1737-1817), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434482 (consulté le 11 septembre 2022).

L'histoire se répète ensuite avec Pierre Voillemont, en mars et avril 1788. Ce dernier décide également de rester à la cathédrale d'Angers, après avoir accepté le poste de Notre-Dame, retenu par la promesse d'une rente viagère de 800 livres à partir de l'âge de 50 ans[314]. Le chapitre de Notre-Dame de Paris est obligé de sortir Jean-Baptiste Guilleminot Dugué de sa retraite quelques jours seulement après la rétractation de Voillemont[315].

Les échanges avec les deux maîtres ont laissé des traces dans les archives de chacune des localités concernées[316]. En revanche, il n'est conservé – ni à Chartres ni à Paris – aucun document officiel, aucun acte capitulaire, aucune lettre permettant de déterminer si Desvignes a été contacté, évoqué comme candidat sérieux ou même s'il a porté sa candidature. En septembre-octobre 1789, il prend congé pendant environ un mois et demi : un premier congé de 15 jours prolongé deux fois. Durant cette période, ou au moins le temps de la deuxième prolongation, il semble être retourné dans « son pays », pour reprendre les termes des chanoines de Notre-Dame de Chartres[317]. C'est un congé un peu long pour régler des affaires personnelles, à moins qu'il ait été frappé d'une longue maladie. Il est possible qu'il se soit rendu à Paris (secrètement ?) pour se présenter au chapitre de Notre-Dame. La chronologie des faits est en tout cas cohérente avec celle présentée par Charles-Pierre Ducantel[318]. Cette partie de la biographie de Desvignes reste très obscure. Il serait de ce fait abusif, en l'état actuel de la recherche, d'expliquer la préférence que lui accorde le chapitre en 1802 par un précédent de cette nature avant la Révolution.

L'*Almanach ecclésiastique de France pour l'an 1807* désigne encore Jacques-Marie Cornu comme maître de musique des enfants de chœur[319]. Mais Desvignes semble s'être investi

---

314. VOILLEMONT, Pierre (1750-1814), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-436522 (consulté le 11 septembre 2022).

315. GUILLEMINOT DUGUE, Jean-Baptiste François (1727-1797 ap.), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-436854 (consulté le 11 septembre 2022).

316. Ces documents révélés par le groupe de recherche Muséfrem éclairent d'un jour nouveau cette affaire jusque-là étudiée du seul point de vue de Notre-Dame de Paris. Leur découverte fragilise la thèse de la solidarité confraternelle établie par Jean MONGREDIEN. Il est étonnant d'ailleurs de voir, malgré la découverte de ces nouveaux éléments, cette thèse prolongée sans discussion dans la synthèse sur Notre-Dame de Paris publiée par le groupe Muséfrem : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris (consulté le 11 septembre 2022). Hérissé et Voillemont ont tous deux accepté le poste et ne se sont rétractés qu'après avoir obtenu une amélioration de leur sort par les chapitres qui les employaient. Cette chronologie est indiscutablement établie dans leurs notices biographiques respectives (*cf*. notes n° 313 et 314). Ont-ils vraiment eu l'intention de partir à Paris ou ont-ils cherché de suite à profiter de la situation pour obtenir un meilleur sort ? La question reste ouverte. Le groupe Muséfrem a déjà décrit, dans ses publications papiers et électroniques, ce genre de pratiques de la part de musiciens ou maîtres de musique sûrs de leur valeur et conscients de leur bonne réputation.

317. DESVIGNES, Pierre Louis Augustin (1764-1827), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668 (consulté le 11 septembre 2022).

318. *cf*. note n° 311.

319. *Almanach ecclésiastique de France pour l'an 1807*, p. 291.

dans la vie de la maîtrise dès 1806. Jusqu'à cette date, la presse parisienne le présente unanimement comme « maître de chapelle de la cathédrale de Chartres[320] » et/ou « élève du célèbre Le Sueur[321] ». La page de titre d'une messe de Desvignes exécutée sous le Consulat désigne toujours son auteur par son ancien poste[322]. Le 11 octobre 1806, le chapitre organise un examen public de musique vocale et instrumentale, suivi d'une remise de prix, auquel se soumettent les enfants de chœur, en présence de l'archevêque et du ministre des Cultes. Dans son annonce, le *Journal de Paris* attribue déjà à Desvignes le titre de « maître de musique de la métropole[323] » comme le fit le *Journal de l'Empire* deux mois plus tôt pour l'Assomption[324]. La prudence est toutefois de mise. Nous ne pouvons toutefois tirer de certitude à partir seulement de quelques coupures de presse tant cette littérature peut receler d'inexactitudes et d'informations contradictoires. Mais le changement de dénomination du poste de Desvignes ne semble pas anodin quand il apparaît à un moment charnière du rétablissement de la maîtrise.

L'examen public évoqué ci-dessus n'est pas un banal exercice de maîtrise mais bien une démonstration exceptionnelle dont le but premier est d'exposer aux pouvoirs publics la qualité de l'enseignement dispensé dans cette école renaissante et la nécessité de lui offrir un soutien financier pérenne, alors que son utilité est âprement contestée par ailleurs[325]. Ces exercices ont lieu habituellement dans un cadre strictement privé, comme cela est stipulé dans le nouveau règlement, et ils n'attirent généralement pas les hauts fonctionnaires de l'État[326]. Le travail de restructuration institutionnelle de la maîtrise, dont on trouve les premières traces écrites en janvier 1807, a débuté plusieurs mois avant cette date. Pierre Desvignes a probablement été officieusement désigné dans cet intervalle pour prendre le relai de son futur sous-maître Jacques-Marie Cornu, apportant avec lui son savoir-faire et sa longue expérience de compositeur de musique d'Église, dans le but de solidifier la crédibilité de la nouvelle maîtrise auprès des autorités publiques.

---

320. *Correspondance des amateurs musiciens*, 29 floréal an XII [19 mai 1804].

321. *Journal des débats et des décrets*, 22 thermidor an XI [10 août 1803].

322. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 10, Rés. Vma. ms. 1624. Le titre propre est le suivant : « Par Mr / Desvignes / ancien M De Chapelle de / La cathedrale de chartres / Messe. à grand Chœurs. / avec accompagnement de / Clarinette, Basson, Violoncelle / et Contre Basse ».

323. *Journal de Paris*, 12 octobre 1806.

324. *Journal de l'Empire*, 14 août. Il réitère le 7 novembre lorsqu'il annonce le *Te Deum* en action de grâce de la victoire d'Iéna.

325. C'est certainement à cette occasion que Portalis s'est forgé l'opinion élogieuse qu'il communique à Napoléon dans son rapport du 29 avril 1807.

326. Annexe 3D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, article 42, p. 674.

C. La nouvelle maîtrise instituée (1807-1830)

a) Ancrage dans la tradition et accommodement à la nouvelle organisation de l'éducation musicale

La maîtrise de Notre-Dame bénéficie également du statut privilégié de la cathédrale au début du XIX^e^ siècle. Un fait bien connu et peu étonnant dont une simple étude quantitative permet de prendre la mesure. Des maîtrises sont rouvertes tant bien que mal en dehors de Paris, mais les conseils départementaux peinent à les financer malgré les décrets favorables du ministère. Le constat du nouveau ministre des Cultes Félix Bigot de Préameneu en 1813 est accablant[327]. Selon cette étude, certaines cathédrales n'ont ni enfant de chœur ni chantre pour les offices, telles celles d'Ajaccio, de Chambéry et de La Rochelle. D'autres n'ont pas d'orgue ou ne possèdent qu'un instrument en mauvais état. La cathédrale d'Avignon est totalement dépourvue de musique[328].

Après analyse des besoins des 62 cathédrales de l'Empire, territoires annexés exclus, Préameneu estime que le financement des maîtrises et des musiques des cathédrales coûterait 668 000 francs, sans compter les éventuels frais de réparation des bâtiments et du mobilier. Les départements peuvent à peine financer un tiers de cette somme, obligeant le ministère à porter les deux tiers restants au budget national[329]. L'état actuel de la recherche ne permet pas de mesurer globalement les effets du Concordat sur les églises de province, qui varient probablement selon les localités. Les archives nationales contiennent peu d'informations à ce sujet. Seule une étude quantitative croisant les archives locales de chaque département et municipalité permettra d'éclairer cet aspect mal connu de la musique d'Église française. On sait que la maîtrise de la cathédrale de Tours a réouvert avant le décret de 1813. Le 9 octobre 1812, l'archevêque de Tours transmet au ministre des Cultes un budget prévisionnel de la fabrique de sa cathédrale pour l'exercice de 1813, faisant mention d'enfants de chœur sans en préciser le nombre[330]. En revanche, celle de la cathédrale de Poitiers ne sera jamais

---

[327]. Annexe 4^B^ : Félix Bigot de Préameneu, *Rapport et projet de décret relatifs à la réorganisation des maîtrises des églises cathédrales en-deçà des Alpes*, 30 juin et 25 août 1813, p. 691-704.

[328]. *Rapport et projet de décret…op. cit.,* p. 2, notes 1 à 3.

[329]. *Ibid.*, p. 8. Pour le détail, voir le tableau aux pages 11 à 14.

[330]. Archives nationales, F^19^ 4419^B^ : Fabriques : comptabilité, doctrine et réglementation générale, remises d'amendes des comptables, notification des arrêts de la Cour des Comptes concernant les anciennes fabriques. 1806-1911. *Budget de la Fabrique de l'Église métropolitaine de Tours pour l'année 1813*, 9 octobre 1812.

restaurée malgré la bonne volonté des autorités départementales et les réclamations incessantes du chapitre[331].

Le processus de refonte de la maîtrise de Notre-Dame occasionne la transcription de nombreux documents d'une précision rare qui comblent grandement le vide archivistique de cette époque. Tandis que les anciens règlements, à l'instar de celui de 1738[332], servaient à ajuster des pratiques séculaires, celui de 1807 a pour rôle d'instituer l'organisation de la nouvelle maîtrise dans son intégralité mais aussi de régler chaque aspect de la vie des enfants et de leurs maîtres ainsi que leurs obligations respectives[333]. Ce nouveau règlement distribue 99 articles dans huit chapitres thématiques consacrés : aux obligations et au service des maîtres, à l'emploi du temps des enfants, à la bourse du *spé*, à la police intérieure, à la nourriture, à l'économe de la maîtrise, à la femme de charge et enfin au concours pour le recrutement des enfants[334]. La nouvelle version du règlement rédigée en 1827 ne modifie pas le fonctionnement de la maîtrise en substance, à ceci près qu'elle inaugure les fonctions de directeur et sous-directeur[335]. Il apparaît alors une certaine continuité dans l'organisation de cette école tout au long de la période qui nous occupe.

Le premier règlement soumis à l'approbation du ministère des Cultes propose déjà une très fine subdivision des tâches digne des maîtrises d'Ancien Régime les plus riches et prestigieuses[336]. Chaque matière enseignée et chaque fonction au chœur est attachée à un maître, musicien ou clerc en particulier. Les postes d'organiste et de maître de musique sont dissociés. Ce dernier dispose même d'un sous-maître qui le soulage de toutes les tâches qui concernent la surveillance et la discipline des enfants. Enfin, les enfants de chœur sont recrutés par la voie d'un concours très solennisé et codifié[337], suivant les habitudes des grandes maîtrises parisiennes du siècle précédent[338]. Lorsqu'une place d'enfant est vacante, le chapitre en fait l'annonce publique par voie d'affichage. Le concours est divisé en trois

---

331. AVOCAT (Guillaume), « Les musiciens d'Église de la Vienne à l'épreuve de la Révolution et du Concordat », *Siècle*, 45 (2018), *Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire*.

En ligne (consulté le 11 septembre 2022) : http://journals.openedition.org/siecles/3900

332. Annexe 3A : *Règlement de la maîtrise (1738)*, p. 661-667.

333. Annexe 3D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, article 42, p. 674.

334. Annexe 3D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, p. 671-678.

335. Annexe 3E : *Règlement de la maîtrise (1827)*, p. 679-687.

336. Sur la question du rapport entre organisation et prestige des maîtrises voir la synthèse très générale de Georges ESCOFFIER, « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 203-230.

337. Annexe 3D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 8, p. 677-678 ; Annexe 3E : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 2, p. 681-682.

338. LESCAT (Philippe), « Le recrutement des maîtrises parisiennes aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 97-116.

séances hebdomadaires. Les enfants âgés entre sept et huit ans passent différents examens devant les membres du chapitre, le maître et le sous-maître de musique[339]. Chacun dresse une liste des enfants qu'il souhaite retenir au triple du nombre de places vacantes et les intendants délibèrent[340].

Ces premiers éléments démontrent encore le désir des chanoines de Notre-Dame de redonner à leur cathédrale son rang d'autrefois, malgré l'affaiblissement de ses moyens. La nouvelle maîtrise de Notre-Dame s'inscrit dans la continuité de celle de l'Ancien Régime. Les règles édictées par le chapitre sont parfaitement conformes aux observations générales de l'historiographie de l'époque moderne[341]. L'emploi du temps des enfants est très régulé, alternant prières, leçons, moments d'étude, chant au chœur et récréations très surveillées. À ce sujet, les règles de 1807 et de 1827 correspondent presque exactement à celles de 1738 : les enfants se lèvent à l'aurore, ils prient, étudient, déjeunent, répètent ce qui va être chanté aux offices du matin et y servent juste après[342]. Le reste de la matinée, jusqu'à une heure de l'après-midi, est consacré aux leçons de musique, comme en 1738[343]. Dans la nouvelle maîtrise, elles sont réparties entre trois maîtres. Le sous-maître donne sa leçon quotidienne jusqu'à onze heures durant laquelle les enfants étudient le solfège. Durant les deux dernières heures de la matinée, ils étudient la composition avec le maître de musique, trois jours par

339. La teneur exacte de ces tests n'est pas décrite ni dans les règlements, ni dans le *Registre de délibérations capitulaires*.

340. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 22 août 1809. Jacques-Marie Cornu demande que son deuxième fils soit admis à la maîtrise sans concours. Le chapitre lui refuse cette faveur. Théodore Cornu est tout de même reçu et régulièrement cité dans les remises de prix de la maîtrise.

341. THIBAULT (Bernard), *Les maîtrises sous l'Ancien Régime*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1992 ; LOUPES (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Étude de structure », *Maîtrises et chapelles…op. cit*, p. 25-42. À ce sujet voir également les études de cas suivantes : BOURDON (Adolphe) et COLLETTE (Armand), *Histoire de la maîtrise de Rouen*, Rouen ; Cagniard, 1892, réed. Paris : L'Harmattan, 2000 ; CHARTIER (François-Léon), *L'Ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise, d'après les documents capitulaires, 1326-1790*, Paris : Perrin, 1897 ; CLERVAL (Jules-Alexandre), *L'Ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du V^e^ siècle à la Révolution*, Paris : A. Picard, 1899 ; BOURLIGUEUX (Guy), « La psallette de la Cathédrale Saint-Pierre de Vannes. Notes historiques et documents inédits », *La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, 9 (1969), p. 115-131 ; RENON (Marie-Reine), *La Maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges aux XVI^e^, XVII^e^, et XVIII^e^ siècles*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 1972 ; GRASSIN (Janine), « La maîtrise de la cathédrale de Reims aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Symphonies lorraines : compositeurs, exécutants, destinataires*, dir. Yves Ferraton, Paris : Klincksieck, 1998, p. 185-200 ; DA SILVA (Nathalie), « La maîtrise de la cathédrale de Clermont aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 43–59 ; MEYER (Frédéric), « Le personnel de quatre petites maîtrises capitulaires du Sud-Est à la fin du 17e siècle: Notre-Dame de Liesse d'Annecy, Saint-Jean de Maurienne, Die et Cavaillon », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 143-166 ; DUFOURCET (Marie-Bernadette), « La maîtrise de la cathédrale de Bayonne du *XVII^e^* siècle au milieu du *XVIII^e^* siècle », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 167-182 ; BILLET (Frédéric), « La maîtrise de la cathédrale d'Amiens d'après le projet de cérémonial du chanoine Villeman au XVIII^e^ siècle », *Maîtrises et chapelles…op. cit.*, p. 343-365 ; DESGRANGES (Nicole), « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835…art. cit. ».

342. Annexe 3^A^ : *Règlement de la maîtrise (1738)*, Ordre de la distribution de la journée, p. 661-662 ; Annexe 3^D^ : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 2, p. 673-674 ; Annexe 3^E^ : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, p. 682-684.

343. Annexe 3^A^ : *Règlement de la maîtrise (1738)*, Ordre de la distribution de la journée, p. 661-662 ; Annexe 3^D^ : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 1, articles 22, 24 et 25, p. 672-673 ; Annexe 3^E^ : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1, articles 15, 18 et 19, p. 680.

semaine, et le piano avec un maître de clavier, les trois autres jours. Les règlements ne précisent en revanche pas lequel de ces maîtres est chargé de l'enseignement du chant. Cette partie incombe traditionnellement au maître de musique.

L'après-midi est organisée de la même façon. Les enfants préparent les chants pour ensuite servir aux vêpres. Le reste de l'après-midi est consacré aux autres enseignements. Le règlement de 1807 ne contient aucun détail sur cette partie des enseignements de la maîtrise et celui de 1827 n'évoque que des leçons du maître d'écriture, trois jours par semaine[344]. En 1811, les chanoines constatent certains abus dans l'organisation des leçons et de la discipline intérieure, sans en préciser la nature. Ils adressent alors aux maîtres un rappel à l'ordre qui contient beaucoup de détails sur l'organisation des enseignements de la nouvelle maîtrise[345].

Les leçons de composition ne sont pas mentionnées ici, probablement parce que les chanoines n'ont pas ressenti le besoin de rappeler Desvignes à ses obligations. Si l'on suit les recommandations des règlements, elles ont lieu les mardis, jeudis et samedis matin. Les enfants sont visiblement séparés en deux groupes : le premier suit chaque jour les leçons de solfège de Cornu pendant que le second suit alternativement les leçons de composition et de clavier. Les leçons de composition et d'instruments sont réservées aux enfants de chœur les plus âgés tandis que les plus jeunes suivent les leçons de solfège et de chant. En plus de marquer un pallier de progression dans la formation des enfants, cette organisation permet de ne pas brusquer les voix en pleine mue[346].

---

344. Annexe 3^{A} : *Règlement de la maîtrise (1738)*, Ordre de la distribution de la journée, p. 661-662 ; Annexe 3^{D} : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 2, articles 32-34, p. 673 ; Annexe 3^{E} : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1, article 20, p. 680.

345. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 31 août 1811 : « MM. Corpet, intendant de la maîtrise, de Coriolis et de Montmignon, nommés conjointement avec M. Lespinasse, par délibération du 7 juillet dernier pour examiner d'où peuvent provenir les abus qui se sont introduits dans l'intérieur de la maîtrise, et en faire rapport au Chapitre, ont dit que d'un côté ils ont trouvé que l'emploi du tems donné aux élèves de la maîtrise pour former leur éducation pouvoit être susceptible d'une réforme salutaire, et de l'autre que les abus qui peuvent s'être glissés dans la maîtrise ne peuvent être attribués qu'à l'inexécution de quelques uns des articles du règlement général émané de l'autorité du Chapitre le 13 décembre 1808. En conséquence, ils proposent de statuer : 1. que l'espace de tems qui s'écoule les jeudis entre les vêpres et le gouté, et les dimanches entre le gouté et le soupé sera consacré à l'instruction religieuse et à la récitation des leçons de catéchisme qui seront données à apprendre aux élèves de la maîtrise du dimanche au jeudi et du jeudi au dimanche. 2. que toutes les après midi de la semaine, à l'exception de ce qui est énoncé dans l'article précédent, seront consacrées aux éléments de la langue latine. 3. que le maître d'écriture et d'arithmétique donnera ses leçons les mardis, jeudis et samedis depuis onze heures du matin jusques au diné. 4. que le sous-maître de musique donnera ses leçons de solfège tous les jours de la semaine depuis la prière du matin jusques à la grand'messe, sans que le maître de piano-forte puisse se dispenser de profiter du même espace de tems pour donner ses leçons les lundy, mercredy et vendredy ».

346. À ce sujet, voir également Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 5 novembre 1811. À cette date, les chanoines accordent à Pierre Desvignes de faire tenir le serpent à l'enfant de chœur Pierre Dhautel et recommandent « d'user de cette permission avec modération et de manière que ledit Pierre Dhautel n'en puisse être incomodé [*sic*.] ». Les chanoines semblent s'inquiéter qu'une pratique précoce du serpent puisse être nocive au développement de la voix de cet élève. Cet épisode fait écho à la critique émise par l'auteur du *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* envers les maîtres qui font jouer des instruments à vent trop tôt aux élèves en pleine mue.

L'organisation sociale est très hiérarchisée. Le maître de latin et le sous-maître de musique, internes à la maîtrise, sont seuls en charge de la surveillance et de la discipline des enfants. Les maîtres de musique, d'écriture et de clavier, externes à la maîtrise, ne s'occupent en aucun cas des questions de police intérieure, sauf pendant le temps de leurs leçons[347]. Les maîtres, qu'ils soient internes ou externes, ne peuvent châtier les enfants ou décider du renvoi de l'un d'eux. Ces pouvoirs reviennent uniquement aux intendants, nommés parmi les chanoines titulaires[348]. Lorsqu'il est nécessaire qu'un tiers reprenne momentanément les devoirs des intendants, le maître de latin, toujours clerc, a la préséance sur le sous-maître de musique, généralement laïc, de sorte que la moindre des responsabilités, de la discipline des enfants jusqu'à la conservation du trousseau de clefs, est toujours confiée à un ecclésiastique, dans la mesure du possible[349].

Cette hiérarchie existe aussi entre les enfants. Pendant l'office, les trois aînés ont les rôles les plus importants : crucigère, thuriféraire et collectaire, suivant l'ordre de leur âge. Les autres servent comme céroféraires. Quand l'office ou les processions nécessitent deux crucigères ou deux thuriféraires, le quatrième enfant rejoint les trois premiers et ils partagent ces charges toujours en suivant l'ordre des âges[350]. D'après le règlement de 1738, les trois aînés étaient également chargés de suivre l'apprentissage des neuf plus jeunes pendant les temps d'études en dehors des classes :

Du Spé

> 1. Le plus ancien des Enfans de chœur appelé Spé, aura soin d'ordonner les offices des autres Enfans, il leur tiendra lieu de maitre à l'absence de celuy de Musique et de latin, de ce cas il veillera particulièrement sur leur conduite, soit dans la sale d'estude, au réfectoire ou en récréation, s'il se comettoit quelques fautes ou dérangement pendant l'absence desdits Maitres, il pourra ordonner quelque pénitence.
> 2. Le dit Spé aura quatre Enfans pour écoliers, s'il en est jugé capable. Le 2e plus ancien, trois. Le 3e, deux desquels ils auront soin particulier pour leur faire répéter leurs leçons et tout ce qu'ils doivent chanter au Chœur, leur montreront les cérémonies ainsy qu'ils l'auront vû pratiquer selon l'ancienne tradition de ceux qui les auront précédez, sans en rien changer ni altérer[351].

---

[347]. Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 1, articles 3-27, p. 671-673 ; Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1, articles 1-24, p. 679-680.

[348]. Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 4, articles 54-56, p. 675 ; Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, articles 18-20, p. 683.

[349]. Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 4, articles 62 et 63, p. 675 ; Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, articles 26-28, p. 684.

[350]. Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 6, p. 685-686.

[351]. Annexe 3[A] : *Règlement de la maîtrise (1738)*, Du Spé, articles 1 et 2, p. 664.

Les règlements de 1807 et 1827 ne donnent aucune indication de ce genre, si ce n'est qu'ils rappellent au *spé* de toujours donner l'exemple tant par son savoir que par sa conduite. Rien ne permet donc d'affirmer que le traditionnel « partage des savoirs entre aînés et novices[352] » ait perduré de la même manière après le Concordat. Mais la répartition des tâches au chœur distingue encore les premiers des seconds.

Un simple examen des règlements ne permet pas de reconstituer le fonctionnement de la nouvelle maîtrise dans les moindres détails. Il est néanmoins suffisant pour mettre au jour son ancrage dans la tradition des anciennes maîtrises capitulaires. Les habitudes acquises par les membres du chapitre et une partie des maîtres au cours de leur activité sous l'Ancien Régime se perpétuent naturellement dans l'organisation de la nouvelle maîtrise, car cette dernière ne fait en aucun cas l'objet d'un quelconque interventionnisme du gouvernement, en dehors du calcul des pensions annuelles accordées pour l'entretien des enfants et du matériel[353]. Cet ancrage est d'abord perceptible à travers son modèle d'apprentissage. Les règles édictées en 1807 et 1827 témoignent de cette méthode propre au « monde artisanal[354] » qui laisse une grande place à la mémorisation par cœur et qui repose sur la pratique en situation et la responsabilisation progressive des élèves.

À ce titre, le *spé* peut également faire entendre sa musique lors des grandes fêtes, notamment au moment de sa sortie[355]. Selon l'usage, il quitte la maîtrise à la fin du mois d'août ou au début du mois de septembre, peu après les exercices et les remises de prix qui ont lieu après l'Assomption[356]. S'il est compositeur, il fait exécuter une messe en musique (parfois un motet) à la fête de la Nativité de la Vierge le 8 septembre et en dépose une copie aux archives de la maîtrise[357]. À cette occasion, il peut démontrer publiquement ses talents. Il a surtout la lourde charge de donner une musique digne du prestige de la cathédrale et de sa maîtrise ; ultime niveau de responsabilisation du plus âgé des élèves avant qu'il ne se lance dans sa

---

352. ESCOFFIER (Georges), « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires…art. cit. », p. 212.

353. La maîtrise est majoritairement financée par le conseil départemental de la Seine. Elle reçoit, comme nous l'avons déjà évoqué, un complément de pension de 3 000 francs provenant du ministère des Cultes à partir de 1807. Archives nationales, F^5 II Seine 7 à 11 : *Compte de recettes et dépenses*. An X-1827 : On trouvera probablement dans ces archives des informations détaillées sur les fonds alloués par le département de la Seine à la maîtrise. Malheureusement, ces cartons ne sont pas disponibles à la consultation. Il n'est donc pas possible à l'heure actuelle de définir les conditions économiques exactes de cette restructuration.

354. ESCOFFIER (Georges), « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires…art. cit. », p. 212.

355. C'est une pratique déjà courante aux XVII^e et XVIII^e siècles : voir DURON (Jean), « Le maître théoricien aux XVII^e et XVIII^e siècles : l'apprentissage de la composition musicale », *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e- XVIII^e siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020, p. 361-379.

356. Annexe 3^D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 2, article 42, p. 674. Ces exercices sont suivis d'une semaine de congé et marquent la fin d'une année d'étude.

357. Annexe 2^A : Exécutions de musiques religieuses à Notre-Dame de Paris (1802-1847), voir les 8 septembre 1815, 1816, 1817, 1819, 1823, 1824, 1825. Pour plus de détails, voir le *Registre des délibérations capitulaires* aux dates indiquées dans le tableau de l'Annexe 2^A, p. 646-656.

nouvelle carrière. Cette pratique s'est probablement systématisée à la fin du Premier Empire ou au début de la Restauration car il n'y en a aucune trace écrite avant 1815. Pour sa sortie en 1808, René Cornu fait exécuter une messe et un *Vivat in aeternum* pour la fête de l'Assomption et la Saint-Napoléon, pas pour la Nativité de la Vierge. Il avait déjà eu l'occasion de faire entendre une messe, peut-être la même, avec « accompagnement d'orgue et d'harmonie[358] » pour la Pentecôte le 5 juin de la même année[359].

Ce lien avec la tradition se manifeste également dans la stricte discipline de l'établissement, inspirée du canon monastique. La nouvelle maîtrise maintient la « clôture » traditionnelle décrite par Georges Escoffier[360]. Les règlements de 1807 et 1827 prévoient un strict contrôle de chaque instant de la journée des enfants mais également de chacun de leur déplacement entre la maison et l'église ou pendant les récréations et les promenades. Les enfants vivent confinés et ne peuvent voir leurs parents que sous la surveillance d'un maître et, sauf exceptions, seulement pendant les congés[361].

Les chanoines contrôlent également l'entrée des étrangers dans la maîtrise. Un enfant sortant est systématiquement remplacé par un novice qui aura été sélectionné selon les modalités standards arrêtées par le règlement. Ainsi, les chanoines veillent à suivre la formation et l'évolution des mœurs de ses enfants depuis leur plus jeune âge. Néanmoins, ils peuvent faire exception à cette règle pour les enfants des musiciens. Le 3 octobre 1815, ils acceptent de faire entrer Albert Guillon, en cours de formation à la maîtrise de la cathédrale de Meaux avec laquelle ils entretiennent des « relations avantageuses », afin qu'il puisse suivre son père, tout juste recruté comme basse-contre en provenance de la même église[362].

Les maîtres ne peuvent en aucun cas accepter d'autres élèves que ceux de la maîtrise pendant leurs leçons[363]. Les maîtres externes, c'est-à-dire ceux qui ne vivent pas dans la maison de la maîtrise avec les enfants, ne sont pas autorisés à faire entrer qui que ce soit dans la maison pour régler des affaires extérieures à la maîtrise. Cette question a d'ailleurs été vivement discutée par les chanoines à propos du maître de musique, au moment de l'institutionnalisation de la maîtrise :

---

358. GREGOIR (Edouard), *Souvenirs artistiques. Documents pour servir à l'histoire de la musique*, vol. 1, Schott frères, 1888, p. 126.

359. *Ibid.*, 5 juin 1808 et 15 août 1808.

360. ESCOFFIER (Georges), « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires…art. cit. », p. 214-219

361. Annexe 3^{D} : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 2, articles 34-40, p. 673-674 et chapitre 4, articles 50-53, p. 675 ; Annexe 3^{E} : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, articles 15-16, p. 683.

362. *Ibid.*

363. Annexe 3^{D} : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 4, article 61, p. 675 ; Annexe 3^{E} : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, article 24, p. 683.

> […] plus le maître de musique compositeur aura des talens connus, plus il sera obligé d'avoir des relations extérieures, avec les artistes et amateurs qui viendront souvent à la maîtrise. Cette affluence nécessaire de personnes chés le maître ne peut qu'être très préjudiciable au bon ordre et à la tranquillité de la maison, pour ne pas dire souvent dangereuse pour les enfans.
>
> Enfin, on n'a point arrêté que le maître de musique seroit toujours ecclésiastique. S'il arrivoit donc qu'on ne peut choisir qu'un laïque, qu'il eut femme et enfans de divers sexes, sera-t-il reçu et admis dans l'intérieur de la maison avec sa famille ? Le chapitre ne pourroit le permettre sachant surtout que des Règlemens nouvellement faits pour la police des lycées, excluent nommément mesme les femmes des professeurs de l'intérieur des bâtimens assignés pour cette institution. Il résulte de tout ce qui vient d'être exposé qu'il y auroit beaucoup d'inconvénient à mettre le maître de musique compositeur dans l'intérieur de la maîtrise et qu'il n'y en a à le déclarer externe[364].

Pour les mêmes raisons, le maître de latin et le sous-maître de musique, internes à la maîtrise « ne peuvent occuper aucune place en ville. Ils se doivent tout entiers à leurs élèves ; peuvent néanmoins lesdits maîtres donner des leçons en ville, aux heures où ils ne sont point de service à la maîtrise[365] ». Cette interdiction n'empêche pas Cornu de tenir le trombone à l'Opéra. Il reprend la place de Widerker le 23 septembre 1805 jusqu'à ce qu'il parte en retraite en 1826[366]. Trois ans plus tôt, les chanoines lui avaient pourtant ordonné d'y renoncer, au risque de perdre ses places au bas-chœur et à la maîtrise[367]. Ces derniers ont probablement fini par lui accorder de cumuler les deux emplois, eu égard à son ancienneté et aux nombreux services qu'il a rendus à la cathédrale par le passé, puisqu'il n'y a aucune trace d'un renvoi dans le *Registre des délibérations capitulaires* et que Cornu continue sa double activité.

Les enfants sont accommodés aux musiques des maîtres allemands et italiens, conformément aux vœux exprimés par l'auteur du *Projet* et par Préameneu. Ils chantent le *Requiem* de Mozart pour les obsèques des Cardinaux de Belloy en 1808, Caprara en 1810 et du flûtiste

---

364. Annexe 3[B] : Rapport sur les obligations du maître de musique, p. 668, paragraphes 4 et 5. Ce document fait partie de l'ensemble de pièces conservées à la cote 3D[1]6 dans les archives historiques de l'Archevêché de Paris écrites par les chanoines au moment du rétablissement officiel de la maîtrise vers janvier 1807. Le document en question n'est pas daté. On ne sait donc pas s'il a été écrit au même moment que les statuts et le règlement. On peut donc le dater approximativement entre 1803 et 1807. Il s'agit très probablement d'un document de travail et non d'une expertise externe demandée en amont. La formulation d'autres phrases du document que celles présentées ici suggère que ce sont bien les chanoines de Notre-Dame qui s'expriment dans ce document.

365. Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, chapitre 1, article 3, p. 671.

366. CORNU, Jacques-Marie (1764-1832), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII[e] siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-455944 (consulté le 11 septembre 2022).

367. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 janvier 1823.

Jean-Marie Bécquié en 1826. Ils chantent aussi celui de Niccolò Jommelli pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI en 1815 ainsi que deux *Te Deum* de Sigismund Neukomm pour l'anniversaire du sacre de Napoléon en 1813 et pour l'entrée dans Paris de Louis XVIII l'année suivante[368]. Un compte rendu de la première exécution de ce *Te Deum* affirme que :

> Il est destiné à servir de prélude aux magnifiques ouvrages de Handel, Bach, Durante, Jomelli et Graun, que l'on s'occupe en ce moment de disposer à la maîtrise, et qui à l'avenir seront exécutés à Notre-Dame le 15 août et 2 décembre de chaque année[369].

De ce potentiel fonds de musique allemande et italienne ne subsiste, outre le *Requiem* de Jommelli, que les restes d'une page de titre du premier *Te Deum* d'Haendel au dos de laquelle est copié un extrait de partie de dessus d'un *Domine Salvum* de Desvignes[370]. Ce répertoire avait visiblement intégré la bibliothèque de la maîtrise mais on ne sait ni dans quelle proportion ni pour quelle utilisation[371]. La nouvelle maîtrise n'est visiblement pas restée imperméable au goût du moment. Le contexte archivistique actuel ne permet pas de déterminer quels sont les mécanismes de cette perméabilité.

Les enfants sont avant tout préparés à leur rôle immédiat dans le chœur. La manière dont ils développeront par la suite le savoir-faire et les savoirs acquis à la maîtrise n'est pas une priorité pour les chanoines[372]. Apparaît alors une contradiction entre la vision traditionnelle que les chanoines exposent dans leurs règlements, que ce soit par conviction ou par habitude, et celle de Préameneu et de l'auteur du *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France.* En voulant faire des maîtrises capitulaires des « écoles primaires de musique » préparatoires au Conservatoire, ce dernier les inscrit implicitement dans une logique pédagogique institutionnalisée à long terme à laquelle les maîtrises ne participaient pas sous l'Ancien Régime. S'il était naturel pour certains enfants de chœur de poursuivre leurs études

---

368. Annexe 2[A] : *Exécutions de musiques religieuses à Notre-Dame de Paris (1802-1847)*, p. 646-656. Les anciennes archives du musée de Notre-Dame contiennent des copies de ces pièces de la main de Desvignes et de quelques enfants de chœur. Voir BnF (Musique), Fonds Notre-Dame, boîtes 27-28, Rés. Vma. ms. 1658 (non catalogué) : Parties séparées du *Requiem* de Niccolò Jommelli (la partition copiée par Desvignes est conservée et cataloguée à la cote ms. 9345[(2)]) ; boîtes 30-31, Rés. Vma. ms. 1659 (non catalogué) : Parties du *Te Deum* de Sigismond Neukomm ; boîtes 34-36, Rés. Vma. ms. 1660 (non catalogué) : Parties du *Requiem* de Mozart.

369. *Journal de Paris*, 6 décembre 1813.

370. BnF (Musique), Fonds Notre-Dame, boîte 24, Rés. Vma. ms. 1644 (non catalogué).

371. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 22 août 1809. Les chanoines commandent un inventaire de la bibliothèque de la maîtrise. On en trouve aucune trace dans les archives de Notre-Dame, de l'association Musique sacrée à Notre-Dame de Paris et de l'ancien musée de Notre-Dame (actuel fonds Notre-Dame de la BnF).

372. DOMPNIER (Bernard), « Le métier de maître de musique, entre normes et pratiques », *Le Métier du maître de musique…op. cit.*, p. 11-35.

au collège, au séminaire ou auprès d'un maître de musique privé, cela n'était en aucun cas le but premier des anciennes maîtrises.

D'abord faite au gré d'une supposée urgence à reconstruire des corps de musique pérennes, cette transformation s'inscrit également dans la politique d'uniformisation de l'enseignement développée par le gouvernement impérial. Les anciennes archives du musée Notre-Dame contiennent un volume cassé et incomplet du *Recueil de solfèges d'une difficulté progressive* et un exemplaire des *Principes d'harmonie* de Victor Dourlen, tous deux édités par le Conservatoire[373]. La présence de ces livres témoigne de l'utilisation des méthodes du Conservatoire à la maîtrise. Le passage de la maîtrise au Conservatoire se faisait assez naturellement pour les élèves désireux de devenir compositeur ou de développer une pratique instrumentale. Plusieurs élèves de Desvignes viennent se perfectionner au Conservatoire et obtiennent le prix de Rome tels Albert Guillon, dont il fut question ci-avant, et Alphonse Gilbert. On y retrouve également Armand Durier qui deviendra professeur de contrebasse dans cette institution. Émile Bienaimé est également passé par les classes de Victor Dourlen et François-Joseph Fétis avant de succéder à Desvignes à Notre-Dame le 25 mars 1827. Pour ce faire, il a concouru face à un jury composé de Jean-François Le Sueur, Henri-Montan Berton et Luigi Cherubini[374].

373. BnF (Musique), Fonds Notre-Dame, boîte 52, non coté. Formé au Conservatoire, Victor Dourlen reçoit le premier grand prix de Rome en 1805 et dirige la classe d'harmonie du Conservatoire de 1812 à 1842.

374. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 février 1827 : « […] le Chapitre arrête : 1° qu'un concours sera ouvert pour remplacer M. Desvignes. 2° que M. Le Sueur, surintendant de la musique du Roi sera prié d'en être le juge, conjointement avec ceux de ses collègues qui lui seront désignés. 3° que MM. les intendans de la Maîtrise et deux commissaires du Chapitre, savoir MM. Lucotte et Morzière, M. Blin, l'organiste, et M. Carnier, vicaire de Notre-Dame recevront le rapport qui sera fait par MM. les Juges du concours. 4° enfin qu'il sera dressé un tableau des conditions imposées au maître de musique et que ce tableau sera déposé à la Maîtrise avant le concours, afin que les compétiteurs sachent à quoi ils s'engagent ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1827 : « Le secrétaire donne lecture du rapport dans lequel M. Le Sueur, surintendant de la musique du Roi, exprime son opinion sur les concurrens qui se sont présentés pour remplir la place de maître de musique de Notre-Dame, et des observations que M. Berton, autre surintendant de la musique du Roi, adresse à ce sujet au Chapitre. Après la lecture de ces deux pièces, un des Messieurs rend compte de la conversation qu'il a eu sur cette même matière avec M. Cherubini. De tous ces renseignements, le Chapitre conclut que de tous les concurrens ce sont MM. [Louis-Constant] Ermel et Bienaimé qui annoncent le plus de talent. Les voix recueillies, la pluralité des suffrages se décide pour M. Bienaimé. En conséquence, il est nommé maître de musique de Notre-Dame, sauf l'approbation de M. l'archevêque ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 25 mars 1827 : « Du dimanche 25 mars, pendant tierce, M. Bienaimé a été installé en qualité de maître de musique par M. Lucotte, chanoine titulaire chargé de surveiller le bas-chœur ».

b) Le statut et le rôle du maître de musique

La carrière de Bienaimé au poste de maître de musique est de courte durée. La réduction drastique des pensions versées aux maîtrises et chapelles par le gouvernement de la Monarchie de Juillet a précipité son départ. La priorité des chanoines étant de « conserver les douze enfants de la maîtrise », le budget de la maîtrise de Notre-Dame connaît des coupes substantielles[375]. Outre de nombreux petits ajustements sur les dépenses ordinaires, les chanoines décident de ne pas acheter de livres et de partitions. Ils suppriment également le poste de maître de piano et la pension de Jacques-Marie Cornu pour sa retraite de maître de solfège. Mais la coupe la plus importante est celle du poste de maître de musique dont le traitement annuel s'élève à 1 800 francs. La charge disparaît du budget mais demeure dans les faits. Le jeune Joseph Pollet, sorti de la maîtrise six ans plus tôt[376], succède à Bienaimé et cumule les charges de maître de musique, de sous-maître et d'organiste pour le salaire modique de 500 francs par an[377].

Entre les deux révolutions de 1789 et de 1830, Pierre Desvignes profite d'une situation exceptionnelle à Notre-Dame de Paris. Il obtient une place confortable dans une institution religieuse parmi les plus prestigieuses de France. Il devient l'un des acteurs principaux de la nouvelle dynamique musicale de la cathédrale à une époque où tout est à reconstruire et où les autorités publiques de l'Empire et de la Monarchie restaurée se montrent très bienveillantes, bien qu'elles soient dépassées par l'ampleur de la tâche à l'échelle nationale. Le maître bourguignon disparaît peu de temps avant que les décisions d'un nouveau gouvernement moins favorable viennent considérablement précariser le métier qu'il a pratiqué pendant quarante ans[378].

Le confort de sa nouvelle place peut également se mesurer par rapport à celle de ses prédécesseurs à Notre-Dame de Paris et à celle qu'il occupait à Chartres. D'après la note manuscrite à propos du statut du maître de musique conservée aux archives historiques de l'archevêché de Paris évoquée précédemment :

> Le maître de musique compositeur a toujours été choisi anciennement par le chapitre parmi des ecclésiastiques qui paroissoient avoir les talens et capacité pour remplir avec succès les devoirs de cette place. Ce maître étoit obligé d'assister tous les jours à l'office

375. Annexe 4[D] : *Budget de la maîtrise (1831)*, p. 706-707.

376. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 septembre 1824.

377. Archives historiques de l'Archevêché de Paris, 3D[1]6.

378. Nous décidons par commodité et par cohérence avec notre sujet d'arrêter notre borne chronologique en 1830, certes sur une note plutôt négative. Mais il reste encore à faire une étude sur l'évolution du métier de maître de chapelle à Notre-Dame de 1830 à 1905. Elle permettrait d'évaluer, entre autres choses, l'influence des gouvernements successifs sur ses modalités et les conditions de ceux qui le pratiquent.

> divin, d'y conduire à son tour les enfans et de les ramener ensuite à la maîtrise. Il devoit dans l'intervalle des offices leur donner certains jours des leçons de composition (au moins 3.f. par semaine) il dirigeoit et faisoit tous les jours ses leçons. Il étoit chargé solidairement avec le maître de latin de veiller sur la conduite des enfans. Le surplus de son temps, qui étoit assez court, étoit destiné à la composition des pièces de musique qu'il devoit faire exécuter dans l'église[379].

Cet extrait décrit à grands traits la charge de maître de musique telle qu'elle est habituellement dépeinte par l'historiographie spécialisée[380] : une charge lourde, partagée entre l'éducation musicale, la surveillance, la discipline des enfants, la composition, la direction musicale et la tenue des comptes de la maîtrise. Cette description est surtout valable pour les petites maîtrises qui entretiennent deux à six enfants de chœur[381]. Dans les grandes maîtrises, les charges peuvent être partagées entre le maître de musique et le maître de latin, ou encore entre un maître et un sous-maître de musique[382]. On observe un tel partage à la nouvelle maîtrise de Notre-Dame entre Desvignes et Cornu. Le premier ne s'occupe plus que de composer les messes et les motets, de diriger l'exécution de la musique les dimanches et jours de fêtes solennelles et de donner trois leçons de composition par semaine. Le second, en plus de sa charge de premier serpent, doit tenir les comptes de la maîtrise, donner les leçons de solfège et accompagner les enfants entre l'église et la maison. À la différence des partages de charges similaires observés dans certaines riches maîtrises d'Ancien Régime, celui de la cathédrale de Paris sous le Concordat s'inscrit dans une organisation pérenne.

Sous l'Ancien Régime, de tels partages pouvaient être mis en place pour soulager un maître de musique affaibli, surchargé de travail ou pour un maître débutant comme cela était prévu, par exemple, dans les baux rédigés par les chanoines de la cathédrale de Rodez aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[383]. Bernard Jumentier est entré au service de la collégiale de Saint-

---

379. Annexe 3^B^ : *Rapport préalable au règlement de la maîtrise à propos des obligations du maître de musique*, p. 668.

380. LOUPES (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Étude de structure », *Maîtrises et chapelles…op. cit*, p. 25-42. Aux pages 28 à 38, l'auteur pose quelques généralités et illustre son propos de plusieurs exemples éloquents tirés des maîtrises de 'province'. À la page 29, il dessine alors un portrait quelque peu idéaliste qui correspond probablement moins à la réalité qu'à ce que les chanoines attendaient d'un maître de musique : « les obligations et les responsabilités du maître de musique sont lourdes : il doit être à la fois un parfait intendant, un économe scrupuleux, un éducateur modèle, un professeur de chant talentueux, un compositeur zélé et inspiré de motets et de messes ». À ce propos, voir également DOMPNIER (Bernard), « Le métier de maître de musique, entre normes et pratiques », *Le Métier du maître de musique…op. cit.*, p. 11-35.

381. MAILHOT (Bastien), « L'exercice du métier de maître de musique dans les 'petites églises' : simple différence de degré ou statut singulier ? », *Le Métier du maître de musique…op. cit.*, p. 37-51.

382. DOMPNIER (Bernard), « Le métier de maître de musique, entre normes et pratiques…art. cit. », p. 13-17.

383. TALVARD (Françoise), « La Maîtrise de la cathédrale Notre-Dame de Rodez aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Cahiers PHILIDOR*, n° 31, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2005.

En ligne : http://philidor.cmbv.fr/Publications/Periodiques-et-editions-en-ligne/Cahiers-PHILIDOR/Etudes-PHILIDOR (consulté le 11 septembre 2022).

Quentin dans de telles conditions en août 1775. Louis Jolliez, le maître de musique d'alors, était malade et vieillissant. Jumentier était chargé de le suppléer dans son travail en tant que son sous-maître pour finalement lui succéder à sa mort[384]. Notre-Dame de Paris a expérimenté cela à la veille de la Révolution suite aux difficultés que le chapitre rencontra à trouver un successeur à Le Sueur à la fin de l'année 1788. Dugué est sorti de sa retraite et a repris son ancienne charge, entouré d'Adrien Buée, bibliothécaire du chapitre et ancien maître de musique de l'église Saint-Paul de Paris[385], et du jeune chantre Jean-Louis Bertin. Le premier donnait les leçons de musique et de composition et le second accompagnait les enfants entre la maison et le bas-chœur. Dugué ne s'occupait plus que de diriger la musique au chœur pour les dimanches et fêtes[386]. Un poste de sous-maître pouvait également être l'occasion pour de jeunes compositeurs de se perfectionner sous la direction d'un maître plus expérimenté. C'est ce que fit Le Sueur en tant que sous-maître de Nicolas Roze à l'église des Saints-Innocents de 1778 à 1779[387]. Cependant, rien n'indique qu'un tel partage des charges exista entre les deux hommes.

La répartition des postes de maître et sous-maître est conçue pour tirer avantage de l'externat du maître de musique, tant pour la tranquillité de la maîtrise que pour celle du maître lui-même, sans perdre celui d'avoir un maître de musique résident qui veillerait, avec le maître de latin, à la bonne conduite des enfants et à la bonne organisation de l'institution. Toujours dans le même document évoqué précédemment, les chanoines avancent que :

> Si ce maître est externe, il aura beaucoup plus de tems à luy et jouira chez luy d'une plus grande liberté et tranquillité pour travailler à la composition de ses pièces. Son attention et son génie ne seront aucunement troublés, ni distraits par d'autres devoirs à remplir[388].

Notre-Dame de Paris n'est pas la seule église à mettre en place ce genre de subdivision des charges du maître de musique. On trouve une organisation similaire à la nouvelle maîtrise de la cathédrale du Mans. En 1812, la charge des enfants n'incombe plus au maître de

---

384. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997, vol. 1, p. 64.

385. CAILLOU (François), « Les maîtres de musique des églises de Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Le Métier du maître de musique…op. cit.*, p. 75-87.

386. *Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790… op. cit.* http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris (consulté le 11 septembre 2022).

387. LE SUEUR, Jean François (1760-1837), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-444922 (consulté le 11 septembre 2022).

388. Annexe 3^B : *Rapport préalable au règlement de la maîtrise à propos des obligations du maître de musique*, p. 668.

musique. Elle est confiée à un « maître de psallette[389] ». Le serpentiste Julien Lemercier tient ce rôle auprès des trois maîtres de musique qui se sont succédés entre 1810 et 1831[390]. Ce dernier s'occupe de la surveillance, de la discipline mais aussi d'une partie des leçons de musique[391]. Son rôle est semblable à celui de Cornu à Notre-Dame de Paris.

Il est impossible à l'heure actuelle de déterminer si ce partage marque un changement majeur dans l'évolution du métier de maître de musique en France. Le manque d'étude sur le sujet ne permet pas d'aborder la question de l'évolution de l'organisation des maîtrises sous le concordat à l'échelle nationale. Jusqu'à aujourd'hui, ce sujet a surtout fait l'objet d'études de cas dont les problématiques n'intègrent pas de perspective comparatiste, ce qui interdit l'élaboration de réflexions historiques dans une chronologie incluant le temps de l'Ancien Régime.

La nette amélioration des conditions de travail du maître de musique de Notre-Dame et l'attention portée à la composition répond aux besoins impérieux de reconstituer un répertoire suffisamment conséquent pour redonner au culte un éclat digne du lieu, ainsi que celui tout aussi important de réactiver une dynamique artistique ankylosée par la longue inactivité des maîtrises[392] et par l'éparpillement, voire la disparition, des hommes et des œuvres. Les copies de musique faites par Picardat sous la direction de Cornu en 1803 et l'effervescence artistique autour des grandes fêtes du calendrier liturgique et des cérémonies extraordinaires à Paris durant les premières années de la période concordataire témoignent de cette nouvelle dynamique. Cela démontre également que les débats de la fin de l'Ancien

[389]. Sous l'Ancien Régime, le terme « maître de psallette » pouvait aussi désigner la charge de maître de musique (ou maître de chapelle) dans son entier. Ici, elle s'entend clairement comme définissant le maître musicien de l'intérieur de la psallette (ou maîtrise), qui vit à la psallette et qui est chargé de tout ce qui concerne son organisation intérieure. Elle est utilisée ici pour distinguer le maître de musique de l'intérieur, qui a un rôle d'intendant et d'enseignant, et le maître de musique de l'extérieur qui a également un rôle d'enseignant mais surtout de compositeur et de directeur de la musique. On retrouve cette même distinction à Notre-Dame de Paris portée par les termes « maître de musique-compositeur » et « sous-maître de musique » ou « sous-maître de musique-économe ». Dans son article « Les maîtres de musique des églises de Paris dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle », *Le Métier du maître de musique…op. cit.*, p. 75-87, François Caillou montre même que la distinction entre le terme « maître de musique » et « maître des enfants de chœur » n'était pas anodine à Paris sous l'Ancien Régime : elle marque le statut d'une église. En effet, l'emploi de la première formule se rencontre dans les grandes églises, dotées d'une musique imposante, où l'exécution de musique tient une place prépondérante tandis que l'emploi de la seconde concerne les petites églises où le maître a en premier lieu un rôle de pédagogue plutôt que de compositeur.

[390]. François Marc de 1810 à 1819, Pierre Bertin de 1819 à 1824 et René Coindon (père) de 1824 à 1831.

[391]. BERTIN, Pierre (1759-1824), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII[e] siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434628 (consulté le 11 septembre 2022). Voir également dans la même base de données : LEMERCIER, Julien (1768-1827). http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-454944 (consulté le 11 septembre 2022).

[392]. Dans « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835…art. cit. », Nicole DESGRANGES a mis au jour les diverses raisons, tant humaines qu'institutionnelles, qui empêchèrent la collégiale de Saint-Quentin de retrouver sa vitalité musicale passée.

Régime sur la nécessité d'une musique concertante à Notre-Dame ont porté leurs fruits, en dépit de l'opposition à Le Sueur[393].

[393]. FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786)…art. cit. », 2018. À ce sujet, l'auteur souligne qu'une partie importante des chanoines de Notre-Dame soutenaient Le Sueur dans sa démarche, lui reprochant surtout ses prises de liberté vis-à-vis du canon liturgique.

III. Musique et liturgie à Notre-Dame de Paris (1807-1827)

A. Les musiciens du bas-chœur dans la nouvelle organisation concordataire

a) La reconstitution de la musique du bas-chœur

La reconstitution de la musique du bas-chœur suit un processus identique à celui observé pour la reconstitution du chapitre. Peu après l'obtention d'une pension de 12 000 francs pour l'entretien des officiers du bas-chœur, les chanoines de Notre-Dame recomposent une musique ordinaire avec une majorité de vicaires de chœur, chantres et musiciens qui servaient la cathédrale sous l'Ancien Régime[394]. Les basses-contre Jean Messier[395] et Nicolas Picard[396] étaient attachés à la cathédrale depuis environ un an au moment de la Révolution. Jean Boutillier était en service depuis 1781[397]. Tous trois avaient conservé leur place à l'église constitutionnelle après avoir prêté serment à la République et désavoué collectivement le positionnement antirévolutionnaire de certains membres du chapitre. François-Joseph Guichard, taille à la cathédrale depuis 1775, avait également participé à ce mémoire collectif en faveur de la constitution civile du clergé[398]. Il est rejoint au poste de haute-contre par Louis Pichot[399] et Jean Doineau[400], probablement attirés ou cooptés par Pierre Desvignes sous la direction duquel ils avaient tous deux servi au bas-chœur de la cathédrale de Chartres.

---

394. Annexe 6[A] : *État des prêtres, vicaires de chœur, musiciens et basses-contre de la métropole de Paris (1806)*, p. 731.

395. MESSIER, Jean Louis (1789-1807 *ap.*), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-496390 (consulté le 11 septembre 2022).

396. PICARD, Nicolas Ferdinand (1764-1841), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-499089 (consulté le 11 septembre 2022).

397. BOUTILLIER, Jean Charles François (1781 av.-1809), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-472084 (consulté le 11 septembre 2022).

398. GUICHARD, François Joseph (1744-1807), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-454702 (consulté le 11 septembre 2022).

399. PICHOT, Louis (1752 ca.-1813 ap.), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-437085 (consulté le 11 septembre 2022).

400. DOINEAU, Jean Michel (1768-1841), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-479103 (consulté le 11 septembre 2022).

Au moins trois des six vicaires de chœur occupaient également une place de chantre à la cathédrale sous l'Ancien Régime. Jean-Baptiste Dumont[401] et Jean Mortier[402] servaient comme basses-contre bénéficiers, respectivement depuis 1772 et 1776. Le « régulateur de chœur et musicien[403] » Pierre Larsonnier est un bénéficier vétéran, exerçant au bas-chœur de Notre-Dame comme haute-contre depuis 1759, quand Antoine Goulet était encore maître de musique[404]. Il s'est d'ailleurs plusieurs fois distingué au Concert spirituel par le passé en tenant la partie de haute-contre soliste des motets de Goulet[405]. La dénomination de son poste ne laisse aucun doute quant à sa fonction musicale au sein du bas-chœur concordataire. Ce dernier pouvait également servir comme basse-contre. On le retrouve en effet parmi les basses dans une *Liste des musiciens qui ont exécuté le* Te Deum *pour l'anniversaire du Couronnement de S[a]. M[ajesté]. I[mpériale]. et la victoire d'Austerlitz* non datée[406]. Son nom figure aux côtés des basses-contre du bas-chœur Gaillourdet, Boutillier et Picard mais également des vicaires de chœur Audoy et Dumont. Cela implique donc que certains vicaires de chœur avaient une fonction musicale, bien que celle-ci ne soit pas explicitée. En revanche, rien ne permet d'affirmer que les trois autres vicaires de chœur Ducastin, Mortier et Sombardier en faisaient autant. Cela est toutefois très probable. L'*Almanach ecclésiastique de France pour l'an 1807*, à partir duquel on peut reconstituer le bas-chœur de 1806, ne mentionne pas l'organiste. Le poste est pourtant occupé par Nicolas-Philippe Desprez, en succession de son père Philippe-Antoine qui avait repris le quartier de Pierre-Louis Couperin le 15 mars 1790[407]. Après son décès survenu le 19 septembre 1806[408], Desprez (fils) est remplacé par François Lacodre, dit Blin, jusque là titulaire de la tribune de Saint-Germain-l'Auxerrois[409].

---

401. DUMONT, Jean-Baptiste Laurent (1749-1830), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-436905 (consulté le 11 septembre 2022).

402. MORTIER, Jean (1732-1808), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-476766 (consulté le 11 septembre 2022).

403. Annexe 5A : *Règlement et état anonyme du bas-chœur (1807)*, p. 709-710.

404. LARSONNIER, Pierre (1736 ca.-1822), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-501480 (consulté le 11 septembre 2022).

405. *Ibid.* Voir également PIERRE (Constant), *Histoire du concert spirituel. 1725-1790*, Paris : Société française de musicologie, 2000, p. 288-291, voir les n°759, 774 et 780-783.

406. Archives nationales, F19 7048.

407. DESPREZ, Philippe-Antoine (1713-1806 av.), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-435334 (consulté le 11 septembre 2022). Son fils Philippe-Nicolas fait également l'objet d'une notice dans la base de données Muséfrem, mais cette dernière n'a pas encore été publiée.

408. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 22 septembre 1806.

409. BOURLIGUEUX (Guy), « François Lacodre, dit Blin (1757-1834), organiste de l'église métropolitaine Notre-Dame de Paris », *Recherches sur la musique française classique*, 16 (1976), p. 71-113.

En incluant l'organiste, l'effectif du bas-chœur de 1806 est de 12 à 15 musiciens, selon si l'on considère ou non la fonction musicale de l'ensemble des vicaires de chœur. Il est deux à trois fois inférieur à celui d'Ancien Régime. François Caillou et Christophe Maillard ont en effet démontré que, en comptant les gagistes et les différents bénéficiers de Saint-Denis-du-Pas, de Saint-Jean-le-Rond et des chapelles de Saint-Aignan et Sainte-Catherine, la musique ordinaire de Notre-Dame s'élevait à 37 musiciens en 1790[410]. Ce chiffre, reconstitué par un habile recoupement entre différents almanachs et le *Registre des délibérations capitulaires*, correspond peu ou prou à l'effectif de 32 musiciens décrit onze ans plus tôt dans l'*Almanach musical* de 1779.

Le 30 septembre 1807, le ministre des Cultes fixe une augmentation de 6 000 francs de la pension allouée au bas-chœur de la cathédrale. Les chanoines emploient cette somme en partie dans le recrutement de trois basses-contre. Ils installent dans deux de ces trois nouvelles places, des chantres très expérimentés. Le plus âgé, André Laurent Gaillourdet, a chanté aux cathédrales de Chartres (avant l'arrivée de Desvignes), du Mans (où il a brièvement côtoyé Le Sueur), puis de Tours jusqu'à la Révolution. Il est attaché depuis au moins 1805 à l'église de Saint-Eustache de Paris au moment de son recrutement à la cathédrale[411]. Le second, Martin-Antoine Arnoult, n'est autre que le cousin de Gaillourdet, aux côtés duquel il a servi à la cathédrale du Mans sous la direction de François Marc. Lui aussi avait repris son service à Paris, à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois pour être précis, après la signature du Concordat[412].

Le 30 mai 1815, le budget est encore augmenté de 6 000 francs. Ces fonds supplémentaires permettent aux chanoines d'ouvrir deux nouvelles places de basses-contre et d'offrir un meilleur traitement à ceux déjà en poste[413]. Entre temps, les vétérans ont quitté Notre-Dame. Guichard et Boutillier sont décédés, respectivement en 1807 et 1809[414]. Calais, le *spé* sortant, prend, en 1809, la place de taille de Guichard, restée vacante pendant deux ans après son décès[415]. Dès son entrée à Notre-Dame, Picard sert régulièrement comme basse du grand

---

410. CAILLOU (François) et MAILLARD (Christophe), « Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790…art. cit. ». http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris (consulté le 11 septembre 2022). 24 étaient des bénéficiers ecclésiastiques et les 13 autres étaient des gagistes laïcs.

411. GAILLOURDET, André Laurent (1755-1832), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432602 (consulté le 11 septembre 2022).

412. ARNOULT, Martin Antoine (1766-1847), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432526 (consulté le 11 septembre 2022).

413. Annexe 6B : *Budget et état nominatif du bas-chœur (1815)*, p. 732-733.

414. PICARD, Nicolas Ferdinand (1764-1841) et BOUTILLIER, Jean Charles François (1781 av.-1809), *MUSÉFREM…op. cit.*

415. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 septembre 1809.

chœur à la Chapelle impériale ainsi qu'à l'Opéra. Il finit par quitter sa place à Notre-Dame en février 1815 pour ne se consacrer qu'à l'Opéra et à la Chapelle royale au sein de laquelle il obtient une place fixe en septembre 1814[416].

La somme de 24 000 francs promise par le ministère ne reste pas fixe tout au long de la période d'activité de Desvignes. Elle est plutôt une référence de base qui fluctue en fonction des ressources du département de la Seine et des compléments que peuvent ponctuellement prélever les chanoines sur les fonds de la fabrique. Enregistré à 24 000 francs en 1815, le budget du bas-chœur passe à 22 000 en 1816, à 30 000 en 1820, de nouveau à 24 000 en 1822 puis à 24 500 en 1826[417]. Malgré cette évolution constante, le nombre d'officiers du bas-chœur reste stable à partir de 1816 : entre 17 et 20 musiciens selon si l'on comptabilise ou non tous les vicaires de chœur, comme cela est synthétisé dans le *Tableau n°4* ci-dessous. Seuls leurs traitements varient.

PUPITRE	1779	1790	1806	1807	1816	1822	1826
Basses-contre	12	10	3	6	8	8	8
Basses-tailles	5	7	0	0	0	0	0
Tailles	5	5	3	3	1	1	1
Hautes-contre	5	8			2	2	2
Serpents	4	4	2	2	2	2	2
Organiste	1	1	1	1	1	1	1
Inconnus		2					
Régulateur de chœur	Inclus	Inclus	1	1	1	1	1
Vicaires de chœur basses-contre			2	2	2	2	2
Vicaires de chœur probablement musiciens			3	3	3	3	3
TOTAL	**32**	**37**	**12-15**	**15-18**	**17-20**	**17-20**	**17-20**

Tableau n° 4 – La musique ordinaire de Notre-Dame de Paris (1779-1826)[418]

Les proportions du bas-chœur concordataire stagnent à environ la moitié de l'effectif de 1790. Elles correspondent ainsi à celles des musiques ordinaires qui étaient entretenues dans la plupart des cathédrales de province avant la Révolution, comme celles de Béziers, Le Mans, Tours, Saint-Brieuc, Saint-Omer ou Sées, ainsi que celles des riches collégiales, comme Saint-Hilaire de Poitiers[419]. On observe une réduction proportionnelle des moyens

416. GUICHARD, François Joseph (1744-1807), *MUSÉFREM…op. cit.*

417. Voir les Annexes 6^B à 6^F, p. 732-739.

418. Les données synthétisées dans ce tableau ont été réunies à partir de l'*Almanach musical* de 1779, de l'article de François CAILLOU et Christophe MAILLARD, « Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790…art. cit. », et du *Registre des délibérations capitulaires* (Annexe 6, p. 730-739).

419. Les effectifs musicaux de ces églises sont décrits dans les synthèses des départements de l'Hérault, de la Sarthe, de l'Indre-et-Loire, des Côtes-d'Armor, du Pas-de-Calais, de l'Orne et de la Vienne qui ont été mises en ligne sur la base prosopographique du projet MUSÉFREM. https://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-

musicaux de la cathédrale de Tours dans un état des dépenses pour l'exercice de 1813 transmis par les chanoines locaux au ministère des Cultes[420]. Cette église n'entretient plus que sept musiciens, en comptant l'organiste qui n'est pas mentionné, contre une quinzaine en 1790[421]. Ces données restent toutefois anecdotiques. Aucune étude n'a encore été menée sur l'ensemble des bas-choeurs français du premier XIX^e^ siècle. Pour lors, on ne peut donc guère évaluer l'impact global du nouveau système de financement des Cultes sur la modification des effectifs musicaux des églises.

Malgré son statut privilégié, Notre-Dame subit fortement la nouvelle politique de financement des cultes, comme toutes les églises. Outre la dépendance aux budgets fluctuants des conseils départementaux, cette politique implique également, dans la lignée de la constitution civile du clergé, la suppression des bénéfices ecclésiastiques. Or, comme l'ont démontré François Caillou et Christophe Maillard, l'entretien de la musique ordinaire d'Ancien Régime reposait en majeure partie sur ces bénéfices puisque 24 des 37 musiciens identifiés en 1790 étaient bénéficiers d'un canonicat, d'un diaconat, d'un sous-diaconat ou d'une chapellenie[422].

Dans ce contexte instable, les chanoines cherchent en permanence l'équilibre entre le recrutement de nouveaux chantres et l'augmentation du traitement de ceux déjà en poste, comme en témoigne leur emploi des deux suppléments de 6 000 francs octroyés par le ministère en 1807 et en 1815[423]. Il est nécessaire que l'office religieux puisse avoir lieu en intégralité et être accompagné d'une musique convenable. Mais il est aussi nécessaire d'assurer une relative stabilité aux officiers du bas-chœur qui peuvent toujours être tentés d'améliorer leur sort en allant chanter au théâtre. Ces augmentations de traitement que l'on observe en période faste, comme en 1820[424], viennent compenser les baisses nécessaires en

prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790 (consulté le 11 septembre 2022).

420. Archives nationales, F^19^ 4419^A^ : *Fabriques : comptabilité, doctrine et réglementation générale, remises d'amendes des comptables, notification des arrêts de la Cour des Comptes concernant les anciennes fabriques*, 1806-1911. Ce document tourangeau est actuellement le seul état de fabrique de province datant du premier empire qui est conservé aux archives nationales, c'est-à-dire dans les fonds provenant directement des archives de l'instance ministérielle nationale. Notre sujet parisien nous a conduit à principalement fréquenter les centres d'archives nationaux. Une recherche dans les fonds départementaux d'Indre-et-Loire permettrait d'avoir un aperçu plus précis de l'évolution de cet effectif et des différentes discussions afférentes à la réouverture de la cathédrale de Tours et à l'entretien de sa musique et de sa maîtrise.

421. MAILLARD (Christophe), « Musique et musiciens d'Église dans le département d'Indre-et-Loire autour de 1790 », *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e^ siècle.* http://philidor.cmbv.fr/musefrem/indre-et-loire (consulté le 11 septembre 2022).

422. CAILLOU (François) et MAILLARD (Christophe), « Musiques et musiciens d'Eglise à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790…art. cit. ». http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris (consulté le 11 septembre 2022).

423. Annexe 5^A^ : *Règlement et état anonyme du bas-chœur (1807)*, p. 709-710 ; Annexe 6^B^ : *Budget et état nominatif du bas-chœur (1815)*, p. 732-733.

424. Annexe 6^D^ : *Budget et état nominatif du bas-chœur (1820)*, p. 737.

période de disette, comme en 1816[425]. En ce sens, après la démission du basse-contre Noiret en août 1816, les chanoines décident de laisser sa place vacante afin de répartir les fonds alloués à son traitement aux chantres restants[426].

b) Le statut des musiciens du bas-chœur

Le nouveau mode de financement des cultes mis en place sous le Concordat modifie également le statut des chantres et des musiciens et entraîne la laïcisation quasi-totale du personnel musical. Les typologies d'Ancien Régime décrites par l'historiographie moderniste sont rendues caduques par la disparition des bénéfices ecclésiastiques. Avant la Révolution, les chantres et musiciens d'Église étaient soit gagistes, soit bénéficiers. Les gagistes – parfois appelés machicots – étaient des musiciens dont la place était définie par un emploi. Ils étaient rémunérés pour venir chanter au chœur quand les membres du chapitre qu'ils servaient avaient besoin d'un complément musical, généralement pour les fêtes les plus importantes. Les chanoines pouvaient les révoquer à volonté.

La place des bénéficiers – parfois appelés choriers – était définie non pas par un emploi mais par un statut ecclésiastique qui leur conférait une place fixe, plus prestigieuse, mieux rémunérée mais qui les obligeait à de multiples tâches liturgiques en dehors du chant. Ils étaient obligés d'assister à tous les offices, contrairement aux gagistes, sauf si leurs fonctions ecclésiastiques les retenaient par ailleurs. Selon ce système, « l'effectif mobilisé pour le chant et la musique [pouvait] varier à volonté par simple convocation d'un nombre variable de choriers, occupés le reste du temps à d'autres tâches », pour reprendre les mots de Bernard Dompnier[427]. D'après ce dernier, les bas-chœurs d'Ancien Régime pouvaient agencer ces deux groupes de musiciens au chœur de trois manières différentes. Pour commencer, certaines églises n'employaient que des bénéficiers selon un modèle « domestique ». Les églises les plus riches et les plus soucieuses de leur image optèrent pour un partage strict entre les bénéficiers et les gagistes. Les uns étaient spécifiquement attachés au plain-chant

---

425. Annexe 6[C] : *Budget et état nominatif du bas-chœur (1816)*, article 1, p. 734.

426. *Ibid.*, article 2, p. 734.

427. DOMPNIER (Bernard), « "Descendre de leurs stalles pour entrer dans le chœur". Les chanoines, le plain-chant et la musique », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 315-336, citation p. 319. Dans cette étude, l'auteur commence par synthétiser les typologies généralement rencontrées dans la France baroque avant d'analyser plus précisément la manière dont est organisé le chant à la cathédrale de Clermont-Ferrand et les conflits que cette organisation suscite. Pour d'autres études locales, voir le livre collectif dirigé par Bernard Dompnier *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. Pour une réflexion à l'échelle nationale qui dépasse le cadre de la seule musique d'Église, voir ESCOFFIER (Georges), *Entre appartenance et salariat. La condition sociale des musiciens de province au XVIII^e^ siècle*, thèse de doctorat, 3 vol., EPHE, 1996.

et les autres ne chantaient que les pièces en polyphonie. D'autres églises choisirent un agencement « modulaire » qui repose sur le même type de partage mais en admettant le recours à une partie des bénéficiers pour la musique figurée, selon des modalités propres à chaque église[428].

Sous le système concordataire, le salariat des musiciens est simplifié. Leur statut ressemble à celui des anciens gagistes : des professionnels engagés pour un service musical précis, dont la place n'est définie que par leur emploi. Bien que les fonds pour le traitement des officiers du bas-chœur proviennent des administrations publiques, les chanoines sont libres d'administrer le bas-chœur selon leur volonté. À aucun moment ils ne se réfèrent au ministère ou au conseil départemental pour installer Jean-Baptiste Calais à la place de taille en 1809[429], pour renvoyer le basse-contre Dupré en 1815[430], ou pour décider de la répartition des sommes allouées. Les officiers du bas-chœur se soumettent entièrement à l'autorité des chanoines et peuvent être suspendus voire congédiés en cas d'absences répétées ou de mauvaise conduite, selon les modalités inscrites dans les règlements.

Le nouveau système concordataire institue également une séparation entre la fonction ecclésiastique et la fonction du chant. Dans l'ancien système post-tridentin, le plain-chant était réservé aux bénéficiers pour des raisons de dignité ecclésiastique. Qu'ils furent chanoines, diacres, sous-diacres ou chapelains, les bénéficiers possédaient, par leur statut, le privilège d'être reconnus symboliquement comme les opérateurs de la voix des anges[431]. Les chantres ecclésiastiques avaient parfaitement conscience de ce rapport à la dignité et y étaient particulièrement attachés. C'est ainsi que dans les cas où certains d'entre eux étaient appelés à rejoindre le bas-chœur pour grossir les rangs des chantres gagistes afin d'exécuter des morceaux en musique figurée, des conflits pouvaient éclater entre ces derniers et les chanoines. Nous en connaissons quelques exemples aux cathédrales de Clermont-Ferrand[432] et de Sisteron[433].

---

428. DOMPNIER (Bernard), « Descendre de leurs stalles…art. cit. », p. 319-320. Les terminologies « domestique » et « modulaire » sont empruntées à l'auteur.

429. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 septembre 1809.

430. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 octobre 1815.

431. Pour une réflexion historico-théologique sur la question du chant à l'église, voir WUIDAR (Laurence), « La norme grammaticale. Fondements théologiques d'une musique du culte idéale », *Les langages du culte…op. cit.*, p. 25-34.

432. DOMPNIER (Bernard), « Descendre de leurs stalles…art. cit. », p. 322-336.

433. F-Pn, Ms. Fr. na. 5269 : Dans cet ensemble de documents manuscrits de Sébastien de Brossard on trouve une *Dissertation touchant à la musique dans les églises* écrite par le maître sous couvert d'un pseudonyme, vers 1700-1702, au cours de laquelle il évoque son arbitrage d'une querelle entre les chanoines et les bénéficiers de la cathédrale de Sisteron, ces derniers considérant que la musique figurée ne faisait pas partie de leurs attributions.

Les premières places de basse-contre du nouveau bas-chœur ne sont d'ailleurs occupées que par d'anciens bénéficiers, à part Arnoult. Mais ce n'est probablement pas le cas des nouveaux basses-contre qui intègrent le bas-chœur à partir de 1815[434]. Une bonne partie des basses-contre qui chantent le plain-chant sous le Concordat ne sont pas des dignitaires ecclésiastiques. Cela a une conséquence sociale et symbolique importante en ce que le plain-chant sacré est mis dans la bouche de laïcs qui peuvent potentiellement se positionner d'abord comme musicien plutôt que comme *vox ecclesiae*. Cela explique en partie pourquoi les chanoines de Notre-Dame tentent de leur assigner une forme de domesticité par décret en les soumettant « à la condition de ne pas s'employer au théâtre[435] » et en leur interdisant de « chanter accidentellement dans d'autres églises[436] ».

B. Un « rite[437] » ancré dans la tradition

a) La liturgie parisienne au début du XIX^e^ siècle

La liturgie parisienne ne connaît pas d'évolution majeure au cours de la période qui borne cette étude. Le cérémonial parisien n'est pas réédité après celui publié en 1703 par le cardinal Louis-Antoine de Noailles[438]. Encore en 1846, le père Caron explique que ce cérémonial de 1703 « a constamment fait loi dans le diocèse[439] ». Les graduels et antiphonaires de cette période restent largement tributaires du bréviaire publié par Charles-Gaspard-Guillaume de Vintimille[440] en 1736[441]. Le diocèse de Paris, ainsi que tous les autres diocèses qui suivent traditionnellement le rite parisien, continuent de pratiquer la liturgie parisienne d'Ancien

---

434. Annexes 6^B^ à 6^F^, p. 732-739.

435. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 mars 1826.

436. Annexe 5^H^ : *Règlement concernant les chantres (1820)*, article 15, p. 728.

437. Nous entendons le mot « rite » au sens duquel il était employé à partir du XVII^e^ siècle ; c'est-à-dire comme une « coutume » un « usage réglé », une « enveloppe » règlementaire dont la cérémonie est la mise en œuvre sensible. Sur cette question, voir HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonie, cérémonial, cérémoniaux dans la catholicité post-tridentine », *Les cérémoniaux catholiques en France…op. cit.*, p. 11-43, histoire de la terminologie, p. 17-24 ainsi que DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages…art. cit. », p. 11-21, réflexions sur la notion de « rite », p. 15-17.

438. *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in Christo patris Domini D. Ludovici Antonii miseratione divina S.R.E. tit S. Mariae super Minervam Presbyteri Cardinalis de Noailles…*, Pars Secunda : *De Vesperis & aliis Officiis nocturnis & diurnis* ; Pars Tertia : *De Missa*, 1703.

439. CARON (Augustin-Pierre-Paul), *Manuel des cérémonies…op. cit.*, p. XVII.

440. Archevêque de Paris de 1729 à 1746.

441. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien, réimprimé sur les éditions publiées par l'ordre de Monseigneur de Vintimille et augmenté d'un supplément contenant l'office du sacré cœur et des nouveaux offices introduits dans cette liturgie par M^gneur^ de Périgord, Archevêque de Paris*, 1827. Le titre de cette réédition est suffisamment explicite.

Régime[442], qui, d'après Xavier Bisaro « n'avait pratiquement jamais quitté la scène de l'histoire, favorisant ainsi un de ces signes forts de la continuité entre les deux Frances scrutés depuis Tocqueville[443] ». Les messes canoniales à Notre-Dame suivent encore l'ancien *Gradualis de tempore Ecclesiae Parisiensis* au moins jusqu'en 1827[444]. Réalisé entre 1669 et 1680, sous l'auspice du bréviaire de Jean-François de Gondi[445], ce graduel manuscrit et richement enluminé porte plusieurs marques d'utilisation au début du XIX^e^ siècle. On y trouve en effet des réfections et ajouts de la main du basse-contre Jean-Denis Chandora en 1819 et en 1827[446].

Les principes édictés par les chanoines dans le *Registre des délibérations capitulaires* à propos du service des membres du bas-chœur témoignent de cette continuité, au moins du point de vue de la matrice cérémonielle[447]. Comme pour la maîtrise, le processus de reconstruction concordataire suscite la transcription d'un riche ensemble de textes qui réglementent avec beaucoup de précision le rôle et les obligations de chacun des acteurs de la musique à Notre-Dame. Les huit documents qui forment l'Annexe 5 contiennent quatre règlements généraux du bas-chœur, plus ou moins précis et développés[448], mais aussi des règlements spécifiques aux services des basses-contre[449], des musiciens[450], de l'organiste[451],

---

442. BISARO (Xavier), « *Fluctuat nec mergitur* : le rite du diocèse de Paris de la Révolution à la Monarchie de Juillet », *La Flûte harmonique*, 88, *Le Grand-Orgue de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris – historique, situation, perspectives*, (2005), p. 94-111. Pour une appréciation plus globale du phénomène, voir du même auteur : *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e^ siècle*, Tournai : Brepols, 2006. Entre les pages 27 et 39 de ce livre, Xavier Bisaro explique que la romanisation du rite catholique français au XIX^e^ siècle ne fut liée en aucun cas à l'attribution du rite romain à la Chapelle royale de Louis XVIII ou, en règle générale, au retour des Bourbons. Ce phénomène ne se développe qu'à partir de 1849. Par le biais d'un graphique situé à la page 31 de son livre, Xavier Bisaro montre que le nombre de diocèses français pratiquant le rite romain stagne entre 1814 et 1849 ; puis il passe de 20 à 70 entre 1849 et 1859.

443. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles…op. cit.*, p. 425.

444. F-Pn (Musique), Rés. Vma. ms. 1410 à 1416. Sont conservés sept volumes de ce graduel. Il est malheureusement incomplet. L'absence de fêtes importantes telles Noël, l'Épiphanie, l'Ascension, la Pentecôte, la Circoncision du Christ ou encore la Saint Étienne suggère la perte d'un ou deux volumes.

445. Archevêque de Paris de 1622 à 1654.

446. En 1819, Chandora a ajouté la *Missa de Beata Maria in Adventu* (Part. 1, p. 1 [199]), la *Missa de Beata Maria Virgine* (Part. 3, vol. 1, p. 1 [167]), et a refait la messe de Saint-Bernard (Part. 5, p. 1) ainsi que la prose de Saint-Louis (Part. 5, p. 207) détruites sous la Révolution. En 1827, il a conçu un supplément de 129 pages contenant le propre de quinze messes du sanctoral, correspondant aux offices ajoutés par le cardinal Talleyrand-Périgord en 1822 : Saint François-Xavier, Saint Pierre, Saint François de Sales, Saint Joseph, Sainte Clotilde, Saints Apôtres Pierre et Paul, Sacré Cœur, Salut au Sacré Cœur, Saint Vincent de Paul, Saint Rémy, Vigiles de la Toussaint, Commémoration des morts, Saint Charles Borromée, Saint Léon I^er^ et pour les obsèques du Pape ou d'un prêtre.

447. Les questions de la création et des pratiques musicales en fonction de cette matrice feront l'objet d'études spécifiques au cours des chapitres suivants.

448. Annexe 5^A^ : *Règlement et état anonyme du bas-chœur (1807)*, p. 709-710 ; Annexe 5^D^ : *Règlement et état nominatif du bas-chœur (1815)*, p. 714 ; Annexe 5^G^ : *Règlement général du chœur (1816)*, p. 719-726 ; Annexe 5^H^ : *Règlement concernant les chantres (1820)*, p. 727-729.

449. Annexe 5^B^ : *Règlement pour les basses-contre (1813)*, p. 711-712.

450. Annexe 5^E^ : *Règlement pour le service des musiciens (1815)*, p. 715-716.

451. Annexe 5^F^ : *Règlement pour le service de l'organiste (1815)*, p. 717-718.

et du sonneur des cloches[452]. Plusieurs versions se succèdent, mais elles ne modifient pas fondamentalement les règles préexistantes. Elles forment une suite d'amendements et de rappels en cas de vices de forme, de modifications des règles de la police du chœur et, surtout, en cas de manquements répétés de la part des officiers du bas-chœur.

Les documents évoqués ci-dessus permettent, au niveau le plus général de l'organisation liturgique, d'inverser le sens d'analyse habituel allant des données figées dans les livres à leur application ou non-application dans la pratique réelle. Ces règlements relèvent de la « littérature de codification » du culte, à l'instar des cérémoniaux ou des *Directorium chori*. Néanmoins, ils sont conçus de manière à réguler la pratique de la cathédrale et, de ce fait, de réduire l'échelle d'observation et d'analyser l'encadrement du chant et de l'intégration de la musique figurée dans le cours des messes et des offices au plus près de ses acteurs[453]. Ils forment donc un ensemble intermédiaire, en tant que trace du « cérémonial enseigné[454] », qui permet de comprendre le cadre des pratiques de façon très localisée et leurs liens avec les règles du « cérémonial prescrit[455] ». L'étude croisée de ces documents montre que les fêtes du calendrier liturgique sont réparties selon le système des sept degrés de solennité décrit par Louis-Antoine de Noailles dans son *Caeremoniale parisiense* de 1703[456] : annuel, solennel-majeur, solennel-mineur, double-majeur, double-mineur, semi-double et simple. Le nombre de morceaux composés, l'usage de la *musica*, les dimensions de l'effectif musical et la présence de l'orgue déclinent à mesure que baisse le degré de solennité, tel que cela est synthétisé dans le *Tableau n° 5* ci-après.

---

[452]. Annexe 5[C] : *Règlement pour le son des cloches (1813)*, p. 713.

[453]. Annexe 5[H] : *Règlement concernant les chantres (1820)*, article 26, p. 729. Cet article stipule que le règlement des chantres est affiché dans leur vestiaire afin que ces derniers ne puissent plaider l'ignorance en cas de rappel à l'ordre.

[454]. HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonie, cérémonial, cérémoniaux…art. cit. », p. 32.

[455]. *Ibid.*, p. 30.

[456]. La réédition du bréviaire conduit par Hyacinthe-Louis de Quelen en 1836, dans la lignée de la réforme de 1822, inaugure une nouvelle division du degré annuel en annuel-majeur et annuel-mineur et réorganise légèrement la hiérarchie des fêtes du sanctoral. L'annuel-majeur correspond aux trois premières des quatre fêtes précédemment placées sous le degré annuel : Noël, Pâques, Pentecôte. S'ajoutent à celles-ci la fête de la Consécration. L'Assomption est placée en annuel-mineure et est rejointe par quelques fêtes du degré solennel-majeur promues : Epiphanie, Ascension, Fête-Dieu, Toussaint. Enfin, certaines fêtes du degré double-majeur prennent le degré solennel-mineur : Sainte-Geneviève, Saint-Louis, Saint-Michel et le lundi de Pâques. D'autres fêtes du même degré ont, au contraire, été rétrogradées au degré inférieur : Conversion de Saint-Paul, Sainte Clotilde et Saint Germain d'Auxerre.

Degré	Présence de l'orgue	Musiciens du bas-chœur	Musique à la messe canoniale	Musique aux vêpres I	Musique aux vêpres II
Annuel	Vêpres I Messe canoniale Vêpres II	Basses-contre (*tutti*) Hautes-contre et taille 2 serpents	La messe et un motet en musique figurée	n.d.	« Un ou deux psaumes en musique »
Solennel-majeur	Vêpres I Messe canoniale Vêpres II	Basses-contre (*tutti*) Hautes-contre et taille 2 serpents	La messe et un motet en musique figurée	n.d.	n.d.
Solennel-mineur	Vêpres I Messe canoniale Vêpres II	Basses-contre (*tutti*) Hautes-contre et taille 2 serpents	La messe en chant sur le livre	n.d.	n.d.
Double-majeur	Messe canoniale Vêpres II	Basses-contre (*tutti*) Hautes-contre et taille 2 serpents	La messe en chant sur le livre	n.d.	n.d.
Double-mineur	Messe canoniale Vêpres II	Basses-contre (partiel) 1 serpent	Plain-chant	n.d.	n.d.
Semi-double	Sans orgue	Basses-contre (partiel) 1 serpent	Plain-chant	n.d.	n.d.
Simple et Féries	Sans orgue	Basses-contre (partiel) 1 serpent	Plain-chant	n.d.	n.d.
1er dimanche du mois	Messe canoniale et tous les offices sauf Matines	Basses-contre (tutti) Hautes-contre et taille 2 serpents	La messe et un motet en musique figurée	Pas de vêpres	n.d.
Dimanche ordinaire			La messe en chant sur le livre		

Tableau n° 5 – Les prescriptions pour le service musical à Notre-Dame de Paris par degré de solennité (1802-1827)[457]

[457]. Les données synthétisées dans ce tableau ont été tirées des règlements du bas-chœur et de la maîtrise (*cf.* Annexes 3 et 5)

b) Service musical et hiérarchie des solennités

Les principales informations sur le service musical des fêtes de degrés supérieurs se situent dans les paragraphes du règlement de la maîtrise qui fixent à grands traits les obligations du maître de musique, tant à la maîtrise qu'au bas-chœur. Ces articles n'évoluent pas en substance entre la première mouture du règlement en 1807 et celle de 1827. L'action normative de ces règlements s'arrête à l'obligation de gradation du type de musique et du nombre de morceaux exécutés en fonction du degré de solennité. La musique figurée est ainsi réservée aux fêtes des degrés annuel et solennel-majeur. Les chanoines n'inscrivent dans leur règlement aucune directive sur la nature des morceaux et de l'accompagnement instrumental. Ils n'émettent également aucun avis sur une éventuelle gradation de ces paramètres entre les degrés annuel et solennel-majeur. Ils laissent au maître de musique le soin de participer à la mise en œuvre des cérémonies avec ses propres principes tant qu'il respecte l'écriture sainte, qu'il fait exécuter suffisamment de morceaux pour les principales cérémonies et qu'il respecte le budget alloué[458].

Le maître de musique n'est pas concerné par les fêtes de degrés inférieurs, sauf lorsqu'il y a exceptionnellement besoin de diriger la musique. Les normes générales de gradation de la musique pour ces fêtes peuvent être reconstituées à partir des règlements de l'organiste et des musiciens du bas-chœur. L'article 3 du règlement pour le service de l'organiste indique que : « aux doubles-majeurs auxquels il devra être touché l'orgue, la messe sera chantée en musique sur le livre[459] ». Comme ces fêtes nécessitent le chant polyphonique, les hautes-contre et la taille – appelés « musiciens » dans tous les règlements – sont donc sommés d'assister uniquement à la messe canoniale des fêtes du degré double-majeur ainsi qu'à la messe et aux vêpres des fêtes des degrés supérieurs[460].

En revanche, seule une partie des basses-contre, représentant à peu près les trois-quarts de l'effectif total, et un seul des deux serpentistes sont appelés à se présenter au chœur pour les féries et les fêtes psalmodiées des degrés double-mineur, semi-double et simple. Ils ne sont présents en totalité qu'aux fêtes qui nécessitent de la polyphonie vocale et de la musique

[458]. Nous étudierons en détail ces règlements et leur application par le maître dans les chapitres suivants.

[459]. Annexe 5[F] : *Règlement pour le service de l'organiste (1815)*, article 3, p. 717.

[460]. Annexe 5[E] : *Règlement pour le service des musiciens (1815)*, article 1, p. 715 ; Annexe 5[G] : *Règlement général du chœur (1816)*, section VII : des musiciens, article 59, p. 723.

figurée[461]. On retrouve ici le principe de modularité de l'effectif des chantres bénéficiers d'Ancien Régime décrit par Bernard Dompnier[462], à ceci près qu'elle ne dépend plus des obligations liturgiques, dont les chantres sont totalement dépourvus sous le Concordat, mais d'une règle numéraire décrétée. Les basses-contre et les serpentistes sont chargés de faire appliquer cette règle eux-mêmes, sur les bases du volontariat et d'une répartition équitable du service de chacun sur l'année liturgique. Les dimanches, le bas-chœur au complet chante une messe en chant sur le livre. Le premier dimanche du mois – hors périodes de l'Avent et du Carême – est donnée une messe en musique figurée. Le fait que les hautes-contre et la taille ne soient pas de service aux fêtes des trois derniers degrés implique l'absence de toute polyphonie, exceptions faites de certaines fêtes de degré double-mineur privilégiées. Comme le stipule l'article 11 du règlement du bas-chœur de 1815, la présence du maître de musique est requise pour battre la mesure à ces occasions exceptionnelles[463].

Ces textes servent avant tout à réglementer le service des officiants et à circonscrire l'usage de la polyphonie simple et de la musique figurée. De ce fait, plusieurs parties du service musical ne sont pas évoquées, particulièrement les vêpres des fêtes qui ne sont pas dotées du degré annuel. L'absence de considérations spécifiques suggère que ces offices étaient probablement chantés en plain-chant, alterné ou non, selon les règles établies par les cérémoniaux. Les chanoines n'éprouvent également pas le besoin de donner quelconque précision sur le type de musique pratiquée à la messe canoniale des fêtes de degré solennel-mineur. Mais il semble évident, eu égard à l'organisation très hiérarchisée du système explicité dans le *Tableau n°5*, que ces messes sont en chant sur le livre, comme celles du degré double-majeur. Cela est d'autant plus évident que la délimitation des pratiques musicales fixée par les chanoines en fonction de la hiérarchie des degrés de solennité s'inscrit très clairement dans la lignée du cérémonial et du *Directorium chori* de Martin Sonnet, dont les dates d'édition concordent avec celles de l'élaboration de *Gradualis de tempore Ecclesiae Parisiensis* évoqué précédemment. En 1662, Sonnet indique, dans son *Caeremoniale parisiense,* que les messes canoniales des fêtes des degrés solennel-majeur et mineur :

[461]. Annexe 5[B] : *Règlement pour les basses-contre (1813)*, article 2, p. 711 ; Annexe 5[G] : *Règlement général du chœur (1816)*, section V : les basses-contre, articles 40 et 41, p. 722.

[462]. DOMPNIER (Bernard), « Descendre de leurs stalles…art. cit. », p. 319.

[463]. Annexe 5[D] : *Règlement et état nominatif du bas-chœur (1815)*, article 11, p. 714.

> sont chantées avec gravité, en musique ou en contrepoint mesuré, dans les églises où la musique est utilisée, donnant la préférence aux fêtes solennelles de seconde classe majeure [solennel-majeur][464].

Dans le chapitre qu'il consacre aux fêtes de degrés double-majeur et double-mineur, Sonnet indique que la messe canoniale se chante également en « contrepoint mesuré » dans les églises dotées d'une musique ordinaire[465]. Il n'évoque en revanche pas les cas particuliers des fêtes privilégiées qui entraient dans le cadre des traditions liturgiques locales. Toujours selon Sonnet, la messe des fêtes des degrés semi-double et simple se chantent en plain-chant[466]. Comme le montre le *Tableau n°5* ci-dessus, le passage de la polyphonie à la monodie pour la messe canoniale s'effectue au même degré de solennité dans le cérémonial concordataire reconstitué que dans celui de Martin Sonnet. Les fêtes de degré solennel-majeur sont distinguées des fêtes de degré solennel-mineur par l'usage de la musique figurée à la messe. Cette règle est également commune aux règlements de la cathédrale concordataire et aux cérémoniaux de Sonnet.

La cognation que nous observons avec la tradition d'Ancien Régime est également perceptible dans le service de l'organiste[467]. Le règlement transcrit par les chanoines en 1815 stipule en effet que ce dernier doit tenir son instrument à la messe canoniale, aux premières et aux secondes vêpres des fêtes de degrés annuel, solennel-majeur et solennel-mineur ainsi qu'à la messe et aux secondes vêpres de certaines fêtes de degré double-majeur et double-mineur, dont la liste est dressée à la fin du règlement[468]. Ces règles correspondent exactement à celles que l'abbé Sonnet présente en 1656 dans son *Directorium chori, sev ceremoniale sanctae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis*, qui traite du cérémonial particulier à la cathédrale de Paris. Ce dernier écrit à propos de l'orgue :

---

[464]. *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis...*, 1662, Première partie, chapitre XXXII : *De ritibus in Missa Minus Solemniter Celebrada in Festis Solemnibus secundae Classis Majoris, & in Festis secundae Classis Minoris*, p. 113. Nous traduisons : « Cantabitur gravius, musice vel in contrapuncto modulos, in Ecclesiis ubi musica est in usu, prefertim in Festis solemnibus secundae classis majoris ».

[465]. *Ibid.*, 1662, Première partie, chapitre XXXIII : *De ritibus in Missa duplici Celebranda in Festis duplicibus Maioribus & Minoribus, ac in Dominicis per annum*, p. 115. Nous paraphrasons : « *Cantabitur gravius, & musice vel in contrapuncto modulos, in Ecclesiis, in quibus musica est in usu, si sieri possit* ». On peut traduire par : « Elles seront chantées avec gravité et la musique sera en contrepoint mesuré, dans les églises où la musique est usitée, tant que cela est possible ».

[466]. *Ibid.*, à la page 118 pour le degré semi-double et à la page 119 pour le degré simple : « *Cantabitur leviter in cantu plano* ». On peut traduire par : « Elles se chantent doucement, en plain-chant ».

[467]. KOCEVAR (Erik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Les cérémoniaux catholiques en France…op. cit*., p. 463-482.

[468]. Annexe 5^F^ : *Règlement pour le service de l'organiste (1815)*, p. 717-718.

> Dans l'Église métropolitaine, l'orgue joue aux vêpres et à la messe seulement ; à Matines, Laudes et aux cinq autres petites heures il n'est jamais joué[469] ;

Sonnet précise une page plus loin :

> Il joue à toutes les fêtes des degrés Annuel, Solennel de première et seconde classes ainsi qu'à toutes les fêtes doubles qui font l'objet d'une fondation[470].

Le service de l'orgue réduit aux vêpres et à la messe canoniale était propre à l'église métropolitaine déjà du temps de l'épiscopat du Cardinal de Gondi. En effet, le *Caeremoniale parisiense* de Sonnet suggère que la règle diocésaine réservait à l'époque une place plus importante à l'orgue dans la liturgie des Heures que la règle métropolitaine :

> L'orgue joue à la messe et aux deux vêpres, aux Matines et aux Laudes. […] Il joue également aux Complies des fêtes de degrés annuel et solennel de première et seconde classe. Aux quatre autres heures, à savoir Prime, Tierce, Sexte et None, l'orgue ne joue pas, sauf à Tierce pour la Pentecôte[471].

En revanche, la liturgie de Notre-Dame sous le concordat n'interdit plus la pratique de l'orgue pendant l'Avent, mais seulement pendant le Carême : les chanoines demandent à l'organiste de jouer lors des quatre dimanches de l'Avent et pour la fête de Saint-André, tandis que Sonnet indique clairement dans son *Caeremoniale parisiense* : « Il [l'orgue] ne joue pas aux dimanches de l'Avent […] ainsi qu'à la fête de Saint André quand elle survient pendant l'Avent [472] ». Sonnet ne dit rien à ce propos dans son *Directorium chori*. Il est donc impossible à l'heure actuelle de déterminer si cette pratique est nouvelle où si elle appartient de longue date à la tradition de Notre-Dame.

---

469. *Directorium chori, sev ceremoniale sanctae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis…*, Partie 5, chapitre XIX : *de organis*, 1656, p. 580. Nous traduisons : « In Ecclesia Metropolitana pulsantur Organa in Vesperis & Missa tantum ; in Matutinis enim Laudibus, & quinque paruis Horis nunquam pulsantur ».

470. *Ibid.*, 1656, p. 581. Nous traduisons : « Pulsandur in omnibus Festis Annualibus, Solemnibus & secundae Classis : Item, in omnibus Festis duplicibus fundatis ». Sonnet formule exactement les mêmes principes dans son *Caeremoniale parisiense* de 1662 à la page 535 : « *Pulsandur organa in omnibus festis annualibus et solemnibus prime et secundae classis, et in festis duplicibus secundae classis. Item in aliquibus festis duplicibus majoribus nempe festivatis a populo* ».

471. *Caeremoniale parisiense…op. cit.*, 1662, p. 536. Nous traduisons : « Pulsantur Organa in Missa, in utrisque vesperis, in Matutino & laudibus. […] Pulsantur etiam ad Completorium in festis annualibus & Solemnibus primae & secundae classis tantum : in aliis autem quatuor paruis horis, nempe Prima, Tertia, Sexta & Nona non pulsantur, nisi ad tertiam in festo Pentecostes ».

472. *Ibid.*, p. 535-536. Nous traduisons : « Non pulsantur in Dominicis Adventus […] nec etiam in festis S. Andree, quando evenit in Adventu ».

Conclusion

Les analyses comparées du « cérémonial prescrit » par les livres et du « cérémonial enseigné », dont les règlements du chapitre sont les principaux témoignages, confirment les dires d'Augustin Caron sur « l'attachement du chapitre aux usages traditionnels[473] » après la Révolution, au moins du point de vue de l'encadrement de la fonction des chantres, de l'organisation ainsi que de la déclinaison des catégories musicales en fonction des degrés de solennités. Les observations faites par Xavier Bisaro sur la continuité de la liturgie d'Ancien Régime du point de vue des livres liturgiques, se confirment ici dans la pratique[474]. La continuité des pratiques est assez évidente du point de vue du *ritus servandus*. Le « rite » observé à Notre-Dame de Paris lors des trente premières années de la période concordataire, dont nous venons de dessiner les contours, reprend le même système hiérarchique que celui décrit dans les ouvrages parisiens d'Ancien Régime. La modulation des effectifs musicaux et des différents types de musique en fonction de la hiérarchie des fêtes est identique aux anciennes pratiques parisiennes et similaires à certaines autres en province[475]. Pour l'encadrement et la pratique du reste du chant, on se gardera de trop nous avancer tant il reste à faire pour reconstituer d'abord « la réalité de la vie liturgique à Notre-Dame dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle[476] ».

Néanmoins, les observations sur le « rite » ci-dessus ne suffisent pas à affirmer la parfaite continuité des pratiques rituelles d'Ancien Régime. Il est nécessaire de comprendre les « principes[477] » que Pierre Desvignes tire de cette situation liturgique. Ce n'est qu'en comprenant précisément comment il investit ce cadre cérémoniel de sa musique que nous pourrons véritablement mettre au jour le rapport qu'entretient la liturgie post-concordataire avec les fondements théologiques, ecclésiologiques et cultuels de la « cérémonialité[478] » post-tridentine.

---

473. CARON (Augustin-Pierre-Paul), *Manuel des cérémonies…op. cit.*, p. XIII.

474. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles…op. cit.*, p. 405-426.

475. DOMPNIER (Bernard), « Formes, moments et lieux de la solennisation à la cathédrale de Clermont vers 1700 », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : Olschki, 2014, p. 1-12.

476. BISARO (Xavier), « Bigarrure et contradiction : cérémonial cathédrale et stratégies ecclésiastiques face au rite parisien », *Les cérémoniaux catholiques en France…op. cit.*, p. 179-193, citation p. 182, note n°10.

477. BISARO (Xavier), « Les *Vespres à deux chœurs avec symphonie* de Menault : une stylistique du vraisemblable », *La musique d'Église et ses cadres de création…op. cit.*, p. 141-158, citation p. 142.

478. DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages…art. cit. », p. 17-19.

Les musiciens, le sous-maître et le maître de musique mettent leurs compétences acquises dans les maîtrises et les bas-chœurs d'Ancien Régime au service de l'église concordataire. Pierre Desvignes reprend son ancien office dans un contexte liturgique favorable à la continuité. En effet, le compositeur bourguignon n'a exercé que dans des diocèses célébrant selon la liturgie parisienne[479]. Les liturgies chartraine et ébroïcienne sont pratiquement identiques à celle du diocèse de Paris, hormis quelques rares différences au niveau des textes et des degrés de solennité. L'ancien maître de musique de la cathédrale de Chartres met son savoir-faire au service d'une nouvelle institution, dont la situation liturgique facilite grandement le réemploi des pièces qu'il a composées sous l'Ancien Régime. La reconstitution du cadre liturgique et cérémoniel est une première étape dans l'étude des continuités et discontinuités de la cérémonialité post-tridentine dans les pratiques liturgiques postrévolutionnaires. Mais il est également nécessaire d'étudier cette question du point de vue des usages quant à la mise en application des règles et à la manière dont le maître intègre la musique dans le cours des cérémonies. Dans cette perspective, on s'intéressera à la place que Desvignes attribue à la musique figurée dans l'opération rituelle, aux différentes déclinaisons de mises en musique qu'il propose en fonction de la hiérarchie des fêtes, de leur signification théologique mais aussi des moyens matériels dont il dispose ainsi qu'aux manières dont il s'inscrit dans la tradition de la musique liturgique et dont il s'accorde avec les nouveautés esthétiques et stylistiques du premier XIX^{e} siècle.

La disparité des sources que nous n'avons cessé de constater au cours de ce premier chapitre nous interdit d'ancrer cette réflexion dans une chronologie précise. On s'attachera donc surtout à comprendre globalement la manière dont Desvignes a investi les cérémonies. Les pratiques qui vont être révélées dans les chapitres suivants se sont probablement mises en place progressivement au cours des premières années du Concordat. De ce fait, ces pratiques ne représentent probablement pas la réalité sonore et liturgique de la cathédrale pendant l'intégralité de la période qui nous occupe. Les cinq premières années de la reconstruction concordataire, qui précèdent la réunion de la cure à la cathédrale, l'institution définitive de la maîtrise et le recrutement de maîtres et d'un bas-chœur plus digne, forment un bloc opaque sur le plan archivistique. On sait, grâce notamment à la presse de l'époque (*cf.* Annexe 2) que des messes et motets en musique étaient exécutés à Notre-Dame assez régulièrement dès 1802. Il s'agit maintenant de voir comment est réglementée l'intégration de la musique dans les

[479]. BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles…op. cit.*, p. 385, Tableau 16. Diocèses célébrant selon la liturgie parisienne en 1789.

cérémonies, les obligations auxquelles devaient se plier Desvignes, le degré de contrôle des chanoines et, *a fortiori*, de voir de quelle marge de manœuvre le maître disposait.

CHAPITRE 2
Créer pour la « messe canoniale[480] »

Introduction

Le présent chapitre sera consacré à la reconstitution des services de la messe canoniale mis en musique par Desvignes pour Notre-Dame de Paris. Cette reconstitution nous conduira à explorer les différents aspects de la création musicale pour la messe. Notre analyse mettra au jour les confluences et interactions entre les éléments constitutifs de la conduite cérémonielle, les obligations du maître et les pièces de musique que ce dernier a été amené à composer ou à remanier pour ces occasions. Considérant la création musicale pour la liturgie comme un procédé d'interactions complexes, mouvantes et allomorphes, on propose de s'interroger en profondeur sur ce que signifie créer pour la messe canoniale à Notre-Dame au début du concordat en suivant le même fil conducteur que pour les vêpres : de son encadrement cérémoniel jusqu'à sa concrétisation. Dans ce cadre, ce chapitre se concentre principalement sur le travail du maître de musique selon une double approche, à la fois culturelle et pragmatique. L'objectif premier de ce chapitre est de comprendre comment est encadrée la création musicale pour la messe à Notre-Dame et comment Desvignes réagit au cadre auquel il est soumis, les usages et les habitudes de pratiques liturgiques et musicales ainsi que les conditions matérielles dans lesquelles il travaille.

Grâce aux règlements de la maîtrise transcrits par les chanoines en 1807 et en 1827, nous avons une idée assez précise des règles qui encadrent la mise en musique de la messe canoniale à Notre-Dame de Paris au début du XIX^e^ siècle[481]. Son déroulement est strictement réglé et très hiérarchisé, tant au niveau des responsabilités des officiants que des moments de lecture et de chant. Une première lecture des œuvres composées par Desvignes pour la messe canoniale

[480]. Ce terme est systématiquement employé par les chanoines de Notre-Dame pour désigner le moment de la grand'messe de l'office dit « canonial », c'est-à-dire, dans le cas présent, l'office des chanoines qui concerne les cathédrales et les collégiales.

[481]. Annexe 3^D^ : *Règlement de la maîtrise (1807)*, p. 671-678 et Annexe 3^E^ : *Règlement de la maîtrise (1827)*, p. 679-687.

montre une grande diversité du point de vue des formats, des structures, de la nomenclature, des formes musicales et des modes d'écriture employés. Certaines messes sont d'une grande modernité et d'une grande complexité d'écriture quand d'autres sont, au contraire, très simples et contiennent des traits d'écriture plutôt archaïques. Cette diversité ne s'inscrit pas nettement dans la chronologie des messes. On trouve des messes simples, composées de petites sections chorales juste doublées par les cordes qui sont parfaitement contemporaines de grandes messes concertantes multipliant les numéros solistes et empruntant volontiers à la musique de scène et à la symphonie moderne.

Les deux principales sources forment un ensemble cohérent composé d'un recueil de six messes – numérotées Dv. 5 à Dv. 10 dans notre catalogue de l'œuvre religieux de Desvignes présenté en Annexe 1 – en partition pour chœur et orchestre de cordes et un autre recueil en parties séparées des mêmes messes pour le même effectif[482]. Les sept autres messes, numérotées Dv. 11 à Dv. 17 dans le catalogue, sont conservées séparément en partition et/ou en parties séparées. La plupart de ces lots sont incomplets, parfois composites, mais néanmoins suffisamment fournis pour renseigner très précisément sur les effectifs, les proportions orchestrales mais également, dans une moindre mesure, sur l'organisation spatiale de l'orchestre. Contenant de nombreuses ratures au crayon ou à l'encre, de collettes et autres annotations, ces documents sont de formidables ressources pour l'étude des pratiques mais également pour un éventuel travail d'édition critique. Ces sources témoignent, si l'on excepte les quelques partitions et parties séparées mises au net, d'une pratique vivante, évolutive dont il est difficile de retracer l'histoire. La surabondance d'informations, superposées d'année en année, interdit souvent l'identification des différentes moutures. Elles ne permettent également pas d'inscrire les suppressions de passages et les réécritures dans une chronologie précise.

On conserve pour certaines d'entre elles, des lots de parties et des partitions témoignant de plusieurs remaniements. La plupart de ces messes existent en deux voire en trois versions différentes. Trois des messes pour chœur et cordes ont également fait l'objet d'une mise en musique plus imposante, pour chœur et grand orchestre symphonique[483]. Il existe une troisième mouture de deux d'entre elles pour chœur *a capella* et basse[484]. Parmi les sept autres messes, deux sont écrites pour un petit orchestre dont la nomenclature ne prévoit que l'ajout d'une ou

[482]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601 (partition) et boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 (parties séparées). Ces recueils contiennent les messes Dv. 5 à Dv. 10. *Cf.* Annexe 1 pour le détail du recueil avec les numéros de catalogue.

[483]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615, 1616 et 1618 (*cf.* Annexe 1).

[484]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 et Rés. Vma. ms. 1619 (*cf.* Annexe 1).

deux parties de vents à l'orchestre de cordes. Trois autres sont écrites pour un petit orchestre symphonique dont la nomenclature prévoit, en plus des cordes, une partie de cor et tous les bois par deux. Enfin, les deux dernières messes de cet ensemble sont écrites pour un grand orchestre symphonique moderne qui ajoute à la nomenclature précédemment décrite deux parties de trompettes, deux ou trois parties de trombones et des timbales. L'une de ces deux messes peut également être déclinée pour orchestre d'harmonie : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trombones pour les célébrations impériales[485].

Comment un usage aussi strictement réglé peut-il conduire à une production musicale aussi variée ? De même, comment expliquer une telle diversité dans la production d'un même compositeur au service d'une même institution ? Dès lors, on se demande comment le cadre liturgique influence les choix musicaux du maître de musique. Ces derniers sont-ils aussi tributaires d'autres facteurs extérieurs à la liturgie ? Nous tenterons de répondre à ces différentes questions en analysant les quatre principales étapes de la création pour la messe canoniale. Les deux premières concernent le cadre de la création et réunissent les normes prescrites ou implicites auxquelles Desvignes était soumis ainsi que les usages traditionnels. Nous pourrons voir alors quelles étaient les attentes des chanoines et quel rapport Desvignes entretient avec la tradition dont il est le produit. Les deux étapes suivantes concernent la concrétisation de ces normes et usages dans un répertoire et dans une programmation musicale. En observant le maître de musique à l'œuvre, on mettra en perspective les éléments constitutifs de ce cadre et les conditions de la création avec son portefeuille de partitions et de parties séparées.

Partant de là, on tentera de porter un regard synthétique sur la musique exécutée à Notre-Dame tout au long de l'année liturgique. On montrera également l'importance du maître de musique dans l'élaboration de la scène rituelle. Nous interrogerons alors systématiquement l'importance des facteurs liturgiques, matériels et culturels. Nous mesurerons leurs interactions en mêlant histoire des pratiques liturgiques, de la musique d'Église et une analyse pragmatique des conditions de la création. Ainsi, la systématisation du cadre cérémoniel par les chanoines n'induit pas nécessairement une systématisation de la composition musicale par le maître de musique.

[485]. À ce propos, voir le Chapitre 4 : *Célébrer le pouvoir*, III., p. 452-492.

I. Les prescriptions, usages et pratiques cérémonielles

A. Prescriptions, usages et pratiques cérémonielles pour le chant de la messe canoniale dans la France d'Ancien Régime

a) La distinction des fêtes par l'usage croissant de la polyphonie pour l'Ordinaire de la messe

La distinction des fêtes de degrés doubles et supérieurs ou des fêtes localement surclassées par l'augmentation de la pompe musicale est couramment admise sous l'Ancien Régime mais elle ne laisse que peu de traces écrites[486]. Au mieux, certains aspects de ces usages sont-ils suggérés dans les cérémoniaux, règlements et contrats de recrutement des organistes et maîtres de musique ou se réfèrent laconiquement aux articles conciliaires[487]. Lorsque l'on porte un regard sur l'ensemble du territoire français, pour peu que des indications existent[488], on ne peut que dégager des lignes de forces sommaires, une tendance générale qui trouve ensuite différentes applications en fonction des traditions et des moyens de chaque église, des usages locaux et des caractéristiques cérémonielles propres à la fête célébrée.

Pour la messe canoniale, il y a deux modes de distinction des fêtes. Ces modes de distinction sont destinés à embellir le culte à mesure que l'on monte l'échelle de degrés de solennité. La première manière consiste en l'usage croissant de la polyphonie pour l'Ordinaire de la messe de degré de solennité en degré de solennité, comme cela a déjà été évoqué dans le *Tableau n°5* ci-dessus[489]. Cette échelle s'applique également dans la manière d'enchâsser différentes formes de chant sur les psaumes, antiennes et hymnes des vêpres[490]. L'emploi de la polyphonie débute

---

[486]. À ce sujet voir DOMPNIER (Bernard), « La musique, le culte et les dévotions : un mode de distinction », *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions au service de Dieu*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 319-341.

[487]. À ce sujet voir DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 11-21. Dans son *Guide historique et pratique du plain-chant baroque et du faux-bourdon (France, XVII^e^- XVIII^e^ siècles)*, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2017, p. 114-131, Xavier Bisaro cite quelques extraits de cérémoniaux.

[488]. Citons par exemple, parmi les cérémoniaux bien connus des spécialistes le *Cérémonial du diocèse de Coutances*, le *Cérémonial du diocèse de Besançon*, le *Cérémonial de l'église métropolitaine et primatiale de Sens et du diocèse* et enfin le *Cérémonial pour l'église et le diocèse de Bayeux* qui demeurent totalement muets sur la question des pratiques musicales, en dehors de celle du plain-chant.

[489]. Voir Chapitre 1, p. 109.

[490]. Voir Chapitre 3, p. 283-391.

généralement aux messes des degrés doubles dans leur facture la plus simple – le chant sur le livre – et, quand cela est possible, se complexifie à mesure que le degré de solennité augmente pour passer à la musique figurée, accompagnée ou non, pour les fêtes des plus hauts degrés.

Ce schéma n'est évidemment possible que dans les églises où la musique polyphonique est pratiquée et disposant d'un corps de musique ordinaire et des moyens financiers suffisants pour engager ponctuellement des musiciens extérieurs pour les grandes célébrations ordinaires ou extraordinaires. Sa forme la plus aboutie, telle que l'on vient de la décrire, était surtout pratiquée dans les cathédrales ou dans les riches collégiales. C'est précisément de ces églises que l'on tire l'essentiel des témoignages sur ces pratiques d'embellissement du culte. Par exemple, le cérémonial de la cathédrale de Clermont indique clairement que le chant sur le livre ou la musique sont employés les dimanches et aux fêtes des degrés annuel et solennel et le faux-bourdon aux fêtes des degrés inférieurs, probablement les fêtes des degrés doubles. Enfin, la musique et l'orgue sont proscrits du dimanche de la Passion au Jeudi Saint[491].

Le *Caeremoniale parisiensis* de Martin Sonnet suit la même logique dégressive en précisant toutefois les différentes possibilités en fonction du statut des églises qui mettent en pratique le cérémonial. Il prend toujours le temps d'évoquer ce qui convient aux églises sans musique et laisse ouvert le choix entre chant sur le livre et musique figurée pour les fêtes les plus solennelles célébrées dans les églises avec musique. La messe des fêtes des degrés annuel et solennel est donc chantée en musique ou en chant sur le livre dans les églises où la musique est en usage. Sonnet précise que s'il est nécessaire de choisir entre musique et chant sur le livre pour les fêtes des degrés solennels, la préséance va aux solennels-majeurs[492]. La messe des fêtes des degrés doubles sera chantée en chant sur le livre, soit à un niveau d'embellissement musical supérieur à celui de la cathédrale de Clermont, dans les églises où la musique est en usage, sans faire aucune distinction entre les doubles-majeurs et mineurs[493]. On exécute une messe en plain-chant à toutes les autres fêtes des degrés inférieurs[494].

Le *Cérémonial de l'église d'Angers* propose un système plus complexe. Il comporte d'importantes précisions quant à la nature de la musique chantée ainsi qu'aux moments de

[491]. DOMPNIER (Bernard), « Formes, moments et lieux de la solennisation à la cathédrale de Clermont vers 1700 », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : Olschki, 2014, p. 1-12.

[492]. *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis...,* 1662, p. 107-114.

[493]. *Ibid.*, p. 115.

[494]. *Ibid.*, p. 118-119.

l'emploi des différentes formes de chant. Ce cérémonial inclut dans son système dégressif tant le niveau de mise en musique de l'Ordinaire, que celui du Propre et d'autres prières. Plus que d'augmenter ou de réduire simplement la place de la musique figurée, le *Cérémonial d'Angers* propose également plusieurs manières d'alterner les différentes formes de chant – musique figurée, chant sur le livre, faux-bourdon – en fonction du degré de solennité[495]. La messe des fêtes simples et des féries est chantée en plain-chant. Seules l'hymne d'élévation *Ô salutaris* et la prière au Roi *Domine salvum* sont chantées en faux-bourdon[496]. Pour les fêtes semi-doubles le cérémonial ajoute du chant sur le livre à l'offertoire, au *Sanctus* et à l'*Agnus dei*[497]. Aux fêtes doubles et les dimanches, la règle cérémonielle suit la même logique, ajoutant simplement de la musique sur toutes les pièces de l'Ordinaire[498].

Enfin, les grandes fêtes dites de première et de seconde solennité proposent une organisation plus complexe. Aux fêtes de première solennité, les pièces du Propre sont chantées en chant sur le livre et la Prose en alternance entre orgue et chant sur le livre. Le *Gloria* et le *Credo* sont chantés en musique après l'intonation tandis que le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus dei* sont chantés en alternance entre l'orgue et la musique. Après l'offrande et l'encensement, le chœur chante *Habemus ad Dominum* en faux-bourdon. Rien n'est précisé pour l'*Ô salutaris* et le *Domine salvum*. Enfin, l'introït peut éventuellement être chanté en musique[499]. On chante la messe des fêtes de seconde solennité comme celle des fêtes de première solennité, à ceci près que seule la répétition de l'introït est chantée en chant sur le livre et qu'il n'y a pas de faux-bourdon sur la prière concluant l'offrande[500]. Tous ces cérémoniaux ont pour point commun de prévoir une mise en musique plus élaborée à mesure qu'augmente le degré de solennité mais ils proposent des mises en application différentes.

---

495. *Cérémonial de l'église d'Angers*, Chateaugontier : chez Joseph Gentil, s.d., p. 139-170.

496. *Ibid*., p. 168-170.

497. *Ibid*., p. 167-168.

498. *Ibid*., p. 165-167.

499. *Ibid*., p. 139-151.

500. *Ibid*., p. 153-157.

b) La distinction des fêtes par l'insertion de motets

La distinction des célébrations repose également sur l'emploi de motets ou morceaux d'orgue complémentaires pendant l'office, notamment au moment de la procession, de l'oraison de l'officiant, de l'offertoire, de l'élévation de l'hostie ou après la lecture de l'Épître. Ces motets de complément peuvent également se glisser à la fin des vêpres, entre les moments de récitations, pendant les stations et, surtout, aux saluts à la Vierge ou au Saint-Sacrement. L'introduction de motets dans ces différents interstices n'obéissent pas toujours à la règle cérémonielle et sont d'ailleurs rarement évoqués par la littérature prescriptive. La musique vient se loger sur des textes prévus par la liturgie, comme les répons de l'oraison, l'hymne de procession ou l'hymne d'élévation[501]. D'autres pratiques s'établissent en tradition par l'usage et intègrent des textes initialement non prévus par la littérature cérémonielle mais tout à fait conformes au temps liturgique. C'est le cas par exemple des saluts à la Vierge et au Saint-Sacrement à partir du XVII^e siècle[502]. L'ajout de ces motets permet de renforcer la solennité des cérémonies liturgiques et de donner un lustre particulier à d'autres cérémonies paraliturgiques. Plus que d'appuyer la distinction de certaines cérémonies qui sortent du cadre de l'office ordinaire ou de marquer subtilement la hiérarchie entre les fêtes de degrés proches, entre les solennels ou doubles majeurs et mineurs par exemple, l'usage du motet sert à intensifier la dévotion et à inscrire l'office dans la culture musicale de l'époque.

Ces usages relèvent d'une dynamique complexe de relative liberté quant au choix des textes à mettre en musique ou du type de pièce à faire exécuter. Ils forment des pratiques réglées par les chanoines et les cérémoniaux mais non strictement règlementées. Les prescriptions donnent surtout un cadre général à des usages qui s'instituent dans la pratique et dans un rapport de conformité variable entre les attentes du chapitre, les habitudes locales ou diocésaines et les propositions du maître de musique. L'imprécision avec laquelle les contrats d'engagement des maîtres de musique évoquent la question du service musical témoignent de cette relative liberté dans l'encadrement des pratiques musicales. Le contrat de Louis Grénon après sa réception à la cathédrale de Clermont en 1765 lui ordonne seulement d'être présent dès qu'il y a polyphonie,

[501]. DOMPNIER (Bernard), « La musique, le culte et les dévotions…art. cit. ».

[502]. DOMPNIER (Bernard), « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVII^e siècle : les prières des Quarante-Heures », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 178 (1981), p. 5-31.

aux « moments accoutumés[503] ». Le contrat de Jolliez, prédécesseur de Jumentier à la collégiale de Saint-Quentin, n'est pas plus précis sur les moments nécessitant de la musique[504].

L'étude de ces pratiques ne peut véritablement se faire que par l'étude croisée de la littérature prescriptive, des indications des chanoines dans les *Registres de délibération capitulaires* et des fonds musicaux. Les rares indications de pratiques musicales dans la littérature prescriptive sont rarement contextualisées. Elles sont souvent données au détour d'une phrase, dans des chapitres qui se concentrent surtout sur les règles de la conduite cérémonielle. Même les ouvrages les plus précis au sujet des pratiques musicales, que sont le *Caeremoniale parisiense* et le *Directorium chori* de Sonnet ainsi que le *Cérémonial de l'église d'Angers*, n'abordent que très peu cette question pour la simple raison que les usages qui entourent l'insertion de motets complémentaires à la messe, aux stations ou aux saluts n'obéit pas directement à la règle instituée. Les quelques prescriptions concernent surtout les pratiques usuelles. Le chant de l'*Ô salutaris* en musique figurée au moment de l'élévation est une pratique tout à fait commune. Martin Sonnet précise que cette manière de l'exécuter convient surtout aux fêtes des degrés annuels et solennels ainsi qu'aux fêtes surclassées :

> *Ô salutaris sub cantu sequenti : In festis verò Annualibus, solemnibus, & aliis in quibus Musicè canitur, ubi Musica in usu est, sequens idem Versus à toto Choro Musicorum modulatè cantatus & Musicè*[505].

L'exécution de morceaux d'orgue au moment de l'offertoire pendant les grandes fêtes est également une pratique courante ainsi qu'en témoigne l'abondance des offertoires pour orgues imprimés et manuscrits aux XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles[506]. À cet endroit de la messe, dans le cadre d'une fête de première solennité, le cérémonial d'Angers suggère qu'il est effectivement d'usage de faire jouer l'orgue mais qu'il est également possible de prolonger les morceaux d'orgue par un motet exécuté entre l'offertoire et la préface :

---

503. *Louis Grénon. Un musicien d'Église au XVIII^e^ siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 178-180.

504. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat, Lille : ANRT, 1997, p. 59-60. Le contrat de Jumentier est perdu.

505. *Directorium chori, sev ceremoniale sacntae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis…*, 1656, p. 204.

506. KOCEVAR (Erik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier et Daniel-Odon Hurel, Tournai : Brepols, 2009.

> Après le *Credo*, M. l'Évêque chante *Dominus vobiscum*, le chœur répond *Et cum Spiritus tuo*, il chante *Oremus*, l'orgue joüe l'Offertoire & ne cesse qu'à la Préface, s'il n'y a pas de Motet[507].

En dehors de ces moments communément mis en musique, la littérature prescriptive n'indique rien quant aux pratiques musicales aux stations processionnelles, aux stations vespérales ou aux saluts. La structure de ces derniers est d'autant plus complexe à déterminer qu'il peut intégrer une antienne mariale correspondant au temps liturgique et des chants tirés de l'office des vêpres du jour en plus des hymnes tirées de l'office du Saint-Sacrement et de la prière au souverain *Domine salvum*[508]. Ainsi, le *Caeremoniale parisiense* publié par Louis-Antoine de Noailles en 1703 ne donne comme règle générale que le chant du *Pange lingua* et de l'*Adoro te* auxquels peuvent être ajoutés l'hymne et les répons des vêpres de la veille ou de l'office de la messe du jour. Le salut s'achève ensuite au chant du *Domine salvum*[509]. Le cérémonial dresse ensuite la liste des chants qui peuvent être ajoutés au salut, et donc potentiellement mis en musique figurée, fête par fête, sans préciser si cela vaut uniquement pour les saluts vespéraux ou également pour les saluts des messes en présence du Saint-Sacrement[510]. Il serait inutile d'en faire l'inventaire ici. Ces indications seront exploitées lorsqu'il sera question du maître de musique à l'œuvre.

Le *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris* donne quelques indications sur les saluts pendant la messe canoniale. Certes, ce manuel date de 1846 mais il n'est qu'une traduction du *Caeremoniale parisiensis* de Noailles. Compte tenu de cette chronologie on peut toutefois douter de ce que ce livre peut nous apprendre sur les pratiques d'Ancien Régime. En revanche, il demeure un soutien précieux pour comprendre le cadre dans lequel Desvignes travaillait au début du XIX^e^ siècle, une fois faite l'analyse de son portefeuille de musique[511]. Il explique simplement que l'on peut chanter avant la messe « une ou plusieurs strophes de

---

507. *Cérémonial de l'église d'Angers*, Chapitre IX : *De la grande Messe aux Fêtes de première solemnité*, article 14, p. 147.

508. MEUNIER (Alexis), « Les Saluts au Saint-Sacrement : des offices de dévotion pour les fidèles », *Les cérémoniaux catholiques…op. cit.,* p. 497-516. Dans cet article, l'auteur se garde bien de prétendre décrire des pratiques réelles et propose d'élaborer une typologie de la codification de cette pratique. Il expose plusieurs exemples locaux tirés de divers cérémoniaux avant de les mettre en regard avec la codification parisienne.

509. *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in Christo patris Domini D. Ludovici Antonii…,* 1703, p. XXI.

510. *Ibid.*, p. XXII-LIX.

511. *cf. infra* p. 207-238.

l'hymne *Adoro te*, ou *Tantum ergo Sacramentum*, ou *Ô salutaris hostia*, ou *Panis Angelicus*, ou *Ave verum*, ou l'antienne *Adoremus et prodicamus*[512] ». Il en est de même après la messe[513].

Pour les stations, il n'y a que très peu de prescriptions. Seule l'étude croisée des livres et des fonds musicaux peut nous amener à comprendre ces pratiques dans leur ensemble. Aucune règle stricte et aucune forme de système ne peut véritablement être dégagée de la simple lecture des livres liturgiques. Le processionnal de Notre-Dame de Paris n'évoque la possibilité d'employer la musique figurée qu'aux stations de la fête de l'Assomption. L'antienne *Sub tuum praesidium* est normalement chantée à deux reprises : une fois après la procession d'entrée et une autre fois au moment de la station à la fin de la messe canoniale. D'après les indications du processionnal, l'antienne peut être chantée en musique figurée la première fois. Rien n'indique qu'il peut en être de même la seconde fois[514]. Il apparaît alors improbable qu'une telle augmentation de la pompe musicale ne puisse avoir lieu qu'à l'Assomption. Compte tenu de l'importance de la hiérarchie des fêtes dans le système de célébration, il est fort probable que les autres fêtes du même degré étaient ornementées de la même manière. L'attention particulière portée à cette fête dans le cérémonial de Notre-Dame s'explique par la consécration de cette église à la Vierge.

Ajoutons à cela que l'antienne *Sub tuum praesidium* est désignée comme antienne « *pro quocumque* » – c'est-à-dire : pour quoi que ce soit – dans les rubriques du processionnal de Notre-Dame[515]. C'est une antienne des plus courantes et dont le rôle est de placer la cérémonie durant laquelle elle est chantée sous la sainte protection de la Vierge. Elle est d'ailleurs souvent chantée lors des célébrations du pouvoir civil[516]. Son emploi est d'autant plus important dans une église dédiée à Notre-Dame. Si ces prescriptions ne donnent que peu d'indications sur les pratiques réelles, elles témoignent néanmoins des fondements de la codification de ces pratiques. Elles constituent la tradition musico-liturgique dont les chanoines et maîtres de musique actifs au début de la période concordataire sont les héritiers.

---

512. *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, Paris : Adrien Le Clère et Cie, 1846, p. 165, article 179.

513. *Ibid.*, p. 166, article 183. Ce dernier renvoie à l'article 179.

514. *Processionale insignis ac Metropolitanae Ecclesiae Parisiensis*, Paris : Louis Sevestre, 1647, *Prima Pars*, p. 194-195. À la rubrique dédiée à la procession d'entrée il est indiqué : « *Processione in chorum regressa, canitur musicè ante aquilem, Antiphona* Sub tuum praesidium ». La musique n'est pas évoquée à la rubrique dédiée à la station d'après messe.

515. *Ibid.*, p. LXXXIX.

516. *cf.* Chapitre 4, p. 392-495.

B. Prescriptions, usages et pratiques cérémonielles pour le chant de la messe canoniale à Notre-Dame de Paris sous le Concordat

a) Les recommandations des chanoines pour l'usage de la musique figurée

Les prescriptions imposées à Desvignes dans les règlements de la nouvelle maîtrise sont nettement plus précises que ce que l'on a l'habitude de trouver dans les contrats des maîtres de musique d'Ancien Régime. Ces documents explicitent très clairement l'évolution de la pompe musicale en fonction des degrés de solennités. Néanmoins, si l'on compare la production de Desvignes pour son service à Notre-Dame aux prescriptions des chanoines, il apparaît que la lecture des règlements de la maîtrise ne suffit pas à délimiter l'encadrement du travail de Desvignes. Le portefeuille de ce dernier contient en effet un nombre important de pièces dont on ne peut justifier la présence que par connaissance des habitudes de pratiques liturgiques et non grâce aux seules prescriptions des chanoines qui l'emploient. Comme cela a déjà été évoqué dans le premier chapitre de cette étude, les chanoines dictent leurs prescriptions dans le cadre de la reconstitution d'une nouvelle maîtrise. Repartant de rien, ces derniers doivent réinscrire certains principes de base dans la mémoire écrite de la cathédrale. Mais ces prescriptions ne sont que des rubriques généralistes.

Le règlement de la maîtrise indique que Desvignes doit donner une messe et un motet de sa composition à la messe canoniale des fêtes des degrés annuel et solennel-majeur ainsi qu'à celle du premier dimanche de chaque mois[517]. Aux fêtes des degrés solennel-mineur et double-majeur et aux dimanches ordinaires, la messe est chantée en chant sur le livre et n'est agrémentée d'aucun motet[518]. Desvignes est alors chargé de désigner les messes imprimées qui doivent y être chantées et y assiste pour battre la mesure[519]. On peut aisément en déduire que les messes des fêtes des degrés double-mineur et inférieurs sont chantées en plain-chant. Pour le chant des messes des fêtes des quatre premiers degrés de solennité et des dimanches, Desvignes peut compter sur la présence de tous les musiciens du bas-chœur pour chanter les

---

517. Sur ce point précis voir Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, Chapitre premier : *De l'emploi du tems et des maîtres en général*, article 23, p. 672 et Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1[er] : *Des maîtres en général*, article 16, p. 680.

518. Voir Annexe 5[F] : *Règlement pour le service de l'organiste (1815)*, article 3, p. 717.

519. Sur ce point précis voir Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, Chapitre premier : *De l'emploi du tems et des maîtres en général*, article 22, p. 672 ainsi que Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1[er] : *Des maîtres en général*, article 15, p. 680.

messes en musique ou en chant sur le livre, tandis que pour les fêtes des trois derniers degrés de solennité Desvignes n'a sous sa direction qu'un serpent et la moitié des basses-contre pour chanter le plain-chant[520], comme cela a déjà été évoqué dans le *Tableau n° 5* présenté précédemment[521].

Les prescriptions des chanoines de Notre-Dame suivent exactement le modèle dégressif décrit par Sonnet en 1662 dans son *Caeremoniale parisiense* et inscrivent dans le règlement les dispositions musicales les plus élevées que ce dernier propose[522]. La réduction de la pompe musicale repose sur les mêmes paliers de solennité : les degrés solennel-mineur et double-mineur. Pour chaque degré auquel Sonnet laisse le choix entre la musique figurée et le chant sur le livre, les chanoines demandent de la musique figurée. Si l'on s'en tient au règlement de la maîtrise instauré par les chanoines de Notre-Dame, Desvignes devait faire exécuter une messe et un motet de sa composition à la grand'messe de dix-sept célébrations, avant la réforme du bréviaire de 1822[523], et dix-neuf après ladite réforme[524]. Le bréviaire de Paris compte en effet quatre fêtes du degré annuel et treize à quinze fêtes du degré solennel-majeur. Il compte également treize célébrations du degré solennel-mineur[525] et trente-cinq du degré double-majeur[526] auxquelles Desvignes devait faire exécuter des messes imprimées en chant sur le livre. Desvignes devait également faire exécuter sa musique au premier dimanche de chaque

---

520. Voir Annexe 5[B] : *Règlement pour les basses-contre (1813),* p. 711-712 ; Annexe 5[E] : *Règlement pour le service des musiciens (1815)*, p. 715-716 et Annexe 5[H] : *Règlement concernant les chantres (1820)*, article 26, p. 729.

521. Voir Chapitre 1, p. 109.

522. À ce sujet, voir le Chapitre 1, III., B. *Un « rite » ancré dans la tradition*, p. 106-113.

523. Il s'agit des fêtes de Noël, de l'Assomption, de Pâques, de la Pentecôte, de l'Épiphanie, de la Présentation du Christ et de la Purification de la Vierge, de l'Annonciation, de la Nativité de la Vierge, de Saint-Denis, de la Toussaint, du Jeudi Saint, du Vendredi Saint, du Samedi Saint, de l'Ascension, de la Fête-Dieu et de l'Anniversaire de la Dédicace.

524. La réforme du bréviaire de 1822 ajoute à ces fêtes celle du Sacré-Cœur, importée du bréviaire romain, et celle de Saint-Pierre et Saint-Paul qui a été augmentée d'un degré.

525. Il s'agit des fêtes de la Circoncision du Christ, de Sainte-Geneviève, de Saint-Joseph, de la Nativité de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-Joachim et Sainte-Anne parents de la Vierge, de Saint-Germain-d'Auxerre, de la Conception de la Vierge, de la messe de minuit et de la messe de l'aube de Noël, de Saint-Étienne, le Lundi de Pâques, le Dimanche de Quasimodo et la Sainte-Trinité. À noter que les fêtes de Sainte-Geneviève, Saint-Joseph, Saint-Joachim et Sainte-Anne, Saint-Germain, le Lundi de Pâques et le Dimanche de Quasimodo ne sont de degré solennel-mineur qu'à l'église métropolitaine. Ces fêtes sont de degré double-majeur dans les autres églises du diocèse, à l'exception de la fête des parents de la Vierge qui est de degré semi-double.

526. Il s'agit des fêtes de l'Octave de l'Épiphanie, de la Conversion de Saint-Paul, de Saint-Matthias, de l'Invention du corps de Saint-Denis, de Saint-Marc, de Saint-Philippe et Saint-Jacques, de l'Invention de la Sainte-Croix, de Sainte-Clotilde, de la Visitation de la Sainte-Vierge, de Saint-Jacques, de Saint-Vincent-de-Paul, de la Transfiguration du Christ, de Saint-Laurent, de la Susception de la Saint-Couronne, de l'Octave de l'Assomption, de Saint-Barthélémy, de Saint-Louis, de la Décapitation de Saint-Jean-Baptiste, de l'Exaltation de la Sainte-Croix, de Saint-Mathieu, de Saint-Michel, de Saint-Luc, de Saint-Simon et Saint-Jude, de la commémoration des mots au lendemain de la Toussaint, de Saint-Marcel évêque de Paris, de Saint-Martin évêque de Tours, de Saint-André, de Saint-Thomas, de Saint-Jean, du Dimanche des Rameaux, du Mardi de Pâques, de l'Octave de l'Ascension, du lundi et du mardi de Pentecôte et de l'Octave de la Fête-Dieu.

mois. Il faut donc ajouter douze dimanches ordinaires en musique aux grandes solennités. Les chanoines ne disent rien des autres dimanches. On dénombre donc au moins 79 célébrations en musique dont une trentaine en *musica* et les autres en chant sur le livre. Ajoutons à ces célébrations les *Te Deum* de victoires militaires, les services funèbres solennels, les messes pour l'anniversaire du sacre impérial et les messes des morts commémorant les soldats tombés à Austerlitz sous l'Empire au début du mois de décembre ou de la mise à mort de Louis XVI sous la Restauration chaque 21 janvier.

b) Les recommandations des chanoines pour l'insertion de motets et de pièces en faux-bourdon

Les chanoines cherchent donc à hisser la cathédrale au « point haut du cérémonial parisien[527] », tel que cela devait déjà être le cas sous l'Ancien Régime. Pour ce faire, ces derniers perpétuent l'usage traditionnel qui consiste à ajouter un ou plusieurs motets au cours de la messe des fêtes les plus importantes[528]. On songe immédiatement aux indications du *Cérémonial d'Angers* évoquées plus haut. Croisées avec les prescriptions des chanoines de Notre-Dame, celles-ci nous conduisent à penser que le moment entre l'offertoire et la préface devait être privilégié pour l'exécution d'un motet aux messes des annuels et solennels-majeurs. Ces deux sources prescriptives ont en commun autant l'idée d'intégrer un motet au cours de la messe canoniale que la volonté de restreindre cet usage aux fêtes des deux premiers degrés de solennité. Le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame et les sources musicales portent les traces d'une telle pratique.

Le 7 novembre 1827, les chanoines rappellent à l'ordre le successeur de Desvignes, Émile Bienaimé, car ils sont insatisfaits de son service pour la Toussaint. Ils lui reprochent la mauvaise exécution de la musique, qui rend les paroles difficilement intelligibles. Ils doutent également de l'origine biblique de ces dernières. Cet extrait nous informe sur le niveau d'exigence et de

---

527. BISARO (Xavier), GAUDELUS (Sébastien), « Le Cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e siècle », *Les cérémoniaux catholiques…op. cit.,* p. 483-495, citation p. 493. Dans cet article, les auteurs soulignent néanmoins un glissement par rapport à la conception pyramidale traditionnelle du cérémonial. Si elle ne modifie pas les pratiques, elle se remarque dans le rôle que tient le *Caeremoniale parisiense* de Sonnet. Traditionnellement, le cérémonial diocésain porte l'usage cérémoniel de la cathédrale que les églises moindres doivent ensuite adapter à leurs moyens. Or, dans son cérémonial de 1662, Sonnet fait dialoguer les usages de la cathédrale avec ceux des plus petites églises et il expose toutes les possibilités d'embellissement que les églises sont ensuite libres d'adopter en fonction de leurs moyens. En cela, le cérémonial de Sonnet est d'une grande originalité.

528. Annexe 3^D : *Règlement de la maîtrise (1807)*, article 23, p. 672.

surveillance des chanoines de Notre-Dame. Il est hors de question de chanter des paroles qui ne soient pas issues des Saintes Écritures, comme cela se fait à la Chapelle des Tuileries[529]. Outre cela, cet extrait confirme surtout que des motets pouvaient bel et bien être chantés à l'offertoire des grandes messes à Notre-Dame. La fête de la Toussaint est de degré solennel-majeur, puis annuel-mineur après la réforme du bréviaire de 1822. Cela est donc parfaitement conforme avec les prescriptions du règlement de la maîtrise :

> Un des Messieurs représente que, quand on exécute des Motets à l'Offertoire de la Messe canoniale, il n'est pas toujours facile d'entendre les paroles dont ils sont composés ; que cependant il faudrait s'assurer que le texte est toujours tiré de l'Écriture Sainte. Le Chapitre, accueillant cette observation, arrête que désormais les motets avant l'exécution seront soumis à l'examen de MM. Les Intendans. À ce sujet, plusieurs des Messieurs se plaignent de la musique qui a été exécutée le jour de la Toussaint[530].

La manière dont les chanoines formulent leur requête suggère que le maître de musique jouit d'une certaine liberté quant au choix du motet à faire exécuter à l'offertoire. Le fait que les chanoines soient surpris du texte choisi et qu'ils songent à organiser un examen préalable des textes indique clairement que les choix du maître de musique en la matière ne dépendent pas seulement des indications de la littérature prescriptive et des instructions des chanoines. Ce dernier peut être force de proposition dans la limite du respect du texte scripturaire et du temps liturgique. Les chanoines ont surtout pour rôle de veiller à ce que les textes soient conformes à la liturgie et que l'exécution soit de qualité et au service de l'intelligibilité du texte. À ce titre, Desvignes avait la pleine confiance des chanoines puisque ces derniers ne semblent pas avoir ressenti le besoin d'examiner les textes qu'il choisissait et qu'ils ne l'ont jamais rappelé à l'ordre à ce sujet.

Quoique non systématique, la composition d'un motet pour l'offertoire demeure un lieu commun de la messe solennelle au XIX^e^ siècle, y compris chez les compositeurs qui ne se destinèrent pas à la carrière de maître de musique. Dans sa *Messe solennelle* H. 20 exécutée à l'église Saint-Roch en 1825 et à Saint-Eustache en 1827, Hector Berlioz insère un motet sur une division du psaume 35 *Quis, similis tui*[531]. Une quinzaine d'années plus tard, Charles Gounod compose un motet d'offertoire sur le psaume 19 *Exaudiat* dans sa *Messe à grand*

---

529. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au romantisme*, 1789-1830, Paris : Flammarion, 1986.

530. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827.

531. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, vol. 23, ed. Hugh Macdonald, Kassel : Bärenreiter, 1994, p. 3-257.

orchestre CG 55. Cette messe a été exécutée le 1er mai 1841 dans l'église Saint-Louis des français à Rome, pour la fête du Roi Louis-Philippe. Le choix du psaume du Roi comme motet d'offertoire était tout indiqué en pareille circonstance[532].

Les archives de Notre-Dame ne contiennent que de maigres informations sur l'insertion de motets en dehors du règlement de la maîtrise et de l'acte capitulaire précédemment cités. L'ambiguïté du règlement de la maîtrise sur cette question peut être interprétée de deux façons. Le choix des moments où sont insérés les motets relève peut-être d'une règle implicite que les chanoines ont jugé inutile d'évoquer. Cela paraît néanmoins incompatible avec leur démarche d'alors qui consistait à rétablir les principes généraux du service du maître de musique. En ce cas, il est possible que ce paramètre de l'embellissement ait été laissé à l'appréciation du maître de musique en fonction de la liturgie du jour. La description que font les chanoines des pratiques musico-liturgiques dans le cadre de leurs échanges avec Bienaimé s'inscrit dans une analyse circonstanciée du service de leur maître de musique et ne traduit pas nécessairement l'existence d'une norme fixe. Les annonces et comptes rendus parus dans la presse sont muets à ce sujet. Ils n'évoquent généralement que la messe et le chant d'un *Te Deum* d'action de grâce ou d'un salut solennel à l'occasion de célébrations publiques[533].

Plus que sur l'apport de musique figurée par le maître, l'embellissement musical de la messe canoniale des grandes célébrations repose sur l'adjonction de pièces en faux-bourdon. Cet aspect du chant liturgique est totalement absent des règlements des chanoines de Notre-Dame en dehors de l'injonction faite aux serpentistes d'assister au chœur « à tous les psaumes chantés en faux-bourdon[534] ». En dehors de l'évocation du service des vêpres de l'Assomption 1815 et des comptes rendus de cérémonies extraordinaires ou paraliturgiques, le *Registre des délibérations capitulaires* contient peu d'informations à propos de la pratique du faux-bourdon. Les sources musicales ne contiennent également que de très rares indices à ce sujet.

On ne conserve qu'une trace de l'insertion de faux-bourdon au cours de la messe dans un cahier de basse-taille de la *Messe en la majeur* Dv. 5. Il y est écrit « Fau-bourdon » après l'*Agnus Dei*.

---

532. F-Pn, ms. 1753. Le titre de la partition porte la mention : « Exécutée le I.er Mai 1841 / Dans l'Eglise S.t Louis des Français, à Rome / à l'occasion de la Fête du Roi Louis Philippe I.er ».

533. *cf.* Annexe 2.

534. Annexe 5H : *Règlement concernant les chantres (1820)*, article 20, p. 728 : « Les serpens sont tenus de jouer de leur instrument à toutes les antiennes, invitatoires et répons des matines, répons brefs des petites heures, hymnes des trois grands offices, des offices doubles-mineurs et au dessus, à tous les psaumes chantés en faux-bourdon, enfin aux parties de chant des services solemnels des morts ».

Mais la mention n'est pas associée à un texte ou à de la musique[535]. Cette organisation suggère l'insertion d'un faux-bourdon tiré des livres de musique imprimés en fonction de la liturgie du jour. Cette inscription renvoie probablement au chant de l'oraison ou de la communion en faux-bourdon. Mais il est également possible que cela témoigne de l'ajout d'un psaume en faux-bourdon au moment de la communion. Le 3 mai 1830, le *Registre des délibérations capitulaires* indique en effet que le psaume *Exaudiat* a été chanté en faux-bourdon à la communion de la messe pour la fête de l'Invention de la Sainte-Croix. Cet ajout s'explique par la concurrence de cette fête avec la messe commémorant le retour de Louis XVIII. En ces circonstances, la célébration de l'Invention de la Sainte-Croix, qui est habituellement chantée dans le degré double-majeur, est surclassée au degré annuel :

> Du lundi 3 mai, M. Jalabert, ayant pour diacre M. Morel, chanoine titulaire, pour sous-diacre M. Portal, chanoine honoraire et pour prêtre assistant M. Grébert, vicaire de ch. A célébré, sous le rit annuel la messe de l'Invention de la Ste Croix en y joignant les oraisons pour le Pape et le Roi en mémoire de la rentrée de Louis XVIII, et à la communion l'on a chanté l'*Exaudiat* en faux-bourdon[536].

Dès ses débuts, la fondation de la célébration de l'anniversaire du retour de Louis XVIII prévoit qu'il sera célébré tous les 3 mai « une messe votive de la Sainte Vierge sous le rit annuel avec les deux mémoires, l'une du Pape, l'autre du Roi […] suivie du psaume *Exaudiat*[537] ». Le compte rendu de la cérémonie du 3 mai 1820 précise que l'*Exaudiat* doit être chanté en faux-bourdon[538]. Il est possible que la messe Dv. 5 ait été exécutée dans ces circonstances. Mais il est tout à fait probable que l'ajout de faux-bourdon au niveau de la communion ou sur l'oraison ait été plus régulière qu'on ne le pense et pas seulement aux messes votives pour le retour des Bourbons ou autres cérémonies extraordinaires et non-canoniales. Par ailleurs, on sait, grâce au compte rendu de la cérémonie de la remise des drapeaux d'Austerlitz le 19 janvier 1806, qu'un psaume en faux-bourdon peut également être inséré avant la messe ; il s'agit encore du psaume *Exaudiat* dans le cas présent[539].

Le compte rendu de la cérémonie d'installation du cardinal Hyacinthe-Louis de Quélen à la place d'Archevêque de Paris, transcrit dans le *Registre des délibérations capitulaires* le 12

---

[535]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614. *cf*. Annexe 1 : *Catalogue de l'œuvre religieux de Pierre Desvignes*, Dv. 5, p. 517-518.

[536]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1830.

[537]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 5 mai 1814.

[538]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1820.

[539]. Sur la dimension symbolique de ce psaume et sa récurrence dans les cérémonies politiques, *cf*. Chapitre 4 *infra*.

février 1820, montre comment l'office de la messe canoniale peut être agrémenté de motets et faux-bourdons dans une circonstance particulière. La cérémonie articule plusieurs formes de chant sur les prières qui la composent : après le discours d'installation, le psaume *Quam dilecta* est chanté en faux-bourdon suivi du motet *Vivat in aeternum*. À la messe, les textes de l'Ordinaire, l'*Ô salutaris* et le *Domine salvum fac Regem* sont chantés en chant sur le livre. La cérémonie s'achève par le *Te Deum* en plain-chant et la bénédiction pontificale[540]. Un doute subsiste sur la manière dont le *Vivat* est chanté. L'usage du terme « motet » fait immédiatement penser à la musique figurée. Or, ce terme put également être employé pour désigner des pièces en « plain-chant musical » dès le début du XVIII[e] siècle. Dans son *Processionel avec les Saluts suivant l'Antiphonaire des religieuses*, Guillaume-Gabriel Nivers nomme « motet » des prières et hymnes en plain-chant pour les saluts[541]. En prenant en compte l'opposition implicite entre les appellations « motet » et « plain-chant » dans cet extrait et la manière dont les chanoines emploient généralement la première, on peut estimer que ce *Vivat* a très probablement été chanté en musique figurée. On conserve d'ailleurs une pièce de Desvignes sur cette hymne[542].

Les rares indices récoltés dans les sources prescriptives de Notre-Dame ne sont pas suffisamment éclairants. Ils ne permettent pas de dégager des principes fermes quant à l'ajout de motets ou de pièces en faux-bourdon au cours de l'office de la messe. Au mieux peut-on saisir la persistance de quelques habitudes, tel l'emploi d'un motet à l'offertoire ou le chant de certaines prières et psaumes de circonstance en faux-bourdon. Quelques comptes rendus permettent toutefois d'entrevoir les différentes combinaisons de chants possibles et la complexité avec laquelle le plain-chant, le faux-bourdon et le chant sur le livre imprimé peuvent interagir avec les pièces en musique figurée du maître de musique. À défaut d'un système fixe, on peut mettre au jour quelques tendances nécessitant toutefois d'être complétées par l'étude

---

[540]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 12 février 1820 : « Après le discours le premier choriste à [sic.] entonné le psaume *Quam dilecta tabernacula* ; pendant le chant de ce psaume en faux-bourdon S. Em. Mgr l'archevêque, prenant par la main Mgr de Quelen, l'a installé dans la forme prescrite par le susdit cérémonial. L'installation finie, Mgr le coadjuteur s'est rendu à l'autel pour y faire sa préparation à la messe : la musique du chœur a exécuté le motet *Vivat in æternum* : pendant la messe basse de Mgr le coadjuteur, le chœur a chanté en musique sur le livre le *Kyrie eleison*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*O salutaris*, l'*Agnus Dei*, et le *Domine salvum fac Regem*. La messe finie, le premier choriste a imposé à Mgr l'archevêque le *Te Deum* qui a été chanté en plain chant par le chœur et qui a été suivi de la bénédiction pontificale donnée par son Éminence ».

[541]. NIVERS (Guillaume-Gabriel), *Processionel avec les Saluts suivant l'Antiphonaire des religieuses dressé par le sieur Nivers, organiste de la Chapelle du Roy*, Paris : chez l'auteur, 1706. À ce sujet, voir DAVY-RIGAUX (Achille[Cécile]), *Guillaume-Gabriel Nivers un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS éditions, 2004.

[542]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, Rés. Vma. ms. 1639 pour la partition vocale et boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640 pour les parties séparées. Voir l'Annexe 1 au numéro Dv. 158, p. 641.

croisée des prescriptions précédemment évoquée, des livres liturgiques et des sources musicales.

C. Le « rite solennel » parisien : chant et conduite cérémonielle

Les prescriptions et les usages pour le chant de la messe nous renseignent sur la manière dont la musique pouvait participer de la pompe cérémonielle, comment son emploi pouvait se décliner en fonction du degré de solennité et de la liturgie du jour mais aussi du rôle que peut tenir le maître de musique dans l'élaboration d'un service. La question de la conduite cérémonielle est tout aussi centrale en ce qu'elle suppose une suite d'actions strictement organisées, hiérarchisées, et rigoureusement situées dans le temps et dans l'espace de la cérémonie. La musique se glisse entre ces actions, interagit avec elles et peut même contribuer à les organiser. S'intéresser aux conduites cérémonielles constitue donc une étape essentielle pour comprendre comment la musique est intégrée aux différents moments où elle est traditionnellement employée. À revers, la conduite cérémonielle donne un cadre précis auquel doit se conformer la musique et dans lequel la musique peut également donner des points de repères au célébrant ainsi qu'à ses diacres et acolytes. Elle peut donc potentiellement conditionner la création musicale et être à l'origine de choix de formes, de formats et de modes d'écriture. De telles analyses ont déjà été faites pour des messes imprimées[543], ainsi que pour des livres de chœur et pour d'autres sources musicales manuscrites[544]. On propose ici de les appliquer aux pièces de musique figurée de Desvignes. Cette démarche aura pour principaux intérêts de prolonger l'étude du rapport entre solennité du rite et pratique musicale par-delà la période révolutionnaire, de les appliquer au genre de la messe concertante et d'envisager l'œuvre de Desvignes en mêlant le point de vue des usages cérémoniels de la liturgie gallicane, des cadres et des conditions de création.

543. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

544. LEON (Jean-Charles), « L'art du maître de musique. Essai sur la fonction des sources musicales de la messe polyphonique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Revue de musicologie*, 86/2 (2000), p. 193-216.

a) Le « rite solennel » : une simple extension du « rite double »

Bien que les célébrations soient réparties en sept degrés de solennité – auxquels il faut ajouter les féries – le Cérémonial parisien ne prévoit que trois formes de rite pour la messe canoniale. Le « rite simple » s'applique aux messes des féries et des fêtes du degré simple[545]. Le « rite double » est réservé aux dimanches et aux fêtes des degrés semi-double, double-mineur et double-majeur[546]. Enfin, les fêtes des degrés solennel-mineur, solennel-majeur et annuel sont célébrées selon le « rite solennel[547] ». Résulte de cette organisation un enchevêtrement relativement complexe entre la solennité du rite suivi et le niveau d'embellissement du chant. Les fêtes pour lesquelles les chanoines de Notre-Dame exigent de Desvignes l'exécution d'une messe en musique et d'un motet à l'offertoire suivent le rite solennel. Elles se distinguent donc des fêtes des degrés inférieurs tant par la solennité du rite que par la musique. Il en est de même des fêtes du degré double-majeur qui se distinguent à la fois par l'ancrage dans le rite double que par l'usage du chant sur le livre. Les usages musicaux créent également des distinctions entre des fêtes qui suivent le même rite. Par exemple, les fêtes du degré solennel-mineur sont célébrées dans le « rite solennel », comme les fêtes des degrés supérieurs, mais sont chantées en chant sur le livre, comme les fêtes de degré double-majeur. De même, les fêtes des degrés double-mineur et semi-double suivent le rite double, comme les fêtes de degré double-majeur, mais sont chantées en plain-chant, comme les fêtes de degré simple.

Le « rite solennel » est une simple extension du « rite double ». Le premier suit le même ordre que le second et ne prévoit que quelques additions au niveau de la pompe et du nombre des acteurs de la cérémonie. L'office du célébrant ne change pas et celui de ses « ministres[548] » n'évolue que très légèrement. Les principales différences entre ces deux rites touchent à la pompe extérieure qui peut également connaître quelques additions en fonction du degré de solennité : nombre d'officiants, saluts, lumières. La célébration de la messe de rite double est dirigée par un célébrant assisté d'un diacre et d'un sous-diacre dans ses lectures et

---

545. *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis*, 1662, p. 119-120 ; *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in Christo patris Domini D. Ludovici Antonii*, 1703, p. 115-116 ; *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, Paris : Adrien Le Clère et Cie, 1846, p. 141-143.

546. *Ibid*., 1662, p. 115-118 ; *Ibid*. 1703, p. 112-115 ; *Ibid*. 1846, p. 119-140.

547. *Ibid*., 1662, p. 105-114 ; *Ibid*. 1703, p. 111-112 ; *Ibid*. 1846, p. 143-160.

548. Nous empruntons le terme au *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*.

encensements. Les tâches annexes sont confiées à cinq enfants de chœur servant d'acolytes parmi lesquels figurent deux céroféraires portant les cierges[549], deux thuriféraires chargés de l'encensoir et un crucigère qui porte la Croix à la procession, aux entrées et sorties ainsi qu'à la lecture de l'Évangile et la patène pendant le Canon. Deux choristes conduisent chacun un côté du chœur, comme pour l'office des vêpres.

Dans le cadre du « rite solennel », ces ministres sont rejoints par d'autres acolytes servant d'assistants aux diacres et sous-diacres[550]. Ces derniers sont au nombre de quatre pour les fêtes des degrés solennel-majeur et mineur et de six pour les fêtes du degré annuel et sont répartis équitablement de chaque côté de l'autel. Ils reprennent et se répartissent équitablement la plupart des tâches secondaires assignées au diacre et au sous-diacre dans le rite double, comme le port des livres ou le soulèvement de la chasuble du célébrant. Enfin, aux fêtes des degrés annuel et solennel-majeur, un prêtre assistant sert de chapelain au prêtre célébrant.

La conduite de la cérémonie suit l'ordre traditionnel de la messe post-tridentine, alternant les chants du Propre et de l'Ordinaire entrecoupés de lectures et gestes rituels dont on ne fera pas l'inventaire exhaustif ici. Seuls ceux qui sont liés aux moments de chants et qui, de ce fait, peuvent potentiellement influencer la création musicale seront évoqués. En effet, certains versets du *Kyrie*, du *Gloria* et du *Credo* servent de signaux au célébrant et à ses ministres pour l'exécution de saluts, de génuflexions, de déplacements et autres actions préparatoires aux lectures et chants suivants. L'association du chant et de ces gestes rituels put impacter la composition des messes polyphoniques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[551]. Il s'agira donc, dans la suite de ce chapitre, d'examiner s'il en est de même des messes en musique de Desvignes.

Tout au long de la cérémonie, l'édiction des textes du Propre, de l'Ordinaire et des lectures de la liturgie de la Parole repose sur l'alternance entre récitation par les officiants et chant par le chœur. Comme l'indiquent le *Caeremoniale parisiense* de Noailles (1703) et le *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris* de Caron (1846), les textes du Propre et l'Évangile sont lus puis chantés par le chœur[552]. Les textes de l'Ordinaire suivent la même alternance à

---

549. Les cierges sont au nombre de deux aux féries et aux fêtes simples, quatre aux fêtes semi-doubles, six aux fêtes doubles, dix aux fêtes solennelles-mineures, douze aux fêtes solennelles-majeures et plus de douze aux fêtes annuelles.

550. Ils sont généralement nommés induts ou chapiers.

551. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017, p. 179-180.

552. Voir le *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in Christo patris Domini D. Ludovici Antonii…*, 1703, Partie III : *De Missa*, Chapitre II : *De Missa Festorum Annualim*, p. 72-111 et Chapitre III : *De Missa festorum Solemnium-majorum*, p. 111-112. Voir également pour la période qui nous occupe le *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, Paris : Adrien Le Clère et C^ie^, 1846, Partie II : *De l'Office public du*

ceci près qu'ils sont récités par le célébrant et ses deux diacres. L'Épître est simultanément lue par le célébrant et chantée par le sous-diacre, mais elle n'est pas mise en musique par le maître de musique. Le *Tableau n° 6* ci-dessous résume les principaux moments de la messe canoniale dont l'articulation dans le temps et dans l'espace va être développée au point suivant.

Rites initiaux	Procession d'entrée
	Introït (entonné par le célébrant puis chanté par le chœur)
	Kyrie (entonné par le célébrant et ses diacres puis chanté par le chœur)
	Gloria (entonné par le célébrant et ses diacres puis chanté par le chœur)
	Chant de la (des) Collecte(s) ou Oraison(s)
Liturgie de la Parole	Épître (chantée par le sous-diacre et psalmodiée en même temps par le célébrant)
	Graduel (répons de la lecture)
	Alleluïa
	Évangile (entonné puis chanté par le célébrant)
	[Prône ou Instruction aux fidèles]
	Credo (entonné par le célébrant et ses diacres puis chanté par le chœur)
Liturgie de l'Eucharistie	Offertoire (entonné par le célébrant puis chanté par le chœur)
	Bénédictions et encensements du Saint-Sacrement, des oblations, de l'autel et les différents corps officiants
	Sanctus (entonné par le célébrant et ses diacres puis chanté par le chœur)
	Canon (ou prière Eucharistique)
	Consécration et Élévation de la Sainte-Hostie
	Agnus dei (entonné par le célébrant et ses diacres puis chanté par le chœur)
	Oraison(s)
	Communion
Rites de conclusion	Postcommunion
	Procession de sortie

Tableau n° 6 - Déroulement de la messe canoniale[553]

chœur, Chapitre II : *Des cérémonies de la grand'messe*, Article III : *De la messe Solennelle*, p. 143-160. Le chapitrage est organisé différemment mais le contenu n'évolue guère entre le cérémonial d'Ancien Régime et celui de 1846. Sur la question de la continuité des usages liturgiques parisiens de l'Ancien Régime jusqu'à l'adoption du rite romain, voir BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout : Brepols, 2006, p. 56-80. Le chant du Propre n'est jamais évoqué par les cérémoniaux parisiens et par les règlements du bas-chœur de Notre-Dame de Paris. On ne sait donc pas comment évolue le chant de ces textes en fonction du degré de solennité ni même si l'échelle des degrés de solennité influence l'embellissement musical du chant du Propre.

553. Nous tirons les informations synthétisées dans ce tableau de divers graduels et cérémoniaux parisiens des XVIII^e et XIX^e siècles : *Graduel de Paris noté pour les dimanches et fêtes imprimé par ordre de Monseigneur l'Archevêque, nouvelle édition augmentée*, 1780 ; *Antiphonaire et graduel de Paris, imprimé par la permission de Monseigneur Antoine-Eléonor-Léon Le Clerc de Juigné*, 1788 ; *Graduel de Paris noté pour les dimanches et fêtes, nouvelle édition augmentée*, 1817 ; *Directorium chori, sev ceremoniale sacntae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis*, 1656 ; *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis*, 1662 ; *Caeremoniale parisiense eminentissimi et reverendissimi in Christo patris Domini D. Ludovici Antoni de Noailles*, 1703 ; *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, Paris : Adrien Le Clère et C^ie, 1846.

b) La conduite cérémonielle sous le « rite solennel »

À l'*introït*, les ministres entrent après les saluts d'usage, dans cet ordre : le crucigère, les céruféraires, les thuriféraires, le sous-diacre, le diacre et le célébrant. Lors des dimanches et des fêtes solennelles, ce dernier porte une petite croix que le diacre placera au milieu de l'autel. Les céroféraires placent ensuite les chandeliers de part et d'autre de l'autel, sur le dernier degré. Après avoir salué et embrassé l'autel, les ministres se placent du côté de l'Épître. Le célébrant lit l'*introït* et récite alternativement le *Kyrie* à voix basse avec le diacre et le sous-diacre puis le chœur chante le *Kyrie*. Le *Christe* est ensuite chanté trois fois avant la reprise du *Kyrie*. Après le chant du troisième *Christe*, le premier choriste vient annoncer le *Gloria* au célébrant. À la fin du chant, le célébrant se rend à l'autel pour entonner le *Gloria*. Il le récite ensuite avec ses ministres. Le chœur chante alors et les ministres s'inclinent (s'ils sont restés debout à l'autel) ou se découvrent (s'ils sont revenus s'asseoir au coin de l'Épître) à l'audition des mots *Adoramus te*, *Gratias agimus tibi*, *Suscipe deprecationem nostram* et *Jesu Christe*. S'ils sont restés debout à l'autel, ils doivent veiller à ne pas retourner s'asseoir pendant le chant de l'un de ces versets.

Aux mots *Qui sedes ad dexteram Patri* le sous-diacre va chercher le livre de l'Épître pour la lecture. Après avoir salué l'autel, le chœur et le peuple, il monte à l'ambon septentrional situé du côté opposé, celui de l'Évangile[554]. Aux mots *Cum sancto spiritu* le célébrant va à l'autel et l'embrasse à la fin du chant. Il chante *Dominum vobiscum* puis va à l'Épître pour chanter la Collecte et l'Oraison. Le sous-diacre chante ensuite l'Épître depuis l'ambon puis le célébrant le reprend en le récitant. L'Évangile est ensuite emmené par une petite procession après bénédiction de l'encens et les saluts et génuflexions de rigueur jusqu'à l'ambon méridional où le célébrant le chante.

Après le Prône et/ou l'Instruction aux fidèles, le célébrant entonne le *Credo* à l'autel puis le récite à voix basse avec ses ministres. Le chœur chante ensuite le *Credo*. Au chant de l'*Et incarnatus est* le célébrant se dénude la tête s'il est revenu à son siège ou fait une génuflexion s'il est resté debout à l'autel. Aux mots *Simul adoratur* ils inclinent tous trois fois la tête découverte. S'ils sont assis à leur siège, ils sont censés revenir à l'autel à l'audition des mots *Et vitam*. S'ensuivent plusieurs moments d'encensement avant la Préface. Le célébrant et ses

[554]. Cela n'est valable évidemment que pour les grands chœurs dotés de deux ambons, comme celui de Notre-Dame. Si l'église n'est dotée que d'un ambon, le sous-diacre s'y rend quel que soit son emplacement. Dans les petites églises sans ambon, le sous-diacre porte le livre à l'aigle ou à tout autre pupitre prévu à cet effet.

ministres récitent le *Sanctus* tête baissée, à voix basse et font le signe de Croix en disant *Benedictus qui venit*. Ils font de même quand le chœur chante ces mots. Après les saluts et prières de rigueur, ils s'inclinent vers l'hostie, disent trois fois l'*Agnus dei* et se frappent la poitrine au mot *nobis* pendant leur récitation et au chant du chœur. Après la communion et la postcommunion, tous quittent le chœur dans le même ordre qu'à l'arrivée après l'action de grâce, les prières et saluts.

Après avoir délimité le cadre prescriptif auquel Desvignes devait se conformer et le cadre cérémoniel au sein duquel il devait intégrer les morceaux de sa composition, nous allons nous interroger sur les manières dont ces cadres ont pu, ou non, influencer le travail de composition de Desvignes. Une première étude de ses messes en musique met au jour une grande diversité de formats, de structures, d'écritures et de nomenclatures qui nous amène à nous interroger sur les causes de cette diversité. Desvignes put en effet intégrer dans la structure réglée que nous venons d'expliciter, tant des petites messes pour chœur homorythmique simplement accompagnées de cordes que de messes concertantes monumentales multipliant les modes d'écriture chorale et les numéros de solistes largement empreints des genres profanes. Une telle diversité d'écriture suppose la présence d'un ensemble de causalités qui ne sont pas nécessairement d'ordre liturgique et cérémoniel.

II. Pierre Desvignes et les habitudes de création dans le genre de la messe en musique

La notion de cadre de la création ne se résume pas à l'encadrement règlementaire, liturgique et cérémoniel, elle implique également la question des habitudes dans le geste créatif, inscrites dans le temps long et, de ce fait, caractéristique d'une certaine tradition artistique. Ainsi, avant de s'intéresser au maître à l'ouvrage, il est nécessaire de s'arrêter sur la question des habitudes de création dans le genre de la messe en musique en France. La messe en musique demeure assez peu étudiée en France, en dehors de quelques études monographiques faites dans le cadre d'ouvrages collectifs aux problématiques transversales ou d'éditions critiques[555]. Ces travaux se concentrent généralement sur la période 1650-1750 et tend à négliger la musique religieuse française composée après la mort de Jean-Philippe Rameau[556].

Jean-Paul Montagnier a récemment proposé une étude systématique sur le genre de la messe polyphonique en France dans le cadre d'une chronologie plus large, mettant au jour plusieurs points essentiels à propos de l'intégration de la musique dans le cours des cérémonies, des pratiques musicales mais également des habitudes de composition[557]. Néanmoins, cette étude se focalise sur les messes imprimées. Ces dernières ne sont pas mises en relation avec le corpus des messes manuscrites. Cela s'explique par le fait que ce dernier corpus est inégalement conservé et dispersé dans divers corps d'archives sur tout le territoire : municipaux, départementaux, diocésains voire dans les églises elles-mêmes. D'importants fonds musicaux demeurent encore aujourd'hui peu étudiés de ce point de vue[558]. Soulignons également le

---

555. Voir DURON (Jean), « Les messes en musique de Louis Grénon : un regard sur le métier de maître de chapelle », *Louis Grénon. Un musicien d'Église au XVIII^e siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 111-145 ; MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Les messes polyphoniques à la cathédrale Notre-Dame de Paris d'Innocent Boutry à Pierre Hugard », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : L.S. Olschki, 2014, p. 195-294 ; DURON (Jean), « Le traitement du *Crucifixus* dans les messes polyphoniques publiées par Ballard au XVII^e siècle », *Les langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2020, p. 423-460. Voir également les éditions critiques suivantes : HARDOUIN (Henri), *Six messes à quatre voix*, éd. Patrick Taïeb, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 1994 (anthologies, I. 2) ; GRENON (Louis), *Les Messes*, éd. Jean Duron avec la collaboration de Bernard Dompnier, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2008 (anthologies : musique des maîtrises de France, I. 9).

556. Notons toutefois la parution récente d'une monographie sur Charles Gauzargues : CARBONNIER (Youri) et DURON (Jean), *Charles Gauzargues, 1723-1801 : un musicien de la Chapelle royale entre Nîmes et Versailles*, Paris : Picard, 2016.

557. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge : Cambridge University Press, 2017.

558. Soulignons l'importance par exemple du fonds Hardouin conservé à Reims, du fonds Lorenzitti à Nancy ou du fonds Richter à Strasbourg bien connus des spécialistes mais essentiellement étudiés du point de vue du style et

décalage chronologique entre ces deux corpus liés à l'histoire de la messe en musique. Les messes dites concertantes, c'est-à-dire écrites sous forme de cantates avec un accompagnement instrumental concertant, n'apparaissent en France que dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle tandis que le genre de la messe polyphonique s'inscrit en partie dans le prolongement d'une tradition plus lointaine[559]. En conséquence, l'historiographie française manque d'études croisant l'analyse des messes polyphoniques « réputées *a capella*[560] » et des messes dites concertantes. Les messes de Desvignes sont donc l'occasion de développer ce genre d'analyse au sein d'un corpus restreint et homogène. Fondée sur l'étude comparée des messes de Desvignes avec les messes polyphoniques et concertantes de la période précédente, la seconde section du présent chapitre permet de mesurer l'ancrage du maître dans la tradition de la messe en musique française et de porter un nouveau regard sur le genre de la messe en musique en France.

L'Ordinaire de la messe est divisé en cinq prières : les acclamations *Kyrie eleison*, *Sanctus* et *Agnus dei* entre lesquelles sont intercalées l'hymne *Gloria in Excelsis* et la profession de foi, aussi appelé chant du Symbole, *Credo in unum Deum*. Les acclamations sont des textes courts et poétiquement homogènes dont l'élocution est soumise à un ordre strict, tant au niveau du schéma du plain-chant que de celui de l'intégration de l'orgue[561]. De ce fait, les versions en musique figurée suivent généralement les mêmes schémas structurels. Ces derniers sont ensuite investis de diverses formes musicales, plus ou moins développées, plus ou moins concertantes, plus ou moins imprégnées des codes de la musique de théâtre et de concert. Les compositeurs y développent aussi divers traits d'écriture récurrents, qui consistent généralement en des réductions de la texture polyphonique, des ralentissements ou accélérations du discours ou en des changements de mode harmonique sur certains versets ou ensembles de versets.

On observe également quelques phénomènes de cette nature dans le *Gloria* et le *Credo*. Mais sur les plans structurel et dramatique, la mise en musique de ces pièces est nettement plus variée. Cela s'explique par la longueur des textes et, surtout, leur grande variété poétique. Il est

---

des pratiques. Il y aurait encore tout un travail systématique à faire sur leur lien avec la tradition française et les manières étrangères, sur l'encadrement liturgique de leur exécution ainsi que sur leur rôle dans l'émergence et la diffusion du genre de la messe concertante à la fin du XVIII[e] siècle.

559. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 148-172. Dans cette section de son ouvrage nommée *Lassus as Model*, l'auteur démontre moins l'existence d'un tradition vivante depuis Lassus jusqu'aux années 1780 que la persistance durable d'éléments fondateurs du genre depuis la fin du XVI[e] siècle.

560. LAUNAY (Denise), « À propos d'une messe de Charles d'Helfer : le problème de l'exécution des messes réputées a capella en France, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », *Le baroque musical : recueils d'études sur la musique du XVII[e] siècle*, ed. Suzanne Clercx, Paris : Les Belles-Lettres, 1963, p. 177-199.

561. À ce sujet voir notamment KOCEVAR (Erik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles…art. cit. »

toutefois possible de dégager quelques principes généraux identifiables dans la plupart des messes en musique françaises. Il apparaît donc nécessaire de séparer l'étude des prières d'acclamation et celle du *Gloria* et du *Credo* afin d'identifier les canevas propres à ces prières. Une fois analysé le rapport de Desvignes aux canevas traditionnels, nous pourrons mettre au jour les différentes manières dont celui-ci les développe sur le plan musical.

A. Le strict respect des canevas traditionnels : les prières d'acclamation *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*

a) Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison

La mise en musique du *Kyrie* s'appuie sur deux principales habitudes de composition. L'une concerne la structure et l'autre les modes d'écriture. Dans la plupart des messes polyphoniques des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui sont destinées aux cérémonies ordinaires, les locutions des deux *Kyrie eleison* et du *Christe eleison* sont toujours strictement séparées, suivant un plan musical ternaire (ABA) ou cumulatif (ABC)[562]. Le découpage musical est souvent marqué par l'opposition d'un trio de dessus, haute-contre et ténor au niveau du *Christe eleison* et d'un chœur au niveau des deux *Kyrie eleison*[563]. Louis-Joseph Marchand préfère toutefois insérer un trio de haute-contre, taille et basse à cet endroit de sa *Missa quatuor vocibus cui titulus Quis ut Deus*[564].

Dans le cas des messes composées pour un chœur à cinq voix et plus, le *Christe eleison* est généralement différencié par un simple allègement de la texture polyphonique du chœur. Dans sa *Missa quinque vocum In Honorem Divi Ioannis Baptistae et ad Imitationem moduli, Ioannes est nomen ejus* publiée chez Ballard en 1682, Jean Mignon oppose des textures à cinq et quatre voix respectivement au niveau du *Kyrie* et du *Christe.* Pierre Menault fait de même dans sa

---

[562]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass…op. cit.*, p. 179-180 et du même auteur « La messe en musique en livre de chœur comme outil pédagogique », *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020, p. 381-395.

[563]. C'est le cas de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Laudate pueri Dominum* (1744) de Pierre Hugard, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Vox Exultationis* (1666) de Pierre Dagneaux, de la *Missa jucundum site ei eloquium meum* (1772) et de la *Missa Laudate nomen Domini* (1772) d'Henri Hardouin ainsi que de la *Missa Lumen ad Revelationem* de Jean-Marie Rousseau.

[564]. F-Pn, Vm[1] 3043, p. 2-5.

Missa sex vocibus ad imitationem moduli Ferte rosas publiée chez Ballard en 1691 en opposant des textures à six et quatre voix. Quoique courant, cet usage n'est pas systématique. Il existe beaucoup d'autres exemples de *Kyrie*, respectant la séparation des locutions mais au cours desquels la texture polyphonique n'évolue pas[565].

Cette disposition sonore forme tout de même un canevas sur lequel repose également l'organisation en numéros fermés de la plupart des messes concertantes du XVIII[e] siècle. Dans ce cadre, les maîtres de chapelle français maintiennent le principe du découpage en trois sections et multiplient les manières d'organiser le contraste de textures sonores entre le *Kyrie* et le *Christe*. L'habituel trio[566] peut être remplacé par un récit de voix haute. Dans sa *Messe avec Symphonie* de 1771, François Giroust prévoit un récit de haute-contre[567]. Antoine Merle fait de même à Tours en 1785 dans sa *Missa quatuor vocibus quae est spes mea*[568], tandis que dans sa *Missa quatuor vocibus cui titulus Mobilitate Viget*, composée à Coutances en 1777, ce dernier préfère un récit de dessus[569]. Louis Grénon confie le *Christe* à une taille récitante dans sa *Messe en Noël* composée pour la cathédrale du Puy-en-Velay en 1766[570]. Enfin, dans un *Kyrie* en *do* mineur conservé au sein d'un recueil factice, Bernard Jumentier fait également le choix du récit de dessus opposé à un chœur[571]. Mais contrairement aux autres exemples évoqués ci-avant, l'ancien maître de la collégiale de Saint-Quentin conçoit son *Kyrie* en un seul bloc et non en trois sections séparées[572]. D'autres compositeurs font le choix d'insérer un duo. Dans

565. C'est le cas par exemple de la *Missa brevis quatuor vocibus* (1746) d'Henry Madin, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Gaudete in Domino semper* (1678), de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Psallite sapienter* (1686) et de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Laetitia sempiterna* (1707) de Jean Mignon, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Eructavit cor meum* (1673) de François Cosset, de la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Benedicam Dominum* (1639) et de la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Deliciae regum* (1664) de Charles d'Helfer, de la *Missa Incipite Domino in Tympani* (1772), de la *Missa Cantate Domino in Cymbalis* (1772), de la *Missa exaltate et invocate nomen ejus* (1772) et de la *Missa Collaudate canticum* (1772) d'Henri Hardouin.

566. En 1766, Louis Grénon prévoit un trio de deux dessus et haute-contre au *Christe* de sa *Petite messe en la majeur*. Voir GRENON (Louis), *Les Messes*, éd. Jean Duron avec la collaboration de Bernard Dompnier, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2008 (anthologies : musique des maîtrises de France, I. 9), p. 148.

567. F-Pn, H. 596, f. 4v-5v. Giroust prévoit souvent un récit – plus rarement un trio – dans la quasi-totalité de ses messes, à l'exception de sa *Messe pour les jours à Grande Chapelle* et de sa *Missa brevis Gaudete in Domino semper*. Voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Georg Olms Verlag, 2018, p. 211-257.

568. F-Pn, ms. 23536, f. 2r-2v.

569. F-Pn, ms.23516, f. 2r-4r.

570. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. 82.

571. Archives municipales de Rouen, Ms. Bachelet 84, p. 130-141.

572. Archives municipales de Rouen, Ms. Bachelet 84, p. 52 et p. 62 : Notons, à titre de contre-exemple, que Jumentier ne se conforme pas toujours à cet usage. Ce recueil contient également deux *Kyrie* séparés,

une messe en *ré* avec symphonie, Jumentier convoque un duo de dessus et basse[573], à l'instar de Louis Grénon dans sa *Messe en sol majeur*[574]. Jean-Baptiste Guilleminot-Dugué propose un récit de dessus suivi d'un duo de hautes-contre dans sa *Missa cui titulus Sit laus plena, sit sonora mentis Jubilato*[575]. Dans la messe qu'il composa à Dijon en 1780, Desvignes oppose aux deux chœurs à quatre voix sur le premier et le second *Kyrie* à un duo de dessus et taille sur le *Christe*[576].

Dans la plupart des messes concertantes qu'il compose pour Notre-Dame de Paris, Desvignes reproduit le schéma d'opposition de textures sonores entre des chœurs sur le *Kyrie* et un trio sur le *Christe* réparti dans trois numéros fermés. La messe à trois voix Dv. 8 contient le schéma d'opposition le plus courant dans le répertoire des messes polyphoniques françaises. Le *Kyrie* et le *Christe* sont inscrits dans une coupe ternaire (ABA), opposant un chœur composé de deux parties de dessus et une partie de basse en *la* mineur et de métrique 3/4 à un trio dans le ton homonyme en 6/8. Le premier chœur est ensuite repris avec une nouvelle coda, comme le montre la Fig. 1ª ci-après[577]. Desvignes prévoit néanmoins un second *Kyrie* alternatif[578] dont il systématise l'emploi dans la version pour harpe et grand orchestre mise au net à la fin de sa vie[579].

respectivement en *fa* mineur et en *do* mineur, qui sont écrits d'un bloc et qui n'engagent aucune modification de la texture polyphonique au niveau du *Christe*.

573. Archives municipales de Rouen, Ms. Bachelet 61, p. 2-17.

574. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. 6-7.

575. F-Pn, D. 3615, p. 5-9.

576. F-Pn, ms. 9347(3), f. 1v-2r.

577. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 211-215. Après le *Christe*, à la page 215, Desvignes indique « On répète le 1er Kyrie ».

578. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 250-254. Le *Kyrie* alternatif est copié à la fin de la messe.

579. F-Pn, ms. 9343, p. 124-136. Desvignes maintient néanmoins la seconde coda du premier *Kyrie* qui, dans cette version, est chanté deux fois avant le *Christe*. La partition est inachevée. Il manque toute la partie de harpe, dont on ne conserve aucune copie. La copie de cette partition fut probablement interrompue par le décès du compositeur en 1827.

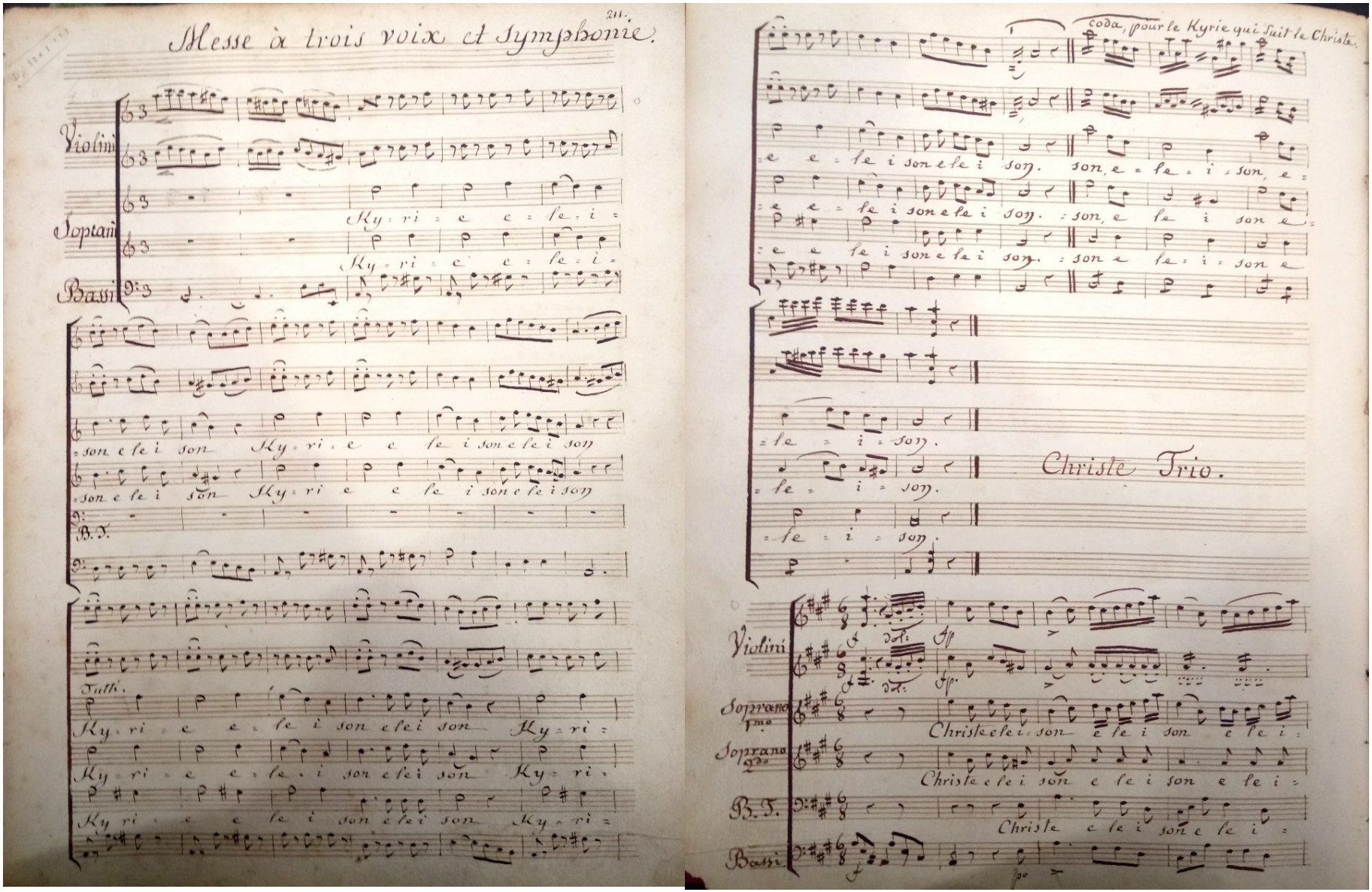


Fig. 1ª. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 211-212 : *Kyrie* et début du *Christe* de la messe à trois voix Dv. 8

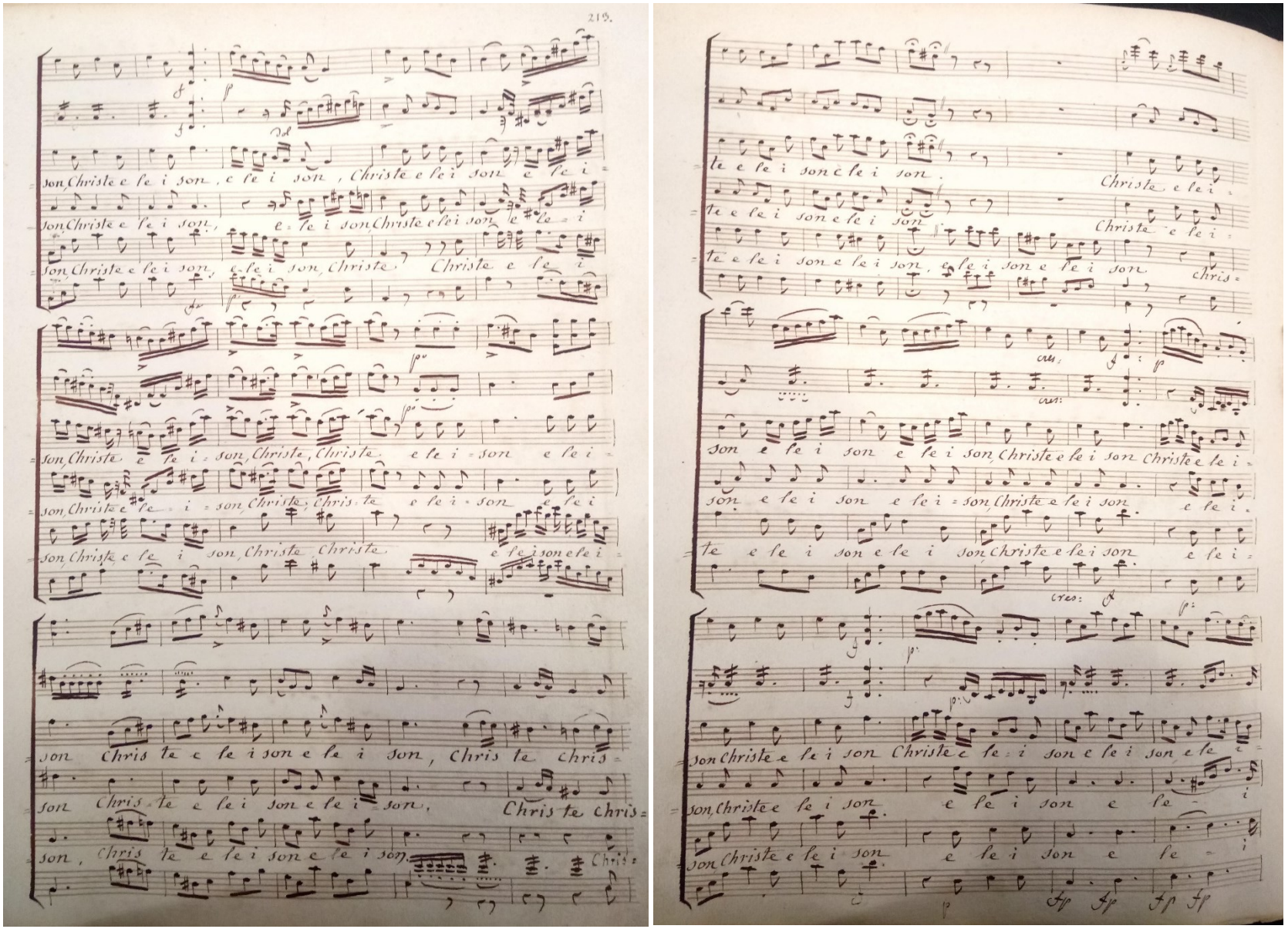


Fig. 1[b]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 213-214 : Suite du *Christe* de la messe à trois voix Dv. 8

La messe Dv. 16 inscrit également dans une coupe ternaire l'opposition entre deux chœurs à quatre voix et un trio de deux dessus et une basse[580]. Les messes Dv. 6, Dv. 14 et Dv. 13 reprennent le même schéma dans une coupe cumulative (ABC). La première oppose un trio de deux dessus et basse homorythmique à deux chœurs contrapuntiques, tous trois dans le ton de *mi*♭ majeur[581]. La deuxième messe oppose un trio de dessus, haute-contre et basse qui contraste par son inscription dans le ton de *do* mineur, homonyme du ton des deux chœurs sur le *Kyrie*[582]. Enfin, la troisième messe oppose un trio de deux dessus et haute-contre en *sol* majeur aux deux chœurs à quatre voix en *sol* mineur sur *Kyrie*[583]. L'effet de contraste est renforcé ici par la concentration du trio dans les voix hautes.

La messe Dv. 5 et la messe Dv. 17 suivent la même coupe cumulative (ABC) mais opposent aux chœurs sur le *Kyrie*, respectivement un duo de haute-contre et basse[584] et un air de dessus[585]. La messe Dv. 11 suit le même schéma que la messe Dv. 17, à ceci près que Desvignes se permet quelques libertés au niveau de la distribution du texte[586]. Il mêle dans le premier chœur **(A)** les textes du *Kyrie* et du *Christe*. Il traite ensuite ce dernier seul dans un air de dessus **(B)**. Il achève son morceau par un second chœur uniquement sur le deuxième *Kyrie* **(C)**. Le portefeuille de messes de Desvignes est à l'image du répertoire des messes françaises et contient quelques exceptions en la matière. Les messes Dv. 9 et Dv. 10 intègrent les *Kyrie* et le *Christe* dans un seul morceau choral, sans aucun contraste d'écriture significatif[587]. Le *Christe* se démarque juste par une modulation dans le ton homonyme. Il en est de même pour la messe Dv. 7 mais sans modulation[588]. Enfin, dans sa messe Dv. 12, Desvignes mêle le premier *Kyrie* et le *Christe* dans un air de dessus, suivi d'un chœur de dessus sur le second *Kyrie*[589].

Le principe d'allègement de la texture polyphonique au niveau du *Christe* disparaît au cours du XIX^e^ siècle. Les causes n'ont pas encore fait l'objet d'un examen historique. Il n'est guère possible aujourd'hui de déterminer si cela est dû à l'influence de certains compositeurs et notamment des compositeurs étrangers, à la modification de l'enseignement de ce type de

[580]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 10, Rés. Vma. ms. 1625.

[581]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 68-77.

[582]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1605, p. [1]-[16].

[583]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 1-41.

[584]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 1-12.

[585]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 11, Rés. Vma. ms. 1626.

[586]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 1-45.

[587]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 255-261 et p. 291-297.

[588]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 155-161.

[589]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1603, p. 1-21.

composition ou à la mutation du goût de l'époque qui tend de plus en plus à favoriser les pièces chorales dans les grandes messes solennelles. Toujours est-il qu'on n'en trouve plus trace dans les messes solennelles de Le Sueur, parfait contemporain de Desvignes. Il en est de même des messes à grand orchestre des compositeurs français des générations suivantes tels Hector Berlioz, Ambroise Thomas ou encore Charles Gounod. La *Messe pontificale* de Théodore Dubois (1895) fait toutefois exception. Les *Kyrie* et le *Christe* ne sont certes pas séparés en trois numéros fermés mais le compositeur y oppose deux sections chorales sur les deux *Kyrie* à un dialogue entre un ténor soliste et les ténors et basses du chœur sur le *Christe*[590].

Rappellons qu'à l'annonce du troisième *Christe*, le choriste est censé annoncer au célébrant le *Gloria* qu'il doit entonner. Cette préconisation du cérémonial suppose donc que le chant du *Christe* doit être structuré en trois occurrences comme c'est le cas de tous les plains-chants sur ce texte. Prendre en compte ce signalement conduit le maître de musique sinon à diviser son morceau en trois sections, au moins à rendre intelligible la troisième occurrence du *Christe eleison*. En ce sens, la plupart des *Kyrie* de Desvignes semblent conçus pour bien accompagner cet aspect du déroulement de la cérémonie, autant dans les messes les plus simples que dans les grandes messes concertantes.

Desvignes divise certains de ses *Christe eleison* en trois sections, plus ou moins nettement délimitées, rappellant ainsi les trois occurrences des plains-chants. La majorité des *Christe* de Desvignes ne sont pas tripartites mais ils permettent tout de même au choriste de s'y repérer avec un peu d'habitude, grâce notamment à la délimitation des occurrences, quel que soit leur nombre. Desvignes ne respecte le principe des trois occurrences que dans une seule messe[591]. Comme le montre la Fig. 2 ci-après, le *Christe eleison* de la messe Dv. 6, n'est pas divisé en trois sections bien délimitées mais fait clairement entendre les trois occurrences. Il débute par une entrée du trio en homorythmie **(a)**, après une cadence parfaite modulant à la dominante, la deuxième occurrence **(b)** est donnée par les deux dessus du trio, accompagnés de la basse en contrechant sur le mot « *eleison* ». Après une demie-cadence, toujours sur la dominante, la troisième occurrence **(c)** est donnée par la basse et le second soprano tandis que le premier soprano continue selon le même principe de contre-chant observé dans la deuxième occurrence[592]. L'usage de la forme ternaire ABA, que l'on peut observer dans l'air de dessus

[590]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 639, f. 1-20.

[591]. On retrouve le même principe dans la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Benedicam Dominum* de Charles d'Helfer, dans la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Eructavit cor meum* de François Cosset ou dans la *Missa brevis quatuor vocis cui titulus* d'Henry Madin.

[592]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 70-72.

Christe eleison de la messe Dv. 17 se prête également bien à cette forme de signal. Le choriste n'a qu'à attendre le retour du thème principal après la cadence de soliste pour s'exécuter[593]. Desvignes a-t-il choisi cette forme dans cette perspective ? Rien n'est moins sûr car une telle structuration est des plus commune, particulièrement dans le genre de l'air. De plus, elle n'apparaît pas nécessaire à la bonne conduite cérémonielle. En effet, Desvignes trouve d'autres moyens de rendre audible le signal au choriste.

Le choriste, n'a nul besoin d'une réexposition de thème pour se repérer dans le morceau. Il peut aussi se référer aux cadences principales ou aux changements de paramètres musicaux comme la métrique ou le mode d'écriture. Le *Christe eleison* de la messe Dv. 10 est nettement divisé en trois sections, la deuxième étant délimitée par un point d'orgue et la troisième par un changement de signature de mesure passant de deux à trois temps. La première section **(a)** repose sur une montée diatonique, la voix de soprano simplement harmonisée note contre note. La deuxième **(b)** reprend le même principe mais sur une descente diatonique. Après le mouvement cadentiel, débute la troisième section **(c)**. Cette dernière récapitule les deux premiers en faisant chanter la montée puis la descente diatonique aux trois voix supérieures par-dessus le contrechant de la basse instrumentale[594].

Le changement de métrique, la modification de la configuration polyphonique et le retour du motif diatonique ascendant, qui peut être entendu comme une réexposition, purent être conçus de manière à stimuler l'attention du choriste et peuvent être perçus comme l'établissement volontaire d'un signal de la part du compositeur envers lui. Le *Christe eleison* de la messe Dv. 9 est conçu de la même manière, mais divisé en deux sections (Fig. 3 ci-après). Desvignes y oppose une première section homorythmique en 2/4 **(a)** à une seconde section concertante en 3, fondée sur une homorythmie à trois voix au-dessus d'une voix concertante, d'abord la taille puis le soprano **(b)**. L'accompagnement orchestral nourrit également la distinction entre les deux sections. Le chant de la première section est accompagné d'un mouvement de marche aux cordes graves souligné par des arpèges en doubles croches aux premiers violons. Dans la seconde section, les instruments ne font que doubler les voix par tessiture[595].

[593]. F-Pn, ms. 9341, p. 9-13, le retour du thème A est à la page 11. À titre de comparaison, Dugué, Giroust et Merle procèdent de la même manière respectivement dans la *Missa cui titulus sit laus plena, sit sonora, mentis jubilato* (F-Pn, D. 3615), dans la *Messe en symphonie* (F-Pn, H. 596), et dans la *Messe à grand orchestre* (F-Pn, ms. 23536).

[594]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 293-295.

[595]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 257-260.

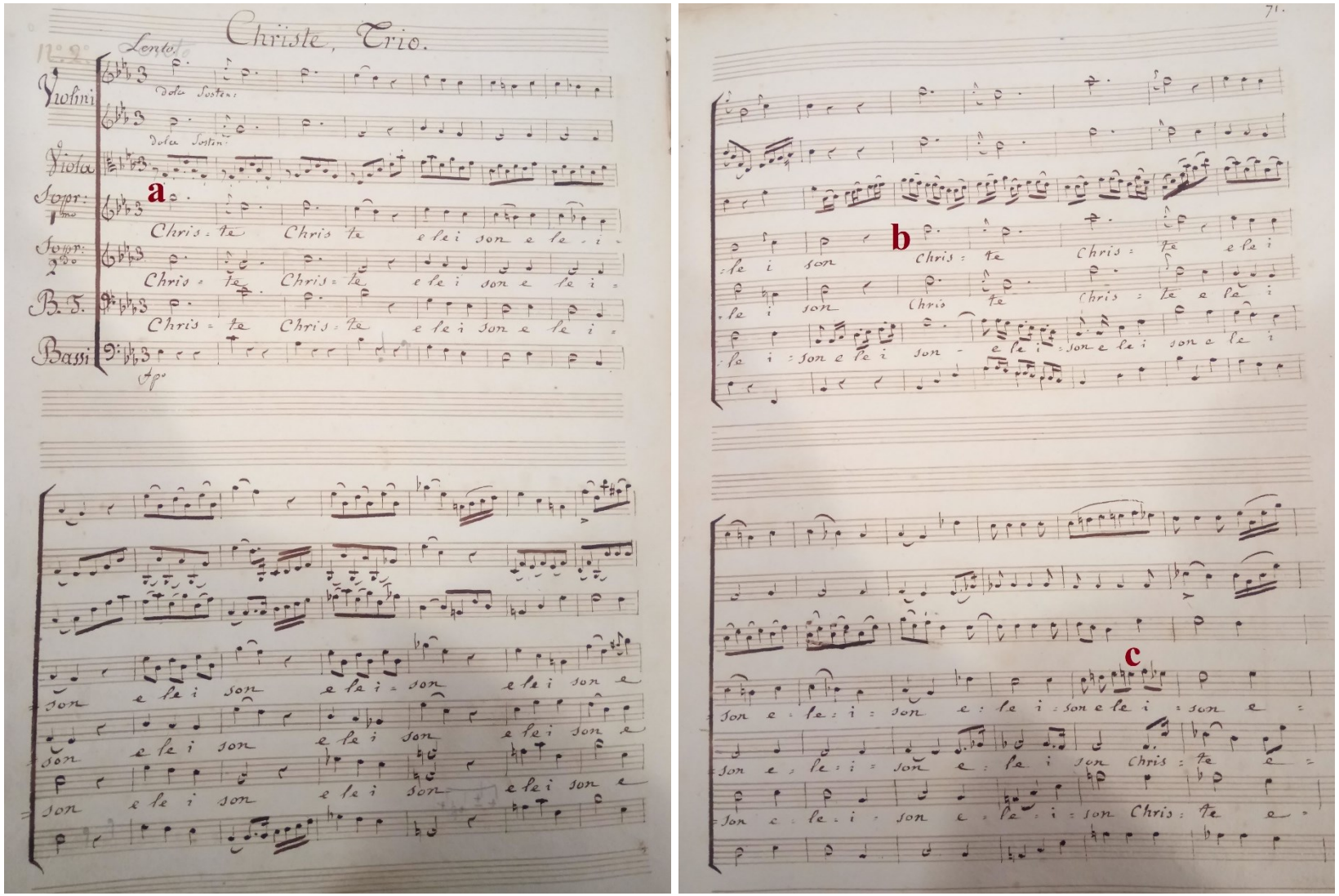


Fig. 2. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 70-71 : *Christe eleison* de la messe Dv. 6

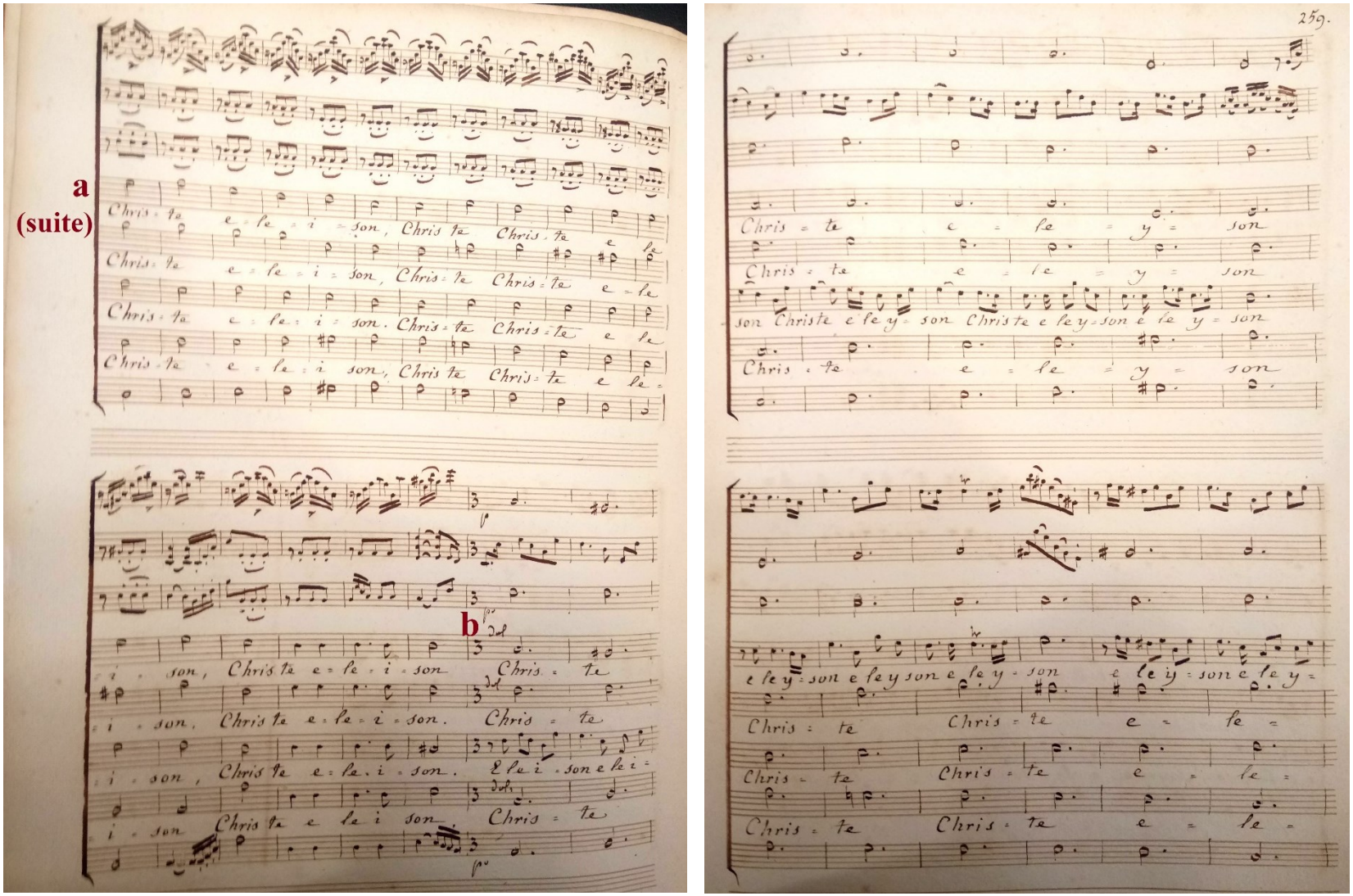


Fig. 3. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 258-259 : *Christe eleison* de la messe Dv. 9

Les autres *Christe eleison* de Desvignes sont de forme continue et ne portent aucune trace objective de subdivision du discours en plusieurs sections. On n'y observe aucune réexposition de thème ou quelconque modification des paramètres musicaux pouvant servir de signal au choriste. Néanmoins, tous ces morceaux ont pour point commun d'être structurés de manière à rendre intelligible chaque occurrence des mots « *Christe eleison* ». Chaque phrase musicale est parfaitement délimitée par des mouvements cadentiels, comme dans les *Christe eleison* des messes Dv. 8, Dv. 5, Dv. 14 et Dv. 13, ou par de brefs motifs instrumentaux, comme dans les messes Dv. 12 et Dv. 16[596]. Les lignes mélodiques sont plutôt syllabiques et les mots ne sont pas noyés dans les mélismes, les vocalises ou dans le contrepoint. Ainsi, même s'ils ne portent aucun signal objectif, ces morceaux sont conçus de manière que le choriste peut aisément s'y repérer, à force d'habitude. À titre de contre-exemple, la structure du *Christe eleison* de la messe Dv. 11 est bien moins nette et nécessite que le choriste connaisse bien ce morceau.

Il n'est donc pas toujours possible d'établir un lien direct entre les obligations cérémonielles et la mise en musique de la prière *Christe eleison* dans les messes de Desvignes. Cependant, les changements de métrique et d'écriture observés précédemment dans les messes Dv. 6, Dv. 9 et Dv. 10 semblent tout de même avoir eu un rôle de signal au choriste eu égard à leur faible impact sur l'expression musicale. Quelles que furent les motivations de Desvignes au moment de faire ces choix, il apparaît tout de même que le choriste pouvait aisément s'appuyer sur la musique chantée pour prendre le temps d'aller annoncer le *Gloria* au célébrant et de revenir à sa place avant la fin du morceau. À ce titre, on peut se demander si la recherche d'une bonne intelligibilité du texte n'est motivée que par la seule volonté de transmettre le message divin à l'assemblée des fidèles.

[596]. La plupart des *Christe eleison* des messes polyphoniques et concertantes des XVII[e] et XVIII[e] siècles suivent ce principe. On observe le même phénomène dans le seul *Christe eleison* de Jumentier qui est séparé des *Kyrie eleison* (Archives municipales de Rouen, Ms. Bachelet 61, p. 9-13).

b) Sanctus

Les autres moments de l'Ordinaire de la messe fondés sur des acclamations courtes, telles le *Sanctus* et l'*Agnus dei*, motivent également les maîtres de musique français, allemands ou italiens, depuis Roland de Lassus, à organiser leurs œuvres en fonction de la matrice cantorale originelle du plain-chant. Le *Sanctus* est naturellement organisé en quatre sections, fermées ou non, articulant le *Sanctus*, le premier *Hosanna*, le *Benedictus* et le second *Hosanna* selon une structure thématique ABCB[597]. Certains lui préfèrent une structure binaire, opposant le *Sanctus* et le *Benedictus*[598]. Comme pour le *Christe eleison*, il est de coutume d'alléger la texture polyphonique sur le *Benedictus* par l'usage d'une écriture en trio. La plupart des maîtres de musique français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles observe cet usage, tant dans le genre de la messe polyphonique que dans celui de la messe concertante[599]. Néanmoins, cela n'est pas systématique[600].

Desvignes se conforme à ces usages dans la quasi-totalité de ses messes. Il respecte strictement la première forme de plan évoquée ci-dessus dans laquelle il insère systématiquement un *Ô salutaris* pour le salut au Saint-Sacrement avant le *Benedictus* et le second *Hosanna*, comme le montre le *Tableau n° 7* ci-dessous. Dans sa messe Dv. 6, Desvignes suit le même principe, à

[597]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 181 et du même auteur « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. » Ces travaux traitent spécifiquement des messes polyphoniques françaises manuscrites ou imprimées. On retrouve le même principe dans les messes concertantes françaises ainsi que dans celles d'Allemagne et d'Italie. Il s'agit là d'un héritage commun à tous les compositeurs européens et non d'une spécificité française.

[598]. *Ibid*.

[599]. C'est le cas par exemple de la *Missa brevis quatuor vocibus* (1746) et de la *Missa quatuor vocum cui titulus Dico ego opera mea regi* (1743) d'Henry Madin, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Gaudete in Domino semper* (1678), de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Laetitia sempiterna* (1707) et de la *Missa quinque vocum In Honorem Divi Ioannis Baptistae et ad Imitationem moduli, Ioannes est nomen ejus* (1682) de Jean Mignon, de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Laudate pueri Dominum* (1744) de Pierre Hugard, de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Quis ut Deus* (1743) de Louis-Joseph Marchand et de la *Missa sex vocibus ad imitationem moduli Ferte rosas* (1691) de Pierre Menault, de la *Missa Incipite Domino in Tympani* (1772), de la *Missa Cantate Domino in Cymbalis* (1772), de la *Missa jucundum site ei eloquium meum* (1772), de la *Missa exaltate et invocate nomen ejus* (1772), de la *Missa Laudate nomen Domini* (1772)) et de la *Missa Collaudate canticum* (1772) d'Henri Hardouin et enfin de la *Missa cui titulus Sit laus plena, sit sonora mentis Jubilato* de Jean-Baptiste Guilleminot-Dugué.

[600]. C'est le cas de la *Missa quatuor vocibus cui titulus Psallite sapienter* (1686) de Jean Mignon, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Eructavit cor meum* (1673) de François Cosset, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli Vox Exultationis* (1666) de Pierre Dagneaux, de la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Benedicam Dominum* (1639) et de la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Deliciae regum* (1664) de Charles d'Helfer.

ceci près qu'il reprend les motifs du *Sanctus* pour son *Benedictus*. Dans la messe Dv. 9, il combine – chose rare – l'*Ô salutaris* et le *Benedictus* dans un même numéro[601].

Texte	Messe Dv. 6	Messe Dv. 9	Les autres messes
Sanctus	A	A	A
Hosanna	B	B	B
Ô salutaris	C	C	C
Benedictus	A		D
Hosanna	B	B	B

Tableau n° 7 – Plans du *Sanctus* des messes de Desvignes

Contrairement à ce que l'on a l'habitude d'observer en France[602] et à la Chapelle royale à l'époque moderne[603], les *Ô salutaris* de Desvignes ne sont pas destinés à remplacer le *Benedictus* et le second *Hosanna*, mais bien à s'y adjoindre. De plus, aucun cahier de partie séparée de ses messes ne mentionne la possibilité de choisir entre l'*Ô salutaris* et le *Benedictus*[604]. L'ancien maître de musique de la cathédrale de Chartres s'adapte aux usages en vigueur à Notre-Dame de Paris[605]. Cette manière d'intégrer l'*Ô salutaris* est effectivement propre à la cathédrale. Elle est très précisément décrite dans les livres que publia l'abbé Sonnet sous l'archiépiscopat du cardinal de Gondi. Le *Directorium chori sev Ceremoniale sanctae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis* stipule, après la transcription du plain-chant de la prière d'élévation : « Après le chant de ce verset tout le chœur chante le *Benedictus*[606] ». On retrouve d'ailleurs le même principe dans la *Missa cui titulus Sit laus plena, sit sonora mentis Jubilato* que Dugué composa pour Notre-Dame de Paris à la fin du XVIII[e] siècle[607].

[601]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 285-287.

[602]. LAUNAY (Denise), *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris : Société française de musicologie et Éditions Klincksieck, 1993, p. 77.

[603]. Notamment dans la *Messe à grand chœur sans symphonie* de François Giroust. Voir EBY (Jack), *François Giroust…op. cit.*, p. 214-215.

[604]. Les seules indications de pratique que l'on trouve dans les parties séparées concernent la possibilité de remplacer le *Benedictus* par un morceau d'orgue (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614).

[605]. Les messes de Desvignes copiées à Dijon et à Chartres ne le prévoient effectivement pas. Voir F-Pn, ms. 9347(3), F-Pn, ms. 9330(1) et F-Pn, ms. 9330(2).

[606]. *Directorium chori sev Ceremoniale sanctae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis*, Paris : Cramoisy & Clopejav, 1656, p. 205. Nous traduisons : « *Post hunc versum, statim cantatur in choro* Benedictus*, a toto cantorum choro* ».

[607]. F-Pn, D. 3615, p. 72-80.

Desvignes déroge à cet usage dans ses messes Dv. 11 et Dv. 13. La première ne propose qu'un chœur sur le *Sanctus*, sans *Hosanna* ni *Benedictus*, puis un récit sur l'*Ô salutaris*[608]. La seconde reprend le même schéma à ceci près que Desvignes y conserve le premier *Hosanna*[609]. Le maître ne se plie généralement pas à l'usage ancien qui consiste à alléger la texture polyphonique par un trio sur le *Benedictus*.

Desvignes ne prévoit également aucune modification de texture dans les autres messes de petite envergure Dv. 7, Dv. 8, Dv. 9, et Dv. 5 qui ont pour point commun de ne connaître aucun changement de nomenclature. Les *Sanctus* des deux premières prennent la forme d'un trio ou d'un chœur de deux dessus et une basse[610], tandis que les deux dernières proposent un chœur à quatre voix[611]. En revanche, dans les messes de moyenne et grande envergure Dv. 12, Dv. 14, Dv. 6 et Dv. 17, Desvignes déplace le traditionnel trio sur la prière de bénédiction à la prière d'élévation. L'*Ô salutaris* de la messe Dv. 12 est pour un trio de dessus, taille et basse[612], tandis que celui des trois autres messes mentionnées ci-dessus sont pour trio de deux dessus et basse[613]. Dans la messe Dv. 10, Desvignes déroge à cette habitude (Fig. 4 ci-dessous). Il alterne un chœur sur *Sanctus* et le premier *Hosanna*, un trio de haute-contre, taille et basse sur l'*Ô salutaris*, un trio de deux dessus et haute-contre introduit par un chœur imitatif sur le *Benedictus* et enfin un retour sur premier chœur au niveau du second *Hosanna*[614].

608. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 180-196.

609. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 205-216.

610. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 189-192.

611. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, respectivement aux pages 243-245, 285-287 et 56-61.

612. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1603, p. 141-149.

613. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1605, p. [107]-[117] ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 141-144 ; F-Pn, ms. 9341, p. 143-157.

614. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 321-326.

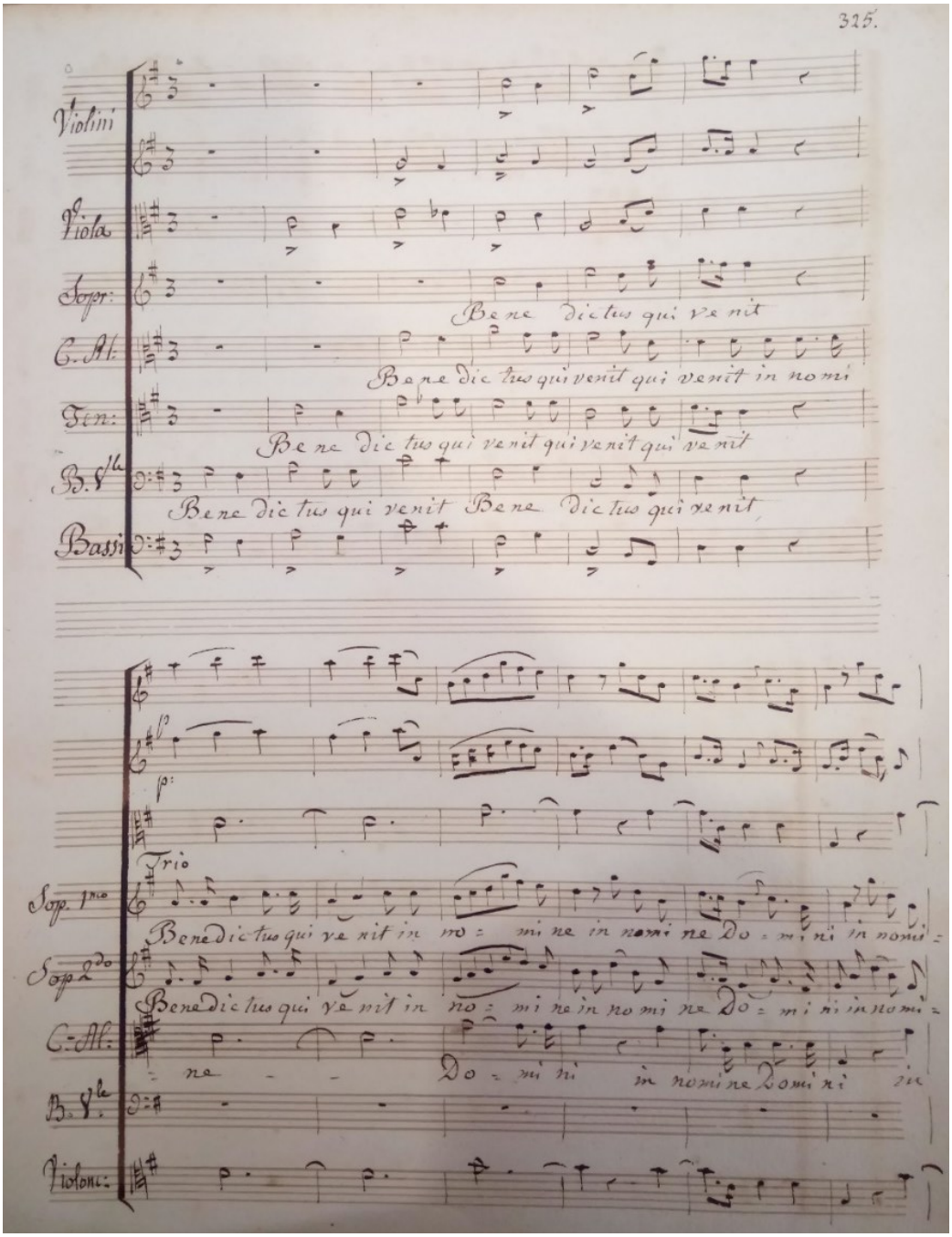


Fig. 4. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 225 : *Benedictus* de la messe Dv. 10

c) Agnus dei

La structure du plain-chant de l'*Agnus Dei*, fondée sur la répétition du premier verset « *Agnus dei…miserere nobis »* suivi du second verset « *Agnus Dei…dona nobis pacem* » conduit également les maîtres de musique français à adopter une forme binaire AA ou AB, avec ou sans reprise et/ou variation de la section A[615]. Desvignes s'y conforme dans toutes ses messes. Les *Agnus dei* des messes Dv. 8 et Dv. 7 opposent les deux versets de la prière dans une forme classique A:‖B. Dans la première, la structure est explicitée avec une barre de reprise et deux mouvements cadentiels alternatifs[616], tandis que la seconde est juste suggérée par le motif de transition au second violon à la fin de la partie, qui peut servir autant à revenir au début de cette dernière qu'à ouvrir la partie B (Fig. 5 ci-après). La structure de l'*Agnus dei* de la messe Dv. 9 est beaucoup plus simple et repose sur la triple répétition d'une même section, comme le suggère la superposition des textes « *miserere nobis* » et « *dona nobis pacem* » sur la même musique. Ainsi, cet *Agnus dei* se chante deux fois sur le premier texte puis une troisième fois sur le second texte avec la *coda* sur les mots « *dona nobis pacem* » (Fig. 6 ci-après).

Les *Agnus dei* des messes Dv. 5, Dv. 11, Dv. 6 et Dv. 17 suivent le même principe. Tous s'achèvent sur un chœur à double texte : « *miserere nobis* » dans un premier temps puis sur « *dona nobis pacem* » pour la reprise. Desvignes y met ainsi en évidence la répétition de chaque verset de l'*Agnus dei*. Ces quatre messes diffèrent juste dans leur manière d'articuler les premiers mots de la prière. Dans la première, Desvignes expose les mots « *Agnus dei peccata mundi* » selon un schéma très courant en musique d'Église française, que l'on trouve en abondance dans toute son œuvre : le chœur est préludé par un récit de dessus court et sobre[617]. Les messes Dv. 11, Dv. 12 et Dv. 13 suivent un schéma identique à celui de la messe Dv. 5, fondé sur l'opposition entre un récit sobre de soliste et un chœur, à ceci près que Desvignes ne semble pas y avoir prévu le chant des mots « *dona nobis pacem* ». Dans la deuxième, Desvignes joue sur le dialogue entre un chœur de haute-contre, taille et basse et un autre chœur à trois voix de deux dessus et une basse-taille et le chœur complet[618]. Le premier chœur à trois voix entre sur les mots « *Agnus dei peccata mundi* » et le second lui répond sur « *miserere nobis* ». Le même schéma se répète une deuxième fois, à ceci près qu'il s'achève par le chœur complet, où

615. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass…op. cit.*, p. 181-182 et du même auteur « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. ».

616. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 247.

617. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 63-64.

618. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 146-148.

sont superposés les mots « *miserere nobis* » et « *dona nobis pacem* », en prévision d'une reprise.

Dans la troisième, Desvignes propose un chœur dialogué avec une basse coryphée et un duo de dessus et taille[619]. La basse soliste chante le texte intégralement et le chœur lui répond par superposition sur les mots « *qui tollis peccata mundi, miserere nobis* ». Le duo reprend ensuite sur « *miserere nobis* » et le chœur lui répond sur les mêmes mots. L'ensemble reprend ensuite avec les mots « *dona nobis pacem* » très probablement après répétition de la section précédente.

La structure de l'*Agnus dei* de la messe Dv. 10 est en revanche plus ambiguë car elle ne met pas au jour la distribution du texte dans trois sections nettement délimitées[620]. La partition délimite deux sections par un point d'orgue. Le morceau débute par un chœur en imitation sur le premier verset de l'*Agnus dei*, sans double texte. Il est immédiatement suivi d'un chœur homorythmique sur les mots « *miserere nobis* » et « *dona nobis pacem* » superposés sur la même musique. Ainsi, on ne sait pas si Desvignes prévoyait de faire chanter deux fois l'*Agnus dei* avec la première conclusion puis une fois avec la seconde, conformément à la structure du plain-chant. Son strict respect de l'organisation originelle du chant dans d'autres messes laisse supposer que tel était bien le cas. Enfin, dans la messe Dv. 17 Desvignes ne respecte pas du tout le canevas traditionnel de l'*Agnus dei*[621]. Le maître prévoit à cet endroit de sa messe un court *fugato* à quatre voix n'intégrant pas l'appel à la paix, « *dona nobis pacem* ».

[619]. F-Pn, ms.9341, p. 159-162.

[620]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 326-329.

[621]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1605, p. [122]-[129]

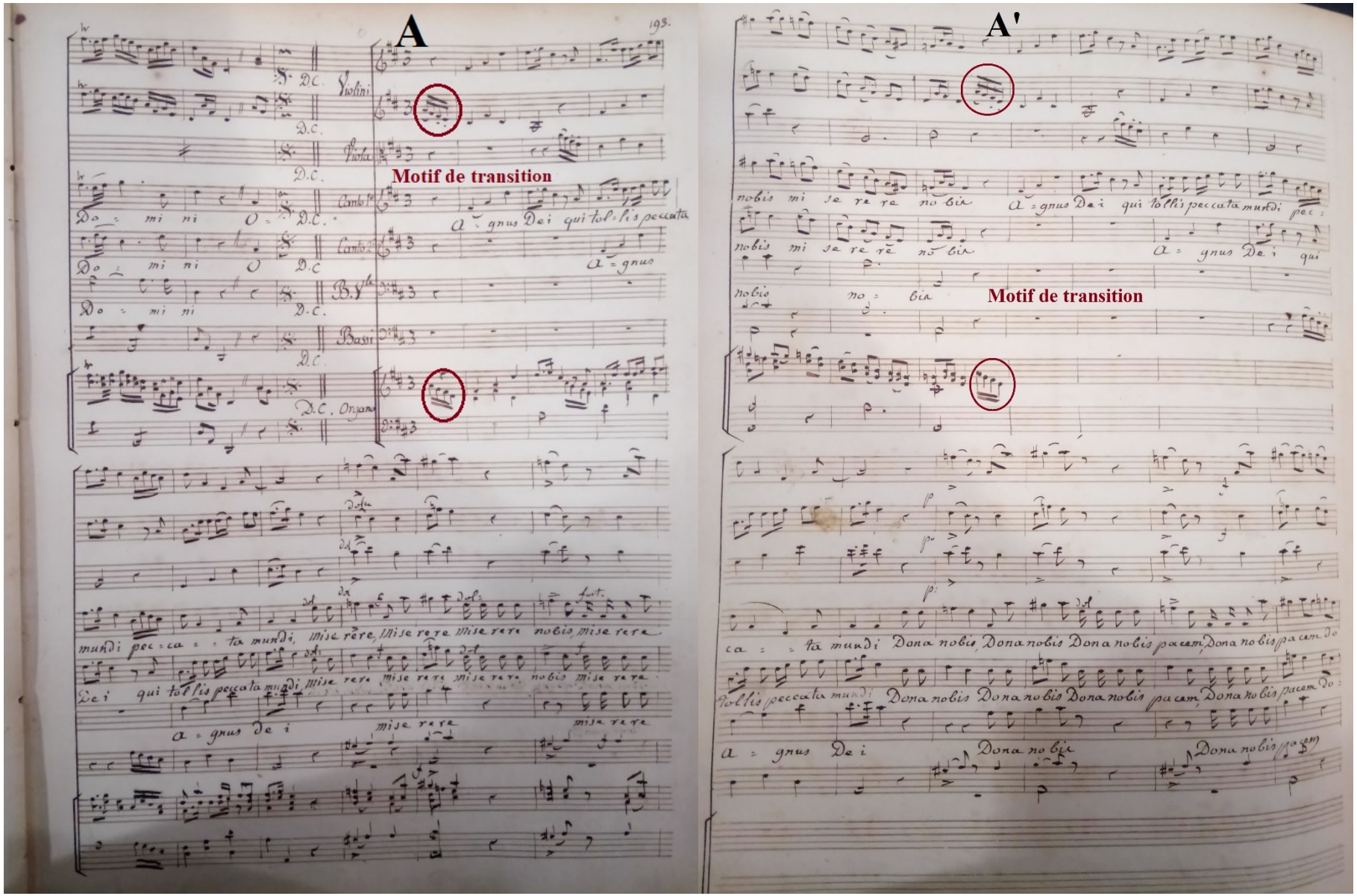


Fig. 5. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 193-194 : *Agnus dei* de la messe Dv. 7

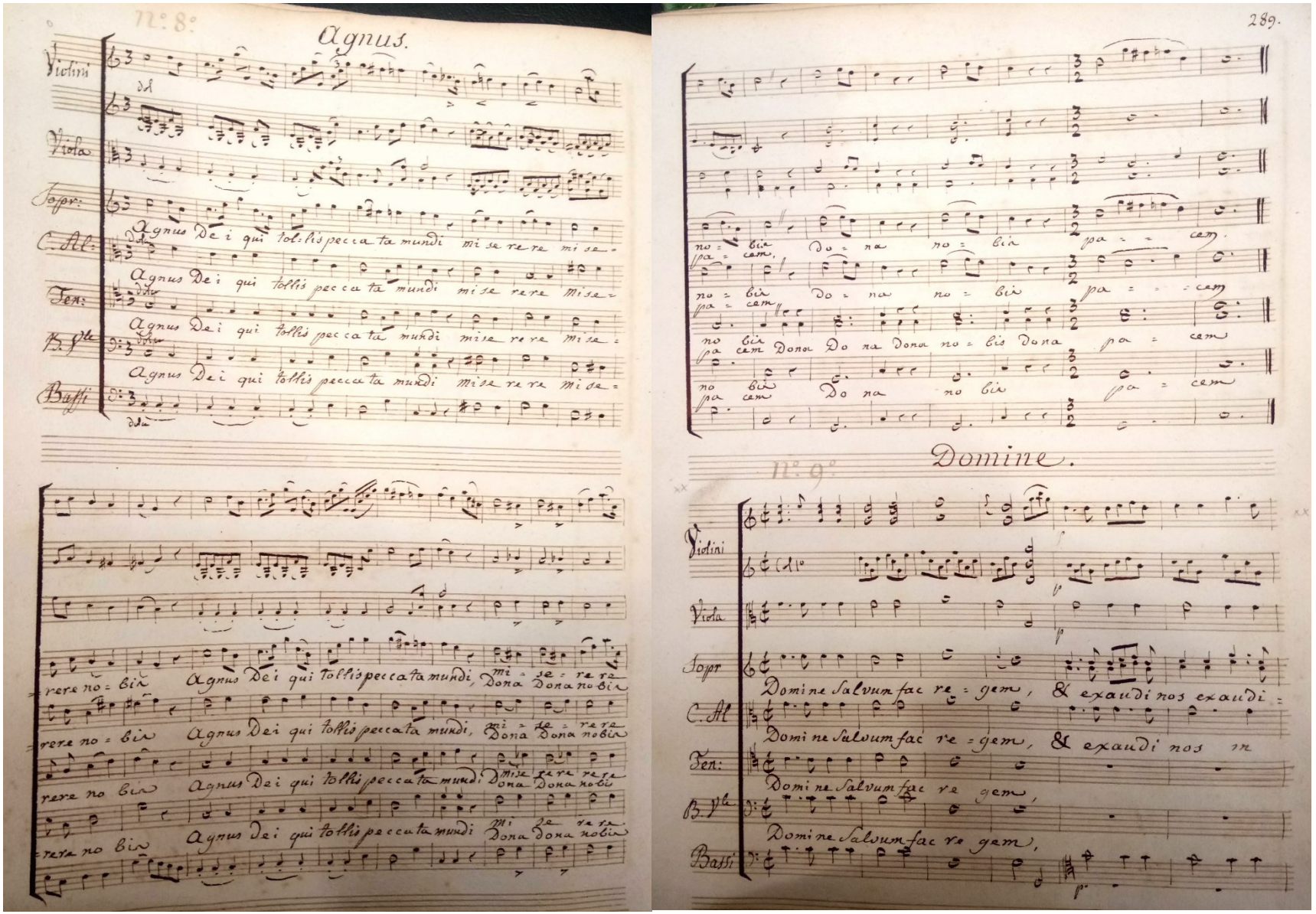


Fig. 6. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 288-289 : *Agnus dei* de la messe Dv. 9

B. Le respect relatif des canevas traditionnels : le chant du Symbole *Credo in unum Deum* et l'hymne *Gloria in excelsis*

Le lien entre le répertoire des messes concertantes et celui des messes polyphoniques est plus distendu quant à la mise en musique du *Gloria* et du *Credo*. De part leur longueur mais aussi leur plus grande variété poétique, ces textes conduisent nécessairement à d'importantes fluctuations structurelles et stylistiques. Au moment où le compositeur compose sa messe concertante, il tente ainsi de mettre en relief les principales thématiques traitées par ces textes et d'en offrir une dramatisation originale et propre à en porter le sens.

a) Credo in unum Deum

La mise en musique du *Credo* connaît nettement moins de fluctuations que celle du *Gloria*. Et pour cause, sa structure poétique fait succéder très clairement les évocations du Père, du Fils et du Saint Esprit et ne laisse de ce fait que peu de place à l'innovation sur le plan structurel. Le *Credo* est ainsi généralement divisé en quatre sections dans le genre de la musique polyphonique : *Patrem omnipotentem, Et incarnatus*, *Crucifixus*, et *Et in spiritum sanctum*[622]. Les évocations du Père et du Saint Esprit dans la première et la dernière section encadrent deux sections centrales qui récapitulent l'incarnation et la crucifixion du Fils. Dans de plus rares cas, les *Credo* des messes polyphoniques du XVIII^e^ siècle peuvent comprendre une cinquième section entre la troisième et la quatrième, sur l'*Et resurrexit*[623]. Ainsi structurée, la mise en musique du *Credo* récapitule, après l'incarnation, les deux principaux éléments qui composent la symbolique christique : le sacrifice et la résurrection[624].

Il est d'usage dans les messes polyphoniques publiées par Ballard aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles de réduire la texture vocale sur le *Crucifixus*, en y incluant, à l'instar du *Christe eleison* et du *Benedictus*, un trio de voix hautes[625]. Dans de plus rares cas, cette réduction de la texture peut

---

[622]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 182-185 et du même auteur « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. ».

[623]. *Ibid*.

[624]. DURON (Jean), « Le traitement du *Crucifixus* dans les messes polyphoniques publiées par Ballard au XVII^e^ siècle…art. cit. », p. 442-460.

[625]. C'est le cas de la *Missa quatuor vocum, ad imitationem moduli Deliciae regum* (1664) de Charles d'Helfer, de la *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli, Vox exultationis* (1666) de Pierre Dagneaux, de la *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli, Gaudete in Domino Semper* (1678) de Jean Mignon, de la *Missa quatuor vocibus*

prendre la forme d'un duo de voix hautes[626], d'un quatuor opposé au chœur à quatre voix[627], ou encore d'une réduction de la nomenclature chorale dans les cas des messes à plus de quatre voix[628]. Cette habitude se retrouve également dans certaines messes concertantes. Certains maîtres de musique privilégient le récit tels Louis Grénon dans sa *Messe en sol majeur*[629] et sa *Messe en Noël*[630], Antoine Merle dans sa *Missa quatuor vocibus*[631] et Desvignes dans sa *Messe à quatre parties*[632]. Dans sa *Petite messe en la majeur*[633], Grénon fait le choix du quatuor dialogué tandis que François Giroust privilégie le chœur dialogué avec une basse soliste dans sa *Messe en symphonie*[634].

Desvignes ne suit strictement la structure en cinq sections que dans ses messes Dv. 5 et Dv. 9, comme le montre le *Tableau n° 8* ci-après. Dans la plupart de ses messes de petite et moyenne envergure, le compositeur propose un plan qui s'apparente à une extension du modèle en cinq sections par l'ajout d'une ou deux sections *Deum de Deo* et/ou *Cujus regni*. Suivant ce schéma, la messe Dv. 10 reprend simplement la forme à cinq sections en ajoutant un numéro sur le *Deum de Deo*. Les messes Dv. 6 et Dv. 8 ajoutent deux sections. Les messes Dv. 7 et Dv. 14 reprennent respectivement le premier et le second modèle d'extension et ont toutes deux pour point commun de confondre l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* en un seul numéro.

Les messes de grande envergure Dv. 11, Dv. 12 et Dv. 17 ne respectent pas du tout la coupe traditionnelle. Divisée en cinq sections, la messe Dv. 12 propose une articulation macrostructurelle très différente du modèle traditionnel (*cf. Tableau n° 8* ci-après). L'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* sont confondus dans un seul numéro homogène. Le troisième numéro prend la forme étonnante d'un récitatif sur *Et resurrexit* introduisant un air de taille sur *Et iterum*. Enfin, le dernier point d'articulation structurelle, habituellement fixé sur

---

cui titulus Quis ut Deus (1743) de Louis-Joseph Marchand, de la *Missa quatuor vocibus, cui titulus, Laudate, pueri, Dominum* (1744) de Pierre Hugard, de la *Missa brevis quatuor vocibus cui titulus, Velociter currit sermo ejus* (1746) d'Henri Madin, de la *Missa Incipite Domino in Tympani* (1772), de la *Missa Cantate Domino in Cymbalis* (1772), de la *Missa Jucundum sit eloquium meum* (1772), de la *Missa Exaltate et invocate nomen ejus* (1772) d'Henri Hardouin.

626. C'est le cas de la *Missa quatuor vocibus, cui titulus, Psallite sapienter* (1684) et de la *Missa quatuor vocibus, cui titulus, Laetitia sempiterna* (1707) de Jean Mignon.

627. C'est le cas de la *Missa quatuor vocum, cui titulus Dico ego opera mea regi* (1743) d'Henri Madin.

628. C'est le cas de la *Missa sex vocibus ad imitationem moduli Ferte rosas* (1691) de Pierre Menault.

629. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. 44-46.

630. *Ibid*., p. 104-107.

631. F-Pn, ms. 23536, f. 16-19.

632. F-Pn, ms. 9347(3), f. 32.

633. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. 173-176.

634. F-Pn, H. 596, f. 41-49.

l'*Et in spiritum* est déplacé au *Cujus regni*. Desvignes oppose un quintet dialogué en *do* majeur à un chœur à quatre voix avec solistes en *fa* majeur sur *Et expecto*. Les messes Dv. 17 et Dv. 11 suivent un modèle en sept sections presque identiques. Ces dernières suivent la même articulation avec des choix de nomenclature et de modes d'écriture différents, à ceci près que le point d'articulation entre la quatrième et la cinquième section se situe au niveau de l'*Et iterum* pour la messe DV. 17 et du *Cujus regni* pour la messe DV. 11 (*cf. Tableau n° 8* ci-après).

Enfin, dans la plupart de ses messes, Desvignes ne respecte pas l'usage traditionnel qui consiste à réduire la texture vocale sur le *Crucifixus*. Seule la messe Dv. 6 suit strictement ce modèle en opposant un trio de dessus, taille et basse sur *Crucifixus* à un chœur sur *Et incarnatus*. Dans les messes Dv. 8, Dv. 5 et Dv. 14, Desvignes emploie l'habituel trio sur *Crucifixus* mais ne l'inscrit pas dans une opposition de textures. Dans la messe Dv. 8, Desvignes propose une romance pour dessus soliste ou trio *ad libitum* mêlant l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus*, tandis que dans les messes Dv. 5 et Dv. 14 il oppose un récit de soliste sur le premier ensemble textuel à un trio sur le second (*cf. Tableau n° 8* ci-après).

Tableau n° 8 - Plans du *Credo* des messes de Pierre Desvignes

Texte	Dv. 9	Dv. 10	Dv. 8	Dv. 7	Dv. 5	Dv. 14
CREDO	Chœur SATB C/ *do*M	Chœur SATB C/ *sol*M	Chœur SSB C/ *la*m	Trio SSB C/ *ré*m	Chœur SATB avec solistes C/ *la*m	Chœur SATB C/ *do*M
PATREM OMNIPOTENTEM	Chœur SATB C/ *do*M	Chœur SATB 3 *sol*M	Chœur SSB 3 *la*m	Trio SSB 3 *ré*m		Trio STB et chœur SATB 3 *do*M
DEUM DE DEO		Chœur SATB 2 *sol*M	Chœur SSB 2 *la*M	Trio SSB 3/4 *ré*M		Chœur SATB avec solistes C *do*M
ET INCARNATUS	Chœur SATB C/ *do*M	Chœur SATB 3 *sol*M	Trio SSB ou récit de S 6/8 *la*m	Trio SSB C/ *ré*m	Récit de B C/ *ré*M	Récit de A C/ *do*m
CRUCIFIXUS	Chœur SATB C/ *do*m	Chœur SATB C/ *sol*m			Trio SAB 3 *sol*m	Trio SAB C/ *do*m
ET RESURREXIT	Chœur SATB C/ *mi*♭M	Chœur SATB 2 *si*♭M	Chœur SSB 2 *fa*M	Trio SSB 3 *ré*M	Chœur SATB 2 *fa*M	Chœur SATB 3 *mi*♭M
ET ASCENDIT						
ET ITERUM						
CUJUS REGNI			Trio SSB 3 *ré*M			Chœur SATB 6/8 *mi*♭M
ET IN SPIRITUM	Chœur SATB C/ *sol*m → *do*M	Chœur SATB 3 *do*M	Chœur SSB C/ *si*m → *la*m	Trio SSB 3 *ré*m	Chœur SATB → Trio SAB C/ → 3 *la*m → *la*M	Duo AB 3 *do*m
ET EXPECTO		Chœur SATB C/ *do*M			Chœur SATB C/ *la*m	Chœur SATB C/ *do*M
ET VITAM		Chœur SATB 6/8 *sol*M		Trio SSB 6/8 *ré*M	Trio SAB 3 *la*M	Chœur SATB C *do*M

Texte	Dv. 6	Dv. 17	Dv. 12	Dv. 11	Dv. 13
Credo	Chœur SATB C *mi*♭M	Duo BB C/ *sol*m	Duo TB C *do*M	Chœur SATB avec B coryphée C/ *mi*♭M	Aria de B C *mi*♭M
Patrem omnipotentem	Chœur SATB 3 *mi*♭M				
Deum de Deo	Chœur SATB et Trio STB dialogués C *do*M	Aria de S C/ *sol*M		Air de S 6/8 *do*M	Trio ATB 2 *sol*M
Et incarnatus	Chœur SATB 3 *do*m	Récitatif de B C *do*M	Chœur SATB C/ *si*♭M	Chœur SATB C/ *mi*♭M	Chœur SATB 3/4 *sol*m
Crucifixus	Trio STB 3 *do*m	Chœur SATB C *do*m		Chœur SATB C/ *do*m	
Et resurrexit	Chœur SATB C/ *mi*♭M	Chœur SATB 6/8 *do*M	Récitatif de T C *do*M	Aria de B C *mi*♭M	Aria de S C *mi*♭M
Et ascendit		Duo SB 6/8 *sol*M			
Et iterum		Récitatif de B C *la*m	Aria de T C *la*m		Récit de B C *ré*M
Cujus regni	Trio STB et Chœur SATB 6/8 *si*♭M	Duetto SA et Chœur SATB 6/8 *do*M	Quintet SSATB dialogué 6/8 *do*M	Duetto AA puis Chœur SATB 6/8 *mi*♭M	Chœur SATB avec solistes 6/8 *ré*M
Et in spiritum	Chœur SATB 3 *sol*m → *mi*♭M	Duo SB C *fa*M		Trio ATB dialogué avec S 3/4 *si*♭M	Chœur SATB avec solistes 3/4 *sol*M
Et expecto		Chœur SATB C/ *fa*m	Chœur SATB avec solistes C *fa*M	Chœur SATB C/ *la*♭M	Chœur SATB avec solistes C *do*M
Et vitam	Chœur SATB C/ *mi*♭M	Chœur SATB 3 *fa*M		Chœur SATB avec S coryphée C *fa*M	Chœur SATB avec solistes 3 *do*M

b) Gloria in exclesis Deo

Dans le genre de la messe polyphonique, le *Gloria* est généralement de forme continue ou divisée en deux sections sur le verset *Qui tollis peccata mundi*[635]. La plupart des messes polyphoniques manuscrites suivent le modèle des messes imprimées de Ballard. Citons à titre d'exemples les messes à quatre voix d'Henri Hardouin[636] ou la *Missa quinti toni* de Louis Grénon[637]. Cette manière de structurer le *Gloria* est propre aux messes polyphoniques et n'apparaît presque jamais dans les messes concertantes.

On n'en retrouve d'ailleurs l'empreinte que dans ce que nous avons identifié comme des petites messes dont la facture et les dimensions sonnent comme un lointain écho aux messes polyphoniques imprimées. Il est difficile dans le cadre des petites messes d'évaluer l'influence du modèle structurel évoqué précédemment. Ces messes ne contiennent généralement que peu, voire aucune, variation de nomenclature et de tonalité. Les principales articulations sont surtout perceptibles grâce aux doubles barres, aux réitérations des nomenclatures ainsi qu'aux changements de métrique. Mais il arrive néanmoins que les doubles barres n'apparaissent que pour signaler un changement de métrique, tandis que les barres simples indiquent parfois un changement de section. L'incohérence dans la méthode de notation de Desvignes, employant indifféremment les barres simples, barres doubles et points d'orgue, rend parfois difficile la différenciation entre les articulations macrostructurelles et microstructurelles.

Comme le montre le *Tableau n° 9* ci-après, les *Gloria* des messes Dv. 7, Dv. 8 et Dv. 14 sont composés d'un bloc, si l'on excepte la première section modulable pour l'intonation en plain-chant. Les quelques subdivisions observables marquent surtout des changements de métrique et de tonalité, pour les deux premières, mais aussi de modes d'écriture pour la troisième. Il en est de même du *Gloria* de la messe Dv. 10 dont la séparation par une double barre sur *Cum sancto spiritu* ne marque aucune modification de l'écriture ou des principaux paramètres musicaux[638]. La structure du *Gloria* de la messe Dv. 9 est également très homogène et très proche de celles évoquées plus haut. Il apparaît néanmoins deux sections simplement

635. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 179-180 et du même auteur « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. ».

636. HARDOUIN (Henri), *Six messes à quatre voix*, éd. Patrick Taïeb, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 1994 (anthologies, I. 2).

637. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. 125-142.

638. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 304.

distinguées par une double barre et la modulation au ton de la dominante à partir de *Gratias agimus tibi*[639].

L'articulation du *Gloria* de la messe Dv. 14 correspond à la structure que l'on retrouve le plus couramment dans les messes concertantes françaises. Elle est organisée en quatre sections si l'on écarte la petite section modulable sur *Gloria in excelsis Deo* : *Et in terra pax*, *Gratias agimus tibi*, *Qui tollis peccata mundi*, *Quoniam tu solus*[640]. La structure du *Gloria* de la messe Dv. 5 repose sur un modèle similaire à ceci près que Desvignes y joint, en un seul quatuor dialogué, le *Gratias agimus tibi* et le *Qui tollis peccata mundi*. Le compositeur oppose également, sur le plan microstructurel le *Quoniam tu solus* et le *Cum sancto spiritu* par le passage d'une métrique binaire à une métrique ternaire et dans le ton de *la* mineur à son homonyme. Il oppose également, au sein d'un seul numéro en *do* majeur, un trio sur *Et in terra pax* et un chœur sur les quatre louanges : *Laudamus te*, *Benedicimus te*, *Adoramus te* et *Glorificamus te*.

On retrouve également l'empreinte de cette structure dans les grandes messes à numéros fermés Dv. 11 et Dv. 13. Ces dernières mêlent toutefois de manière étonnante le *Qui tollis peccata mundi* et le *Quoniam tu solus* respectivement en un duo de haute-contre et basse en *sol* majeur et un duo de taille et basse en *sol* mineur. Dans la messe Dv. 13, Desvignes sépare l'évocation de la paix sur la Terre et les trois louanges à Dieu en proposant un duo de dessus et haute-contre sur le premier et une longue page chorale sur le second[641]. Dans les messes Dv. 17 et Dv. 12, Desvignes propose en revanche des plans moins communs. La première étonne par son grand aria de basse sur les trois louanges et la grâce à Dieu encadrée par deux grandes pages chorales avec solistes. La messe Dv. 12 sort également de l'ordinaire avec son duo de dessus et haute-contre débutant sur la seconde louange *Adoramus te* jusqu'au *Quoniam tu solus*. Ce dernier morceau brise totalement les habitudes structurelles. Comme dans la messe Dv. 17, ce numéro de soliste repose entre deux pages chorales : la première mêle le *Gloria in excelsis Deo*, l'*Et in*

639. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 263.

640. Notons tout de même la récurrence également d'un modèle ajoutant une cinquième section au niveau du *Cum sancto spiritu* dans le domaine des messes concertantes.

641. Notons d'ailleurs que les *Gloria* de ses deux messes suivent presque exactement le même plan. On remarque également que les duos évoqués dans le corps du texte succèdent à un numéro de taille soliste : un petit récit pour la messe Dv. 11 et un grand aria pour la messe Dv. 13. Le duo est suivi, dans les deux messes, par un chœur dialogué avec un ou plusieurs solistes. Enfin, les trois louanges sont réunies en un seul grand numéro choral. Seules les mises en musique du premier verset et de l'*Et in terra pax* diffèrent réellement. On remarque également énormément de ressemblances au niveau du plan tonal. Les deux premiers numéros opposent les tonalités de *do* et de *sol* majeur, le numéro de taille est en *mi*♭ majeur et le chœur final en *do* majeur dans les deux messes. Dans la messe Dv. 13, Desvignes emploie deux fois le mode mineur. Ce dernier préfère en effet la tonalité de *la* mineur à celle de *do* majeur pour le chœur central et la tonalité de *sol* mineur plutôt que celle de *sol* majeur pour le duo.

terra pax et la première louange *Laudamus te*, et la dernière prend la forme d'un grand final en chœur dialogué avec des solistes sur *Cum sancto spiritu.*

Comme nous venons de le voir, Pierre Desvignes suit presque toujours les mêmes canevas structurels, particulièrement en ce qui concerne les prières d'acclamation du *Kyrie*, du *Sanctus* et de l'*Agnus dei*. Il y appose simplement différentes dispositions musicales, que ce soit en termes de formes, de dimensions, de modes d'écriture et de manières d'orchestration. À mesure que les dimensions du morceau augmentent, Desvignes varie les dispositifs sonores, intensifie le dialogue entre les parties et complexifie l'écriture chorale. Il propose dans ses messes de petites dimensions les mises en musique les plus simples ; très proches en termes d'envergure et d'écriture des messes de Louis-Joseph Marchand, Pierre Hugard de Saint-Guy, Henri Madin ou encore Jean-Baptiste Rousseau imprimées par Ballard au XVIII[e] siècle[642].

[642]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 172-211. Voir également GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*, p. XVII : Jean Duron observe la même variété d'écriture chez Louis Grénon. Si ce dernier composa de nombreuses messes concertantes, Duron observe que sa *Missa quinti toni* reste très proche des canons des messes imprimées contemporaines.

Tableau n° 9 - Plans du *Gloria* des messes de Pierre Desvignes

<table>
<tr><th>Texte</th><th>Dv. 9</th><th>Dv. 10</th><th>Dv. 8</th><th>Dv. 7</th><th>Dv. 5</th><th>Dv. 14</th></tr>
<tr><td>GLORIA IN EXCELSIS DEO</td><td>Chœur SATB
C/
doM</td><td>Chœur SATB
C/
solm</td><td>Récit de B
et chœur SATB
C/
lam</td><td>Trio SSB
C/
réM</td><td>Chœur ATB
C/
doM</td><td>Chœur SATB
avec S coryphée
C/
doM</td></tr>
<tr><td>ET IN TERRA PAX</td><td rowspan="4">Chœur SATB
C/
doM</td><td>Chœur SATB
C/
solm</td><td rowspan="4">Chœur SATB
6/8
lam</td><td>Trio SSB
6/8
réM</td><td>Trio SSA
6/8
doM</td><td rowspan="3">Chœur SATB
6/8
doM</td></tr>
<tr><td>LAUDAMUS TE</td><td rowspan="3">Chœur SATB
6/8
solm</td><td rowspan="2">Trio SSB
3/8
réM</td><td>Chœur ATB puis SATB
3/8
doM</td></tr>
<tr><td>ADORAMUS TE</td><td rowspan="3">Quatuor dialogué SATB
C/
faM</td></tr>
<tr><td>GLORIFICAMUS TE</td><td rowspan="2">Trio SSB
C/
rém</td><td rowspan="2">Quatuor SATB
3
doM</td></tr>
<tr><td>GRATIAS AGIMUS TIBI</td><td>Chœur SATB
3
solM</td></tr>
<tr><td>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI</td><td rowspan="3">Chœur SATB
C/
solM</td><td rowspan="2">Chœur SATB
C/
solm</td><td rowspan="2">Chœur SATB
C/
rém</td><td>Chœur SATB
avec solistes
C/
doM</td></tr>
<tr><td>QUONIAM TU SOLUS</td><td rowspan="2">Chœur SATB
2
laM</td><td>Trio SSB
C
réM</td><td>Chœur SATB
C/
lam</td><td rowspan="2">Chœur SATB
avec solistes
C
doM</td></tr>
<tr><td>CUM SANCTO SPIRITU</td><td>Chœur SATB
C/
solm</td><td>Trio SSB
6/8
réM</td><td>Chœur SATB
3
laM</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th>Texte</th><th>Dv. 6</th><th>Dv. 17</th><th>Dv. 12</th><th>Dv. 11</th><th>Dv. 13</th></tr>
<tr><td>GLORIA IN EXCELSIS DEO</td><td rowspan="5">Chœur SATB
avec solistes
C/ → 6/4
mi♭M</td><td rowspan="2">Chœur SATB
avec S coryphée
C
doM</td><td rowspan="2">Chœur SATB
C
mi♭M</td><td>Récit de S
C
solM</td><td>Chœur SATB
C/
solM</td></tr>
<tr><td>ET IN TERRA PAX</td><td>Chœur SATB
6/8
doM</td><td>Duo SA
6/8
doM</td></tr>
<tr><td>LAUDAMUS TE</td><td rowspan="4">Aria de B
6/8
doM</td><td>Chœur SATB
C
mi♭M</td><td>Chœur SATB
C
doM</td><td rowspan="3">Chœur SATB
C
lam</td></tr>
<tr><td>ADORAMUS TE</td><td rowspan="3">Duo SA
C/
faM</td><td>Chœur SATB
C/
doM</td></tr>
<tr><td>GLORIFICAMUS TE</td><td>Chœur SATB
C
solM</td></tr>
<tr><td>GRATIAS AGIMUS TIBI</td><td rowspan="2">Chœur SATB
3
solm</td><td>Récit de T
3/4
mi♭M</td><td>Aria de T
C/
mi♭M</td></tr>
<tr><td>QUI TOLLIS PECCATA MUNDI</td><td>Duo AT
C/
mi♭M</td><td rowspan="2">Duo AB
C
solM</td><td rowspan="2">Duo TB
3
solm</td></tr>
<tr><td>QUONIAM TU SOLUS</td><td>Chœur SATB
C/
faM</td><td rowspan="2">Chœur SATB
avec solistes
C
mi♭M</td><td>Duo SA
C
faM</td></tr>
<tr><td>CUM SANCTO SPIRITU</td><td>Chœur SATB
C/
mi♭M</td><td>Chœur SATB
avec solistes
C/
solM</td><td>Chœur SATB
avec solistes
C
doM</td><td>Chœur SATB avec S
coryphée
C
doM</td></tr>
</table>

C. Canevas structurels et dispositions musicales

a) Respect des canevas structurels traditionnels et variété des dispositions musicales : Kyrie, Sanctus, Agnus dei

Largement dominante dans l'œuvre de Desvignes, l'opposition entre un chœur sur les *Kyrie* et un trio sur les *Christe* peut faire l'objet de développements plus ou moins importants. Les messes de Desvignes témoignent ainsi de son attachement aux habitudes structurelles et portent en elles de nombreuses traces du modèle de messe polyphonique diffusé notamment à travers les recueils imprimés de Ballard dès le XVII^e^ siècle. Nous verrons ainsi de quelles manières Desvignes perpétue ces canevas structurels en débutant par les messes chorales de petites envergures jusqu'aux grandes messes concertantes avec grand orchestre. Les messes Dv. 8 et Dv. 14 développent respectivement le *Kyrie* sur 91 et 93 mesures à peu près également réparties entre les trois morceaux qui le composent. Dans ces messes, Desvignes privilégie une écriture chorale simple, homorythmique ou au contrepoint très sobre. Les instruments s'y inscrivent généralement en simple doublure des voix. Cette disposition rappelle les principes qui guidaient traditionnellement l'accompagnement symphonique des messes en musique imprimées[643].

Le *Kyrie* de la messe Dv. 8 débute sur un chœur parfaitement homorythmique et syllabique. Les cordes suivent les voix mais ne les doublent pas strictement. Les deux violons et la basse sont associés à la voix qui correspond à leurs tessitures et ils animent l'ensemble sur des mouvements de croches, les violons en contre-temps de la basse, hormis quelques rares passages mélismatiques (Fig. 1^a^, p. 147). À ce chœur homorythmique, Desvignes oppose un trio concertant à l'écriture plus mélismatique, aux lignes mélodiques plus développées sur les plans du rythme et de la tessiture et jouant sur les différentes combinaisons vocales entre les deux dessus et la basse. Là encore, le rôle des instruments se limitent à la doublure des voix, le second violon animant simplement la ligne du second dessus par des battues de doubles-croches quand celle-ci, statique, prend ponctuellement le rôle de simple complément harmonique du trio.

643. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit.*, p. 34-66. C'est à ce titre que l'auteur, dans cet ouvrage et dans la plupart de ses travaux sur le genre, demeure très prudent dans son utilisation du qualificatif '*a capella*' quand il évoque les messes polyphoniques imprimées.

L'*Agnus dei* et le *Sanctus* de cette messe suivent le même principe. Long de seulement 36 mesures, l'*Agnus dei* est essentiellement homorythmique et syllabique. Desvignes ne propose aucune répétition de mot et se contente de donner un aspect plus concertant à la partie de dessus soliste au chant du second verset. Le premier violon et la basse suivent respectivement le dessus soliste et les basses-tailles tandis que le second violon tient la principale partie concertante dont les figures de doubles-croches s'appuient sur la ligne de second dessus[644]. Le *Sanctus* est développé sur 86 mesures[645]. Les instruments sont également dépendants des lignes vocales et ne font que suivre les évolutions d'écriture du chœur, tantôt homorythmique, tantôt fondée sur un *concertato* à trois voix opposant la partie de basse-taille à celle de dessus (Fig. 7 ci-dessous). Au *Benedictus*, le second violon tient la principale partie concertante, comme dans l'*Agnus dei*[646].

Ce principe d'accompagnement demeure dans la version à grand orchestre sur le *Kyrie*. L'orchestre apparaît alors comme une simple extension du chœur. Les deux hautbois suivent les parties de premier et second dessus tandis que la flûte double le second dessus à l'octave supérieure. Le cor intervient en soutien, soit par le biais de pédales, soit en suivant les mouvements homorythmiques sur les notes complémentaires de l'harmonie[647]. Au *Christe*, Desvignes réduit l'accompagnement aux cordes, aux cors avec une flûte et un hautbois solistes. L'écriture orchestrale y est plus concertante. Les cordes doublent systématiquement les voix tandis que la flûte et le hautbois solistes n'interviennent généralement que pour marquer les débuts de phrase par doublure des deux voix de dessus. Aux mêmes endroits, le cor souligne l'ensemble en faisant sonner la dominante sur le premier temps de la mesure[648]. Au *Sanctus*, l'orchestre symphonique n'intervient qu'au premier morceau. Flûtes et hautbois se contentent de doubler les voix tandis que les cors appuient seulement la première syllabe à chaque entrée du mot « *Sanctus* ».

644. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 247-248.

645. Nous comptons ici les quatre morceaux qui le composent : *Sanctus*, *Hosanna*, *Ô salutaris*, *Benedictus*.

646. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 241-246.

647. F-Pn, ms. 9343(2), p. 113-116.

648. F-Pn, ms. 9343(2), p. 117-123.

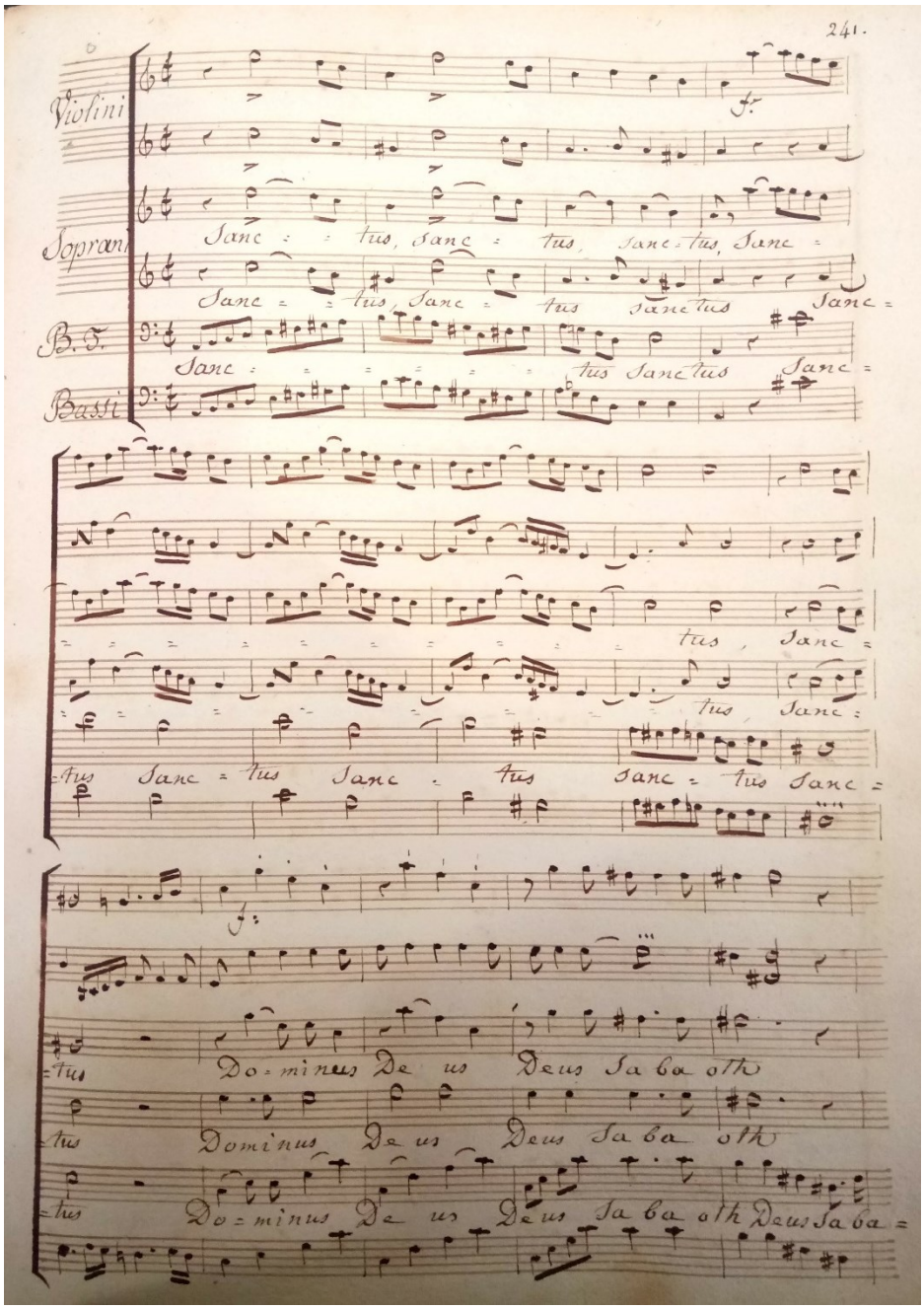


Fig. 7. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 241 : début du *Sanctus* de la messe Dv. 8

Desvignes développe aussi l'opposition entre chœur et trio sur des morceaux de plus grandes dimensions en augmentant considérablement l'envergure et la complexité des *Kyrie*. Le *Kyrie* de la messe Dv. 13 s'étend sur 339 mesures réparties ainsi : un premier *Kyrie* de 127 mesures, un *Christe* de 66 mesures et un second *Kyrie* de 146 mesures. Après une introduction instrumentale de 14 mesures, le morceau commence par un premier *Kyrie* qui prend la forme d'une grande fugue à la française. Desvignes y alterne quatre expositions et trois moments de

divertissement nettement délimités par le même petit motif de ritournelle sur un mouvement de cadence parfaite[649].

Les instruments entrent à mesure que se déploie la polyphonie vocale en doublant les voix qui correspondent à leurs tessitures. Les violoncelles et altos jouent la partie concertante à l'octave tandis que les violons suivent les dessus et les hautes-contre. Entrent ensuite le second basson puis le premier basson en doublure des entrées des basses et des tailles. Une fois achevées les premières entrées du sujet, Desvignes multiplie les combinaisons d'instruments en faisant entrer d'abord la flûte et les deux clarinettes, respectivement en doublure des dessus, haute-contre et taille. Ces instruments se taisent au profit des deux parties de hautbois qui entrent en doublure des dessus et hautes-contre, avant d'être rejoints par les clarinettes puis par les flûtes à la toute fin de la première exposition (Fig. 8[a] et 8[b] ci-après). Le premier divertissement ne tranche guère avec la première exposition. Il s'agit simplement de deux mouvements de marche descendante successifs en dialogue entre les hautes-contre et les voix graves du chœur, simplement doublées par les cordes.

Desvignes propose différents modes d'écriture et d'accompagnement au niveau des deux divertissements suivants. Le deuxième divertissement débute comme le premier, par un mouvement de marche, ascendante ici, au chœur réduit aux trois voix hautes et sans accompagnement. Cette marche introduit un chœur homorythmique et syllabique doublé par les bassons, cors et flûtes. Les violoncelles, altos, premiers violons, clarinettes et hautbois accompagnent ce chœur hiératique par des mouvements arpégés dans un style très galant tandis que les seconds violons animent l'ensemble par des tremblements sur tierce descendante en doubles-croches (Fig. 9 ci-après). Le troisième divertissement est écrit comme une marche processionnelle ; dispositif très à la mode dans la musique d'Église française à la fin du XVIII[e] siècle[650]. Menée par les basses des chœurs, les violoncelles et les cors, cette marche accompagne le chœur en imitation sur la tête du sujet de la fugue. Après une brève et ultime réexposition, la marche reprend – conduite par les tailles en pédale sur le mot « eleison » et les cors – et conclut le morceau (Fig. 10[a] et 10[b] ci-après).

Desvignes accentue la dimension concertante du *Christe* et y développe de nombreuses caractéristiques de la musique concertante des scènes de concert et de théâtre de son époque.

649. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 1-17.

650. À propos de la mode de l'esthétique de la marche dans la musique d'Église française à l'orée de la Révolution, voir FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, éd. Kathryn L. Libin, Ann Arbor : Steglein Publishing, 2015, p. 32-74.

Écrit en trio dialogué entre la haute-contre et les deux dessus, ce morceau suit une forme ternaire ABA opposant la tonalité de *sol* majeur à sa dominante. L'accompagnement instrumental y est plus complexe et se libère des voix. Il est mené par les cors, altos et violoncelles marquant les temps forts ainsi que les violons en contre-temps sur des battues, broderies ou arpèges en croches. Les deux flûtes (ou la flûte et le hautbois) d'orchestre soulignent l'entrée des dessus, sans les doubler strictement tandis que la flûte soliste souligne l'entrée de la haute-contre et développe un contre-chant ornementé rappelant les parties de soliste des symphonies concertantes d'alors (Fig. 11[a] et 11[b])[651]. Le *concertato* entre le soliste et les bois de l'orchestre suit le dialogue du trio, sobrement accompagné par le reste de l'orchestre. Avant la reprise de la section A, Desvignes prévoit une *cadenza* pour le soliste (Fig. 11[b])[652].

Dans sa messe Dv. 11, Desvignes investit différemment l'opposition de texture traditionnelle entre les *Kyrie* et le *Christe*. Les deux grands chœurs monumentaux, 191 et 168 mesures, sur les premier et second *Kyrie*, de facture très similaire à ceux de la messe Dv. 13, encadrent un grand air de dessus au *Christe* développé sur 95 mesures et qui contient tous les ingrédients stylistiques de l'aria classique[653]. Comme le *Christe* en trio de la messe Dv. 13, cet aria est de forme ternaire ABA avec *cadenza* avant la reprise. Desvignes y emploie une animation orchestrale complexe et changeante au sein de laquelle trois ensembles d'instruments tiennent un rôle bien particulier. Le chant, très volubile et ornementé, est généralement doublé par la partie de premier violon, parfois rejoint par les flûtes et hautbois, comme cela est le cas de la majorité des arias accompagnés d'un orchestre de cette envergure. Le violoncelle soutient l'harmonie et le second violon anime l'ensemble de figures idiomatiques tandis que l'alto double alternativement l'un ou l'autre. Enfin, le basson et le cor viennent coloriser ponctuellement. L'ensemble des bois intervient de temps en temps à l'unisson de la voix pour appuyer les fins de phrase. Le chant est divisé en quatre phrases. Desvignes appuie chacune d'elle par différents jeux de combinaisons instrumentales donnant un son singulier à chacune d'elle.

La flûte et le premier violon préludent l'entrée de la voix, accompagnés du reste de l'orchestre selon les modalités d'écriture explicités ci-avant. La voix entre d'abord accompagnée par les

---

651. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 18-22. La partie de flûte ou hautbois d'orchestre est écrite en deux parties sur la même portée et la nomenclature indique : « flauto I° et 2[do] o ob: solo: ». La partie de soliste est parfois écrite en petites notes par-dessus la partie de premier violon, parfois par-dessus la partie de flûte et/ou hautbois d'orchestre avec la nomenclature suivante : « flauto solo ».

652. *Ibid.*, p. 20.

653. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 25-32.

cordes. Le basson et les hautbois viennent appuyer la fin de la première phrase de leur couleur doucereuse sur un accord de *do* majeur. Un unisson dramatique des violons, bassons, hautbois et flûtes appuie le début de la deuxième phrase. La troisième phrase reprend le même schéma que la première, à ceci près que la flûte double également l'entrée de la voix. L'accompagnement est ensuite réduit aux cordes sur la quatrième et dernière phrase de la section A (Fig. 12[a]).

Une petite ritournelle instrumentale ponctuée d'un nouvel unisson dramatique marque le passage à la section B et la modulation dans le ton de la dominante. La section B débute alors avec l'entrée de la voix soutenue par le violoncelle, l'alto et le second violon, accompagnée de figures idiomatiques au premier violon. L'accompagnement s'intensifie et se complexifie dans cette section. Les cordes soutiennent la voix par des tremblements en croches tandis que le hautbois et la flûte ornementent la ligne vocale simplement soutenue par le cor en pédale de dominante. Les cordes et les hautbois dialoguent ensuite avec la voix (Fig. 12[b]).

À l'*Agnus dei* de la messe Dv. 12, Desvignes propose, au sein de la structure binaire traditionnelle, une mise en musique complexe et un accompagnement orchestral moderne. La symphonie y est libérée des voix et repose sur des combinaisons de timbres et de tessitures inhabituelles. Le premier verset est répété deux fois, chaque occurrence reposant sur un chœur préludé par un récit de dessus. Pour chacune de ses deux sous-sections, Desvignes confie la doublure de la mélodie du dessus au premier violon, hautbois et basson, privilégiant ainsi l'équilibre entre des tessitures dans la symphonie. Sur l'entrée du premier récit, hautbois et basson doublent le dessus soliste tandis que le reste de l'orchestre anime le discours de battues de croches sur les temps faibles. À l'entrée du chœur, Desvignes suit le même modèle et le développe sur le plan sonore. Le premier violon et les flûtes rejoignent les hautbois et basson en doublure de la voix principale tandis que les autres pupitres se dédoublent sur les battues en contre-temps. Le second violon tient alors la principale partie concertante en animant l'ensemble de mouvements idiomatiques en doubles-croches.

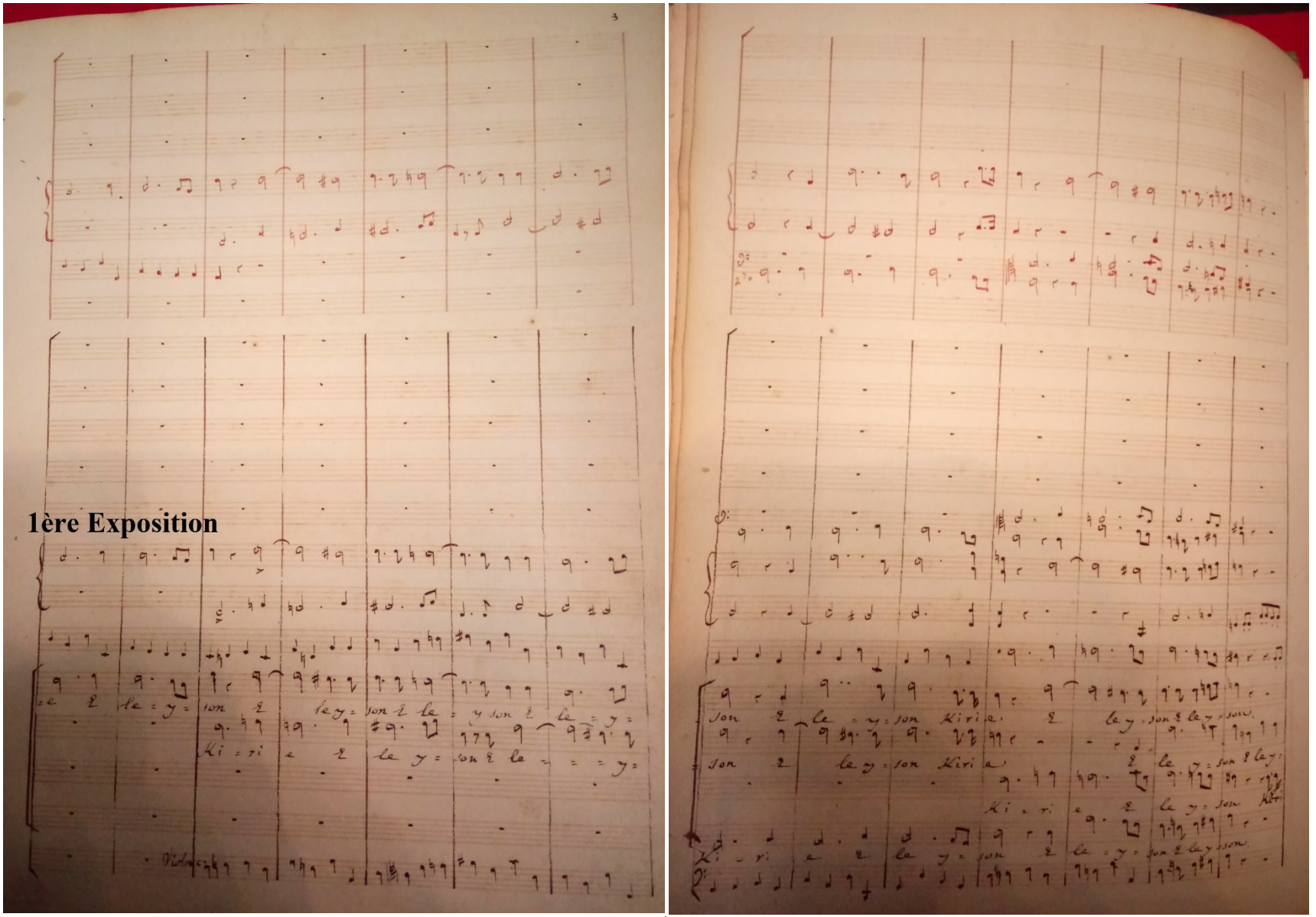


Fig. 8ª. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 3-4 : 1ère exposition du *Kyrie* de la messe Dv. 13

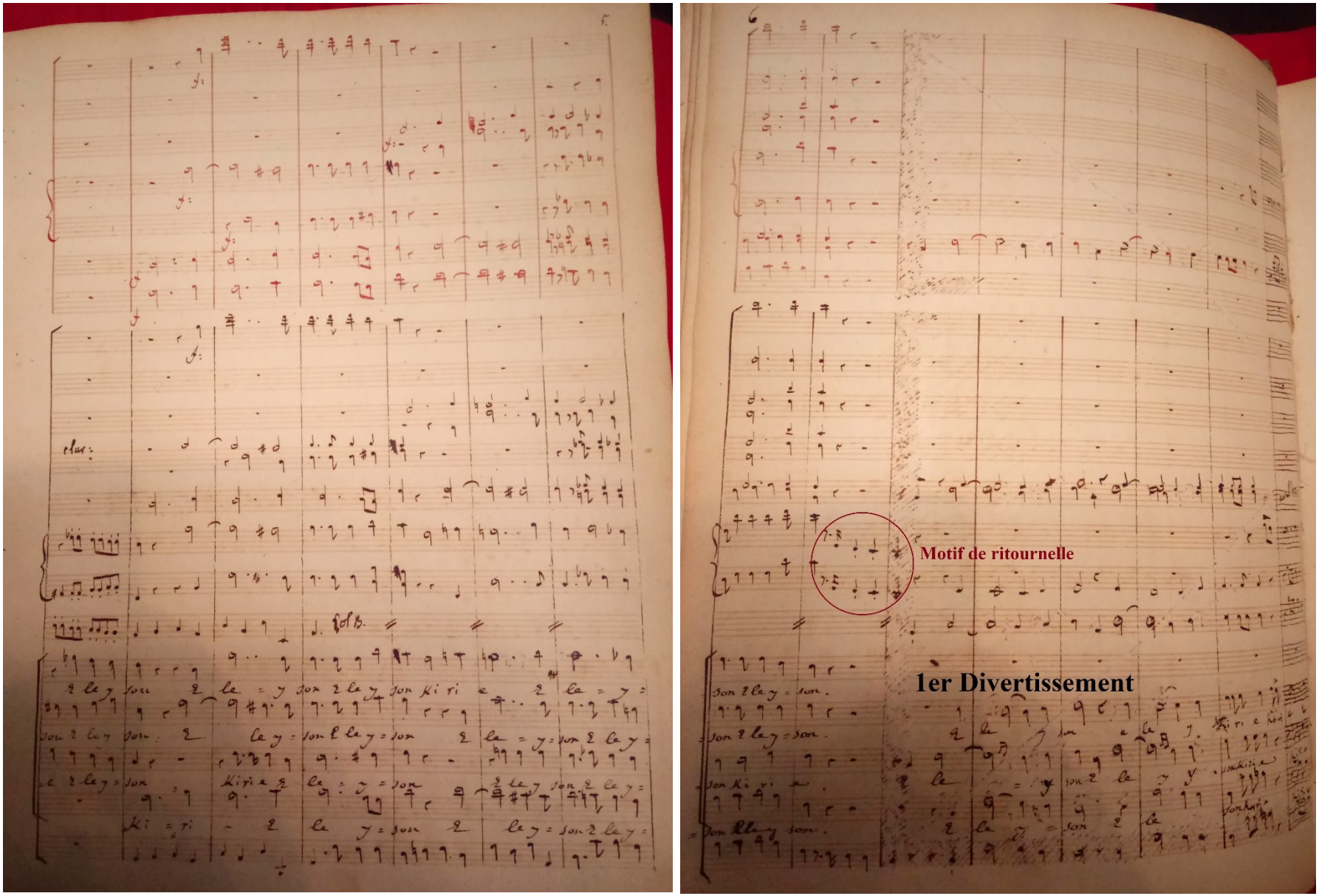


Fig. 8[b]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 5-6 : premier divertissement du *Kyrie* de la messe Dv. 13

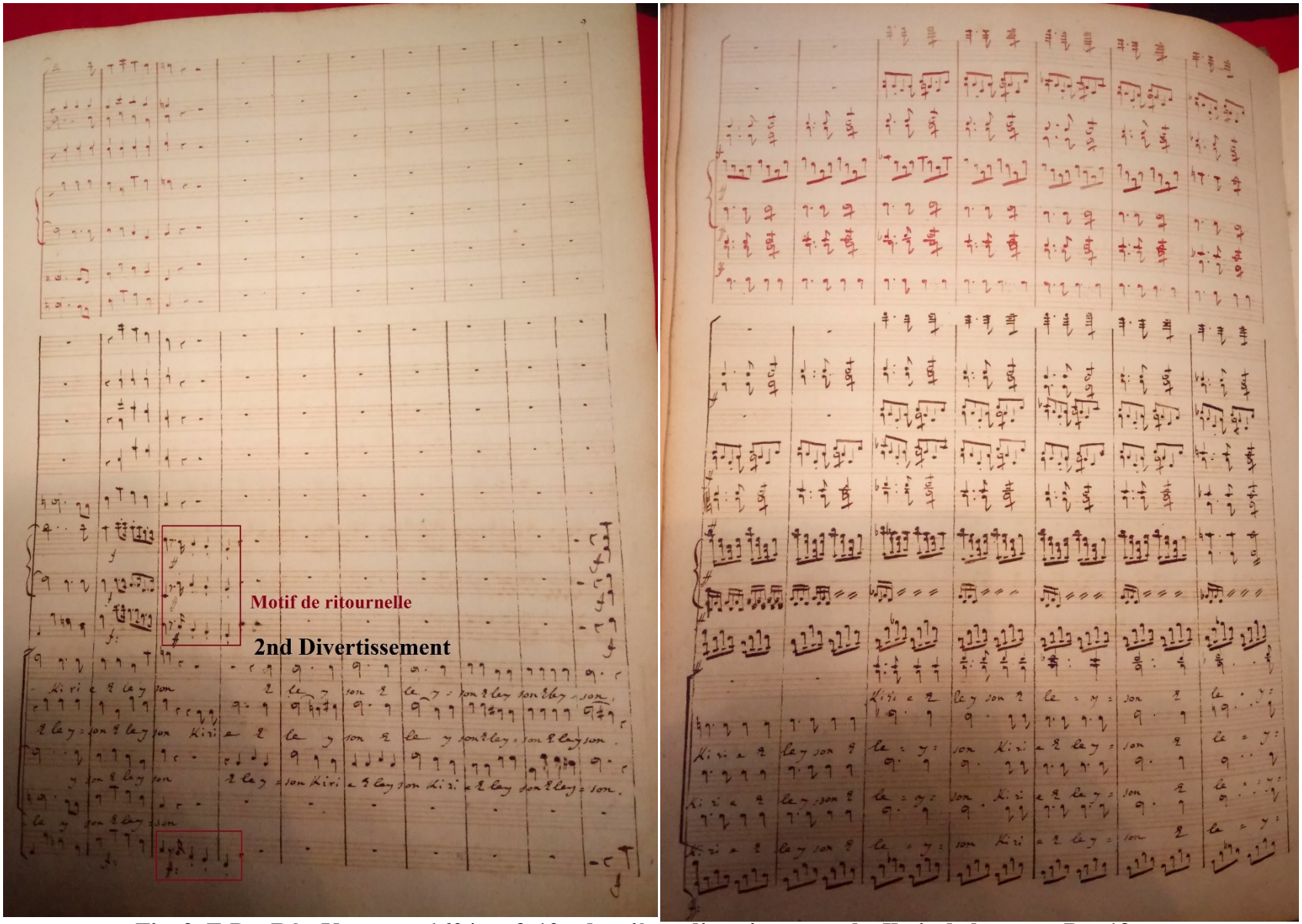


Fig. 9. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 9-10 : deuxième divertissement du *Kyrie* de la messe Dv. 13

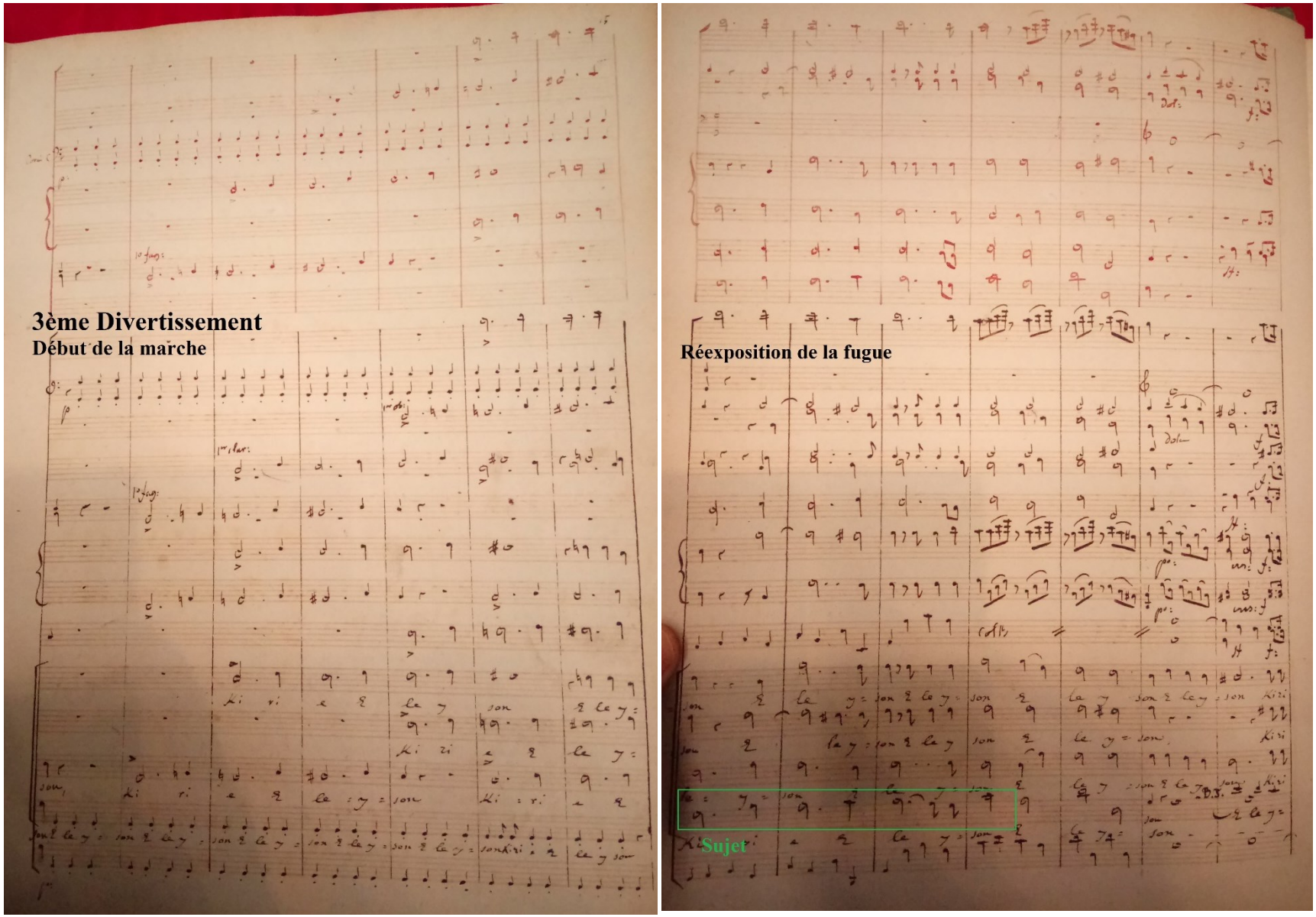


Fig. 10ª. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 9-10 : troisième divertissement du *Kyrie* de la messe Dv. 13

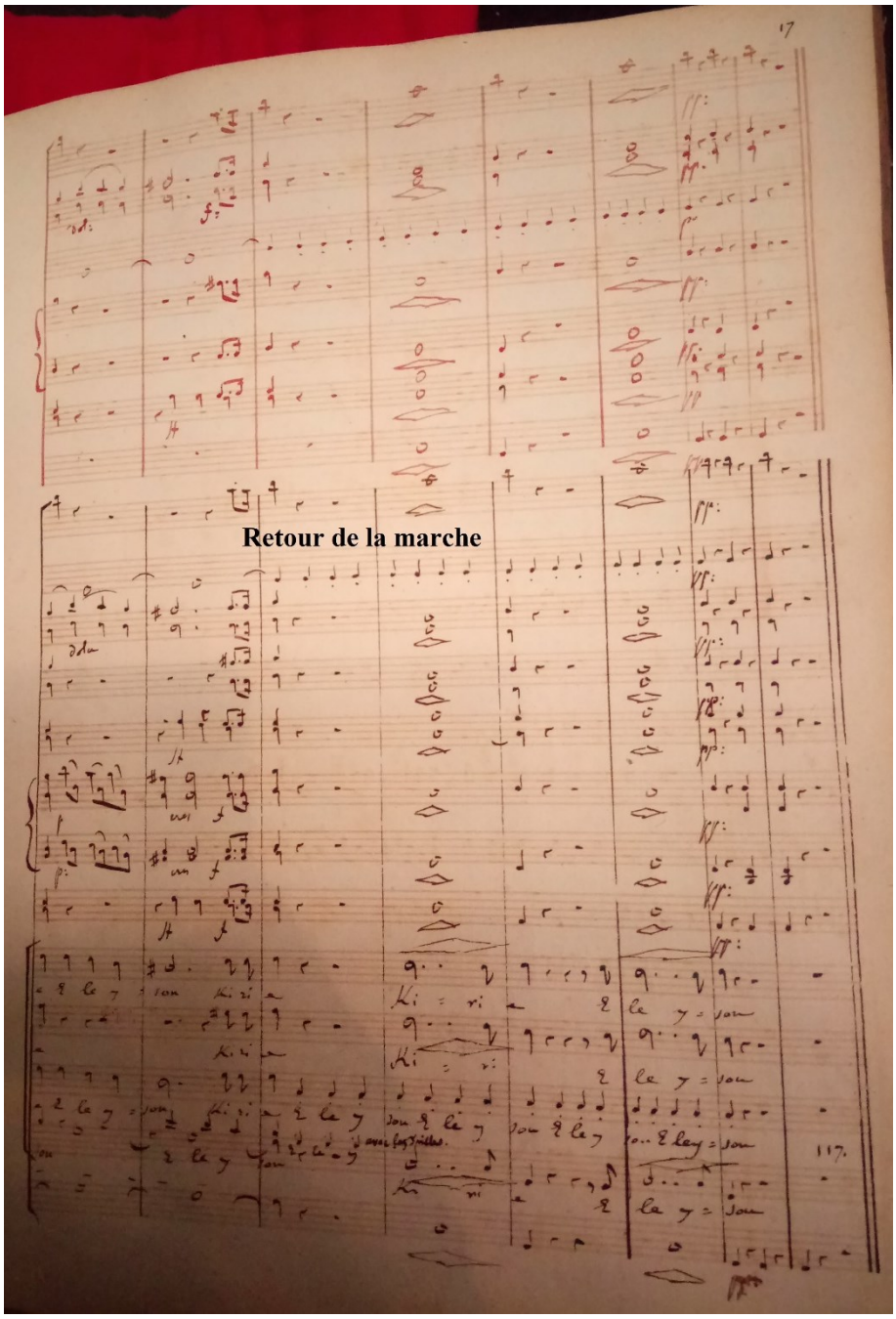


Fig. 10[b]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 9-10 : troisième divertissement du *Kyrie* de la messe Dv. 13

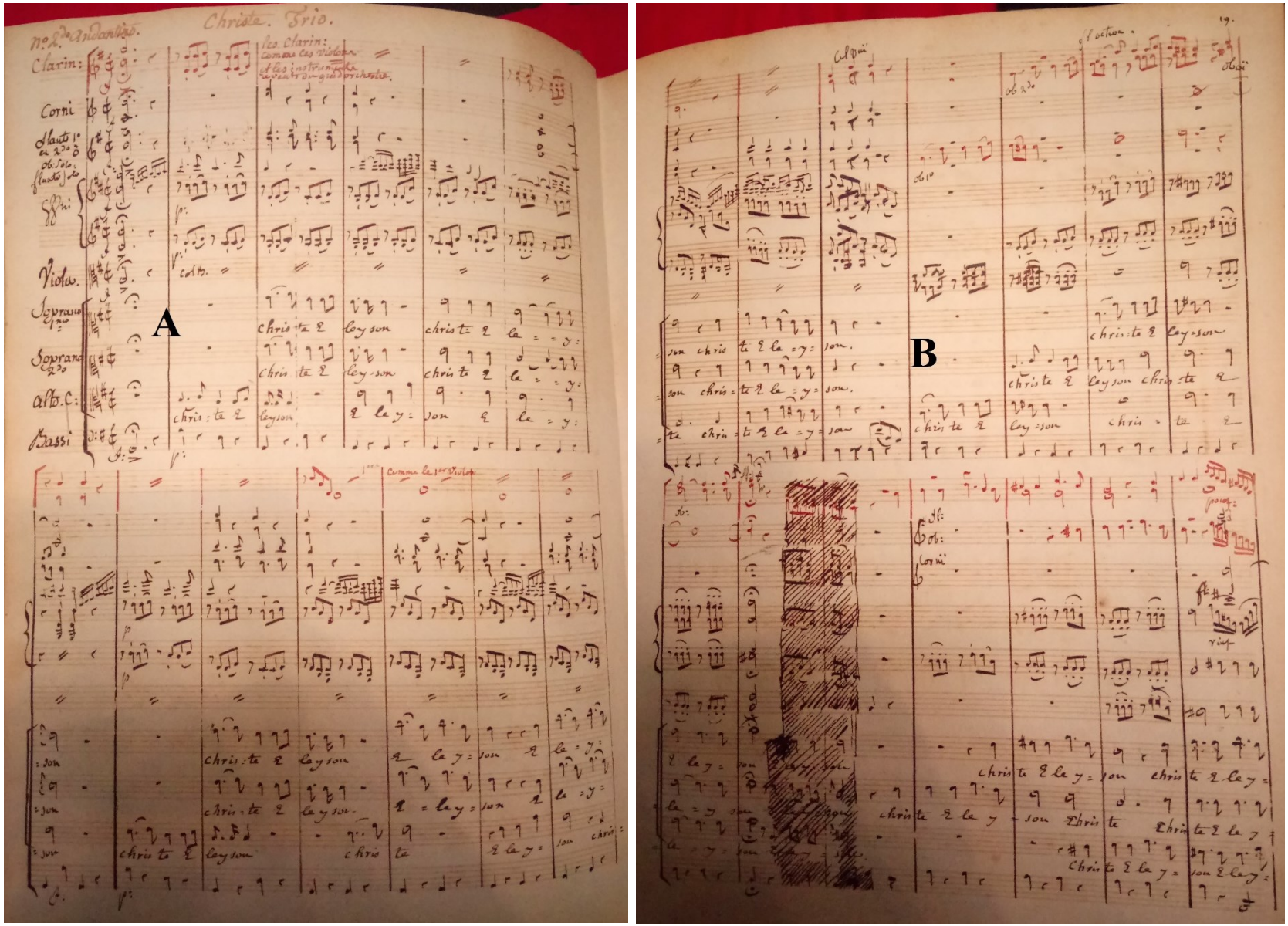


Fig. 11ª. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 18-19 : début du *Christe* de la messe Dv. 13

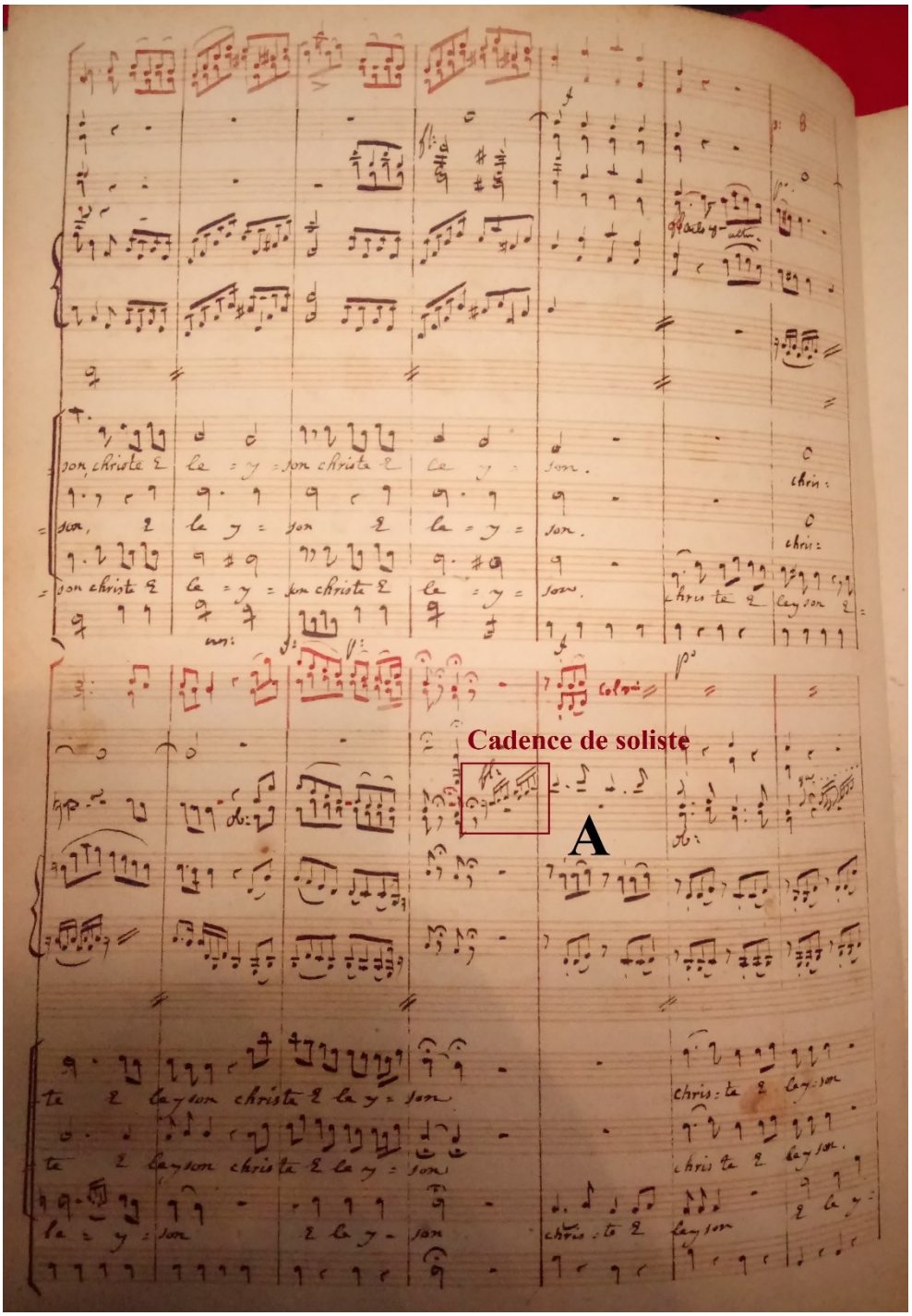


Fig. 11[b]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604, p. 20 : début du *Christe* de la messe Dv. 13

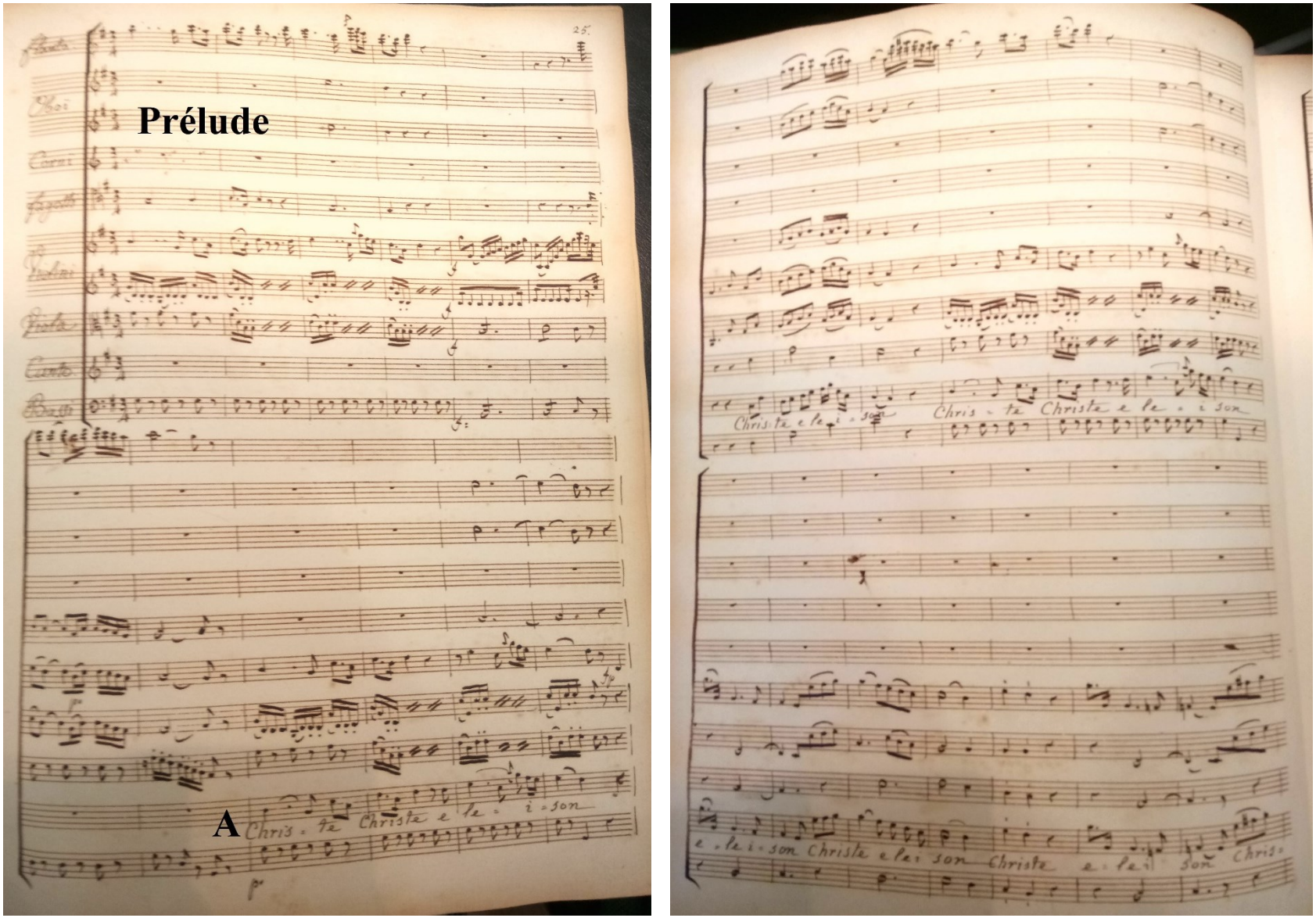


Fig. 12ª. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1602, p. 25-26 : début du *Christe* de la messe Dv. 11

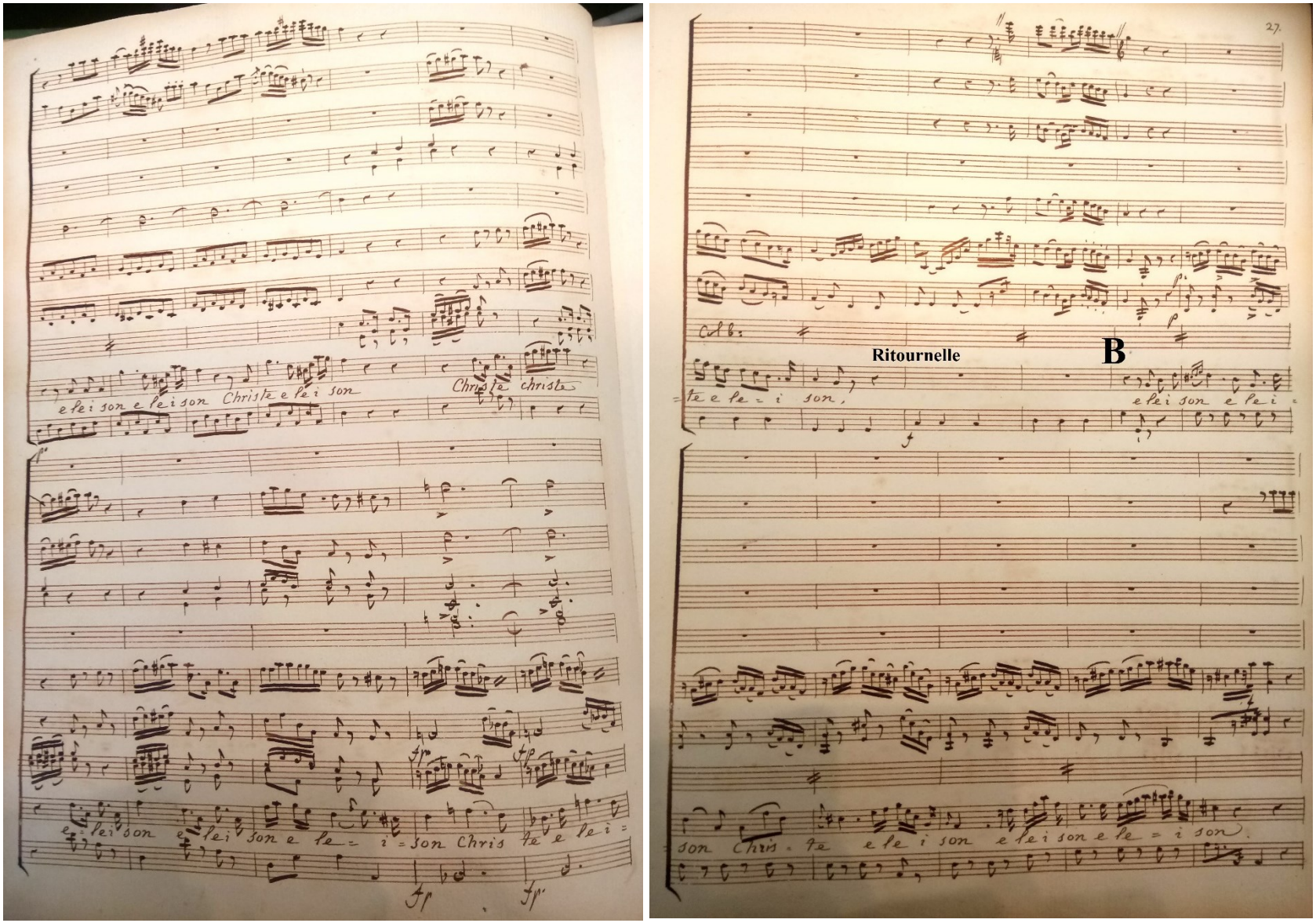


Fig. 12[b]. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1602, p. 27-28 : suite du *Christe* de la messe Dv. 11

b) Diverses manières de dramatiser le Gloria et le Credo

Contrairement à ce que peuvent laisser croire les plans des petites messes synthétisés dans les *Tableaux n° 8 et 9*, les dispositions musicales des *Gloria* et des *Credo* de Desvignes sont loin d'être homogènes. Desvignes distingue les sections ou quelques ensembles de versets spécifiques par des changements de métrique réguliers et par des mutations de l'écriture chorale et de l'accompagnement instrumental. Les *Gloria* et les *Credo* de ces messes prennent ainsi la forme de grandes fresques chorales dont les couleurs et les traits connaissent quelques menues variations en fonction du texte. Ces variations ne suivent pas systématiquement le rythme de la macrostructure et interviennent souvent au cours d'une section pour illustrer un vers ou créer des contrastes dramatiques entre vers ou ensembles de vers. Desvignes use régulièrement des formes ternaires ABA ou *da capo* pour les ensembles à deux ou trois versets et, plus rarement, d'autres formes de la musique profane. Le cas ne se présente qu'une fois dans le cadre des petites messes : au *Credo* de la messe Dv. 8. Le compositeur associe l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* dans une romance pour solo ou trio *ad libitum*. Chacun des deux versets y est traité comme un couplet. À cette romance succède un chœur homorythmique de réjouissance *Et resurrexit*[654].

Ces morceaux débutent et s'achèvent généralement sur un chœur homorythmique et syllabique. Dans les sections intermédiaires, Desvignes explore toute forme d'écriture chorale dans les petites dimensions de ces fresques : chœur homorythmique et syllabique, chœur contrapuntique, chœur dialogué, chœur avec soliste, chœur imitatif ou encore chœur en mélodie accompagnée. L'accompagnement instrumental est écrit généralement en doublure des voix. Mais il peut également prendre une forme plus concertante en incluant des accompagnements en arpèges, des figures syncopées ou idiomatiques. Il peut également prendre une dimension plus imitative et descriptive par l'inclusion de traits figuratifs, de trémolos ou encore d'appels en rythmes pointés, dactyles ou anapestes. Ces messes d'apparence simple sont d'une grande richesse d'écriture. Elles combinent astucieusement sobriété des structures, réduction des dimensions, concentration sur l'écriture chorale, simplicité des accompagnements et ouverture aux styles imitatifs et classiques. Elles apparaissent alors, au regard de l'histoire du genre, comme des formes très évoluées et très élaborées de messes polyphoniques avec accompagnement.

[654]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 227-229.

Les messes Dv. 9 et Dv. 10 en sont la parfaite illustration. Le *Gloria* de la messe Dv. 9 contient quatre types d'écriture chorale que Desvignes alterne indépendamment du plan général. Deux chœurs homorythmiques et syllabiques au début et à la fin du *Gloria*, respectivement sur les mots « *Gloria in excelsis Deo* » et « *Quoniam tu solus* », encadrent trois autres sections chorales délimitées par un changement de métrique et d'écriture. Au premier chœur homorythmique succède un chœur dialogué, simplement doublé par les cordes, qui expriment l'adoration et la glorification de Dieu sur « *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* ». Sur les mots « *Gratias agimus tibi* » Desvignes modifie alors l'équilibre de son chœur lui donnant la forme d'une mélodie, tenue par les soprani, accompagnée des trois autres voix du chœur. L'évocation des péchés au verset « *Qui tollis peccata mundi* » prend ensuite la forme d'un chœur dialogué avec un trio (ou un petit chœur) de deux soprani et un alto[655].

On se rend compte alors que les changements d'écriture, bien que ne coïncidant pas avec le sectionnement du morceau par les doubles barres, dessinent une articulation du *Gloria* très similaire à celui que l'on trouve dans la plupart des messes concertantes : *Gloria*, *Laudamus te*, *Gratias agimus tibi*, *Qui tollis peccata mundi* et *Quoniam tu solus*. Desvignes transpose, par le biais des changements de modes d'écriture, le plan habituel des messes concertantes dans sa petite messe pour chœur. On observe le même phénomène dans le *Gloria* de la messe Dv. 10[656]. Le *Credo* de la messe Dv. 9 fonctionne exactement de la même façon[657]. L'orchestre est rarement concertant et double souvent les voix en fonction de leur tessiture. Au premier chœur homorythmique « *Credo in unum Deum* » succède un chœur homorythmique avec entrées différées entre la basse et les autres voix sur « *gentium factum* ». Pour l'évocation de la vie du Christ, Desvignes oppose par le mode d'écriture l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus*. Le premier écrit en chœur imitatif sur une pédale de dominante à l'alto est suivi du second en chœur homorythmique et syllabique[658]. Le *Credo* se poursuit par un chœur dialogué entre les tailles et les autres voix sur « *Et expecto* » et s'achève, comme à l'accoutumée, par un chœur homorythmique « *Et vitam* ».

655. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 262-269.

656. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 297-305.

657. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 270-283.

658. Desvignes fait exactement l'inverse, avec les même dispositions chorales et instrumentales, dans le *Credo* de la messe Dv. 10 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 305-321).

Desvignes glisse çà et là quelques formules descriptives, y compris dans ses œuvres les plus simples et les moins concertantes. Ces formules n'animent généralement pas des sections entières. Elles servent surtout à illustrer certains vers ou ensembles de vers créant ainsi quelques contrastes dramatiques comme en témoigne notamment le traitement des trois premiers vers du *Deum de Deo* de la messe Dv. 10. Conçu selon une forme ternaire ABA, ce morceau est encadré par deux chœurs homorythmiques **(A)** sur les premier et troisième du groupe de versets, « *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum*[659] » et « *Qui propter nos homine & propter nostrum salvum*[660] ». La partie centrale **(B)**, sur le deuxième verset « *consubstantialem Patri : per quem omnia facta sunt*[661] », est écrite dans le ton de la dominante. Elle oppose une marche processionnelle sur le premier stique du verset, à un petit récit de basse sur le second stique (Fig. 13 ci-dessous). De cette manière, Desvignes donne un ton plus solennel à l'évocation de la consubstantialité du Père et du Fils (marche) et à leur omnipotence (récit) entre deux chœurs de réjouissance évoquant la Lumière du Fils et le salut des Hommes pour lequel elle survient.

Desvignes use également de changements d'écriture de ce type sur la première phrase du *Credo* « *Credo in unum Deum Patrem omnipotentem factorem caeli, factorem terra, visibilium omnium, et invisibilium*[662] » dans les messes Dv. 5, Dv. 7 et Dv. 8. Le compositeur porte une attention particulière à l'illustration du visible à travers les mots « *visibilium omnium* » et de l'invisible à travers les mots « *et invisibilium* ». Il oppose une écriture véhémente et grandiloquente pour le premier à une écriture sobre et discrète pour le second. Dans la messe Dv. 7, Desvignes illustre le visible par une entrée des voix en strette sur une mélodie véhémente accompagnée de mouvements arpégés en doubles-croches dans la nuance *forte*. Pour l'illustration de l'invisible la nuance passe *piano*, le chœur est homorythmique et syllabique, en valeurs longues, et est accompagné par des tremblements aux cordes (Fig. 14 ci-dessous). L'opposition est toute aussi saisissante dans la messe Dv. 5. Desvignes oppose également un chœur véhément à un chœur doux et statique, passant de la nuance *forte* à la nuance *pianissimo*. L'orchestre passe alors d'un accompagnement grandiloquent en formules de doubles-croches à de petites battues piquées en croches (Fig. 15 ci-dessous).

659. Nous traduisons ainsi : « Vrai Dieu, Lumière de Lumière, engendré, non créé ».

660. Nous traduisons ainsi : « qui pour nous, hommes, et pour notre salut ».

661. Nous traduisons ainsi : « consubstantiel au Père, par qui tout a été fait ».

662. Nous traduisons ainsi : « Je crois en un seul Dieu, Père omnipotent, créateur du ciel et de la Terre, de tout ce qui est visible et invisible ».

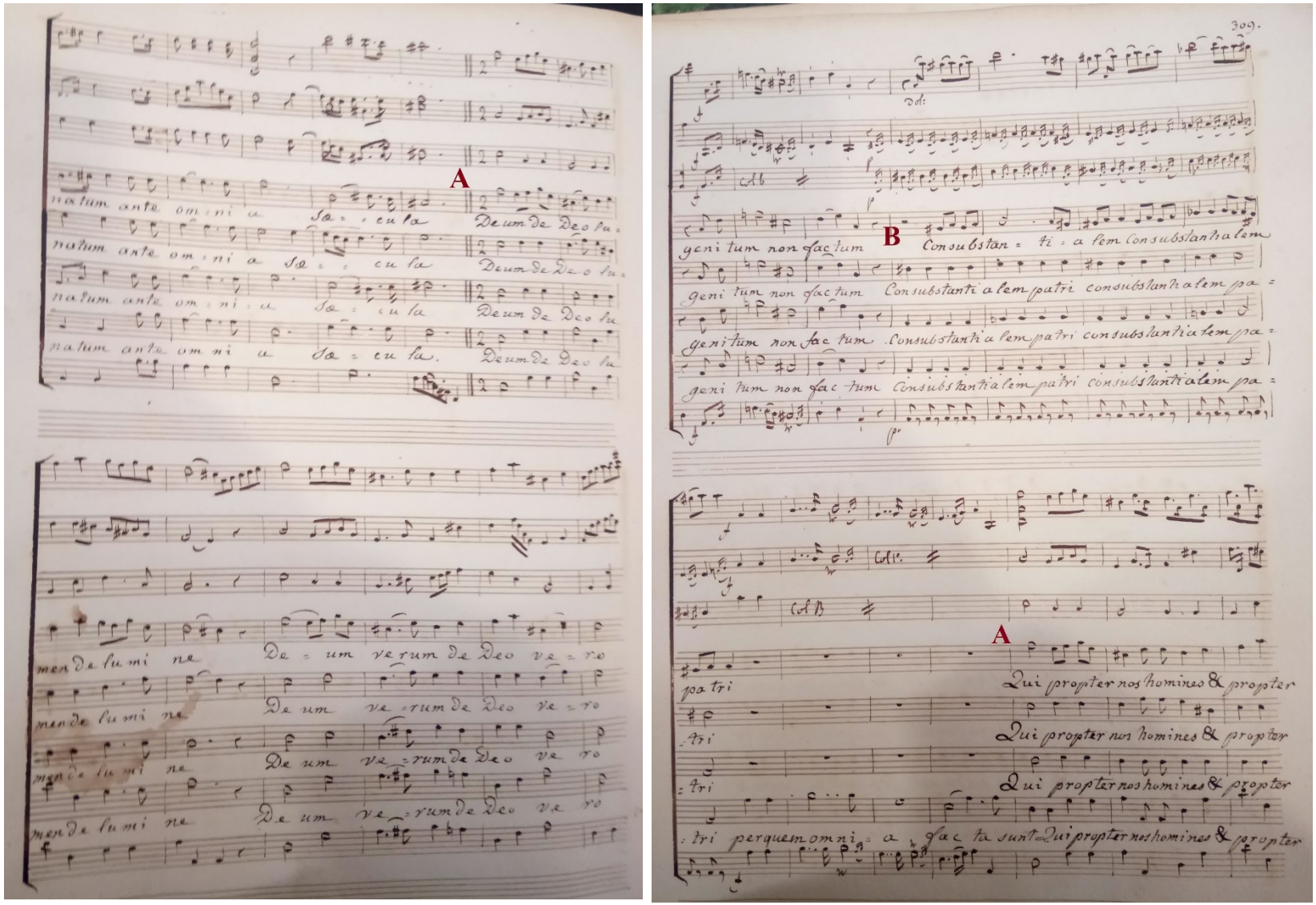


Fig. 13. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 308-309, traitement du *Deum de Deo* de la messe Dv. 10

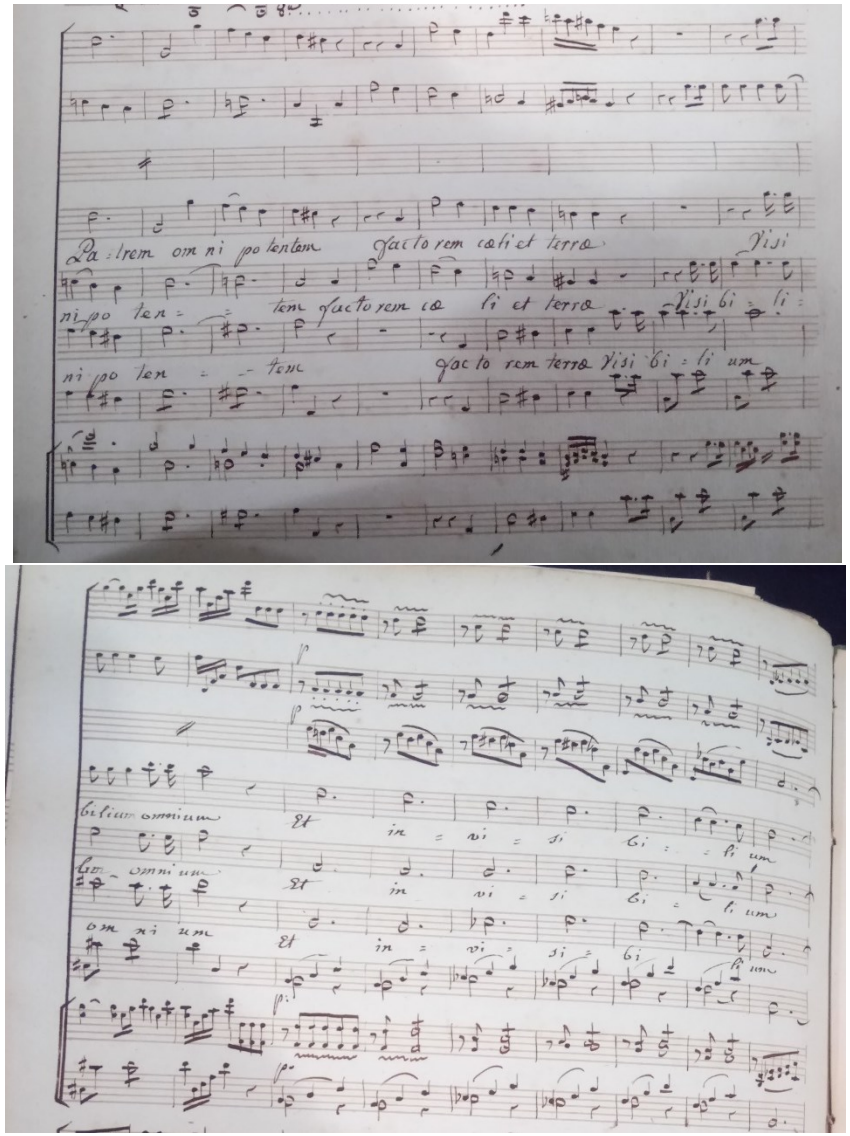


Fig. 14. Rés. Vma. ms. 1601, p. 171-172, « visibilium et invisibilium » dans la messe Dv. 7

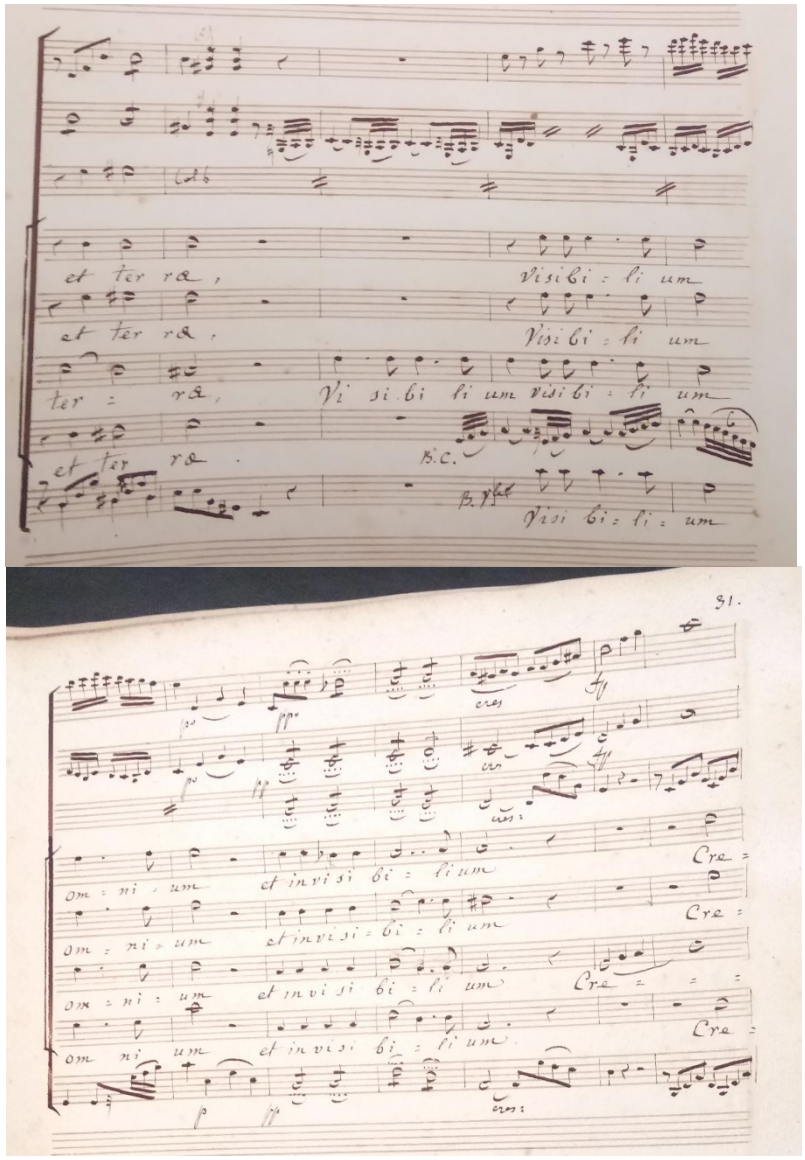


Fig. 15. Rés. Vma. ms. 1601, p. 30-31, « visibilium et invisibilium » dans la messe Dv. 5

Dans ses messes plus développées, Desvignes propose un découpage du plan plus fin et une plus grande complexité d'écriture. Il déploie une plus grande variété de formes, multiplie les modifications de paramètres musicaux (tempo, métrique, tonalité) ainsi que les références à la musique profane à travers l'usage de formes ternaires ABA (ou *da capo*), à la forme rondeau ainsi qu'aux genres de l'aria et de la romance. Dans la droite lignée des maîtres de musique de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, Desvignes emploie régulièrement le genre de l'aria de forme ternaire. Toutes les messes classées parmi les grandes messes concertantes sont dotées d'au moins deux airs, un au niveau du *Gloria* et l'autre au niveau du *Credo*. Dans la mesure où le *Christe* peut également être écrit en aria, comme on l'a vu ci-avant, une messe peut contenir trois arias dans son plan, comme cela est le cas des messes Dv. 11 et Dv. 17.

L'usage de la forme ternaire lui permet, à l'instar des petites messes, de créer un contraste dramatique entre plusieurs vers ou ensembles de vers. Si l'organisation formelle ne change guère, l'écriture vocale et orchestrale est nettement plus complexe et s'étend dans des dimensions plus importantes. Desvignes aime particulièrement opposer dans ce cadre formel les évocations de la Résurrection (*Et resurrexit*) et de l'Ascension du Christ (*Et ascendit*). Dans la messe Dv. 13, ce contraste s'inscrit dans un aria de dessus de forme ternaire opposant alors les mots « *Et resurrexit* » dans une section **A** en *mi*♭ majeur et les mots « *Et ascendit* » dans une section **B** en *do* mineur[663]. La mélodie véhémente et pleine de vocalises de la section contraste avec celle plus douce, lente et syllabique de la section **B**. Très descriptive, cette seconde mélodie repose essentiellement sur de grandes figures ascendantes sur les mots « *Et ascendit in caelum* » et des figures conjointes en rondes ou en blanches sur les mots « *Ad dexteram Patri* ». À l'expression joyeuse de la résurrection succède, dans la partie centrale de l'air, une illustration figurative de l'ascension et une évocation digne et sobre du Fils venant siéger à la droite du Père[664].

Dans la messe Dv. 17, le contraste entre les deux versets n'est pas marqué par des changements d'écriture et d'expression mais par des variations de texture polyphonique. De forme ternaire, ce morceau n'est pas écrit comme un air mais comme un chœur *Et resurrexit* dialogué avec un duo *Et ascendit*. Dans cet extrait, l'écriture ne repose pas sur l'illustration et la description du contenu littéraire de la messe mais sur l'expression de la réjouissance. Le grand chœur

663. Desvignes reproduit le même schéma dans l'air de taille *Gratias agimus tibi* de sa messe Dv. 13. Il oppose dans le cadre d'un *da capo* les versets « Gratias agimus tibi » et « Domine Deus Rex cælestis ». *Cf.* F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 58-61.

664. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 141-151.

Et resurrexit en *do* majeur encadre un duo de dessus et basse homorythmique à la sixte très grâcieux et écrit à la dominante[665]. L'aria de haute-contre *Deum de Deo* de cette messe est conçue exactement de la même manière. Desvignes y oppose le verset « *Deum de Deo* » et « *Genitum non factum* » dans un *da capo* dont les deux sections sont complémentaires. Le plan tonal suit le traditionnel enchaînement entre la tonique et la dominante et les deux sections ne présentent aucune modification des paramètres musicaux et aucun contraste d'écriture[666].

Outre la romance et l'aria de forme ternaire, Desvignes emploie, à de plus rares occasions, la forme rondeau. Cette forme n'apparaît qu'une seule fois dans ses messes composées pour Notre-Dame. Sa seule autre utilisation de cette forme date de l'époque de sa formation à la cathédrale de Dijon, sur le *Domine salvum* de sa *Messe à quatre parties*[667]. Desvignes use également de cette forme de manière peu conventionnelle sur les prières de louange du *Gloria* de la messe Dv. 17. Il s'agit d'un petit rondeau en trois sections. Le rondeau en lui-même **(section A)** sur le texte « *Laudamus te, benedicimus te* ». Il revient entre la **section B** « *Adoramus te, glorificamus te* » et la **section C** « *Gratias agimus tibi* ». Chaque intervention du rondeau est précédée d'une grande ritournelle et suivie d'une petite ritournelle. L'habituelle section en mode mineur que l'on trouve habituellement au milieu des rondeaux en mode majeur intervient judicieusement à la **section C** sur les remerciements pleins d'afflictions au Père omnipotent[668]. Après une *cadenza* de soliste délimitée par quatre points d'orgue sur chaque syllabe des mots « *Agnus Dei* »[669], le morceau s'achève par le dernier chant du rondeau et la grande ritournelle conclusive.

Malgré ses nombreuses références aux formes de la musique profane, Desvignes perpétue la tradition du récit sobre à la française. Les seuls exemples vus jusque-là sont extraits de motets sur psaumes composés sous l'Ancien Régime et réemployés à Notre-Dame[670]. Le portefeuille de messes en musique de Desvignes, contenant onze messes écrites après la Révolution, montre que le genre du récit sobre n'a pas survécu seulement au gré de la reprise d'anciennes œuvres. Le compositeur cultive cette forme si caractéristique de la culture musicale française des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi qu'on le verra dans le chapitre sur les vêpres, le récit finit par être largement supplanté par les genres de l'air, de l'ariette, de la romance voire

665. F-Pn, ms. 9341, p. 90-104.

666. F-Pn, ms. 9341, p. 79-85.

667. F-Pn, ms. 9347(3), f. 34.

668. F-Pn, ms. 9341, p. 30-53.

669. *Ibid*., p. 47.

670. *cf*. Chapitre 3 : *Créer pour les vêpres solennelles.*

de l'aria dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Quand il ne disparaît pas totalement ou ne se noie pas dans le genre du récitatif, le récit prend alors une place plus discrète comme morceau introductif d'un chœur, comme partie centrale d'un air ou comme épisode d'un tableau musical développé sur plusieurs sections.

À ce titre, il se prête particulièrement à la dramatisation des épisodes de la vie du Fils généralement racontée en trois ou quatre épisodes par les maîtres de musique au milieu du *Credo* : l'incarnation, la crucifixion, la résurrection et, éventuellement, l'ascension, quand cette dernière n'est pas traitée conjointement à la résurrection. Desvignes raconte généralement la vie du Fils en un grand tableau de trois épisodes dans un style très descriptif caractéristique d'une conception rhétorique du discours musical proprement française. Il apprécie tout particulièrement le récit à la française dans ce cadre et l'emploie ainsi à quatre reprises[671]. Trois fois sur quatre, il emploie le récit au niveau de l'*Et incarnatus* comme récit introductif d'un chœur ou d'un trio au niveau du *Crucifixus*.

Dans la messe Dv. 5, Desvignes emploie le genre sous sa forme la plus traditionnelle d'un récit de basse-taille exprimant la réjouissance. Le récit, identifiable à ses petites dimensions, sa ligne mélodique simple inscrite dans un faible ambitus, son syllabisme quasi-strict et ses accompagnements sobres, contraste ici avec le trio plaintif en *ré* mineur *Crucifixus* (Fig. 16. ci-après). Dans sa messe Dv. 17, Desvignes convoque également l'esthétique du récit de basse-taille pour introduire le chœur *Crucifixus* mais, cette fois-ci, sous la forme d'un récitatif accompagné (Fig. 17. ci-après). Enfin, le récit *Et resurrexit* de sa messe Dv. 14 introduit également un chœur *Crucifixus* en mode mineur. Mais Desvignes privilégie l'unité de ton. Rompant quelque peu avec la tradition, le maître préfère au récit véhément de basse-taille un récit de haute-contre tendre, presque élégiaque[672]. Dans sa messe Dv. 11, Desvignes emploie un récit de basse-taille véhément, non pas en introduction mais en conclusion de son tableau. Traditionnellement réservé à l'expression de la réjouissance, le genre se prête bien également à l'évocation de la résurrection. Le récit *Et resurrexit* vient conclure le tableau de la vie du Fils et introduit dans le même temps l'air de basse *Secundum scripturus*[673].

[671]. À noter qu'il emploie également un récit de basse-taille véhément sur les mots « Et iterum » dans la messe Dv. 13 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604) et en introduction du chœur « Et vitam » dans la messe Dv. 11 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602).

[672]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1605, p. [68]-[70].

[673]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 131.

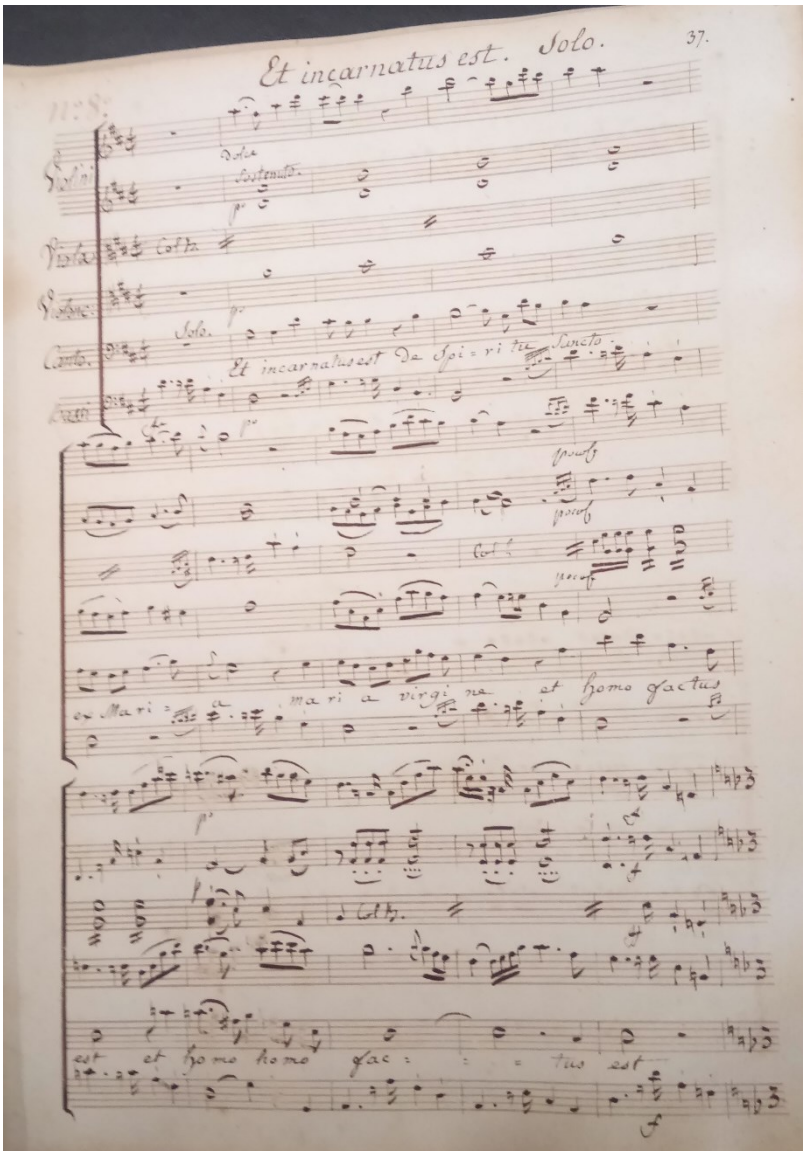


Fig. 16. Rés. Vma. ms. 1601, p. 37, récit *Et incarnatus est* de la messe Dv. 5
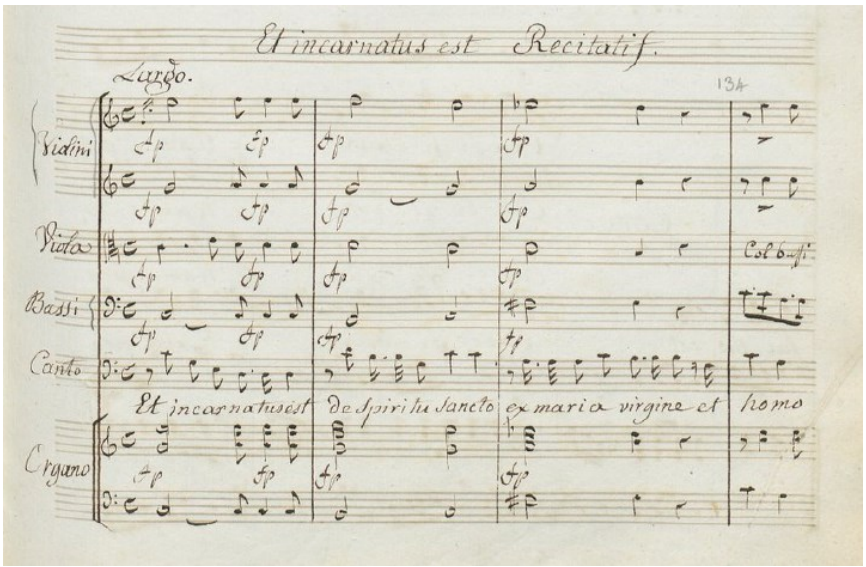


Fig. 17. F-Pn, ms. 9341, p. 85, récitatif *Et incarnatus est* de la messe Dv. 17

Le rapport de Desvignes à la tradition française ne se mesure pas qu'à ses références aux formes anciennes et à sa conception très rhétorique du discours musical. Le maître fait référence aux œuvres d'Henry Madin et de Jean-Marie Rousseau dans plusieurs de ses *Gloria*. En 1741, le premier développa dans sa *Missa Vivat Rex* une disposition musicale du verset « *Et in terra pax* » plutôt originale pour l'époque. Les parties de dessus et de taille chantent intégralement les phrases « *Et in terra pax* » et « *pax hominibus* ». Elles sont rejointes par les autres voix du chœur appuyant le mot « *Pax* ». Madin propose alors une dramatisation originale du vers par la mise en relief du mot « *Pax* » (Fig. 18 ci-dessous).
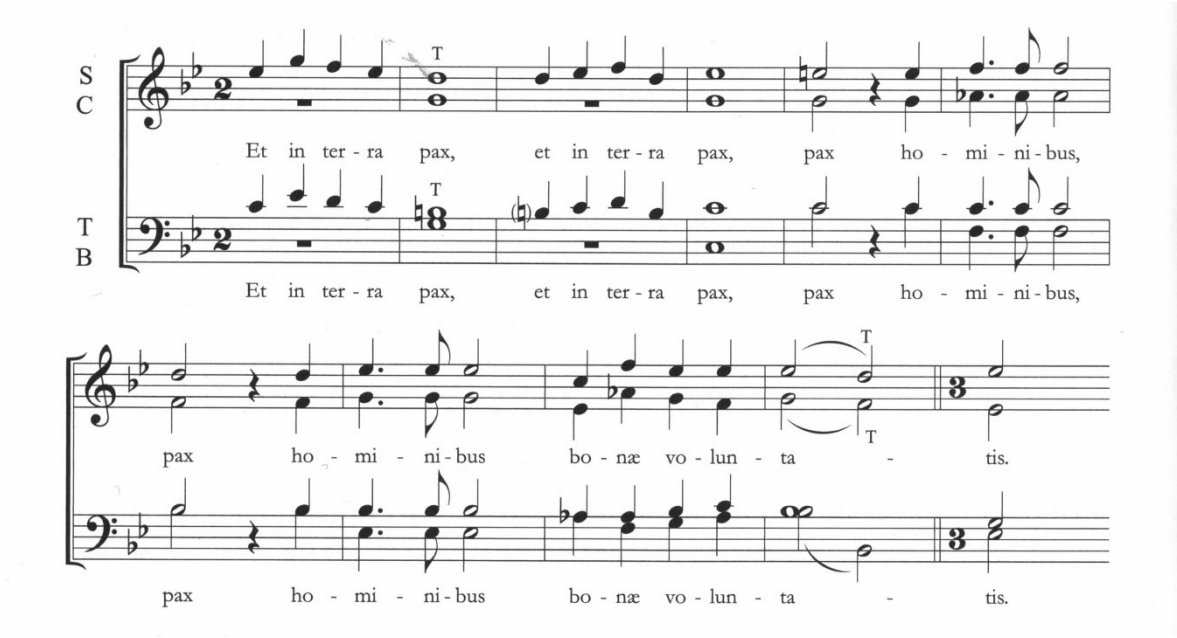


Fig. 18. Henry Madin, *Missa Vivat Rex*, 1741, début du *Gloria*[674]

Cette messe connut un franc succès en France jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle au point que, dans les années 1770, le maître de musique de la cathédrale de Tournai, Jean-Marie Rousseau intègre dans sa *Missa Laetamini in Domino* un pastiche du morceau de Madin (Fig. 19. ci-dessous)[675]. Si Rousseau modifie l'organisation du texte et la disposition des voix, il conserve la ligne mélodique de Madin. La messe de Rousseau est largement diffusée sur le territoire français avec sa *Missa Lumen ad Revelationem* et sa *Missa Nos qui vivimus est.*

[674]. Nous empruntons cet exemple musical à MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit*., p. 210.

[675]. *Ibid.*, p. 206-211.
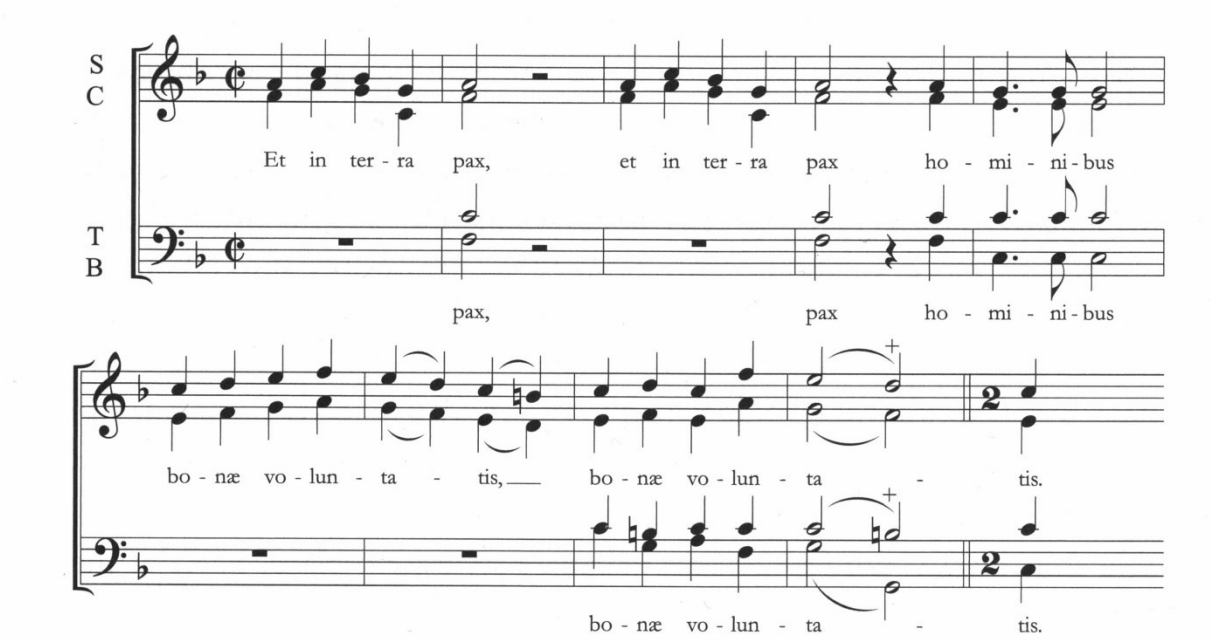


Fig. 19. Jean-Marie Rousseau, *Missa Laetamini in Domino*, *ca*. 1773, début du *Gloria*[676]

En 1773, le chapitre cathédral de Tournai fait commander les copies de ces trois messes. En août 1776, leur parution était à peine annoncée à Paris que la collégiale de Saint-Quentin et la cathédrale de Beauvais, voisines de celle de Tournai, en avaient déjà fait l'acquisition quelques mois auparavant. Le chapitre de Tours en autorise également l'achat en 1779[677]. Rappelons que Desvignes a servi cette dernière cathédrale pendant six mois en 1782[678]. Ce n'est néanmoins pas à Tours que le maître a pris connaissance de cette disposition musicale mais au cours de sa formation à la maîtrise de Dijon. La *Messe à quatre parties* Dv. 4 qu'il y composa en 1780 y fait déjà référence (Fig. 20 ci-dessous).

676. Nous empruntons cet exemple musical à MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass in France…op. cit*., p. 210.

677. ROUSSEAU, Jean Marie (1734-1784), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle*, consultée le 16 mai 2021.

http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-437161

678. DESVIGNES, Pierre Louis Augustin (1764-1827), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle*, consultée le 16 mai 2021.

http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668
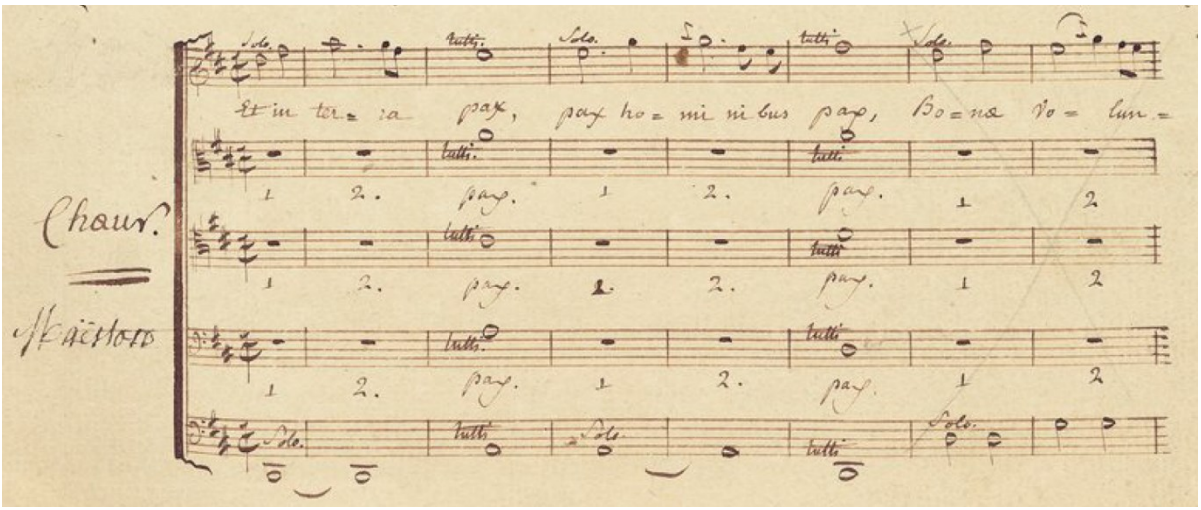


Fig. 20. F-Pn, ms. 9347(3), f. 27r, début du *Gloria* de la messe Dv. 4

On ne sait de quelle manière le jeune compositeur s'est familiarisé avec cette disposition. Rappelons toutefois que Jean-Marie Rousseau a été formé à la maîtrise de Dijon et qu'il a servi la collégiale de Beaune comme maître de musique entre 1753 et 1755, période au cours de laquelle il était régulièrement en contact avec le chapitre cathédral[679]. Rousseau n'a probablement pas rompu le contact avec l'institution qui l'a formé. Qu'ils l'aient fait acheter ou qu'ils l'aient reçu directement de Rousseau, les intendants de la maîtrise de Dijon ont très probablement fait l'acquisition des œuvres célèbres de leur ancien élève. Toujours est-il que Desvignes a reproduit ce que nous nommerons désormais le *topique Madin-Rousseau* à cinq reprises, depuis sa prime jeunesse jusqu'à la maturité, autant dans des dispositifs musicaux simples et de petite envergure que dans des grandes fresques chorales aux structures très complexes.

On retrouve en effet ce topique dans le *Gloria* de trois messes composées après la Révolution : dans la messe Dv. 10, réduite et peu concertante, dans la messe Dv. 6, peu développée aussi mais tendant plutôt vers le genre de la messe concertante ainsi que dans le *Gloria* des grandes messes Dv. 17 et Dv. 11. La référence est plutôt timide dans la première[680]. Le chœur très

679. ROUSSEAU, Jean Marie (1734-1784), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle*, consultée le 16 mai 2021. http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-437161. Il est dit dans cette notice que Rousseau a envoyé des lettres circulaires aux chapitres de France pour leur proposer ses messes en musique. Nous n'avons malheureusement pas eu le temps de vérifier si les diverses archives dijonnaises conservaient une telle lettre.

680. Elle l'est tout autant dans la messe Dv. 11 qui n'est pas montrée dans le présent développement (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 48). Desvignes n'y emploie cette disposition qu'à la répétition de la phrase « Et in terra pax ». Il oppose ainsi le chant du premier dessus du trio au second dessus et au haute-contre qui appuient le mot « Pax ». La présence de ce topique dans cette messe mérite d'être souligné, mais il ne fonde pas l'organisation du morceau contrairement aux autres messes citées.

hiératique chante les mots « *Et in terra pax* » et « *pax hominibus* » à quatre voix. Le mot « *Pax* » n'est appuyé que par l'entrée des basses. Cet appui est également mis en relief par le silence des violons. Ainsi, l'effet est moins saisissant que chez Madin et Rousseau en ce que le contraste de texture sonore est beaucoup moins net (Fig. 21. ci-dessous).

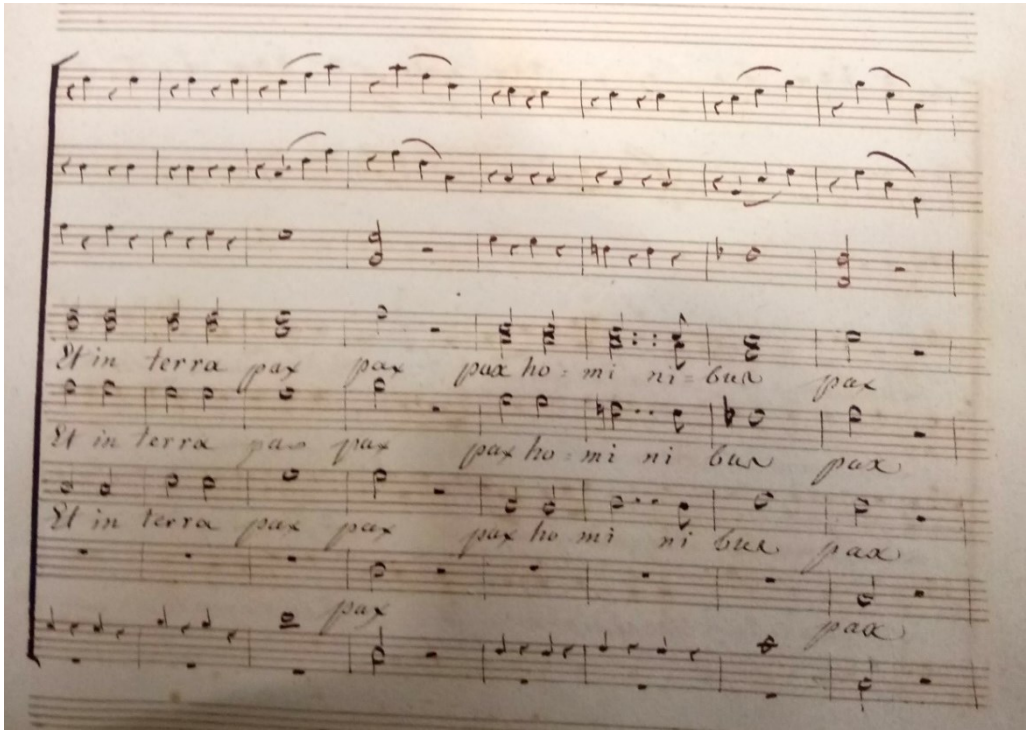


Fig. 21. Rés. Vma. ms. 1601, p. 297, début du *Gloria* de la messe Dv. 10

Dans le *Gloria* de la messe Dv. 6, la référence au *topique Madin-Rousseau* est beaucoup plus franche. La tête de la ligne mélodique sur les mots « *Et in terra pax* » et « *pax hominibus* » apparaît comme un simple renversement de celles employées par les deux maîtres. Comme on peut le voir dans la Fig. 22 ci-dessous, le morceau débute par une simple opposition entre les quatre voix hautes du chœur. Les deux dessus et les hautes-contre du chœur chantent et les tailles du chœur viennent s'y adjoindre sur le mot « *Pax* ». Après un bref retour du chant « *Gloria in excelsis Deo* » aux basses, Desvignes reproduit le même schéma mais en accentuant le contraste des textures par l'opposition entre un trio de deux dessus et une haute-contre et l'intégralité des pupitres du chœur sur le mot « *Pax* » en nuance *forte*. Cette opposition entre le chœur et un groupe de solistes n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *Gloria* de sa *Messe à quatre parties* Dv. 4 (Fig. 20 ci-dessus p. 197).

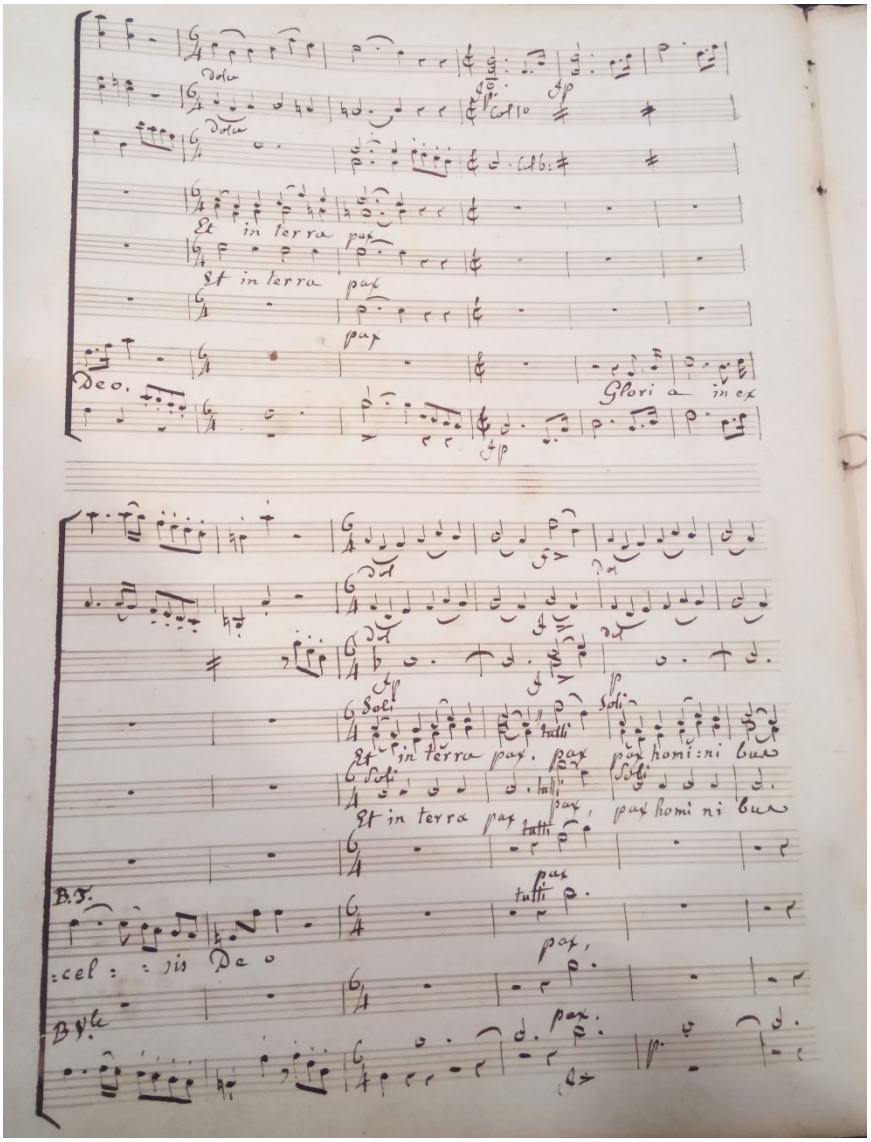


Fig. 22. Rés. Vma. ms. 1601, p. 80, début du *Gloria* de la messe Dv. 6

Le *Gloria* de la messe Dv. 17 est écrit en chœur à quatre voix avec une basse coryphée. Desvignes y développe la forme la plus évoluée du *topique Madin-Rousseau* au service duquel il met l'écriture très concertante et la complexité du dialogue entre les différentes parties du chœur et le coryphée. Cette section chorale peut être découpée en trois moments, chacun portant une organisation différente des appuis sur le mot « *Pax* ». La première section joue sur l'opposition entre le coryphée et le chœur par effet de superposition. Les hautes-contre et tailles du chœur énoncent la phrase et, après deux temps et demi de silence, la basse les rejoint sur le mot « *Pax* ». Pendant le silence qui sépare ces deux élocutions, Desvignes reproduit le même schéma entre le coryphée et les dessus du chœur disposant ainsi le topique sur deux échelles sonores imbriquées l'une dans l'autre (Fig. 23ª. ci-dessous).
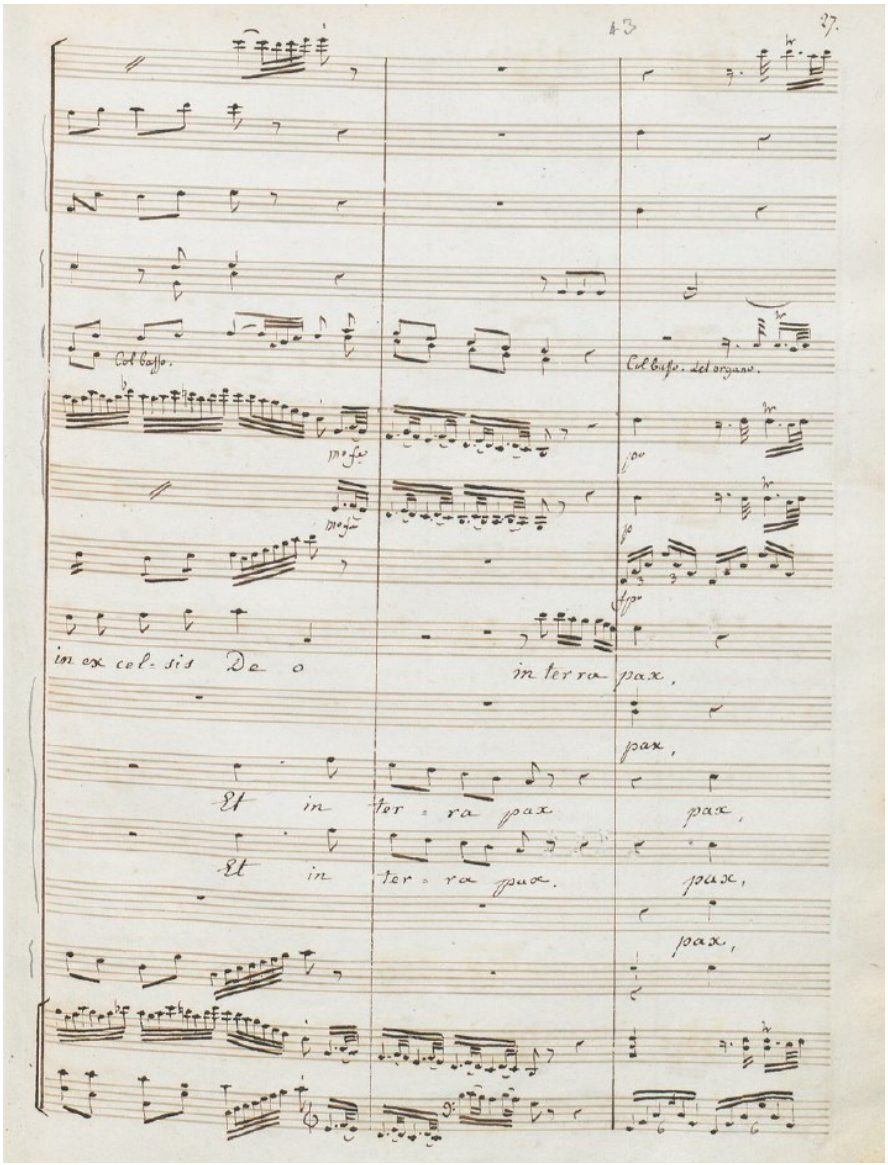


Fig. 23ª. F-Pn, ms. 9341, p. 27, début du *Gloria* de la messe Dv. 17

Par la suite, Desvignes continue de jouer sur les échelles sonores opposant le coryphée, les dessus et le reste du chœur. Le premier chante le texte « *pax hominibus bonæ voluntatis* ». Par-dessous, les dessus et les trois autres parties du chœur appuient le mot « *Pax* » en contretemps les uns des autres (Fig. 23[b] ci-dessous à gauche). Le chœur et le coryphée reprennent ensuite en imitation, de la voix grave à la plus aiguë, la phrase « *Et in terra pax* » en marquant légèrement le mot « *Pax* ». Le morceau s'achève enfin par un retour de la seconde phrase « *pax hominibus bonæ voluntatis* » aux hautes-contre et tailles par-dessus une pédale de basse sur « *Pax* » avant un dernier appui très sec de ce mot, réunissant enfin toutes les parties du chœur et le coryphée (Fig. 23[b] ci-dessous à droite).
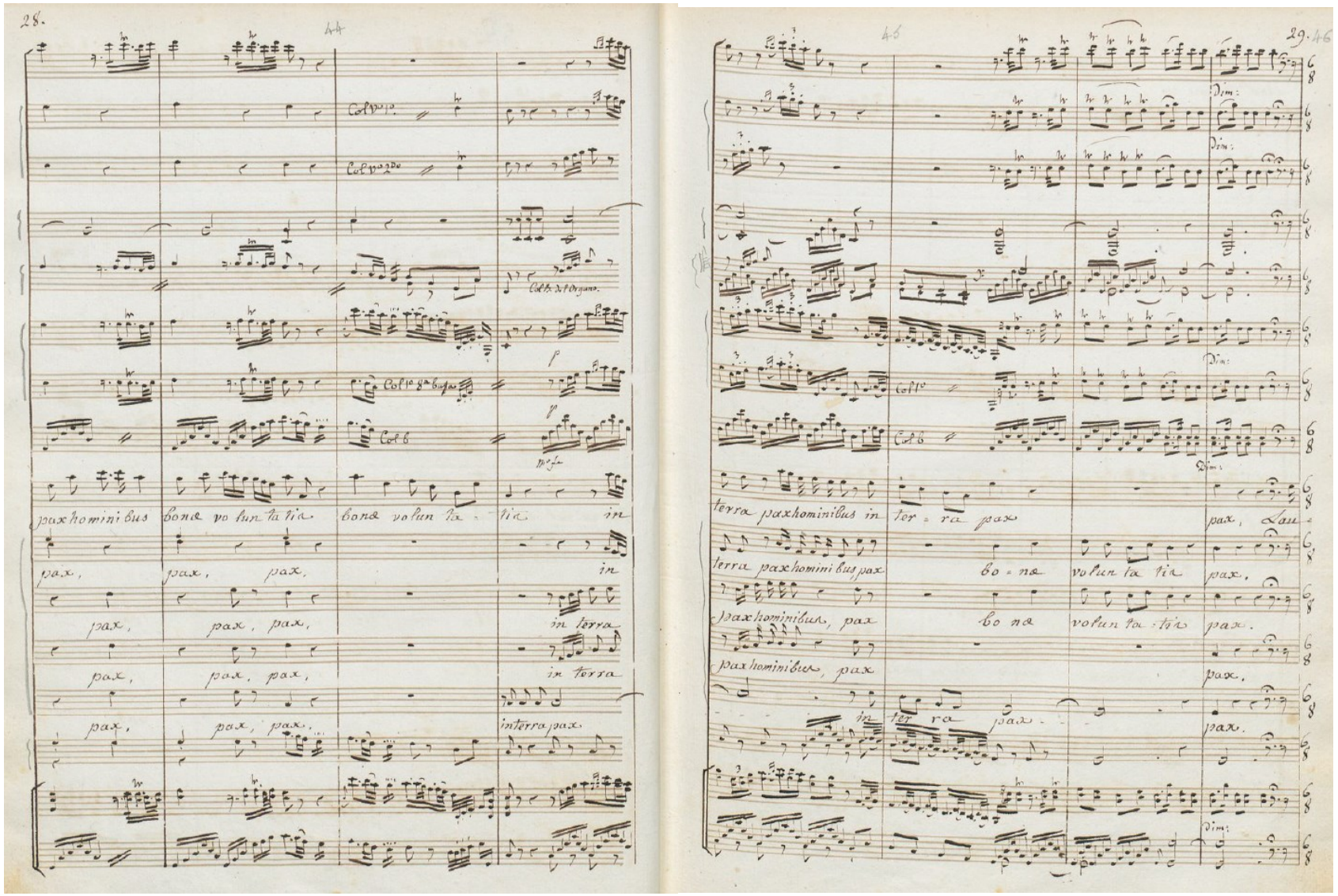


Fig. 23[b]. F-Pn, ms. 9341, p. 28-29, suite du *Gloria* de la messe Dv. 17

Contrairement à l'usage du récit sobre ou encore à la réduction en trio sur le *Christe eleison* ou le *Crucifixus*, cette disposition ne peut être considérée comme un topique de la culture musicale française. Aucune des messes de Giroust, Dugué, Grénon, Jumentier, Merle, Hardouin, Le Sueur ni aucune des autres messes polyphoniques que nous avons eu l'occasion de consulter ne la reprennent. Cette disposition relève avant tout d'un choix très personnel de Madin qui connut la fortune d'inspirer Jean-Marie Rousseau et, surtout, d'infuser en profondeur l'esprit de Pierre Desvignes presque 70 ans après la parution de sa messe. Plus que de la pasticher, Desvignes s'est réapproprié cette disposition au point d'en faire, sinon un topique caractéristique de son œuvre, au moins une idée relativement fixe qu'il sut adapter à divers dispositifs sonores et formes musicales. Si l'emploi du *topique Madin-Rousseau* demeure très personnel et ne peut être retenu comme un élément fondateur de la culture musicale française, il est un élément important du style de Desvignes. Par son ancienneté et sa durabilité dans l'œuvre du maître, ce topique montre que le compositeur entretient un rapport très étroit avec la production de ses prédécesseurs qui fut au centre de sa formation en maîtrise capitulaire.

Le *Gloria* et le *Credo* contiennent également de nombreux signaux dictant au célébrant et à ses diacres des déplacements, des gestes et des préparatifs essentiels à la bonne conduite de la cérémonie. Dans notre description précédente, nous avons identifié trois signaux de déplacement et six signaux d'inclinaison. À l'audition des mots « *Qui sedes ad dexteram Patri* » pendant le chant du *Gloria*, le sous-diacre doit aller chercher le livre de l'Épître pour la prochaine lecture du célébrant. Vers la fin du *Gloria*, le célébrant doit se rende à l'autel et l'embrasser après avoir entendu les mots « *Cum sancto spiritu* ». Il y stagne jusqu'à la fin du *Gloria* pour y chanter le *Dominus vobiscum* et ouvrir la lecture préalablement préparée par le sous-diacre. Le célébrant et ses diacres sont censés revenir à l'autel sur les mots « *Et vitam* » à la toute fin du *Credo* afin de se préparer pour la Communion. Enfin, les trois hommes sont également censés s'incliner, ou se découvrir quand ils ne sont pas à l'autel, à l'audition de plusieurs termes hautement symboliques qui expriment l'adoration du Christ, la gratitude ou l'affliction tels *Adoramus te*, *Gratias agimus tibi*, *Suscipe deprecationem nostram* et *Simul adoratur*. Ils doivent faire de même aux élocutions du nom *Jesu Christe* et à l'évocation de son incarnation par les mots *Et incarnatus*.

Dans les messes polyphoniques imprimées et manuscrites des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ces mots font généralement l'objet d'une écriture homorythmique et syllabique en valeurs longues et d'une harmonisation simple et consonante de manière à associer la musique aux gestes

liturgiques[681]. Comme cela a déjà été évoqué à propos du chant du *Christe eleison*, il est difficile d'évaluer précisément l'influence de ces habitudes de composition sur l'écriture des messes concertantes. Cela l'est d'autant plus concernant les *Gloria* et les *Credo* qui, dans ce cadre, font l'objet d'un morcellement important et intègrent une plus grande variété de formes musicales. Les maîtres de musique français s'attèlent à toujours respecter deux principes fondateurs, quelles que soient les formes musicales employées ou les dimensions de leurs compositions : l'intelligibilité du texte et la mise en relief de sa structure littéraire.

Dans la plupart des messes concertantes françaises, il paraît difficile d'évaluer les intentions du compositeur lorsqu'il opère un changement d'écriture sur une phrase ou qu'il y inscrit une articulation de sa macrostructure. Les manières dont les maîtres de musique peuvent mettre en avant un ou plusieurs mots destinés à accompagner un geste liturgique ou à motiver un déplacement ne sont pas différentes de celles employées sur les mots qui sont dénués de rôle liturgique. Distinguer l'intention poétique de l'intention rituelle par la seule analyse croisée des livres liturgiques et des sources musicales paraît impossible. Tout au plus pouvons-nous déceler une convergence heureuse de ces deux desseins. Que ces signaux verbaux soient mis en avant par un changement d'écriture, un changement de nomenclature ou caractérisés par une phrase musicale parmi d'autres au cours d'une pièce chorale ou d'un récit de soliste, ils sont toujours audibles par le célébrant et ses diacres. Si l'on ne peut toujours clairement déterminer l'influence de la conduite cérémonielle sur les choix du compositeur, il n'en demeure pas moins que ces œuvres, conçues avant tout de manière à rendre le texte intelligible, permettent toujours aux ministres du culte d'y trouver les repères nécessaires.

Dans la majorité de ses messes, Desvignes opère sur les mots signaux évoqués ci-avant un changement d'écriture significatif, y marque le début d'un nouveau numéro, ou distingue simplement ces derniers par le phrasé. Citons toutefois à titre de contre-exemples les messes Dv. 8 et Dv. 14 qui ne contiennent presque aucune mise en relief des signaux verbaux évoqués ci-dessus. La messe Dv. 9 peut également être considérée ainsi en ce qu'elle ne contient que peu de changements d'écriture ou de nomenclature sur ces mots. Desvignes les distingue surtout par le phrasé. Dans les messes de Desvignes, de Dugué ou de Giroust, les six signaux d'inclinaison sont traités avec une grande diversité. Leur traitement repose surtout sur des

[681]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. ».

changements de configuration chorale[682], ou des modifications de la texture vocale[683] quand ils sont chantés par un chœur. Ils peuvent également être chantés par un soliste ou un ensemble de solistes[684]. Parfois font-ils l'objet d'une phrase au cours d'un récit ou d'un morceau choral[685]. Ils sont parfaitement audibles dans cette dernière configuration ; nul besoin de les distinguer par un changement d'écriture.

À l'instar de Dugué dans sa *Missa cui titulus Sit laus plena, sit sonora mentis Jubilato*, Desvignes distingue systématiquement les signaux verbaux *Et vitam* et *Cum sancto spiritu* par des délimitations structurelles, des changements d'écriture significatifs ou au moins par un changement de métrique et de ton après une cadence parfaite. Seules les messes Dv. 8 et Dv. 14 font exception : Desvignes n'y distingue pas particulièrement les mots *Cum sancto spiritu*. Ces deux signaux sont extrêmement importants en ce qu'ils rythment les préparations de la lecture et de la communion qui ont lieu respectivement après le chant du *Gloria* et après le chant du *Credo*. L'attention particulière que leur porte le maître convient à annoncer aux ministres de la cérémonie la conduite à tenir en articulant le morceau final de ces deux moments de l'Ordinaire sur les signaux verbaux prescrits par le Cérémonial parisien. Cela nous conduit à penser qu'une telle organisation du plan des *Gloria* et des *Credo* relève de la conduite cérémonielle.

En revanche la signalisation verbale commandant le déplacement du sous-diacre pour aller chercher le livre de l'Épître sur les mots « *Qui sedes ad dexteram Patri* » est moins évidente ou, à tout le moins, influence beaucoup moins la structure de la messe. Ces mots ne marquent jamais le début d'un nouveau numéro fermé. Ils sont généralement traités à l'intérieur d'un grand numéro débutant sur les mots « *Qui tollis peccata mundi* ». Cependant, l'écriture les rend toujours parfaitement audibles au sous-diacre. Enfin, ces indications de déplacement données dans le cérémonial sont probablement d'abord pensées pour convenir à l'exécution du plain-chant. Comme on l'a déjà observé avec le chant du *Christe*, la bonne intelligibilité du texte rend

---

682. Notons par exemple le *Suscipe deprecationem nostram* de la messe Dv. 10 qui rompt avec l'écriture homorythmique par un chœur faisant dialoguer les dessus et les trois autres parties du chœur (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601). Notons également le traitement homorythmique des mots « Jesu Christe » dans la messe Dv. 7 en opposition à la réduction des voix précédentes (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601).

683. Notons la réduction aux dessus et haute-contre sur *Gratias agimus tibi* ou la réduction aux dessus et tailles sur une pédale de basse sur *Simul adoratur* dans la messe Dv. 7 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601). Notons également le passage en quatuor dialogué sur *Gratias agimus tibi* dans la messe Dv. 5 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601).

684. Notons à ce titre le traitement du *Gratias agimus tibi* en duo dans la messe Dv. 12, en récit dans la messe Dv. 11 et en aria dans la messe Dv. 13. Voir respectivement F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1603 et Rés. Vma. ms. 1604.

685. Notons par exemple le traitement des mots *Jesu Christe* et *Suscipe deprecationem nostram* dans la messe Dv. 12. Voir F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604.

audible les autres signaux de déplacement ou d'inclinaison sans que Desvignes ne soit obligé de les valoriser par un changement d'écriture ou de nomenclature. Il ne le fait d'ailleurs pas systématiquement. Quand c'est toutefois le cas, il n'est pas toujours permis d'affirmer que sa première intention relève de la conduite cérémonielle.

Les messes de Desvignes ne sont pas un terrain d'innovation. Ces dernières ne portent guère d'éléments venant bouleverser en profondeur les usages et habitudes qui fondent la tradition du genre, contrairement aux messes solennelles de Jean-François Le Sueur[686]. On y trouve encore de nombreux traits propres à la musique religieuse française des Lumières : des récits sobres ou des récitatifs introduisant un air ou un chœur, des chœurs préludés par un récit ou par un duo ou encore des traits d'écriture très descriptifs qui témoignent d'une conception encore très rhétorique du discours musical, dans la droite lignée des œuvres de Lalande ou de Mondonville. Desvignes participe du renouvellement de la tradition française par l'intégration de plus en plus importante de marqueurs de la symphonie moderne, à l'instar d'autres maîtres de musique français, tels Bernard Jumentier ou François Giroust. Le genre de l'aria, le développement du goût pour une écriture chorale complexe[687], les nomenclatures instrumentales et l'écriture des accompagnements intégrant les traits de la symphonie moderne sont autant d'éléments qui viennent rafraîchir une tradition française certes vieillissante, mais toujours vivace.

Desvignes se pose ainsi comme un compositeur résolument moderne et profondément redevable de la tradition musicale française. Les formes musicales et les traits de la symphonie moderne lui permettent d'enrichir cet héritage culturel. Loin de s'inscrire dans une forme de traditionalisme figé et sclérosant, Desvignes reste à l'écoute des nouveautés de son temps. Ces

686. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, vol. 2, Berne / Francfort / Las Vegas : Peter Lang, 1980, p. 907-934.

687. Sur ce point nous pouvons citer beaucoup d'exemples qui n'ont pas été évoqués dans notre développement. Dans le chœur *Gratias agimus tibi* de la messe Dv. 6 Desvignes découpe la phrase en cinq sections sur lesquelles il engage un dialogue complexe entre les différentes voix du chœur. Le chœur se partage le texte ainsi : les parties de haute-contre, tailles et basse entrent sur « Gratias agimus tibi », les deux parties de dessus et haute-contre leur répondent sur « Domine Deus ». Les deux parties de dessus et tailles continuent ensuite sur « Deus Pater omnipotentem » et les dessus, haute-contre et basse poursuivent sur « Domine fili unigenite Jesu Christe ». Le morceau s'achève enfin par un tutti en homorythmie sur les mots « miserere nobis ». De la même messe on peut également évoquer le chœur *Cum sancto spiritu* écrit en double fugue : un premier sujet sur « Cum sancto » et un second sujet sur « Amen ». Dans le même esprit, nous pouvons également citer le chœur *Et expecto* de la messe Dv. 11 et le chœur avec solistes *Quoniam tu solus* de la messe Dv. 17. La basse-taille soliste introduit le chœur sur « Quoniam tu solus » et le dessus soliste lui répond sur ces mêmes mots. Les mots « Sanctus », « Domine » et « Jesu Christe » sont soulignés par des appels aux vents. Ensuite, le haute-contre soliste répond sur « Cum sancto spiritu ». Le chœur se poursuit par une marche processionnelle sur le mot « Amen », alternant le chant des solistes sur les mots « Cum sancto spiritu » et le chœur en marche sur « Amen ».

dernières sont autant de nouveaux ingrédients stylistiques qui lui permettent de développer sa tradition, de lui donner un nouveau visage, une nouvelle couleur, mais sans en modifier les principes fondateurs, ainsi que le firent en leur temps Mondonville et Giroust vis-à-vis du modèle de motet à grand chœur initié par Lalande. Dans ce cadre, le compositeur fait parfois preuve d'originalité en développant des topiques très personnels mais qui restent dans la continuité des pratiques de ses prédécesseurs. La manière dont il illustre les mots « *visibilium omniu et invisibilium* » dans trois de ses messes lui est propre. On n'en retrouve aucun exemple dans les messes de ses contemporains. Dans sa manière d'illustrer et d'opposer le visible et l'invisible, ce topique correspond tout à fait aux principes très français d'une musique descriptive et imitative. Il en est de même de la marche processionnelle employée sur les mots « *et consubstantialem Patri* ». Usant d'un trait esthétique très à la mode en musique d'Église à partir du XVIII^e^ siècle[688], Desvignes met en exergue le symbole de la consubstantialité du Père et du Fils.

Un autre témoignage de l'originalité de Desvignes est la manière dont il s'approprie la disposition vocale du *Gloria* de la *Missa Vivat Rex* d'Henry Madin, fondée sur des appuis du mot « *Pax* ». Plus que proposer un simple pastiche, comme le fit Jean-Marie Rousseau, Desvignes érige cette disposition en topique et développe le principe d'opposition des textures sonores sur l'appui du mot « *Pax* » dans des organisations chorales des plus simples (messe Dv. 10) aux plus complexes (messes Dv. 6 et Dv. 17). Le développement de ce topique n'a pas rencontré le même engouement collectif que le principe de répétition des négations « *non* »[689], ou le réemploi du mot « *Credo* » dans la prière *Et in spiritu sancto*. Il s'agit ici d'une particularité de Desvignes ; un choix très personnel qui illustre autant son attachement aux maîtres anciens que son originalité dans la manière de leur rendre hommage.

688. FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74.

689. *cf*. Chapitre 2.

III. Le maître de musique à l'ouvrage

Tous ces éléments n'expliquent pas la grande diversité d'écriture que l'on peut observer dans les messes du maître. Le portefeuille de messes de Desvignes est composé d'autant de petites messes au style choral très archaïque que de grandes messes concertantes d'une grande virtuosité et d'une grande modernité d'écriture vocale et instrumentale. Ils n'expliquent pas non plus la grande disparité des partitions et des lots de parties séparées. Certaines messes sont conservées sous la forme d'une partition accompagnée de son lot de parties tandis que d'autres ont fait l'objet de nombreuses copies et remaniements, au point de parfois totalement supprimer la symphonie.

Il paraît opportun de mettre en perspective les analyses sur les cadres de la création, qui relèvent de la culture artistique et liturgique du compositeur et des chanoines qui l'emploient, à celles des conditions de la création, qui explorent les réalités de la pratique. Scruter le maître de musique à l'ouvrage permet de comprendre la manière dont il réagit aux prescriptions des chanoines et dont il s'approprie les usages et habitudes de pratiques en fonction des moyens dont il dispose. Nous pourrons alors observer le phénomène de création musicale de manière plus pragmatique et déterminer concrètement les causes d'une telle variété stylistique et d'une telle disparité de nomenclatures.

A. Concevoir son portefeuille de musique

a) De la constance dans la création : une chronologie des messes de Pierre Desvignes

Durant ses 25 années de service à Notre-Dame de Paris, Desvignes a composé 13 messes en musique. Il n'a jamais réemployé la *Messe à quatre parties*, composée à la fin de son apprentissage à la cathédrale de Dijon[690]. Ces messes sont toutes conservées en parties séparées et la plupart sont conservées en partitions individuelles[691]. Six de ces messes sont conservées dans deux recueils, l'un en partition pour chœur et orchestre de cordes (*cf. Tableau n° 10* ci-

[690]. Il s'agit de la messe cataloguée au numéro Dv. 4 (*cf.* Annexe 1, p. 517.). On n'en conserve qu'une copie datée au 29 avril 1780 avec des Propres de Noël et de l'Épiphanie en plain-chant harmonisé.

[691]. Toutes sauf les messes Dv. 15 et Dv. 16.

dessous) et l'autre en parties séparées[692]. Les messes de Desvignes contiennent toutes un *Domine salvum fac Regem*. D'autres copies plus anciennes permettent toutefois d'établir que les messes Dv. 5 et Dv. 6 ont été composées sous l'Empire. Les recueils évoqués ci-avant sont, de toute évidence, des mises au net copiées sous la Restauration.

N° de catalogue	Titre	Pages
Dv. 5	Messe à grand chœur en *la* majeur	1-65
Dv. 6	Messe à grand chœur en *ré* majeur	67-154
Dv. 7	Messe à trois voix en *ré* majeur	155-199
	[pages vierges]	200-210
Dv. 8	Messe à trois voix en *sol* mineur	211-254
Dv. 9	Messe à grand chœur en *do* majeur	255-290
Dv. 10	Messe à grand chœur en *sol* majeur	291-332

Tableau n° 10 - Détail du recueil de messes en partition Rés. Vma. ms. 1601

Les sept autres messes, numérotées Dv. 11 à Dv. 17 dans le catalogue en Annexe 1, sont conservées séparément en partition et/ou en parties. La plupart des lots de parties séparées sont incomplets et hétérogènes. Mais ils sont néanmoins suffisamment fournis pour renseigner très précisément sur les effectifs, les proportions orchestrales et, dans une moindre mesure, sur l'organisation spatiale de certains pupitres. Ces documents contiennent de nombreuses ratures au crayon ou à l'encre, des collettes et autres annotations. Ils sont de ce fait de formidables ressources pour l'étude des pratiques mais également pour un éventuel travail d'édition critique. Ces sources témoignent, si l'on excepte les quelques partitions et lots de parties séparées mises au net, d'une pratique vivante et évolutive, dont il est difficile de retracer l'histoire. La surabondance d'informations, superposées d'année en année, interdit souvent l'identification des différentes moutures et l'établissement d'une chronologie précise des remaniements. De plus, ces derniers sont souvent mineurs : suppression de quelques mesures ou légères modifications de la ligne mélodique.

En revanche, les réécritures successives des *Domine Salvum*, les mentions sur les cahiers de chant de noms d'enfants de chœurs, de chantres du bas-chœur, de musiciens parisiens voire, dans de plus rares cas, de dates d'exécution permettent de reconstituer une chronologie

[692]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601 (partition) et boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 (parties séparées). Ces recueils contiennent les messes Dv. 5 à Dv. 10 (*cf.* Annexe 1, p. 517-525).

succincte de la composition des messes de Desvignes. Des doutes persistent néanmoins quant à la datation des messes d'après la seule présence d'un *Domine salvum fac Regem*. Ces dernières peuvent très bien avoir été composées plus tôt et mises au net sous la Restauration. Les mises au net faites sous la Restauration, comme les recueils en partition Rés. Vma. ms. 1601 et en parties séparées Rés. Vma. ms. 1614, constituent un obstacle majeur à la datation de certaines messes. Nous pouvons toutefois établir la chronologie suivante, présentée dans le *Tableau n° 11* ci-dessous. Si l'on s'y réfère, trois messes dateraient du Consulat, quatre de l'Empire, cinq de la première Restauration et une de la seconde Restauration.

N° de catalogue	Titre	Datation
Dv. 11	Messe à grand chœur en *do* mineur	1802-1804
Dv. 15	Messe à grand chœur en *sol* mineur	1802-1804
Dv. 16	Messe à grand chœur en *si*♭ majeur	[1802-1804]
Dv. 13	Messe à grand chœur et à grand orchestre ou avec accompagnement d'harmonie en *sol* mineur	1804
Dv. 5	Messe à grand chœur en *la* majeur	1804-1808
Dv. 6	Messe à grand chœur en *ré* majeur	1804-1810
Dv. 17	Messe à grand chœur en *fa* mineur	1804-1815
Dv. 7	Messe à trois voix en *ré* majeur	1815-1827
Dv. 8	Messe à trois voix en *sol* mineur	1815-1827
Dv. 9	Messe à grand chœur en *do* majeur	1815-1827
Dv. 10	Messe à grand chœur en *sol* majeur	1815-1827
Dv. 14	Messe à grand chœur en *do* majeur	1815-1827
Dv. 12	Messe à grand chœur en *fa* mineur « tirée de *Sigismund III à Cracovie* »	1824-1827

Tableau n° 11 - Chronologie des messes de Pierre Desvignes[693]

Très peu de temps après la célébration de la signature du Concordat le 18 avril 1802, Pierre Desvignes fait régulièrement entendre sa musique aux messes des grandes fêtes pour la célébration conjointe de l'Assomption, de l'anniversaire du Premier Consul à vie et de la proclamation de la *Constitution de l'an X*, le 15 août 1802, puis pour l'Assomption et Noël les 15 août et 25 décembre 1803 et enfin pour la Pentecôte le 20 mai 1804. Rappelons qu'à cette

[693]. *cf.* catalogue en Annexe 1, p. 517-534.

époque, Desvignes n'est pas encore le maître de musique attitré de la cathédrale. Le chapitre et la maîtrise alors en pleine reconstruction comptent sur toutes les bonnes volontés[694].

Au début du Concordat, Desvignes partage le service musical avec d'autres compositeurs, dont certains ne sont pas maîtres de chapelle de métier. Le 7 mars 1803, la fête de Pâques est célébrée avec une messe d'Aubry, musicien du théâtre Favart[695]. Cette dernière n'est malheureusement pas conservée. Marie-Pierre Chénié, professeur de contrebasse au Conservatoire de Paris, fait quant à lui exécuter une messe pour la Fête-Dieu en juin 1803 et 1805[696]. Enfin, les messes pour le Noël de 1806 et la fête de la Présentation du Christ et de la Purification de la Sainte Vierge de 1808 sont de la main de Charles-Gabriel Foignet, violoncelliste et compositeur pour les petits théâtres comiques parisiens[697]. Pierre Bertin, ancien maître de musique des cathédrales de Poitiers et d'Évreux, fait régulièrement entendre un ou plusieurs *Magnificat* pour les vêpres de Noël, de Pâques et de l'Assomption[698]. Nicolas Roze est également chargé des premières vêpres et de la messe du jour de Pâques les 31 mars et 1er avril 1804[699]. Enfin, l'ancien maître de musique de la cathédrale de Coutances Joseph-Denis Doche donne deux messes en musique pour l'Ascension de 1804 et pour la Pentecôte de 1805[700].

Desvignes manque de musique et doit travailler dans l'urgence avec le peu de matériau dont il dispose. Il bâtit ainsi deux messes en musique en reprenant la quasi-totalité du matériau de sa *Seconde messe en ut* et de sa *Quatrième messe en sol mineur*, seules rescapées de son départ de Chartres en 1793[701]. La messe Dv. 16 reprend tous les numéros de la première, sauf le *Qui tollis peccata mundi* et le *Credo*, qui sont tirés de la seconde. Pour la messe Dv. 15, Desvignes combine le *Christe eleison*, le *Credo*, le *Deum de deo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* de la première, le *Qui tollis peccata mundi* et le *Quoniam tu solus* de la seconde et sept autres numéros originaux : une grande fugue sur le premier *Kyrie* vient remplacer le chœur introduit par un récit de dessus initialement composé. Le grand chœur *Et in terra pax* est remplacé par un duo

694. Voir Chapitre 1, p. 66-98.

695. Voir Annexe 2 à la date indiquée.

696. *Ibid*.

697. *Ibid*.

698. *Ibid*.

699. *Ibid*. On ne connaît malheureusement pas le contenu de ces vêpres.

700. *Ibid*.

701. F-Pn, ms. 9330(1) et ms. 9330(2). La seconde n'est pas intégralement conservée. La numérotation explicitée dans les titres de ces messes indique que Desvignes avait composé au moins quatre messes à Chartres.

et le récit de haute-contre *Et resurrexit* est remplacé par un chœur[702]. Cela signifie que les messes Dv. 15 et Dv. 16 ont en commun quatre morceaux : le trio sur *Christe eleison*, le chœur *Deum de deo* en menuet-trio, et les chœurs *Sanctus* et *Agnus dei*[703]. Le lot de parties séparées issu du réemploi de la messe Dv. 15 sous le Consulat ne porte aucune trace de réorchestration. Desvignes reprend l'accompagnement instrumental de ses deux messes chartraines : clarinette, basson, violoncelle, contrebasse et serpent en doublure des basses vocales, probablement par manque de temps. On suppose qu'il fit de même avec la messe Dv. 16 dont on ne conserve qu'un lot pour grand orchestre refait sous la Restauration. Desvignes travaille d'arrache-pied pour relancer la dynamique artistique de Notre-Dame. Le 25 décembre 1803, il fait exécuter une « nouvelle messe à grand orchestre[704] » pour Noël. Il s'agit très probablement de la messe Dv. 11, car c'est la seule dont on conserve un lot de parties pour grand orchestre datant du Consulat[705]. L'année suivante, Desvignes fait exécuter la messe Dv. 13[706] le 20 mai 1804 pour la Pentecôte puis le 15 août 1804 pour l'Assomption[707]. La nomenclature orchestrale reste relativement modeste par rapport à la messe Dv. 11 qui intègre les clarinettes, les trombones et les timbales à l'orchestre.

Desvignes démontre très tôt sa sensibilité aux sonorités à la mode en proposant un *Ô salutaris* avec accompagnement de harpe, cor et violon soliste. Particulièrement goûtée sur les scènes de théâtre et dans les genres concertants, l'association du cor et de la harpe finit petit à petit par être employée en musique d'Église, principalement sous l'impulsion de Giovanni Paisiello. Soucieux de se conformer au goût du public parisien, et plus particulièrement à celui de

---

[702]. Compte tenu de la dispersion des sources, on peut légitimement estimer que Desvignes avait peut-être plus de matériau qu'on ne le pense et que des copies d'Ancien Régime purent disparaître entre son arrivée à Paris en 1793 et le dépôt de sa musique par sa fille à la bibliothèque du Conservatoire en 1863. Cela dit, on remarque le soin avec lequel Desvignes a conservé ses anciennes partitions pourtant devenues inutiles. Outre ces deux messes composées à Chartres, il a également conservé les anciennes copies de son *De profundis*, pourtant largement remanié sous l'Empire, ainsi qu'une messe à quatre parties et des Propres des grandes fêtes en plain-chant harmonisés datant de son apprentissage à la cathédrale de Dijon.

[703]. *cf.* catalogue en Annexe 1, Dv. 15, p. 530-531 et Dv. 16, p. 531-532.

[704]. *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 décembre 1803.

[705]. Ce lot de parties est régulièrement réemployé, sans mise au net, et traverse les régimes. Le *Domine salvum fac Republicam* porte les corrections « *fac Imperatorem* » et « *fac Regem* » relatifs à la proclamation de l'Empire et au retour des Bourbons sur le trône de France.

[706]. Nous l'avons identifiée grâce à la description que les comptes rendus de presse font de l'*Ô salutaris* avec accompagnement de harpe, cor et violon soliste et de l'*Agnus Dei* pour un dessus soliste. Cette messe est la seule à leur correspondre. Enfin, la datation des sources est cohérente avec la chronologie des faits (*cf.* catalogue en Annexe 1, Dv. 13, p. 528-529).

[707]. Voir Annexe 2 aux dates indiquées. On sait qu'il s'agit de la même messe car les deux annonces de presses évoquent le même *Ô salutaris* avec harpe, cor et violon obligé exécuté par les mêmes musiciens qu'à la Pentecôte.

Joséphine de Beauharnais[708], Paisiello prend soin, dès 1803, d'intégrer des passages pour harpe et cor dans les messes qu'il destine à la Chapelle consulaire. Il réitère d'ailleurs dans la messe du sacre impérial[709]. Avec cet *Ô salutaris*, Desvignes fait un clin d'œil aux premières tentatives de Paisiello et à l'esthétique mondaine de la Chapelle des Tuileries qu'il eut visiblement l'occasion de fréquenter. Associée à la célébration de l'anniversaire du consul, avant que ne soit instituée la Saint-Napoléon, la fête de l'Assomption réunit tous les corps institués de l'Empire, récemment proclamé à Notre-Dame au son d'un *Te Deum* de Desvignes[710]. Parallèlement à sa messe, Desvignes fait également exécuter sa *Cantate en l'honneur de Napoléon I*[711] à Sainte-Geneviève, avec un *Te Deum* de Nicolas Roze[712], pour l'anniversaire de l'empereur. Cet intérêt soudain du maître pour les pratiques musicales de la Chapelle de Napoléon participe d'un phénomène plus large d'hommage et de dévotion au nouveau souverain. À ce titre, on se demande même si l'exécution de cette messe à la Pentecôte n'a pas servi de répétition à la cérémonie de l'Assomption. Bien que déjà expérimenté auparavant, l'usage de cette association d'instruments à l'église est rare. Il apparaît encore comme une curiosité sous les plumes de Luigi Cherubini[713] et d'Alexandre Choron[714]. Tous deux font part de leur grand étonnement à l'audition de cet *Ô salutaris* mais en des termes radicalement opposés. Si le premier exprime son admiration pour ce morceau[715], le second considère que cette musique est trop recherchée et qu'elle ne convient pas, de ce fait, au sujet religieux[716].

---

[708]. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au romantisme. 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986, p. 168. L'auteur explique que la future impératrice Joséphine adorait cette association d'instruments très à la mode.

[709]. *Ibid*.

[710]. Voir Annexe 2[A] au 10 juin 1804.

[711]. F-Pn, ms. 9337 et ms. 9353.

[712]. Voir Annexe 2[B] au 15 août 1804. Le *Te Deum* en question est conservé à la cote F-Pn, ms. 7807.

[713]. *Mercure de France*, 6 prairal an XII [26 mai 1804]. Cette critique de Luigi Cherubini a été entièrement retranscrite en Annexe 7[D], p.745.

[714]. *Correspondance des amateurs musiciens*, 3 prairal an XII [23 mai 1804]. Cette critique d'Alexandre Choron a été entièrement retranscrite en Annexe 7[C], p. 744.

[715]. Voir Annexe 7[D], p. 745 : « On a sur-tout admiré le premier morceau, et celui qui a été exécuté par quatre harpes (MM. Naderman, Vernier etc.), un violon (Mr Boucher) et un cor (M. d'Auprat). M. Boucher a montré, dans ce beau morceau, dont le violon faisoit la première partie, le talent supérieur que tout le monde lui reconnoît enfin ».

[716]. Voir Annexe 7[C], p. 744 : « L'*O salutaris*, accompagné par quatre harpes, cor et violons obligés était peut-être le morceau qui avait le plus attiré les curieux, mais nous sommes forcés de convenir que ce morceau n'a pas rempli notre attente. Il est bien éloigné du style noble et religieux de l'*O salutaris* de M. Gossec, qui, quoique dénué d'accompagnements, produit bien plus d'effet. Avec de grosses notes, un chant simple, une harmonie pure, on réussira davantage dans la musique d'église, qu'avec une grande quantité de notes et des accompagnements recherchés ».

Alors qu'il est sur le point d'obtenir officiellement le poste de maître de musique et que se dessinent les contours du système des célébrations Impériales[717], Desvignes compose trois nouvelles messes à grand orchestre que l'on n'a pu associer à aucune date d'exécution contemporaine à leur composition. Desvignes a composé les messes Dv. 5 et Dv. 6 dans un court intervalle. Il a composé la première avant 1808[718] et la seconde avant 1810[719]. La messe Dv. 17 a assurément été composée sous l'Empire mais il n'est pour lors pas possible d'établir une datation plus précise. On sait néanmoins qu'elle a été réemployée sous la Restauration le 1er novembre 1818 pour la Toussaint[720]. La partition et le lot de parties séparées datent de la Restauration[721], mais on conserve le reliquat d'un ancien lot de parties datant de l'Empire[722].

Desvignes assure son service avec au moins sept messes sous l'Empire. La datation imprécise des autres messes supposément composées sous la Restauration interdit toute forme d'analyse chronologique. Seule la messe Dv. 12 peut assurément être datée du règne de Charles X. Le « drame héroïque » *Sigismund III à Cracovie* duquel elle est tirée comporte en effet un prologue à la gloire de Charles X sur ces mots : « Charles nous fait d'heureux loisirs après les assauts les plus rudes[723] » ou encore « Un Roi vraiment français est un bonheur extrême[724] ». Le sujet même de l'Opéra traite de l'usurpation de trône et relate la guerre de succession au trône de Pologne entre Sigismund III et Maximilien III d'Autriche, fils de l'empereur Maximilien II de Habsbourg, qui eut lieu en 1588. Desvignes aurait-il volontairement bâti cette messe sur le matériau de cet opéra en hommage au nouveau roi, à l'occasion de la célébration de son accès au trône à Notre-Dame le 8 novembre 1824[725] ? La question reste d'autant plus ouverte que le maître a judicieusement réemployé la musique du Prologue en hommage au Roi pour composer le *Domine salvum fac Regem*.

---

717. À propos de ce système, voir Chapitre 4.

718. Un cahier de dessus porte le nom de l'enfant de chœur René Cornu. Or, ce dernier quitte la maîtrise en octobre 1808 (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 8 août 1808 et 4 octobre 1808).

719. Des cahiers de dessus portent les noms des enfants de chœur Durand, Dhautel et Dupont qui reçoivent un prix à la maîtrise le 28 août 1810 (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 28 août 1810).

720. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 11, Rés. Vma. ms. 1626. Une partie de violon porte l'indication : « Chanté le jour de la Toussaint 1818 ». *cf*. Catalogue en Annexe 1.

721. F-Pn, ms. 9341 et Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 11, Rés. Vma. ms. 1626.

722. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 52, VIII, 12 (25m) ; VIII, 16 (29m) ; VIII, 9 (22m) et VIII, 14 (27m). *cf*. Catalogue en Annexe 1. Les documents de la boîte 52 n'ont pas encore été cotés par les équipes de la Bibliothèque nationale. Ils portent encore les cotes de l'ancien musée de Notre-Dame.

723. F-Pn, ms. 9334, p. XXVI.

724. *Ibid*., p. LXVII-LXVIII.

725. Voir Annexe 2A à la date indiquée.

Tout au long de ses 25 ans de service à Notre-Dame, Desvignes a composé et réemployé ses messes très régulièrement. S'il n'est pas toujours possible d'établir une datation précise pour certaines des messes dont on ne conserve que des mises au net faites sous la Restauration, on se rend compte néanmoins que ces dernières ont pu être exécutées au même moment que les messes de composition plus récente. Toutes ces messes ont cohabité et cette chronologie ne laisse transparaître aucune périodisation possible des messes du maître. Ces observations sont d'autant plus importantes si on les rapporte à la diversité de production du compositeur dont on va tenter de dresser une typologie ci-après.

b) De la diversité dans la création : une typologie des messes de Pierre Desvignes

L'étude des dimensions, des plans, des formes musicales et des modes d'écriture permet de dégager trois principaux types de messe dans le portefeuille de Desvignes : des messes de petites envergures, non concertantes et au style choral parfois très archaïque ; des messes de moyennes envergures, peu concertantes et au style plus moderne ; des messes de très grande envergure, très concertante, au style vocal et instrumental très moderne et dont le plan multiplie les numéros pour chœurs, ensembles et solistes. Une fois mis au jour les éléments stylistiques qui caractérisent la grande diversité des messes[726], nous pourrons alors observer comment cette diversité s'inscrit dans la chronologie établie ci-dessus et ce qu'elle révèle des principes d'embellissement du culte et de la manière dont Desvignes conçoit la création musicale dans le cadre de ses obligations.

[726]. Pour les questions formelles et structurelles *cf*. II. *Les usages et habitudes de création*, p. 140-206.

Type de messe	N° de catalogue	Titre	Nombre de mesures
Petites messes	**Dv. 9**	Messe à grand chœur en *do* majeur	495
	Dv. 10	Messe à grand chœur en *sol* majeur	533
	Dv. 8	Messe à trois voix en *sol* mineur	680
	Dv. 7	Messe à trois voix en *ré* majeur	741
Messes moyennes	**Dv. 5**	Messe à grand chœur en *la* majeur	805
	Dv. 14	Messe à grand chœur en *do* majeur	820
	Dv. 15	Messe à grand chœur en *sol* mineur	989
	Dv. 6	Messe à grand chœur en *ré* majeur	1 052
Grandes messes	**Dv. 17**	Messe à grand chœur en *fa* mineur	1 137
	Dv. 12	Messe à grand chœur en *fa* mineur « tirée de *Sigismund III à Cracovie* »	1 507
	Dv. 11	Messe à grand chœur en *do* mineur	1 898
	Dv. 13	Messe à grand chœur et à grand orchestre ou avec accompagnement d'harmonie en *sol* mineur	2 120

Tableau n° 12 - Typologie des messes de Pierre Desvignes

Comme le montre le *Tableau n°12* ci-dessus, les messes de Desvignes sont également réparties dans ces trois catégories. Les messes sont classées par ordre décroissant de dimension. On s'aperçoit que quatre des six messes du recueil Rés. Vma. 1601, soit les messes Dv. 9, Dv. 10, Dv. 8 et Dv. 7, forment la catégorie des petites messes dont l'envergure est d'environ 500 à 800 mesures. Les deux autres messes du même recueil, soit les messes Dv. 5 et Dv. 6, forment la catégorie des messes moyennes avec les messes Dv. 14 et Dv. 15. Leur envergure est d'environ 800 à 1 000 mesures. Enfin, les grandes messes font entre 1 137 et 2 120 mesures. On trouve parmi ces dernières la *Messe « tirée de* Sigismund III à Cracovie *»* composée sous Charles X ainsi que la messe en *sol* mineur pour grand orchestre ou orchestre d'harmonie dont l'*Ô salutaris* avec accompagnement de violon, harpe et cor avait attiré l'attention des critiques en 1804. Les dimensions ne forment pas le seul critère déterminant de cette typologie. Les messes se situant au seuil de chacune des catégories ont également des dimensions équivalentes mais diffèrent grandement dans leur écriture. Les petites messes se caractérisent également par la modestie de leur plan tonal et la relative fixité de leur nomenclature.

La messe Dv. 7 est intégralement écrite en trio de deux dessus et basse et son plan tonal oscille invariablement entre la tonique *ré* majeur et le ton homonyme *ré* mineur. La messe Dv. 10, longue de seulement 533 mesures, est intégralement écrite pour chœur mixte à quatre voix, à l'exception de l'*Ô salutaris* et du *Benedictus* qui sont en trio, conformément aux habitudes

observées dans les messes polyphoniques[727]. Son plan tonal oscille largement entre la tonique *sol* majeur et le ton homonyme, malgré la présence d'un *Christe eleison* en *mi* mineur, d'un *Et incarnatus* en *do* majeur et d'un *Et resurrexit* en *si*♭ majeur. Le plan tonal de la messe Dv. 9, alternant régulièrement cinq tonalités différentes, est le plus varié de ce groupe de messes. Longue de seulement 495 mesures et intégralement écrite pour chœur à quatre parties, cette messe possède toutes les caractéristiques des petites messes. Malgré ses petites dimensions de 680 mesures, la messe Dv. 8 est celle qui se rapproche le plus des messes moyennes du point de vue de l'écriture. Sa nomenclature varie continuellement entre un trio et un chœur de deux dessus et basse. Elle contient même un récit de dessus sur l'*Agnus dei* et l'*Et incarnatus* peut également être chanté par un dessus soliste. Néanmoins, cette messe apparaît plutôt comme une vaste pièce pour un chœur à trois voix avec interventions de solistes. Son plan n'est pas aussi varié que celui des messes Dv. 5 ou Dv. 14.

La différence entre les petites et les moyennes messes est ténue. Elle repose essentiellement sur la complexité du plan. La messe Dv. 5 a des dimensions équivalentes à celles de la messe Dv. 7. Mais contrairement à cette dernière, la messe Dv. 5 se décompose en plusieurs numéros fermés alternant des chœurs mixtes, un duo de basse et haute-contre sur le *Christe eleison*, un chœur et un trio dialogués suivi d'un quatuor mixte au début du *Gloria* et du *Credo* ou encore un *Et incarnatus* en récit de basse-taille associé à un *Crucifixus* en trio. La messe Dv. 14 contient beaucoup de numéros de soliste et d'ensemble de solistes mais alterne régulièrement des numéros fermés en chœur à quatre voix, avec ou sans soliste, des trios au niveau du *Christe eleison*, de l'*Et incarnatus* et de l'*Ô salutaris*, et même un grand chœur à quatre voix, dialogué avec un petit chœur à trois voix au niveau de l'*Et in terra pax*. Du haut de ses 1 052 mesures, la messe Dv. 6 est construite de la même manière. Quoique plus varié et développé en numéro fermé, le plan de la messe Dv. 14 et de la messe Dv. 6 est assez proche de celui de la messe Dv. 8.

Les grandes messes se distinguent des messes moyennes par leurs dimensions monumentales, la multiplicité de leurs numéros et la grande variété du plan tonal et des formes musicales employées. Longue de 1 137 mesures, la messe Dv. 17 a des dimensions proches de la messe Dv. 6. Néanmoins, la première est divisée en 21 numéros contre 17. Le découpage du plan de la messe Dv. 17 est plus fin et propose une plus grande variété d'écriture. Il laisse une part beaucoup plus importante aux numéros d'ensemble et de soliste. On y trouve trois airs, deux

[727]. *cf*. II. *Les usages et habitudes de création*, p. 140-206.

récits, un trio, trois duos, sept chœurs avec solistes ou alternés avec un duo et enfin quatre chœurs sans soliste. Le plan est conçu de manière à alterner systématiquement ces trois formes d'écriture. Respectivement composées en 16, 21 et 23 numéros et longues de 1 507, 2 120 et 1 898 mesures, les messes Dv. 12, Dv. 13 et Dv. 11 ont les mêmes caractéristiques. Ces messes se distinguent également par leur style symphonique plus moderne.

Ces dernières portent en effet la plupart des caractéristiques qui définissent la notion de « Contrepoint mélodique de timbres » théorisée par David Charlton pour décrire les principes du style symphonique moderne à l'orée du XIX^e^ siècle, en opposition à la notion « d'homophonie de timbres » :

> **Homophonie de timbres**
>
> a) Unisson [pas d'harmonie]
>
> b) Approche de la cadence : homophonie, parfois avec mouvement de croches ou de doubles croches [tonique et dominante, précédée d'une éventuelle dissonance sur la dominante]
>
> c) Mélodie de violon : basse variable mais subordonnée ; les parties intérieures et les parties de vents complètent ou doublent [principalement consonnant]
>
> d) Sections de passage développées dans les parties médium et/ou basses, compensant le manque de mélodie primaire ; les parties de vents maintiennent ou continuent le motif [modulation]
>
> **Contrepoint mélodique de timbres**
>
> a) Passage de vents sans cordes, ou avec une section de cordes seulement [accords de base]
>
> b) Mélodie de basse [peut contenir des consonances et des dissonances]
>
> c) Continuum motivique : deux ou plusieurs sections différentes de l'orchestre – souvent les aigus et les basses – échangent un motif donné ; d'autres instruments soutiennent, généralement en animant le mouvement [divers]
>
> d) Médium expressif : les voix moyennes oscillent, souvent sur des accords de vent tenus ; les basses sont minimales, généralement en pédale ; la mélodie est très expressive [tonique et dominante]
>
> e) Mélodie et accompagnement sur des combinaisons d'instruments peu orthodoxes [progression de base][728].

[728]. CHARLTON (David), *Orchestration and orchestral practice in Paris, 1789 to 1810*, Ph.D, University of Cambridge, 1973, p. 349-350. Charlton dresse la liste des principaux traits stylistiques des styles ancien et moderne ainsi que leurs implications harmoniques entre crochets. Nous traduisons en respectant la typographie choisie par l'auteur.

David Charlton exclue la musique d'Église de ses analyses et n'évoque que brièvement le répertoire lyrique. Ses concepts concernent plus spécifiquement la musique instrumentale. La grille d'analyse qu'il propose n'est donc pas parfaitement applicable aux genres de la messe concertante ou du grand motet qui impliquent notamment une certaine subordination de l'orchestre aux voix, surtout au niveau des chœurs, particulièrement en ce qui concerne le rapport entre mélodie et accompagnement (e) ou l'emploi de la basse comme partie mélodique (b). La notion de « Contrepoint mélodique de timbres » met cependant au jour des éléments fondamentaux de l'écriture orchestrale moderne qui permet de penser l'évolution de la musique d'Église à une époque ou cette dernière repose essentiellement sur le recours de plus en plus fréquent aux traits de la symphonie moderne. C'est tout du moins les conclusions des récents travaux sur l'histoire du motet à grand chœur[729]. De telles analyses n'ont pas encore été menées sur le genre de la messe concertante. Dans le cadre de la musique d'Église concertante, les marqueurs les plus significatifs relèvent essentiellement du « medium expressif » (d) et du « continuum motivique » (c). Dans une moindre mesure, il relève aussi du principe d'opposition entre cordes et vents (a).

Les messes Dv. 11, Dv. 13 et Dv. 17 contiennent plusieurs exemples de « medium expressif » plus ou moins dépendants de la structure chorale. Desvignes emploie généralement le principe du « medium expressif » pour animer les grands chœurs. Les « accords de vent » ne sont pas nécessairement tenus. Ils peuvent soutenir l'harmonie du chœur ou simplement doubler les voix pendant que d'autres instruments, généralement les cordes médiums et/ou les bassons, animent l'ensemble de figures idiomatiques, de syncopes ou de trémolos. Dans l'*Et resurrexit* de la messe Dv. 17, on retrouve ce mode de soutien des entrées différées du chœur. Les voix sont doublées par les flûtes, les hautbois et les cors, tandis que les violons animent ce mouvement de figures idiomatiques. Les bassons, altos et basses entrent d'abord en soutien harmonique (Fig. 24 ci-après, gauche) puis rejoignent les autres « voix moyennes oscillantes ». Les flûtes doublent alors la pédale de dominante des cors et des tailles (Fig. 24 ci-après, droite).

Le *Christe* de la messe Dv. 11[730], l'*In gloria dei Patri* ainsi que le second *Kyrie* de la messe Dv. 13[731] reposent sur le même principe. Dans les deux premiers exemples, les vents soutiennent simplement l'harmonie des chœurs très hiératiques tandis que dans le second ils doublent strictement les voix. L'oscillation y est systématiquement portée par les basses, les altos et les

729. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009, p. 241-257.

730. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 20-21.

731. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, respectivement p. 97-98 et p. 23-27.

seconds violons avec ou sans le concours des bassons. Dans le *Kyrie* de la messe Dv. 11, Desvignes emploie ce principe pour créer un contraste entre le chœur et les solistes (Fig. 25 ci-après). Quand le chœur entre sur les mots « *Kyrie* », tous les pupitres de vents soutiennent l'harmonie de ce dernier, avec le premier violon en syncopes, tandis que les parties de second violon, alto, violoncelle et timbale animent l'ensemble de figures idiomatiques ou de trémolos. Entre deux entrées du chœur, sur la tonique puis sur la dominante, les solistes chantent « *eleison* » simplement doublés par les violons, altos, bassons et hautbois.

Le principe du « continuum motivique » peut également être appliqué à la messe ou au motet concertants, à condition de l'adapter au paramètre fondamental de ces genres : l'accompagnement des voix. Dans ces genres musicaux le principe d'échange entre plusieurs corps de l'orchestre ne s'applique tout simplement pas au rapport entre les instruments et la partie vocale. On le retrouve exclusivement dans les numéros de soliste de Desvignes. La voix du chanteur est ainsi alternativement doublée ou soutenue par plusieurs instruments ou combinaisons d'instruments. Dans l'air de basse *Laudamus te* de la messe Dv. 17, la voix est alternativement doublée par quatre combinaisons d'instruments durant les dix mesures qui composent la première phrase du morceau. Durant les quatre premières mesures, la voix est doublée par le premier hautbois, le premier violon, l'alto et le premier basson puis juste par les deux violons et la flûte durant les trois mesures suivantes (Fig. 26 ci-après à gauche). Durant les quatre dernières mesures, la voix est juste doublée par les violons sur deux mesures puis ces derniers sont rejoints par la flûte et le premier hautbois au niveau de la cadence (Fig. 26 ci-après à droite). L'air de dessus *Christe eleison* de la messe Dv. 11[732] et l'air de basse *Christe eleison* de la messe Dv. 17[733] sont traités de la même manière. Ce principe est également identifiable quand l'accompagnement se libère de la voix. Au début du trio *Deum de Deo* de la messe Dv. 13 les entrées des voix sont accompagnées de figures idiomatiques aux violons. Ces derniers sont alternativement rejoints par l'ensemble des vents en soutien ou par la flûte en doublure de la voix principale[734].

[732]. F-Pn, ms. 9341, p. 25-32.

[733]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1602, p. 9-13.

[734]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604, p. 110-116.
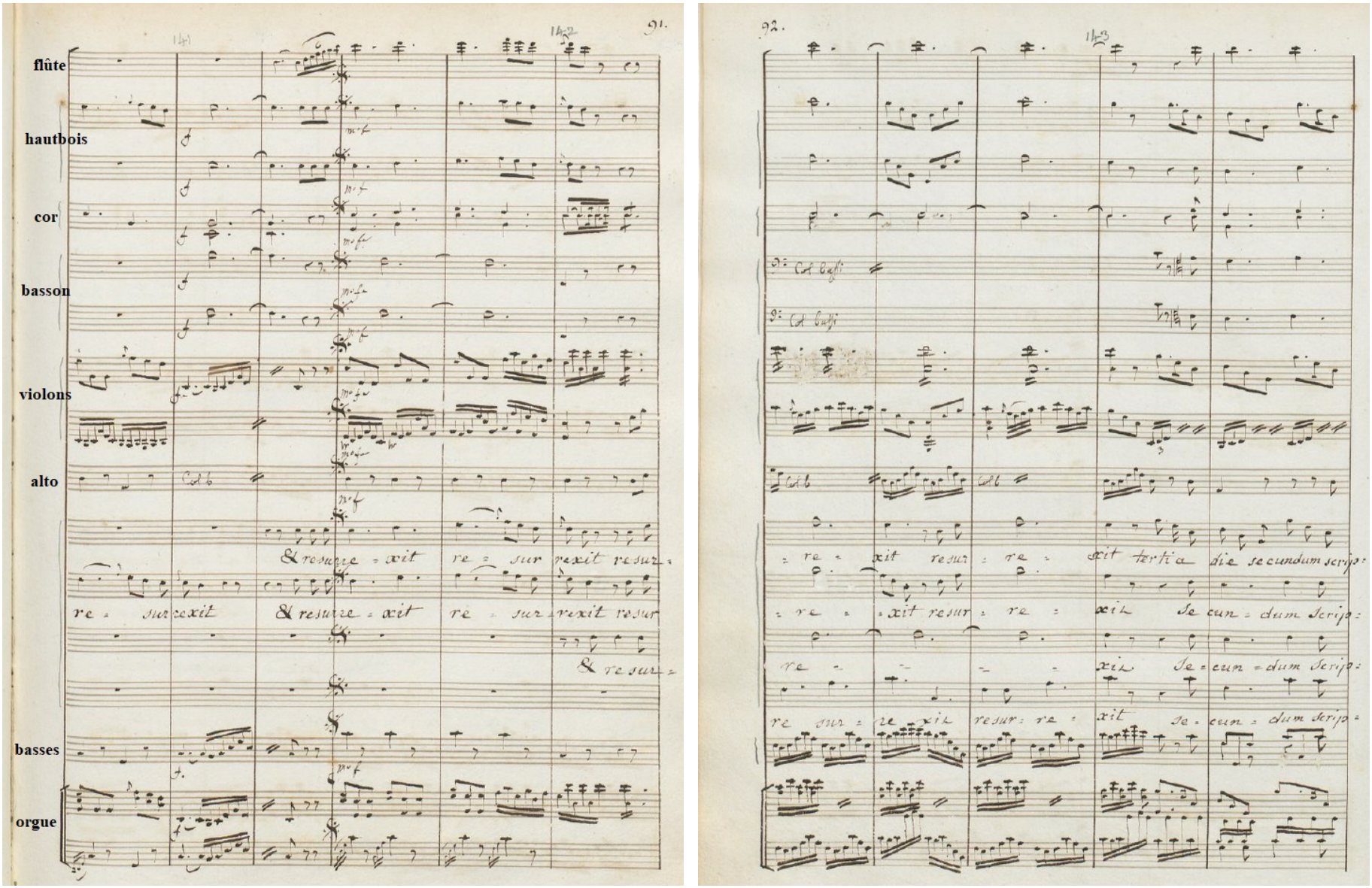


Fig. 24. F-Pn, ms. 9341, p. 91-92 : début de l'*Et resurrexit* de la messe Dv. 17

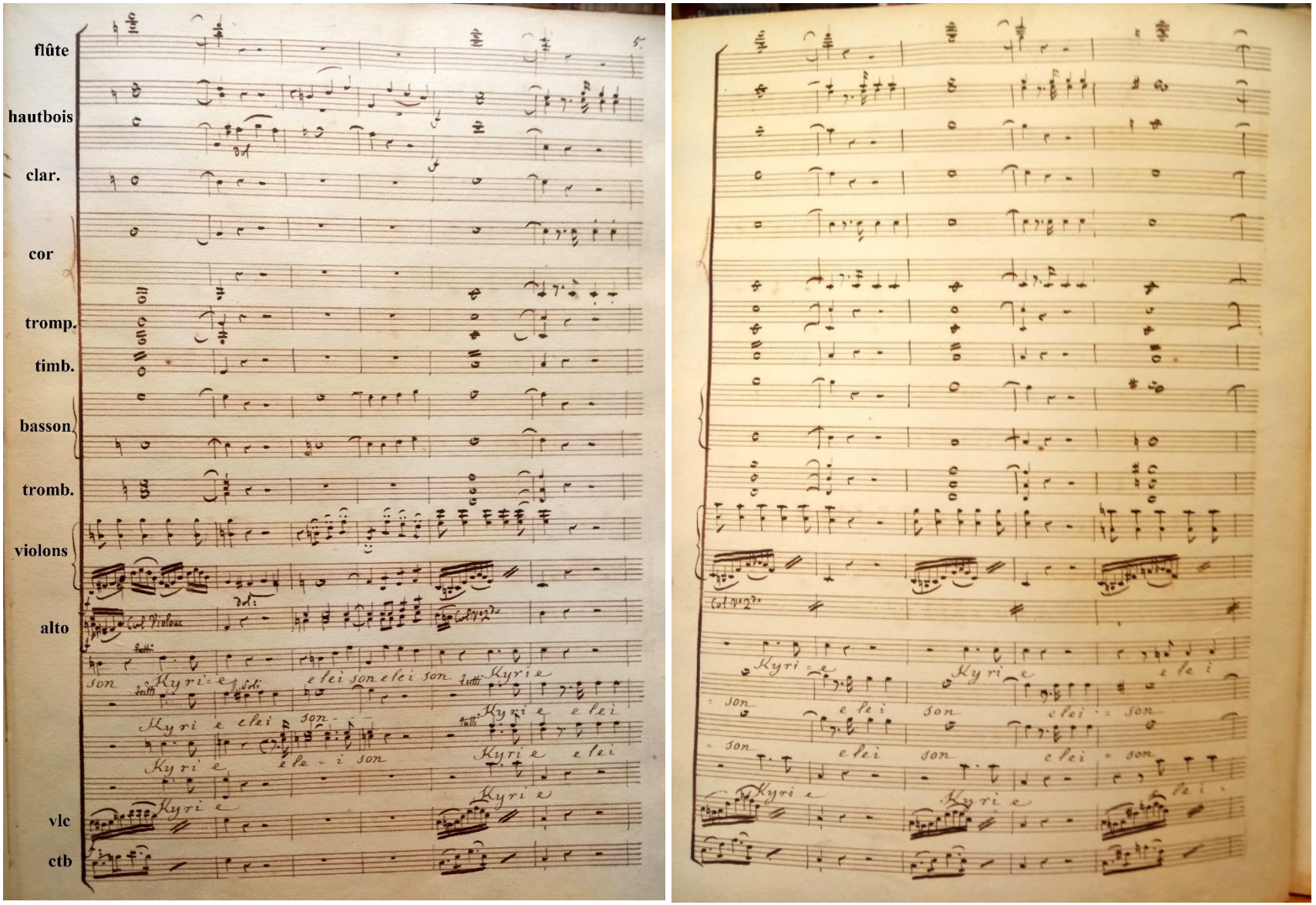


Fig. 25. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1602, p. 5-6 : début du *Kyrie* de la messe Dv. 11
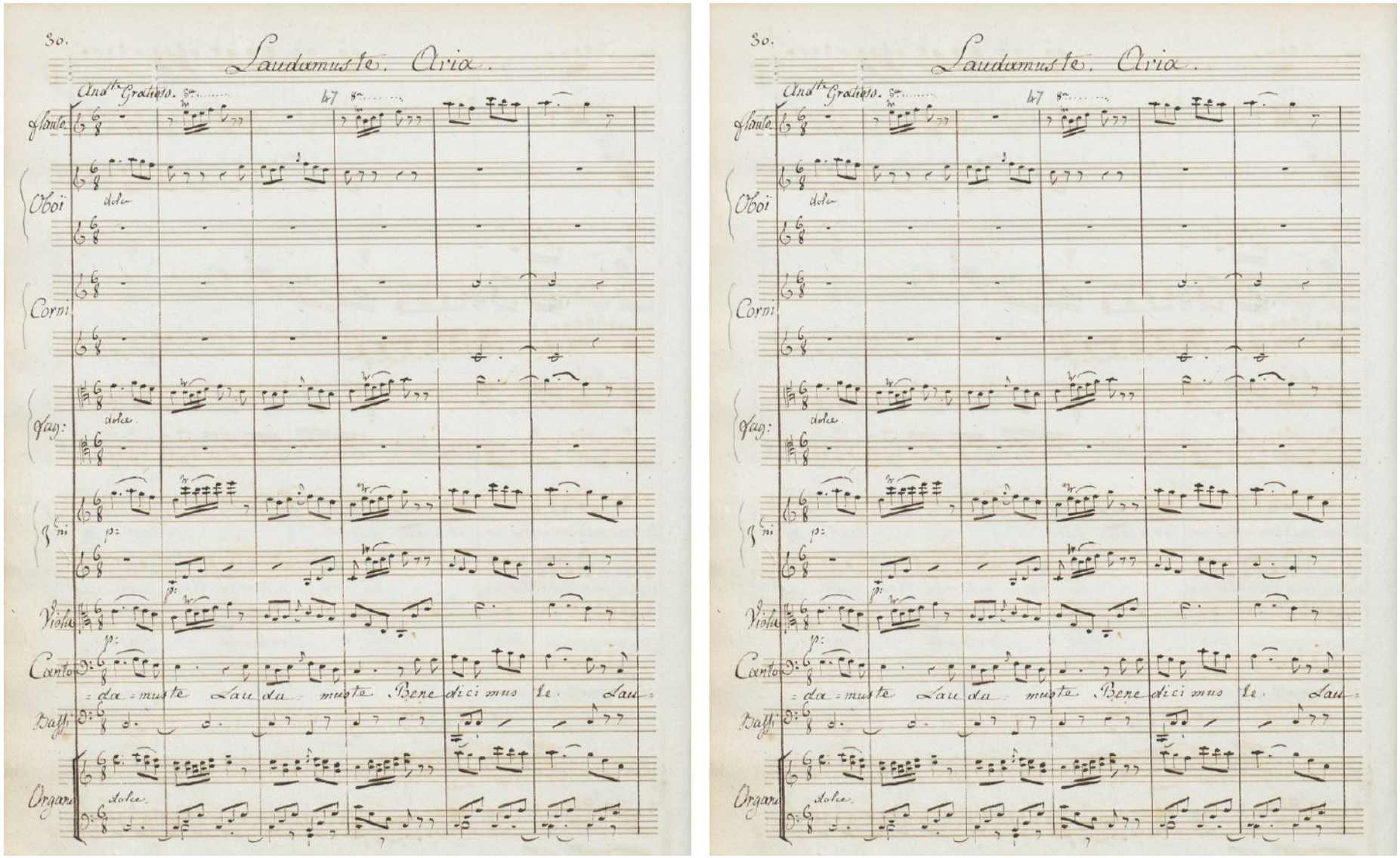


Fig. 26. F-Pn, ms. 9341, p. 30-31 : début du *Laudamus te* de la messe Dv. 17

Si l'on reprend le *Tableau n° 12* présenté précédemment, on s'aperçoit que les trois catégories de messes que nous avons identifiées cohabitent et ne s'inscrivent pas dans une chronologie linéaire. Les petites messes Dv. 7, Dv. 8, Dv. 9 et Dv. 10 sont contemporaines des grandes messes Dv. 14 et Dv. 12. Desvignes compose des messes monumentales à grand chœur et grand orchestre dès les périodes consulaires et impériales, telles les messes Dv. 11 et Dv. 17. Les messes moyennes Dv. 5 et Dv. 6 sont parfaitement contemporaines de ces deux grandes messes. La chronologie et la typologie établies ci-avant montrent que la manière de Desvignes n'a pas connu d'évolution linéaire.

Les fidèles de Notre-Dame de Paris purent entendre à la même période, probablement au cours d'une même année liturgique, les messes concertantes modernes évoquées ci-avant ainsi que les messes Dv. 9 et Dv. 10 au style choral et orchestral très archaïque. Le *Kyrie* de la messe Dv. 9 est composé sur un pseudo *cantus firmus* en forme de montée puis de descente diatonique sur une octave que Desvignes réemploie ensuite dans le *Christe* (Fig. 27) puis dans le *Kyrie* et le *Christe* de la messe Dv. 10. Ce pseudo *cantus firmus*, qui ne fait donc référence à aucun plain-chant de la liturgie parisienne, est pourtant traité comme tel. Intégralement écrit en rythme de blanches, ce pseudo *cantus-firmus* est harmonisé note contre note au chœur et simplement animé par les battues du second violon et de l'alto ainsi que les figures arpégées au premier violon. Le chœur poursuit ainsi à trois temps avec une partie de haute-contre concertante. Desvignes reproduit le même schéma dans le *Kyrie* de la messe Dv.10, à ceci près que le pseudo *cantus-firmus* n'est plus chanté par la basse mais par la voix de dessus (Fig. 28 ci-après).

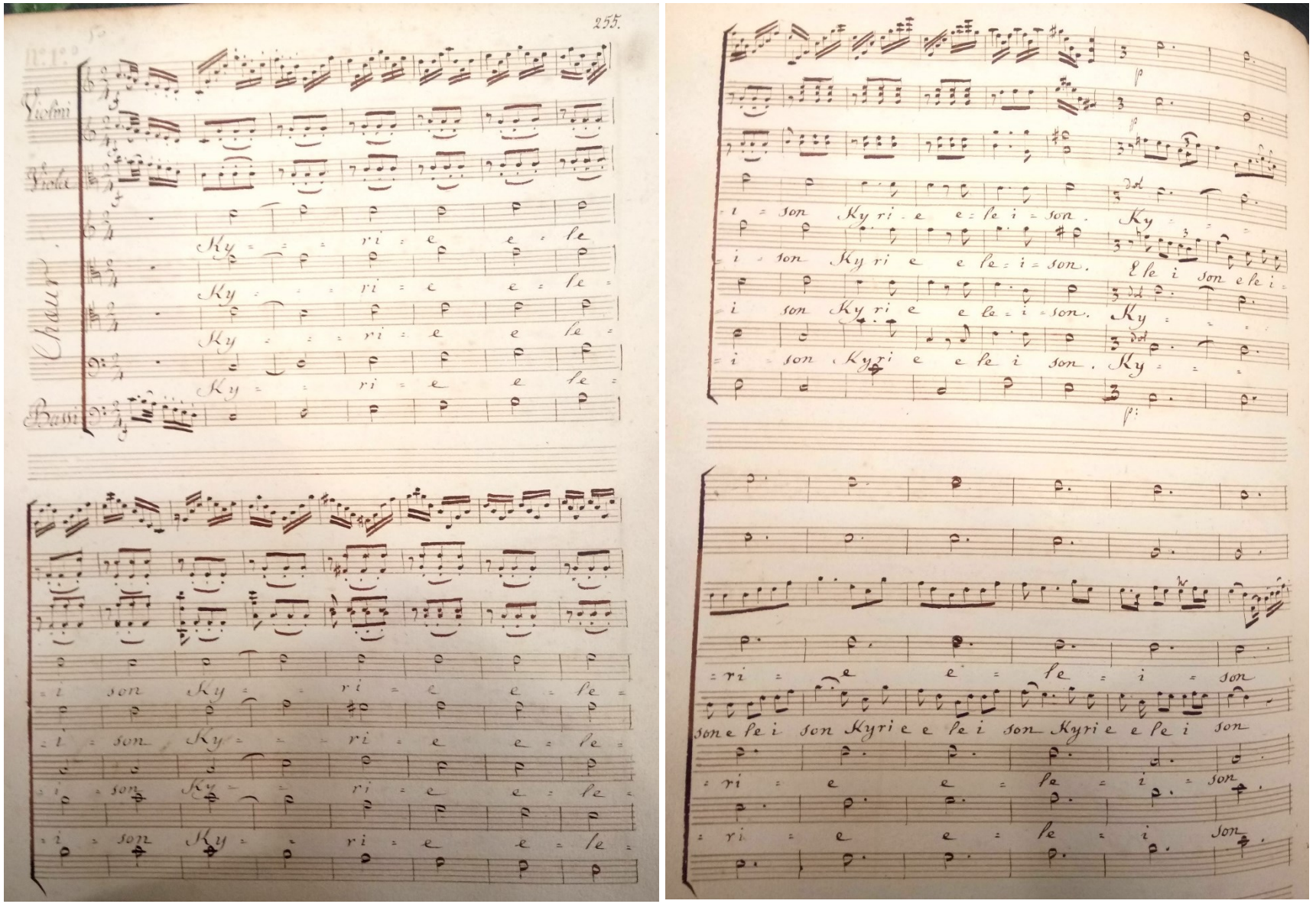


Fig. 27. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 255-256 : début du *Kyrie* de la messe Dv. 9

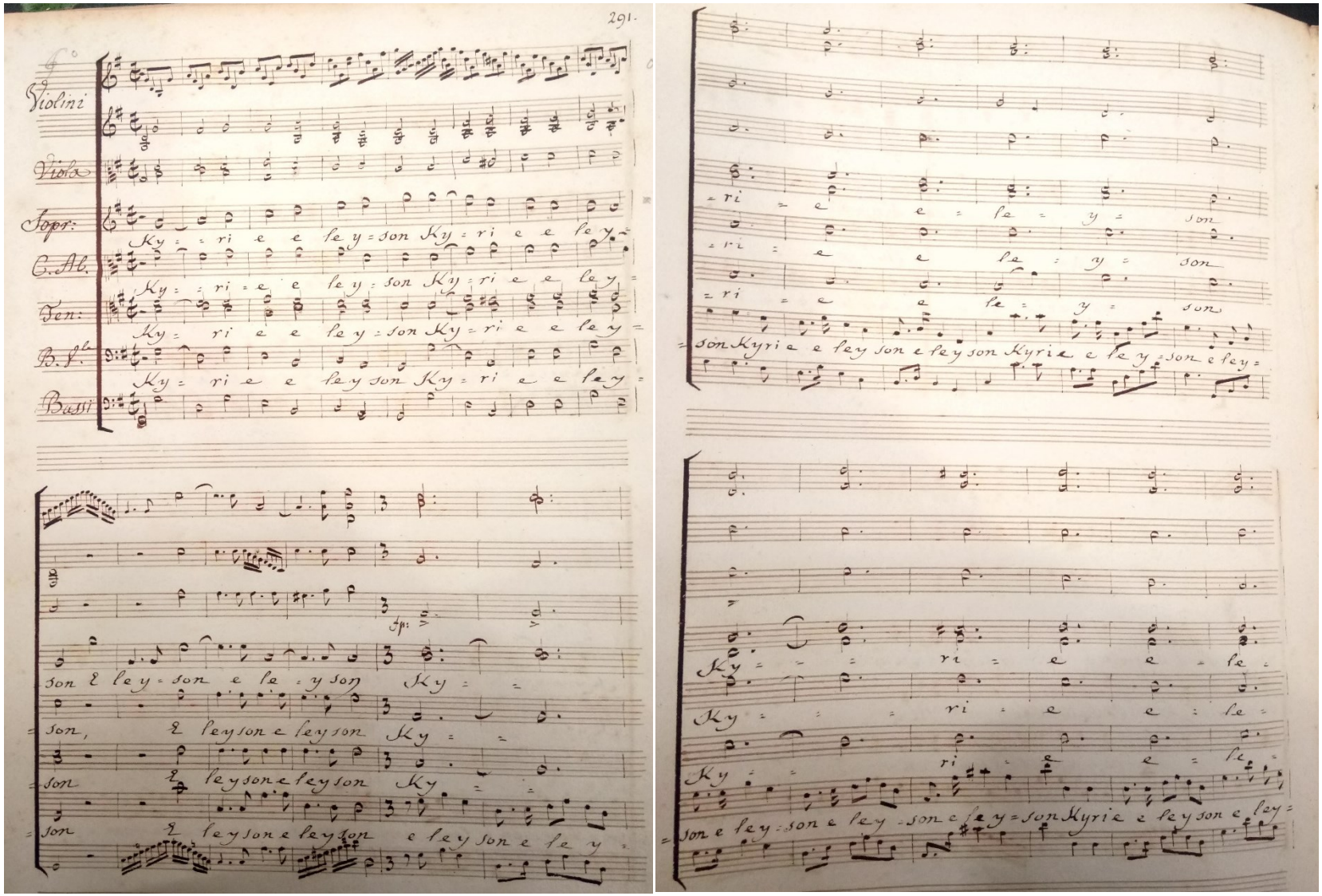


Fig. 28. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601, p. 291-292 : début du *Kyrie* de la messe Dv. 10

Ces morceaux au style archaïque ne sont en tous les cas pas les produits d'un compositeur attardé. L'usage d'une écriture aussi archaïque relève d'un choix délibéré de Desvignes dont il s'agit d'identifier les causes. Le compositeur maîtrise les traits stylistiques les plus modernes comme le prouvent ses grandes messes Dv. 11, Dv. 12, Dv. 13 et Dv. 17 dans lesquelles on retrouve les éléments de l'harmonie tonale moderne, des formes de la musique instrumentale et de la musique de théâtre et une écriture symphonique proche de celles de Gossec ou Méhul. La présence de ces morceaux au style archaïque ne peut également être rapportée à une quelconque forme d'évolution de la pensée artistique liée aux débats d'alors quant à la dignité du chant ecclésiastique. Il est vrai qu'on trouve dans les *Kyrie* évoqués ci-avant toutes les caractéristiques da la musique d'Église telle que la conçoit Alexandre Choron : « de grosses notes, un chant simple, une harmonie pure[735] ». Certaines messes monumentales au style très moderne sont cependant parfaitement contemporaines des messes au style archaïque. Desvignes fait régulièrement exécuter ses messes Dv. 11 et Dv. 17 pour grand orchestre, jusque sous la Restauration[736]. C'est également à cette époque que le maître réemploie le matériau de l'un de ses opéras pour concevoir sa messe Dv. 12.

Le portefeuille de messes de Desvignes démontre toute l'étendue de sa gamme expressive. Le maître compose des petites messes simples, au style sobre, en contrepoint fleuri ou note contre note tout au long de sa carrière. Il nourrit parallèlement un goût prononcé pour une musique d'Église très expressive, au style plus théâtral et empruntant de ce fait largement aux codes de la musique de théâtre et de concert. Le compositeur cultive parallèlement ces deux approches de la musique d'Église. Une telle diversité en termes de dimensions et de nomenclatures implique nécessairement une grande diversité de contingences liturgiques, économiques, matérielles ou relatives à la publicité de la cérémonie.

Il n'apparaît aucun lien direct entre la hiérarchie des degrés de solennité et la typologie des messes. Les célébrations publiques et les fêtes de degrés annuels ont effectivement été célébrées avec des grandes messes concertantes. La messe Dv. 13 a été exécutée pour la Pentecôte et l'Assomption en 1804 et la messe Dv. 11 pour Noël en 1803. Cependant, la messe Dv. 17 a été

---

[735]. Alexandre Choron écrit ces mots par deux fois à l'adresse de Desvignes. La première dans sa critique de la messe Dv. 13 exécutée pour la Pentecôte 1804 (*Correspondance des amateurs musiciens*, 3 prairal an XII [23 mai 1804]) et la seconde dans la notice biographique qu'il consacre au compositeur (CHORON (Alexandre) et FAYOLLE (François), *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans*, vol.1, Paris : chez Valade et chez Lenormant, 1810, p.183.

[736]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 6 et 7, Rés. Vma. ms. 1620 : ce lot de parties de la messe Dv. 11 contient en effet un *Domine salvum fac Regem*. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 11, Rés. Vma. ms. 1626 : ce lot de parties séparées mentionne une exécution le jour de la Toussaint 1818 et une occasion inconnue en 1825.

exécutée pour la fête de la Toussaint en 1818 ; une fête de degré solennel-majeur[737]. À l'inverse, la messe moyenne Dv. 5 a été exécutée une ou plusieurs fois à Noël sous l'Empire[738].

Les messes de Desvignes sont toutes composées sur la même matrice textuelle : tous les chants de l'Ordinaire, dont le *Sanctus* est systématiquement farci d'un *Ô salutaris* comme le veut la tradition à Notre-Dame, et une prière au souverain *Domine salvum*. Desvignes n'a dédié aucune de ses messes à une célébration en particulier. Ce dernier ne semble avoir prévu aucun programme fixe pour chacune des célébrations solennisées. Les partitions et parties séparées des messes ne portent généralement aucune trace d'intégration ou de renvoi vers quelconque motet ou faux-bourdon, à l'exception de la messe Dv. 12. La programmation musicale pour la messe ne se réduisait pourtant pas au chant de l'Ordinaire, du salut au Saint-Sacrement et de la prière au souverain.

c) L'intégration de motets et de pièces en faux-bourdon à la messe canoniale : un espace de relative liberté

Le portefeuille de musique de Desvignes contient effectivement une importante quantité de motets composés sur des hymnes, antiennes et antiennes mariales ou textes composites qui ne semblent pas destinés aux vêpres et que le maître n'a pas explicitement associés à une célébration précise. La majorité de ces motets est réunie dans deux recueils factices autographes, l'un en partition vocale, l'autre en parties séparées, dont il est difficile d'évaluer le rôle dans l'organisation du maître[739]. Il ne s'en dégage aucun principe organisationnel, ni par type de prière, ni par célébration ou temps liturgique. Le recueil en partition vocale Rés. Vma. ms. 1639 ne semble pas s'inscrire dans un système précis comme le recueil d'antiennes pour les vêpres qui sera évoqué au chapitre suivant[740]. Il contient notamment un *Regina cæli* « pour le temps de Pâques[741] » mais aucun *Salve Regina*, *Ave Regina* ou *Alma redemptoris Mater* pour

---

737. *Ibid*.

738. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615 : la page de titre d'un cahier de dessus de ce lot datant de l'Empire porte la mention « Pour le St Jour de Noël ».

739. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, Rés. Vma. ms. 1639. Certaines pièces de ce recueil en partition vocale se retrouvent également dans un autre recueil en parties séparées (boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640). Malgré la proximité que l'on peut observer entre ces deux recueils, ils n'ont pas été conçus ensemble. Ainsi, le recueil Rés. Vma. ms. 1640 ne représente pas le matériel d'exécution tiré du recueil en partition Rés. Vma. ms. 1639. La table des matières diffère trop et ne suit pas du tout la même organisation.

740. F-Pn, ms. 9331(1). *cf*. Chapitre 3.

741. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, Rés. Vma. ms. 1639, table des matières.

les trois autres temps liturgiques. Les fêtes de Noël et de l'Épiphanie y sont associées à un motet mais pas les autres fêtes des mêmes degrés de solennité. Les fêtes les plus importantes comme Pâques, la Pentecôte ou l'Assomption, ne sont pas non plus mentionnées. Il y a également plusieurs antiennes à la Vierge qui ne sont associées à aucune circonstance d'exécution. Seule l'hymne *Gloria laus et honor* est très explicitement indiquée, sans surprise : « Pour le Dimanche des Rameaux à la procession[742] ». Le recueil de parties Rés. Vma. ms. 1640 n'est pas beaucoup plus explicite et mêle aux motets précédemment cités des psaumes pour les vêpres[743]. Ajoutons enfin plusieurs motets copiés à part que l'on peut répartir dans quatre catégories. Il y a les principales prières au Saint-Sacrement *Pange lingua*[744], *Tantum ergo*[745], *Sacris solemnis*[746] et *Panis angelicus*[747] pour les saluts ou la Fête-Dieu. On dénombre aussi cinq *Ô salutaris*[748] et quatre *Domine salvum*[749] qui sont généralement des doublons de pièces insérées par ailleurs dans les partitions et parties séparées de messes ou de *Te Deum*. On conserve enfin six motets sur des hymnes, antiennes ou sur textes composites qui ne sont rattachés à aucune célébration ni fonction liturgique par le compositeur : un *Venite adoremus*[750], un *Lex Domini immaculata*[751], un *Domine virtus salutis*[752], un *Domine non est exaltatum*[753], un *Laudate eum in sono tubæ*[754], un *Veni Creator* en musique[755] et un autre en faux-bourdon[756].

Il n'est malheureusement pas toujours possible d'expliquer comment Desvignes les a employés dans le cours des cérémonies, ni même s'ils étaient destinés à être exécutés pendant la messe

---

742. *Ibid*. Voir également *Quinzaine de Pasque notée à l'usage de Paris*, Paris : chez Claude Jean-Baptiste Hérissant, 1739, p. 35.

743. Le contenu de ce recueil sera étudié dans le chapitre 3.

744. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640, (Dv. 148).

745. *Ibid*., (Dv. 149).

746. *Ibid*., (Dv. 150).

747. *Ibid*., (Dv. 151).

748. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 26, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1645 (Dv. 140) ; boîte 25, Rés. Vma. ms. 1649 et boîte 52, VIII, 10 (23m) (Dv. 141) ; boîte 10, Rés. Vma. ms. 1625 et boîte 52, VIII 7 (3c), (Dv. 142) F-Pn, ms. 9351 (Dv. 143) et F-Pn, ms. 7210 (Dv. 144).

749. F-Pn, ms. 7210 (Dv. 136) ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1643, boîte 52, VIII, 10 (23m) ou F-Pn, ms. 9347$^{(2)}$ (Dv. 137) ; F-Pn, ms. 10908$^{(1)}$ (Dv. 138) ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1644 ou F-Pn, ms. 10908$^{(1)}$ (Dv. 139).

750. F-Pn, ms. 9347$^{(2)}$ (Dv. 147).

751. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1641 (Dv. 152).

752. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640, (Dv. 160).

753. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640, (Dv. 161).

754. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639, (Dv. 162).

755. F-Pn, ms. 9347$^{(6)}$ (Dv. 154).

756. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1648 (Dv. 153).

canoniale. Certains d'entre eux donnent néanmoins de précieux indices sur la manière dont Desvignes a mis en application les recommandations des chanoines. Très peu précises, ces dernières se contentent d'imposer le chant d'un motet de complément à la messe des fêtes de degré annuel et solennel-majeur et suggèrent la possibilité de faire exécuter ce motet à l'offertoire au détour d'un rappel à l'ordre destiné au successeur de Desvignes. Le portefeuille de Desvignes porte effectivement les traces d'une telle pratique. Mais il apparaît également que le maître choisissait d'agrémenter d'autres moments de la cérémonie.

À l'offertoire, Desvignes peut autant choisir d'intégrer un psaume, une antienne mariale ou un motet composite lié à la festivité du moment. Les parties séparées de la *Messe en fa mineur « tirée de* Sigismund III à Cracovie *»* Dv. 12 contiennent un *Magnus Dominus* entre le *Credo* et le *Sanctus*[757]. Son emplacement ne laisse pas de place au doute : ce motet était chanté au moment de l'offertoire. Aucun des ouvrages prescriptifs précédemment cités ne mentionne le chant du *Magnus Dominus* à quelconque célébration du temporal ou du sanctoral. Cela implique que Desvignes est à l'initiative de ce choix. L'insertion de ce motet à l'offertoire de la messe canoniale ne date d'ailleurs pas de l'arrivée du maître à Notre-Dame de Paris. Une copie est également conservée avec deux autres messes dans un recueil autographe datant de la période de Desvignes à Notre-Dame de Chartres[758]. Cela illustre une nouvelle fois la continuité des pratiques de la fin de l'Ancien Régime au début de la période concordataire. Non seulement Desvignes reprend ses anciennes œuvres, mais il perpétue également les principes d'embellissement du culte qui le guidaient à la cathédrale de Chartres. Le maître ne laisse aucun indice sur le contexte liturgique dans lequel était chanté ce motet à l'offertoire. Le psaume 26 est un chant de louange à Dieu assez neutre. Il peut, de ce fait, convenir à toute sorte de cérémonie. Il est donc difficile de le rapprocher d'une fête en particulier. Il est en revanche possible de déterminer le contexte liturgique d'autres motets d'offertoire.

Desvignes a très probablement fait exécuter son *Regina cœli* en musique « pour le temps de Pâques » comme motet d'offertoire pour la messe de Pâques et/ou de l'Ascension[759]. En effet,

---

[757]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 8, Rés. Vma. ms. 1621. *cf.* Annexe 1 : *Catalogue de l'œuvre religieux de Pierre Desvignes*, Dv. 12, p. 526-528. Le *Magnus Dominus* a également fait l'objet d'une mise au net autographe tardive qui est conservée dans un recueil factice de motets à la cote F-Pn, 9344$^{(1)}$. *cf.* Annexe 1 : *Catalogue de l'œuvre religieux de Pierre Desvignes*, Dv. 26, p. 543-544.

[758]. F-Pn, ms. 9330. Les deux messes et le motet sont conservés séparément. Le motet est coté à la troisième sous-cote ms. 9330$^{(3)}$. La première sous-cote ms. 9330$^{(1)}$ correspond à la « 2.de / Messe en ut / avec accompagnement de Clarinette, Basson, Violoncelle, et Basse » et la deuxième sous-cote ms. 9330$^{(2)}$ correspond à la « 4.e / Messe en Sol mineur / avec accompagnement de deux clarinettes, un cor, Basson, violoncelle / et basse-continue ».

[759]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639, et boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640, (Dv. 117).

l'antienne mariale *Regina cæli* est, depuis le Concile de Trente, l'une des cinq principales antiennes du culte marial tel qu'il a été érigé sous la Contre-réforme. Associée à la résurrection du Christ, cette antienne de dévotion à la Sainte Vierge est régulièrement insérée dans divers offices du temps pascal qui définit les cinquante jours entre les complies du samedi saint et le dimanche de la Sainte-Trinité. Elle est alors chantée aux laudes, aux vêpres et aux complies de l'office de la Vierge après l'hymne, le cantique ou le capitule. Elle remplace également la prière de l'Angélus depuis une notule du Pape Benoît XIV datant du 20 avril 1742. Le jour de Pâques, il est d'usage de chanter cette antienne avec le cantique *Magnificat* à vêpres et le cantique *Nunc dimittis* à complies. Le processionnal de Notre-Dame de Paris prévoit également le chant de cette antienne à la station, après la procession de sortie, à la fin de la messe de Pâques[760] et de l'Ascension[761].

Un *Regina cæli* de Nicolas Roze a d'ailleurs été exécuté aux premières vêpres de Pâques le 31 mars 1804[762]. Desvignes destinait très probablement son *Regina cæli* en musique ainsi que ses trois autres *Regina cæli* en plain-chant harmonisé[763], « en contrepoint fleuri avec symphonie[764] » et « en chant sur le livre[765] » à ces différents petits offices. On ne sait quelles versions le compositeur privilégiait pour chaque office. La mention « Au sanctus » à la tourne d'une partie de cor de la version en musique figurée témoigne en revanche de son utilisation comme motet d'offertoire[766]. Les fêtes de Pâques et de l'Ascension, respectivement de degrés annuel et solennel-majeur, sont les seules célébrations du temps pascal aptes à recevoir un ou plusieurs motets d'agrément, si l'on s'en tient au règlement de la maîtrise. Il apparaît

---

760. *Processionale insignis ac Metropolitane Ecclesiae Parisiensis*, Paris : Louis Sevestre, 1647, *Prima pars*, p. 88.

761. *Ibid.*, *Secunda pars*, p. 160.

762. *cf.* Annexe 2[A], 31 mars 1804. Roze est également l'auteur de la messe exécutée sous la direction du violoniste Rodolphe Kreutzer le jour de Pâques (*cf.* Annexe 2[A], 1[er] avril 1804).

763. F-Pn, ms. 9331[(1)], p. 93-94. Il n'existe pas de copie de cette pièce datant de l'époque concordataire. Elle n'a probablement pas été chantée à Notre-Dame de Paris. Il s'agit d'une harmonisation du plain-chant en contrepoint fleuri sans accompagnement.

764. F-Pn, ms.9344[(2)]. Il s'agit d'une mise au net tardive au sein d'un recueil de plusieurs antiennes mariales en contrepoint ou en grand motet. Celui-ci n'a aucun doublon dans le fonds de Notre-Dame. Cela suggère qu'il n'a peut-être jamais été exécuté à Notre-Dame ou que Desvignes a fini par le mettre au rebut.

765. Archives historiques de la Maîtrise de Notre-Dame, non coté, [Recueil d'antiennes mariales de divers auteurs], p. 20-26. Ce recueil porte la mention suivante : « Ce livre a été fait par Silvain Picardat Spex, sous la direction de Monsieur Cornu Maître de musique des enfants de chœur de Notre Dame, lors de la rentrée du chapitre en l'an de N. S. J. C. 1803 ». Ce motet a également été édité par Adrien de La Fage dans son *Ordinaire de l'office divin, arrangé en chant sur le livre par divers auteurs*, Paris : Mme Hentz-Jouve, 1833, p. 30-32. C'est dans cette édition que ce motet est qualifié de « chant sur le livre » alors que sa composition ne repose en aucun cas sur le plain-chant.

766. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1647. Ce lot de manuscrits mélange un arrangement pour chœur et orgue en partition, fait le 16 mars 1892 par le maître de musique d'alors, et les parties séparées autographes de Desvignes qui servirent certainement de matériel de travail pour ledit arrangement.

parfaitement cohérent d'insérer un *Regina cœli* à l'offertoire de fêtes associées à la dévotion au Christ resuscité dans une église dédiée à la Vierge. L'emploi de ce motet fait écho à la dévotion du temps pascal, dont les principaux offices intègrent le chant de cette antienne, tout en exprimant l'importance du culte marial. Une telle pratique est révélatrice de l'ancrage de Desvignes dans les habitudes cérémonielles propres à la catholicité de l'époque moderne.

La plupart des graduels de Paris de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècle indiquent également que dans certaines églises qui suivent le rite parisien, les antiennes mariales suivantes peuvent être chantées « avant ou après la messe » : *Alma redemptoris mater* pendant l'Avent et de Noël à la fête de la Présentation du Christ, *Ave Regina* de cette dernière fête jusqu'au Mardi Saint, *Stabat Mater* pour le temps de la Passion, *Regina caeli* pendant le temps pascal et enfin *Salve Regina* depuis la Trinité jusqu'à l'Avent[767]. La réédition de 1817 du *Graduel de Paris* précise que ces antiennes sont chantées aux expositions du Saint-Sacrement[768]. Le *Registre des délibérations capitulaires* ne mentionne jamais le chant des antiennes mariales à ces occasions. Les rares comptes rendus ou actes préparatifs des cérémonies de dévotion au Saint-Sacrement évoquent seulement une exposition après la messe. Desvignes a très probablement fait exécuter ses *Regina cœli*, évoqués ci-avant, son *Salve Regina*[769], son *Stabat Mater*[770] ainsi que l'*Alma redemptoris Mater* d'Antoine Goulet, le *Salve Regina* de François-Joseph Guichard et le *Stabat Mater* anonyme copiés par Picardat en 1803[771], à ces occasions et aux temps liturgiques adéquats.

D'après les graduels du XIX^e^ siècle, l'hymne *Veni Creator* peut également être chantée « avant la messe » avec le verset *Emittes spiritum tuum, & creabuntur* et le répons *Et renovabis faciem terrae* pendant les dimanches et fêtes[772]. Desvignes a composé deux versions de cette hymne,

---

[767]. *Graduel de Paris noté pour les dimanches et les fêtes*, Paris : chez les libraires associés aux usages du diocèse, 1780, p. 5-7 ; *Antiphonaire et Graduel de Paris*, Paris : Simon, 1788, p. XXXV-XXXIX ; *Graduel de Paris noté pour les dimanches et fêtes de l'année*, Paris : aux dépens des libraires associés pour les usages du diocèse, 1826, *Partie d'été*, p. 9-12 et *Partie d'hiver*, p. 10-14 : « Dans quelques églises on chante aussi, avant ou après la Messe, une des Antiennes suivantes, à l'honneur de la Sainte-Vierge ». La partie d'hiver ne mentionne étonnamment pas le chant du *Salve Regina*. L'*Alma redemptoris Mater* et le *Stabat Mater* sont également absents de la partie d'été.

[768]. *Graduel de Paris*, Paris : chez les libraires associés aux usages du diocèse, 1817, *partie d'été*, p. 9-11 et *partie d'hiver*, p. 10-11.

[769]. F-Pn, ms. 9331^(1)^ et F-Pn, ms. 9344^(2)^, *cf.* catalogue en Annexe 1 au n° Dv. 121, p. 603-604.

[770]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1613 (partition) et boîte 21, Rés. Vma. ms. 1635 (parties séparées), *cf.* catalogue en Annexe 1 au n° Dv. 145, p. 632-633.

[771]. Archives historiques de la Maîtrise de Notre-Dame, Recueil factice d'antiennes mariales (non coté), 1803.

[772]. *Graduel de Paris*, Paris : chez les libraires associés aux usages du diocèse, 1817, *partie d'été*, p. 5 et *partie d'hiver*, p. 6 ; *Graduel de Paris noté pour les dimanches et fêtes de l'année*, Paris : aux dépens des libraires associés pour les usages du diocèse, 1826, *Partie d'été*, p. 5-6 et *Partie d'hiver*, p. 5-6 : « Dans plusieurs églises on chante, avant la Messe, l'Hymne suivante : [*Veni Creator* noté] ».

l'une en motet et l'autre en faux-bourdon, probablement pour ces occasions. Le motet ne contient que le premier verset de l'hymne[773]. La suite devait probablement être chantée en plain-chant ou récitée. Le faux-bourdon fait alterner l'orgue sur les versets impairs et le chant sur les versets pairs[774]. Les sources musicales ne portent aucune trace d'une éventuelle combinaison des deux compositions. Le *Registre des délibérations capitulaires* est également muet sur le chant du *Veni Creator* pour les fêtes ordinaires. Les chanoines le mentionnent en revanche très régulièrement pour les célébrations publiques et évoquent même une pratique alternée entre le chœur et l'orgue, certainement à partir du faux-bourdon alterné de Desvignes, pour l'entrée de Charles X[775], pour le Jubilé de la cathédrale[776], ainsi que pour plusieurs célébrations de l'ouverture des sessions parlementaires[777]. D'autres événements dynastiques, comme le sacre de Napoléon[778], le sacre de Charles X[779], le baptême du duc de Bordeaux[780] ou encore d'autres messes célébrant l'ouverture des session parlementaires[781] occasionnent le chant du *Veni Creator*, sans que ne soit précisée la forme de chant qui y est exécutée. Il est donc impossible de déterminer laquelle de ses deux versions de l'hymne Desvignes faisait chanter pour les dimanches et fêtes ordinaires.

Le compositeur ne se contente pas toujours des prières issues du bréviaire. Il peut également inventer des poèmes religieux amalgamant des extraits de psaumes, d'antiennes ou de proses. Dans un élan de relative liberté créatrice, le compositeur tire toujours ses textes de l'écriture sainte. Il se réapproprie cette dernière en parfaite cohésion avec la symbolique du moment et ne farcit jamais le Propre ou l'Ordinaire de la messe de textes étrangers à la *Vulgate*, contrairement à Le Sueur, Cherubini, Paisiello ou Plantade à la Chapelle des Tuileries[782]. C'est dans cet état d'esprit que Desvignes a composé son motet *Deus canticum novum* « pour le jour

773. F-Pn, ms. 9347(6), *cf.* catalogue en Annexe 1 au n° Dv. 154, p. 638-639.

774. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1648. *cf.* catalogue en Annexe 1 au n° Dv. 153, p. 638.

775. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824.

776. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 février 1826.

777. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 octobre 1815, 21 décembre 1824, 4 février 1828, 1er mars 1830.

778. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 2 décembre 1804.

779. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 29 mai 1825.

780. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 1er mai 1821.

781. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 26 avril 1816, 3 novembre 1816, 18 décembre 1820, 4 novembre 1821, 3 juin 1822, 27 janvier 1823, 22 mars 1824, 30 janvier 1826, 11 décembre 1826, 28 janvier 1829.

782. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France…op. cit.*, p. 164-168.

de l'Épiphanie[783] ». Ce motet prend la forme d'un centon fondé sur des versets de psaumes. Le texte mêle, dans cet ordre : les versets 9, 10 et 11 du psaume 143, le verset 6 du psaume 95, que l'on retrouve également dans la Prose de Noël *Adeste fideles*, ainsi que les deux premiers versets du psaume 28. En respectant la coupe musicale, on peut synthétiser le centon ainsi :

Provenance biblique	**Texte**	**Musique**
Ps. 143, ℣. 9	*Deus canticum novum cantabo tibi in psalterio decacordo psallam tibi*	Air de dessus *do* majeur
Ps. 143, ℣. 10	*Qui das salutem regibus qui redimit David servum suum de gladio maligno*	
Ps. 143, ℣. 11	*Eripe me et eripe me de manu filiorum alienigenarum quorum os locutum est vanitatem et dextera eorum dextera iniquitatis*	
Ps. 95, ℣. 6	*Venite adoremus*	Trio *sol* majeur
Ps. 28, ℣. 1	*Afferte Domino filii Dei, afferte Domino filios arietum*	
Ps. 28, ℣. 2	*Adferte Domino gloriam et honorem, adferte Domino gloriam nomini eius adorate Dominum in atrio sancto eius.*	

Ce motet est organisé en un diptyque qui articule un air de louange à Dieu avec un trio d'adoration au Christ. Dans le contexte de l'Épiphanie, les mots « Venez l'adorer », tirés de l'appareil textuel de la Nativité, « Venez voir le Fils de Dieu » ou encore « Prosternez-vous devant l'Éternel » sonnent comme un appel à venir rendre hommage au Christ et à reconnaître le caractère théophanique de sa naissance. De plus, la liturgie de l'Épiphanie prévoit déjà le chant de ce psaume comme introït de la grand'messe. Pour la musique, le compositeur se contente de réutiliser le matériau musical de motets déjà composés sur ces différents textes[784]. Les nomenclatures, prévoyant initialement des petites symphonies de cors, hautbois et cordes ou de flûtes, hautbois et cordes, sont réduites aux seules cordes, sans réécriture, et les morceaux sont tous les deux abaissés d'un ton[785]. La pratique du centon était très répandue en France au tournant du XVIII^e^ siècle et s'inscrivait principalement dans le cadre des cérémonies extraordinaires. L'emploi de cette technique de composition démontre encore une fois l'attachement de Desvignes aux pratiques anciennes. Cela marque également sa volonté

[783]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639, (Dv. 24).

[784]. F-Pn, ms.9329$^{(3)}$: *Afferte Domino* ; F-Pn, ms.9329$^{(8)}$: *Deus canticum novum* ; F-Pn, ms. 9347$^{(2)}$: *Venite adoremus* ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639, p. 33-37.

[785]. Cela se vérifie en consultant le lot de parties F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640.

d'inscrire la fête de l'Épiphanie dans un haut degré de solennisation, empruntant ainsi aux pratiques anciennement réservées aux cérémonies extraordinaires.

Le maître de musique jouit d'une certaine liberté et peut tenir un rôle majeur dans l'élaboration de la cérémonie. Il suit les prescriptions des livres liturgiques mais ne s'y conforme pas strictement. Il ne se contente pas de suivre les indications des chanoines. Il peut faire preuve d'originalité et, à travers ses choix, porter une lecture anagogique toute personnelle du texte sacré qu'il fait chanter. Ce motet composite pour l'Épiphanie en est la parfaite illustration. Sa conception s'inscrit clairement dans le prolongement des réflexions du maître sur le sens mystique du psaume 28 et son intégration à la liturgie de l'Épiphanie repose en partie sur ces dernières[786]. Rien ne permet de déterminer le contexte exact de son exécution. Mais sa configuration très originale nous conduit à penser qu'il a très probablement été conçu pour être chanté à l'offertoire. En y intégrant le texte de l'introït de la messe, Desvignes donne à ce motet la fonction d'écho à la liturgie du jour. De plus, l'offertoire a toujours été le moment privilégié pour l'insertion d'un motet, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. En témoigne sa programmation de l'antienne *Regina cæli* comme motet d'offertoire pour le temps pascal.

Les motets *Parvulus natus est* « pour le jour de Noël » et *Sub tuum praesidium* montrent que Desvignes n'employait pas de la musique figurée que sur le texte de l'Ordinaire ou à l'offertoire. Le *Parvulus natus est* sert en effet d'introït dans le Propre de la messe de Noël selon le rite parisien[787]. Le portefeuille de Desvignes ne contient aucun autre texte du Propre de Noël ni aucun autre introït en musique. Ce motet était-il réellement chanté à ce moment de la messe ? A-t-il pu être repris à l'offertoire ou à la station en écho à la procession invitatoire ? Les livres parisiens n'indiquent rien à ce sujet. En revanche, on se rappelle du cérémonial d'Angers qui indiquait que l'introït des fêtes de première solennité pouvait être chanté en musique figurée[788]. L'état des connaissances sur l'histoire des liturgies diocésaines post-tridentines ne permet pas de faire émerger les spécificités de chacune en matière de pratique

[786]. F-Pn, ms.9329(3), f. 29 : « David dans ce psaume remercie Dieu de la pluie qu'il envoya à la Judée et qui fit cesser la famine qui y avait duré trois ans, de laquelle il est parlé au chp. XXI du IIe livre des Rois. Mais comme l'Ancien Testament est la figure du nouveau, il faut appliquer le corps à l'ombre, dit Théodoret, et découvrir le mistere qui est caché sous le sens littéral de notre Psaume. La pluye qui y est marquée et qui donna la fertilité à la Judée, nous représente donc J.C. qui est venu au monde comme une pluye qui la rendue fécond en vertus. Et les tonerres dont le psalmiste fait mention et qui font éclater la Majesté divine figurent les Apôtres appellez enfans du Tonnere dans l'Evangile, parce qu'ils ont fait retentir la Majesté de Dieu dans toute la Terre ». Desvignes considère que la pluie évoquée dans le texte de ce psaume est une allégorie des bienfaits du Christ sur la Terre l'associant donc à son caractère théophanique.

[787]. L'introït de la messe de Noël selon le rite romain est *Puer natus est*.

[788]. *cf. infra*, p. 300-301.

musicale ni même d'évaluer le niveau de porosités entre les différentes liturgies locales. On ne peut avoir de certitude quant à l'emploi de ce motet.

La présence d'un motet sur l'antienne mariale *Sub tuum praesidium* renforce en tout cas l'hypothèse selon laquelle Desvignes pouvait également ajouter des motets aux rites initiaux et pas seulement lors de la liturgie de la parole. Ce dernier l'a très probablement fait exécuter à la fin de la procession d'entrée, avant le chant de l'introït de la messe de l'Assomption, comme le prévoit le processionnal de Notre-Dame. Le *Registre des délibérations capitulaires* et les sources musicales ne portent pas de trace d'un tel emploi du motet. En revanche, il a très régulièrement été exécuté aux saluts. Si l'on s'en tient aux indications du *Registre des délibérations capitulaires*, l'Assomption était la seule fête ordinaire agrémentée d'un salut solennel à Notre-Dame de Paris. Depuis l'instauration du Vœu de Louis XIII le 10 février 1638, le royaume de France est tout entier consacré à la Vierge. La fête de l'Assomption symbolise, depuis lors, l'union sacrée du peuple français au cours des différents régimes politiques qui se sont succédés au XIX^e^ siècle[789].

Le fonds musical de Desvignes regorge de bien d'autres motets inclassables et, pour la plupart, mal conservés. Ces derniers ne sont associés à aucune célébration. Leurs textes sont trop neutres et trop peu évoqués par les livres liturgiques pour que l'on puisse émettre quelconque hypothèse sur les modalités de leur intégration à la conduite cérémonielle. Ces motets témoignent néanmoins de la méthode de travail de Desvignes. Le maître semble privilégier l'emploi de divisions de psaumes dans la conception de ses motets d'agrément. Les motets *Lex Domini immaculata*[790], *Domine virtus salutis*[791] et *Laudate eum in sono tubæ*[792] ont en effet tous en commun avec le motet composite *Deus canticum novum* d'être fondés sur des versets de psaumes. Ils sont ainsi respectivement extraits des psaumes *Cæli enarrant* (psaume 18)*, Eripe me Domine* (psaume 139) et *Laudate Dominum* (psaume 150). Seul le psaume 131 *Domine non est exaltatum*, long de seulement trois versets, fait exception à cette habitude[793]. Desvignes réemploie librement les psaumes ou divisions de psaumes soit à travers un montage textuel astucieux pour accompagner la dévotion du jour, à l'image de son centon pour l'Épiphanie évoqué précédemment, soit en tirant des formules de louange adaptables à toutes les

[789]. *cf.* Chapitre 4, I., p. 397-417.

[790]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1641 (Dv. 152). Desvignes reprend la musique qu'il avait déjà composée sur le psaume *Cæli enarrant* (F-Pn, ms. 9328[(3)]).

[791]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640 (Dv. 160).

[792]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639 (Dv. 162).

[793]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640 (Dv. 161).

cérémonies. Ainsi le motet *Domine non est exaltatum* exprime l'espoir en l'Éternel tandis que les motets *Lex Domini immaculata* et *Domine virtus salutis* évoquent la perfection de ses lois. Enfin, le motet *Laudate eum in sono tubae* appelle à louer Dieu par le chant et la musique.

La création de centons ne se limite pas aux motets pour la messe. Desvignes réemploie le trio *Venite adoremus* de son motet pour l'Épiphanie et le conjugue avec l'antienne mariale *Assumpta est Maria*. Ce morceau composite est associé à un *Ô salutaris* et à un *Domine salvum*[794]. Ces trois numéros forment un ensemble parfaitement homogène conservé au sein d'un recueil factice, entre une vieille copie du *De profundis*[795] et d'anciens exercices de maîtrise datant de la formation du maître à la cathédrale de Dijon[796]. L'assemblage hétéroclite de motets présenté reprend certains aspects des programmes de saluts tels qu'ils ont été mis au jour par l'historiographie[797]. Le programme paraît néanmoins incomplet et sa morphologie est assez différente des modèles connus.

Selon Alexis Meunier, les saluts au Saint-Sacrement pouvaient prendre trois formes sous le rite parisien. La première prévoyait une leçon, un répons, un psaume, une hymne ou une prose ainsi qu'un cantique avec son antienne puis une ou plusieurs hymnes au Saint-Sacrement[798]. Ce modèle correspond aux divers programmes de saluts proposés par le Cardinal de Noailles dans son *Caeremoniale parisiense* de 1703[799]. Dans son *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, traduction du *Caeremoniale* de Noailles, l'abbé Caron indique que ce mode de salut ne semble avoir jamais été mis en pratique car il prévoyait des textes absents des livres parisiens[800]. La deuxième morphologie est une réduction de la première. Le chant de la ou des hymnes au Saint-Sacrement est simplement précédé d'un répons et d'une hymne ou d'une prose. Ce modèle s'applique aux saluts chantés juste à la fin des vêpres et non après les complies. La troisième morphologie proposée par Sonnet dans son *Caeremoniale parisiense* de 1662 reprend la structure des vêpres, sans les psalmodies initiales, à laquelle sont greffés

794. F-Pn, ms. 9347(2), motet composite *Venite adoremus*.

795. F-Pn, ms. 9347(1), *De profundis*.

796. F-Pn, ms. 9347(3), *Messe à quatre parties* ; F-Pn, ms. 9347(4), Propre de l'Épiphanie en plain-chant harmonisé ; F-Pn, ms. 9347(5), Propre de Noël en plain-chant harmonisé.

797. À ce sujet, voir MEUNIER (Alexis), « Les Saluts au Saint-Sacrement : des offices de dévotion pour les fidèles », *Les cérémoniaux catholiques…op. cit.,* p. 497-516 et DOMPNIER (Bernard), « Un aspect de la dévotion eucharistique dans la France du XVIIe siècle…art. cit. ».

798. MEUNIER (Alexis), « Les Saluts au Saint-Sacrement…art. cit. », p. 505-506.

799. *Caeremoniale parisiense*, 1703, p. XXI-LXVIII.

800. MEUNIER (Alexis), « Les Saluts au Saint-Sacrement…art. cit. », p. 506.

l'*Ô salutaris,* ou tout autre hymne au Saint-Sacrement, ainsi que la prière du Roi *Domine salvum*.

Dans son *Caeremoniale parisiense*, le Cardinal de Noailles explique que le salut pendant l'Assomption peut comprendre le répons *En dilectus meus* tiré du Graduel de la messe, le psaume 44 *Eructavit cor meum verbum* tiré de l'introït de la messe, la prose *Ave virgo virgnum*, l'antienne de prime *Quae est ista* et, enfin, l'antienne *Assumpta est Maria*[801]. Le processionnal de Notre-Dame de Paris prévoit également le chant de l'*Assumpta est Maria* aux stations précédant les saluts des premières vêpres de l'Assomption[802]. L'ensemble de motets *Venite adoremus* respecte *a minima* les recommandations de Noailles et de Sonnet : il comprend une référence à l'office de l'Assomption, une hymne de salut au Saint-Sacrement et la prière au roi ou à l'empereur dans le cas présent. Il apparaît alors comme un programme de salut minimal conçu pour venir se greffer à la fin des premières vêpres de l'Assomption. Le motet composite *Venite adoremus - Afferte Domino - Assumpta est Maria* a pu être chanté au moment de la station puis l'*Ô salutaris* et le *Domine salvum fac imperatorem* au moment de l'exposition et du salut. Desvignes a visiblement fini par cesser d'employer ce programme puisqu'il l'a mis au rebut avec des pièces de jeunesse et des vieilles copies hors d'usage.

La pratique des saluts en musique exécutés à Notre-Dame de Paris à l'époque de Desvignes a malheureusement laissé peu de traces. Cela interdit toute comparaison qui permettrait d'évaluer la représentativité du *Venite adoremus*. Les rares programmes de saluts décrits par les chanoines dans le *Registre des délibérations capitulaires* n'explicitent jamais si les chants ont été exécutés en musique figurée et évoquent des prières qui n'apparaissent pas dans le portefeuille de motets de Desvignes. De plus, la grande majorité concerne les célébrations publiques ou les cérémonies d'action de grâce, pas les fêtes ordinaires. Néanmoins, la présence des principales prières au Saint-Sacrement *Pange lingua* et *Tantum ergo* dans les recueils de motets de Desvignes et les nombreuses copies détachées d'*Ô salutaris* et de *Domine salvum* témoignent de la récurrence de cette pratique. Toutes les messes et tous les *Te Deum* de Desvignes sont dotés de leurs propres *Ô salutaris* et *Domine salvum* et les lots de parties séparées ne portent aucune trace d'insertion d'autres versions de l'une ou l'autre de ces prières. Leurs copies détachées ne se justifient que par leur emploi probable dans des programmes musicaux composites comme les saluts.

---

[801]. *Caeremoniale parisiense*, 1703, p. XLVII.

[802]. *Processionale insignis ac Metropolitane Ecclesiae Parisiensis*, Paris : Louis Sevestre, 1647, *Prima pars*, p. 193.

Il ne se dégage pas de système précis de tout cet ensemble de messes et motets. Il est ainsi impossible de reconstituer précisément les programmes musicaux pour la messe canoniale des fêtes des degrés annuel et solennel-majeur pour la simple raison que ces derniers ne sont pas fixes. Le degré de solennité ne détermine pas directement le choix du type de messe que Desvignes fait exécuter. Le maître n'a jamais systématisé l'emploi d'un psaume, d'une antienne ou de quelques autres extraits du texte saint pour une célébration en particulier. S'il existe effectivement des motets que le maître a explicitement associés à des célébrations particulières, tels le *Deus canticum novum* ou l'un de ses *Regina cæli*, beaucoup d'autres semblent être interchangeables. L'offertoire, l'introït, les stations après les processions d'entrée et de sortie purent indifféremment accueillir un ou plusieurs motets du maître sans aucune sorte d'obligation ou de système.

Desvignes compose le programme de la messe canoniale au gré des besoins et de son inspiration. Le maître prolonge les pratiques traditionnelles des églises d'Ancien Régime, très éloignées de celles de la Chapelle des Tuileries qui furent, il y a quelques années, citées en exemple du déclin des principes cérémoniels traditionnels[803], ou comme manifestation de la pensée romantique[804]. Il respecte strictement l'intégrité et l'ordre des textes de l'Ordinaire, contrairement aux messes de Paisiello et de Plantade[805], et il ne les farcit pas de textes étrangers au prétexte qu'ils sont trop répétitifs ou poétiquement trop pauvres comme put le faire Le Sueur dans la cinquième messe qu'il composa pour la Chapelle des Tuileries[806]. Les partitions et les parties séparées des messes de Desvignes ne contiennent aucun ajout de ce genre ni même aucun renvoi qui suggèrerait l'insertion d'un motet au milieu de l'Ordinaire. Les motets sont ajoutés aux endroits prévus par l'usage cérémoniel. Agissant dans un cadre traditionnel mais relativement flexible, Desvignes insère généralement des motets sur des textes prescrits par les livres liturgiques mais il peut également faire preuve d'initiative en puisant dans le répertoire des psaumes et des antiennes mariales ou en composant des centons à partir du matériau poétique tiré du bréviaire.

---

[803]. PISTONE (Danièle), *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris : Honoré Champion, 1979.

[804]. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France…op. cit.*

[805]. *Ibid*., p. 166.

[806]. *Ibid*., p. 167.

B. Les conditions de la création

Après avoir analysé la manière dont Desvignes a élaboré son portefeuille de messes, il paraît nécessaire de comprendre quelles étaient les conditions et les modalités d'exécution. En confrontant les rares sources comptables conservées, le *Registre des délibérations capitulaires* et les sources musicales, nous pourrons comprendre la situation matérielle dans laquelle Desvignes travaillait.

a) Un financement difficile à estimer

La première question que l'on se pose est donc : comment étaient financées les exécutions de musique pour le culte ? À l'instar de toutes les églises du système concordataire, Notre-Dame de Paris est totalement dépendante de l'administration civile[807], dépendante de ses finances mais également de son organisation complexe qui déroute quelque peu les chanoines[808]. Comme sous l'Ancien Régime, les recettes et les dépenses des églises sont administrées par une fabrique qui est dirigée par des membres du chapitre nommés[809]. Sous l'Ancien Régime, cette institution était censée fournir au collège des chanoines et à l'archevêque un état détaillé des dépenses et des recettes extérieures (dîme et rentes diverses sur les biens immobiliers, agricoles et ecclésiastiques) et intérieures (quêtes, offrandes, fondations, location des chaises de la nef, location des bancs des chapelles, frais de mariages, frais d'obsèques et de sépultures) suivant une réglementation précise[810].

---

807. À propos de l'administration des cultes pendant la période concordataire voir MESSNER (Francis), Le financement des Églises. Le système des cultes reconnus (1801-1983), Strasbourg : Cerdic Publications, 1984 ; GAUDEMET (Jean) et al., *Administration et Église du Concordat à la Séparation de l'Église et de l'État*, Genève : Droz, 1987 ; MOISSET (Jean-Pierre), *L'administration des Cultes pendant la période concordataire*, Paris : Nouvelles éditions latines, 1988.

808. BOUDON (Jacques-Olivier), *L'épiscopat français à l'époque concordataire, 1802-1905*, Paris : Le Cerf, 1996. Pour le cas parisien, voir du même auteur « Le chapitre et les chanoines de Paris face à la reconstruction concordataire (1802-1840) », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 221 (2002), p. 415-428.

809. Pour plus de détails sur l'administration temporelle des églises à la fin de l'Ancien Régime voir le *Traité du gouvernement spirituel et temporel des paroisses*, par M. J*** conseillé au présidial d'Orléans, Paris : chez Debure père, 1769, p. 13-210.

810. *L'Hostie et le denier. Les finances ecclésiastiques du haut Moyen Âge à l'époque moderne*, Actes du colloque de la Commission internationale d'histoire ecclésiastique comparée, Genève : Labor et fides, 1991. Voir également *Entre idéal et réalité*, dir. Michel Aubrun, Gabriel Audisio, Bernard Dompnier et André Gueslin, Actes du colloque international « Finances et religion du Moyen Âge à l'époque contemporaine », Université Blaise Pascal, janvier 1993, Clermont-Ferrand : Institut d'études du Massif Central, 1994.

Les fabriques concordataires conservent le même nom et la même fonction. Elles rendent également des comptes au ministère des Cultes et aux conseils départementaux qui sont en charge des pensions et secours censés remplacer les anciennes recettes extérieures supprimées après la nationalisation des biens du clergé. Le gouvernement prend à sa charge la rémunération des chanoines, mais également des officiers du bas-chœur, des maîtres de la maîtrise ainsi que les frais d'entretien des enfants de chœur. La fabrique est donc presque totalement réduite à un rôle de gestionnaire des biens de l'état pour l'exercice du culte. Le chapitre prend en charge, sur ses revenus intérieurs, les frais d'entretien du bâtiment, du mobilier, des différents objets et matériaux nécessaires à l'exercice du culte et de la musique pour les grandes solennités. Il existe à ce jour très peu d'études sur le sujet, en dehors de l'étude de cas parisien de Jean-Pierre Moisset[811].

De 1803 à 1809, on distinguait la fabrique extérieure et la fabrique intérieure. La première, composée de trois marguilliers nommés par le Préfet, était chargée d'administrer les recettes et dépenses extraordinaires dont celles qui concernent les pensions de l'État. La seconde tenait la comptabilité ordinaire des églises. Les nombreux conflits et difficultés causés par ce système conduisirent le gouvernement à réunir ces deux entités en une seule par un décret du 30 décembre 1809. C'est donc à cette nouvelle fabrique que revient de rendre compte de l'ensemble de la comptabilité des églises, mêlant dans les mêmes rapports les pensions et secours gouvernementaux et les recettes et dépenses liées à l'exercice du culte[812].

D'après Jean-Pierre Moisset, l'analyse de ces documents pose deux difficultés majeures. La première relève de la disparité des sources et des informations. Les sources comptables sont mal conservées et éparpillées dans les archives départementales, nationales, dans les fonds capitulaires et dans les *Registres de délibérations capitulaires*. La seconde relève de l'imprécision des rares sources conservées. Les comptes et budgets prévisionnels des fabriques et des maîtrises parisiennes du premier XIX^e^ siècle présentent des valeurs numériques globalement justes, mais qui ne rendent pas compte du détail des dépenses et recettes liées à l'administration quotidienne des églises[813]. Les fabriciens allaient généralement à l'essentiel. Pour eux, seule l'exactitude des totaux comptait. Ils pouvaient donc éviter d'inscrire les dépenses et les recettes de même valeur au prétexte qu'elles n'avaient aucun impact sur la

[811]. MOISSET (Jean-Pierre), *Les Biens de ce monde. Les finances de l'Église catholique au XIX^e^ siècle dans le diocèse de Paris (1802-1905)*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

[812]. MOISSET (Jean-Pierre), *Les Biens de ce monde…op. cit.*, chapitre IV : *Les conditions du financement*, p. 107-111.

[813]. MOISSET (Jean-Pierre), *Les Biens de ce monde…op. cit.*, chapitre II : *La disparité des sources*, p. 55-74.

somme finale. Il leur arrivait également d'unir en une seule ligne plusieurs postes de dépenses relativement liés, comme l'achat d'un ensemble de meubles ou de matériaux. Il leur arrivait même de lier des postes de dépenses totalement différents.

Ces documents ne rendent également pas compte des arrangements internes qui conduisirent les fabriciens à n'inscrire que la différence entre deux transactions plutôt que de détailler chacune des entrées et des sorties de caisse. Il arrive par exemple que soit directement déduit du produit des locations des chaises de la nef, le paiement du personnel chargé de leur port ainsi que la part destinée à l'archevêché. Sans les échanges épistolaires et mémoires de dépenses périphériques, il est impossible de refaire ces calculs et de connaître les recettes réelles de la location des chaises, le détail du traitement du personnel ainsi que l'importance de la rente perçue par l'archevêché. Dans le cas d'un renouvellement de matériel, il n'est souvent inscrit dans les dépenses que la différence entre le prix de l'objet acheté et le produit des ventes qui ont servi à son financement[814]. Les fabriciens pouvaient également se montrer peu rigoureux dans la clôture des exercices annuels exigés par la nouvelle administration. Ils pouvaient inscrire dans l'exercice d'une année des dépenses qui concernaient un ou plusieurs exercices précédents[815].

La situation financière de Notre-Dame est très inégalement documentée et n'a fait pour lors l'objet d'aucune étude systématique. On conserve de nombreuses traces de la gestion des allocations gouvernementales prises sur le budget national du ministère des Cultes. En revanche, on ne sait presque rien des recettes intérieures et de l'administration quotidienne de cette église. On ne connaît donc pas le détail des postes de dépenses dans lesquels étaient réparties les allocations gouvernementales. La quasitotalité des archives relatives à la vie intérieure de la cathédrale – livres de comptes, mémoires de recettes et de dépenses, inventaires, lettres – ont disparu dans l'incendie qui toucha le palais archiépiscopal de Paris pendant la Révolution de juillet 1830.

Les archives ministérielles ne conservent qu'un seul état de compte détaillé de la fabrique qui donne un bref aperçu des différentes recettes et dépenses engendrées par l'exercice du culte pour l'année 1819[816]. Tous les autres comptes de fabrique conservés datent de la Troisième

[814]. *Ibid*. p. 68-69

[815]. *Ibid*. p. 71-72

[816]. Archives nationales, F[19] 3931 : *Cathédrales : bas-chœurs et maîtrises*. 1820-1882. *État des revenus et des charges de la fabrique métropolitaine de Paris*, 23 juin 1820. Le document est daté grâce à la lettre de l'archevêque de Paris qui l'accompagne. Les états des comptes déposés au ministère et discutés au conseil capitulaire concernent toujours l'exercice de l'année précédente.

République[817]. Le *Registre des délibérations capitulaire*s mentionne brièvement les budgets de la fabrique et de la maîtrise pour la période 1824-1826[818]. Mais les postes de recettes et de dépenses n'y sont pas détaillés. Ainsi, leur seule analyse ne permet pas de déterminer avec exactitude le financement de la musique pour le culte.

Deux échanges entre le chapitre et Émile Bienaimé, maître de musique à partir du 7 mars 1827[819], indiquent que le financement de la musique pouvait être réparti entre le budget de la fabrique et celui de la maîtrise. Cela rend donc d'autant plus difficile l'établissement d'une synthèse. Le 14 décembre 1827, Bienaimé se dit insatisfait du budget de 120 francs que le chapitre a alloué à l'exécution de la musique pour l'Assomption et souhaite obtenir un crédit plus important pour Noël. Il explique qu'avec cette somme il ne peut recruter que douze musiciens et qu'il lui en faut au moins vingt-six pour que la musique sonne correctement dans le grand vaisseau de Notre-Dame. Pour ce faire, il réclame au chapitre une somme de 275 francs pour la musique de Noël comme il l'avait déjà fait, d'après les dires du chapitre, pour la messe de l'Assomption. Les chanoines accèdent à sa demande à titre exceptionnel. Ils prélèvent à cette occasion 200 francs sur le budget de la fabrique ainsi que 75 francs sur celui de la maîtrise et somment le maître de musique de s'expliquer quant au bien-fondé de ses réclamations[820]. Les arguments de Bienaimé ont visiblement été entendus puisque le 11 mars 1828, les chanoines décident de systématiser ce mode de financement pour les quatre grandes fêtes du calendrier liturgique : Noël, Pâques, la Pentecôte et l'Assomption[821].

---

817. MOISSET (Jean-Pierre), *Les Biens de ce monde... op. cit.*, 2004, p. 66-67 : Tableau 1 – Comptes des fabriques parisiennes au XIX^e^ siècle.

818. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 août 1824, 2 mai 1825, 7 juin 1826 : Comptes de la maîtrise et de la fabrique pour la période 1823-1825.

819. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1827.

820. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 14 décembre 1827 : « M. le secrétaire fait lecture d'une lettre de M. Bienaimé, maître de musique, lequel expose derechef, comme il l'a fait à l'Assomption, qu'il lui est impossible avec les 120 f. qui lui sont alloués pour une messe en musique, de monter un orchestre convenable. Il représente qu'avec 120 f. Il ne peut avoir au plus que douze musiciens, tandis que pour un vaisseau aussi vaste que celui de Notre-Dame, il en faut au moins 26. Il en fait l'énumération dans une note indicative de la somme qu'il doit payer à chaque musicien et dont le montant est de 275 f. Il supplie Messieurs de prendre une décision qui obvie à toutes les discussions qui ont eu lieu jusqu'ici. Le Chapitre, vu l'urgence, accorde à M. Bienaimé 275 f. Mais en lui signifiant que c'est seulement pour Noël et pour la dernière fois. En sorte que le plus tôt possible, M. Bienaimé soit tenu de s'expliquer catégoriquement sur les moyens qu'il pourra avoir à sa disposition pour faire exécuter les messes en musique pour la somme qui lui a été proposée. Quant aux 275 f. Accordés pour la messe de Noël, le Chapitre décide que 200 f. Seront pris sur les fonds de la fabrique et 75 f. Sur ceux de la Maîtrise ».

821. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 mars 1828 : « Le Chapitre, convaincu, d'après les représentations qui lui ont été faites, qu'il est impossible que le Maître de Musique se procure un nombre de musiciens convenable aux quatre grandes fêtes, savoir : Noël, Pâques, Pentecôte et Assomption, pour la somme de 120 f., rapporte son arrêté du 14 décembre 1827, et consent à lui accorder pour chacune de ces fêtes la somme de 275 f. dont 200 seront pris sur la fabrique et 75 sur la Maîtrise ».

Les indices portés par les échanges entre les chanoines et Bienaimé sont bien minces et n'apportent guère de réponse quant aux conditions de travail de Desvignes. Les dispositions qui sont décrites ici posent trois principales questions : celles du mode et de la hauteur du financement, ainsi que celle du lien entre le budget alloué et la hiérarchie des solennités. Le partage du financement entre la fabrique et la maîtrise apparaît comme inhabituel dans ces échanges. Habituellement, la fabrique prend seule en charge le budget de la musique pour le culte. Les caisses de la maîtrise sont occasionnellement ponctionnées pour venir combler un déficit de celles de la fabrique ou pour aider à supporter une dépense exceptionnellement élevée. La somme de 275 francs négociée par Bienaimé est donc une dépense supérieure à celle qui est habituellement allouée à la musique et la somme de 200 francs prise sur le budget de la fabrique apparaît donc comme un plafond de dépense. Mais il semble également que la somme de 120 francs allouée dans un premier temps soit tout aussi anormalement basse eu égard au mécontentement manifesté par le nouveau maître de musique.

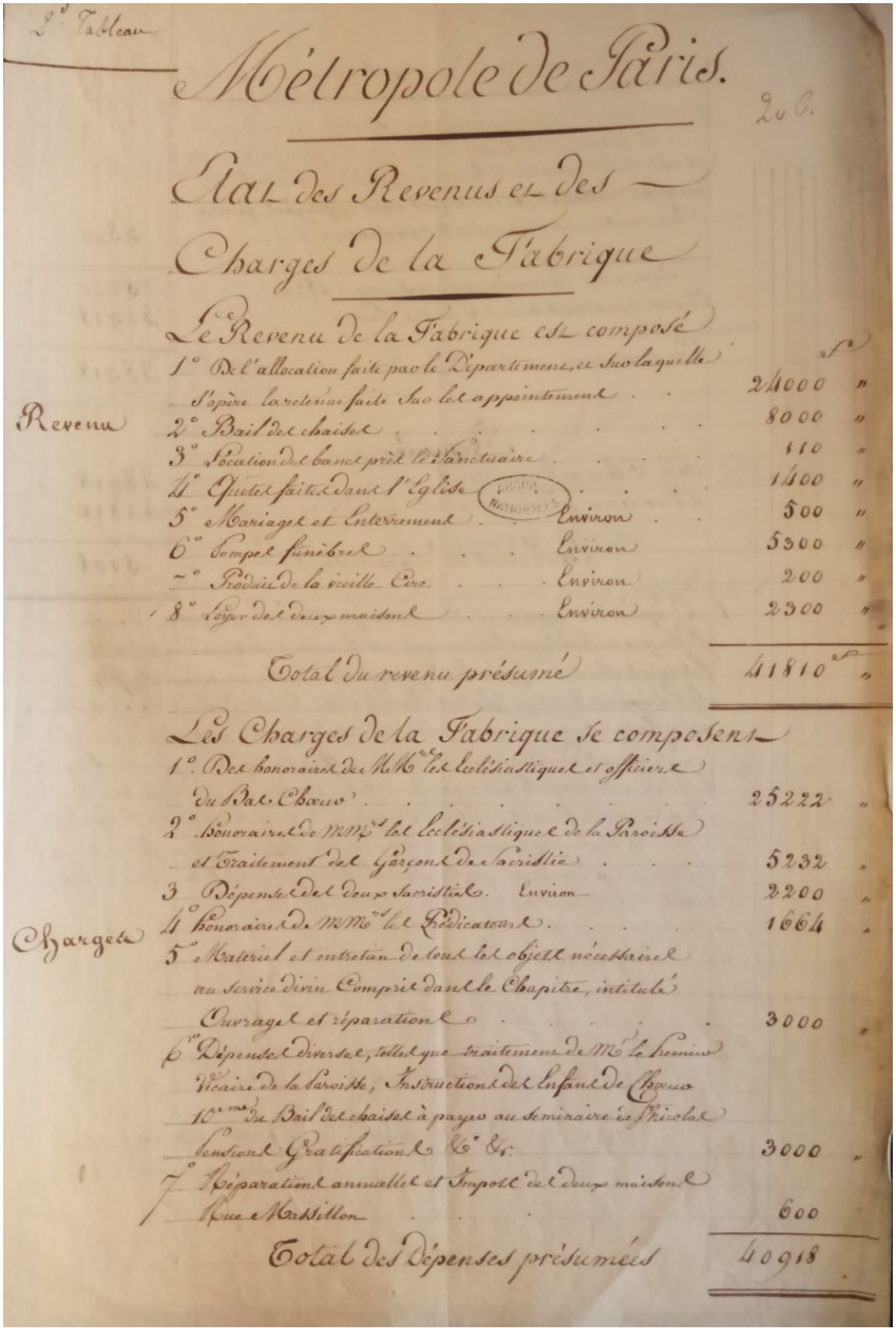
Ces nouvelles dispositions sont si exceptionnelles et l'effort financier qu'elles supposent semble si important aux yeux des chanoines qu'elles ne sont réservées qu'aux trois grandes fêtes du calendrier liturgique. Cela implique que les fêtes de degré solennel-majeur sous Bienaimé étaient accompagnées d'une musique moins importante. Ainsi, les chanoines et le maître de musique imprimaient-ils un lien systématique entre la hiérarchie des fêtes très solennisées et l'importance de l'effectif convoqué pour exécuter la musique figurée. Il est cependant bien difficile de déterminer si Desvignes disposait de conditions similaires et, surtout, de déterminer les éventuelles évolutions de ces conditions durant ses 25 ans au service de la cathédrale. Enfin, il n'est guère possible de déterminer si les chiffres présentés précédemment témoignent d'une période de disette ou, au contraire, démontrent l'ambition d'un jeune maître de musique désireux de renouveler les pratiques musicales à Notre-Dame ?

Considérant que le financement de la musique est prioritairement porté au budget de la fabrique, ce dernier correspond très probablement à l'une des lignes de dépenses présentées dans l'état de comptes de 1819 (Fig. 29[a] ci-après). Ce dernier a malheureusement les mêmes défauts que ceux observés par Jean-Pierre Moisset dans les comptes paroissiaux. Les fabriciens ont associé des objets très différents sur une même ligne de dépenses. La deuxième ligne réunit par exemple les honoraires des ecclésiastiques de la paroisse et le traitement du garçon de sacristie. La sixième, appelée « dépenses diverses » est encore plus hétérogène : elle porte à la fois le traitement du premier vicaire de la paroisse, la rente à payer sur le bail des chaises au séminaire de Saint-Nicolas, des pensions et gratifications diverses ainsi qu'un complément pour

l'instruction des enfants de chœur qui nous apprend que le budget de la fabrique pouvait également servir à éponger les déficits de celui de la maîtrise[822]. La musique n'y apparaît pas explicitement. Or, en 1819 la cathédrale a abrité les exécutions d'au moins deux messes en musique composées par Pierre Desvignes et par le *spé* de la maîtrise, respectivement le 15 août pour l'Assomption et le 8 septembre pour la Nativité de la Sainte Vierge[823]. Les dépenses engendrées par ces exécutions et les éventuelles autres qui eurent lieu la même année sont probablement intégrées à la cinquième ligne dédiée aux « objets nécessaires au service divin » ou à la sixième ligne « dépenses diverses », correspondant toutes deux à une dépense de 3 000 francs. On ne sait en revanche quelle proportion de cette somme est allouée à la musique. Les rares données comptables que l'on tire des archives ministérielles et du *Registre des délibérations capitulaires* ne sont guère exploitables en ce qu'elles ouvrent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. Les quelques chiffres évoqués par Bienaimé qui mettent en relation deux états extrêmes du budget alloué à la musique à des estimations d'effectifs peuvent toutefois être mis en perspective avec les lots de parties séparées des messes de Desvignes. Il sera alors possible, à partir sur cette base de calcul approximative, d'avoir un aperçu des moyens mis à la disposition de Desvignes.

[822]. Archives nationales, F^{19} 3931 : *Cathédrales : bas-chœurs et maîtrises*. 1820-1882. État des revenus et des charges de la fabrique métropolitaine de Paris, 23 juin 1820. Le document est daté grâce à la lettre de l'archevêque de Paris qui l'accompagne. Les états des comptes déposés au ministère et discutés au conseil capitulaire concernent toujours l'exercice de l'année précédant celle du dépôt. Cet état traite donc du service de l'année 1819.

[823]. Voir Annexe 2^{A} aux dates indiquées.



1er Tableau

Métropole de Paris.

2e C.

Etat des Revenus et des Charges de la Fabrique

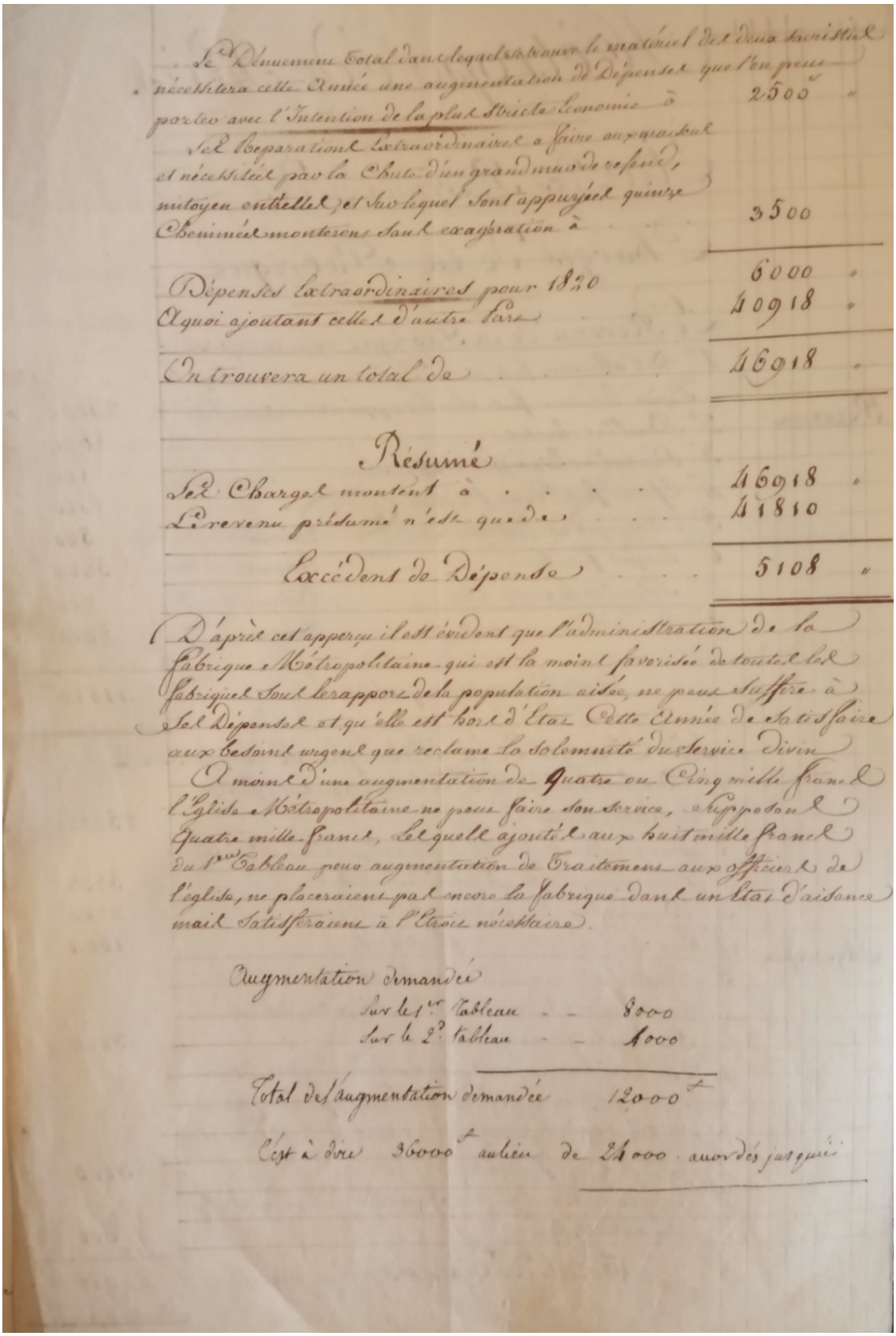
Le Revenu de la Fabrique est composé

			f	
Revenu	1° De l'allocation faite par le Département, et sur laquelle s'opère la retenue faite sur les appointements		24000	"
	2° Bail des chaises		8000	"
	3° Location du banc près le Sanctuaire		110	"
	4° Quêtes faites dans l'Eglise		1400	"
	5° Mariages et Enterrements	Environ	500	"
	6° Convoi funèbres	Environ	5300	"
	7° Produit de la vieille Cire	Environ	200	"
	8° Loyer des deux maisons	Environ	2300	"
	Total du revenu présumé		41810	"

Les Charges de la Fabrique se composent

Charges	1° Des honoraires de MM. les Ecclésiastiques et officiers du Bas Chœur	25222	"
	2° Honoraires de MM. les Ecclésiastiques de la Paroisse et Traitement des Garçons de Sacristie	5232	"
	3 Dépenses des deux Sacristies. Environ	2200	"
	4° Honoraires de MM. les Prédicateurs	1664	"
	5° Matériel et entretien de tous les objets nécessaires au Service divin Compris dans le Chapitre, intitulé Ouvrages et réparations	3000	"
	6° Dépenses diverses, telles que traitement de M. le premier Vicaire de la Paroisse, Instructions des Enfans de Chœur 12ème du Bail des chaises à payer au Séminaire de St Nicolas Pensions Gratifications &c &c.	3000	"
	7° Réparations annuelles et Impôts des deux maisons Rue Maubuée	600	
	Total des Dépenses présumées	40918	

Fig. 29ª - Archives nationales, F[19] 3931 :
Comptes de la fabrique de Notre-Dame de Paris pour l'année 1819 (recto), 23 juin 1820



Le dénuement total dans lequel se trouve le matériel des deux sacristies nécessitera cette année une augmentation de dépenses que l'on peut porter avec l'intention de la plus stricte économie à . . . 2500 "

Les réparations extraordinaires à faire aux maisons et nécessitées par la chute d'un grand mur de refend, mitoyen entr'elles, et sur lequel sont appuyées quinze cheminées monteront sans exagération à . . . 3500

Dépenses extraordinaires pour 1820 . . . 6000 "
A quoi ajoutant celles d'autre part . . . 40918 "

On trouvera un total de . . . 46918 "

Résumé

Les Charges montent à . . . . 46918 "
Le revenu présumé n'est que de . . . 41810

Excédent de Dépense . . . 5108 "

D'après cet apperçu il est évident que l'administration de la fabrique Métropolitaine qui est la moins favorisée de toutes les fabriques sous le rapport de la population aisée, ne peut suffire à ses dépenses et qu'elle est hors d'état cette année de satisfaire aux besoins urgens que reclame la solemnité du service divin.

A moins d'une augmentation de quatre ou cinq mille francs l'Eglise Métropolitaine ne peut faire son service, supposons quatre mille francs, lesquels ajoutés aux huit mille francs du 1er Tableau pour augmentation de Traitemens aux officiers de l'église, ne placeraient pas encore la fabrique dans un état d'aisance mais satisferaient à l'étroit nécessaire.

Augmentation demandée
Sur le 1er Tableau . . 8000
Sur le 2e tableau . . 1000

Total des augmentation demandée 12000 f

C'est à dire 36000 f au lieu de 24000 accordés jusqu'ici

Fig. 29[b] - Archives nationales, F[19] 3931 :
Comptes de la fabrique de Notre-Dame de Paris pour l'année 1819 (verso), 23 juin 1820

b) Les conditions et modalités d'exécution

Le fonds musical de Notre-Dame contient douze lots de parties de messes : onze lots individuels et un lot en recueil contenant six messes[824]. Certains sont incomplets, soit parce qu'ils ont été mal conservés[825], soit parce qu'ils semblent servir de compléments à un lot préexistant[826]. Ces lots témoignent de pratiques très diverses en termes d'effectif et de dispositif musical : deux lots sont écrits pour chœur et basse continue[827], six pour chœur et orchestre de cordes[828], quatre pour chœur et orchestre symphonique, sans cuivre ni percussion, et enfin trois pour grand orchestre symphonique avec trompettes[829], trombones et timbales[830]. Les messes Dv. 5, Dv. 6 et Dv. 8 existent même en plusieurs versions[831]. Nous pouvons reconstituer les effectifs requis pour l'exécution de chaque messe à partir de ces cahiers et en soustraire le nombre de musiciens ordinaires du bas-chœur afin d'obtenir le nombre de musiciens extérieurs engagés grâce au budget de la fabrique (et parfois de la maîtrise) pour chaque lot de parties séparées. En mettant ces chiffres en perspective avec les quelques données comptables connues, nous évaluerons le coût supplémentaire occasionné par le recrutement de musiciens extérieurs.

Il faut toutefois reconnaître que cette méthode a des limites. Les chiffres recueillis dans la reconstitution des effectifs ne sont pas parfaitement homogènes. Au gré des différentes utilisations des différents lots cités, des cahiers ont probablement été perdus. Mais bien qu'inexacts, les chiffres permettent néanmoins de dégager des tendances nettes en ce qui concerne les effectifs ainsi que les proportions entre les pupitres vocaux et instrumentaux. Ces analyses ne pourront également pas tenir compte des aléas quotidiens comme les indisponibilités des musiciens ordinaires et la proportion d'enfants de chœur réellement

824. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614. Ce recueil en parties fait écho au recueil en partition F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601.

825. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 10, Rés. Vma. ms. 1624 : ce lot de parties de la messe Dv. 15 ne contient en effet que les cahiers de voix, de cordes graves, de clarinette et de basson. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 : les parties de dessus, haute-contre et taille de ce lot sont perdues.

826. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615. Ce lot de parties de la messe Dv. 15 contient en effet des parties de flûtes, bassons, cors, hautbois, trombones absentes du lot en recueil Rés. Vma. ms. 1614.

827. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 et Rés. Vma. ms. 1619.

828. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614.

829. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 9, Rés. Vma. ms. 1622 ; boîte 10, Rés. Vma. ms. 1623 et Rés. Vma. ms. 1625 ; boîte 11, Rés. Vma. ms. 1623 et Rés. Vma. ms. 1626.

830. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1616 : boîtes 6 et 7, Rés. Vma. ms. 1620 ; boîte 8, Rés. Vma. ms. 1621.

831. Ce point est développé dans la partie suivante (*cf. infra*)

employés pour le chant. Les sources ne nous permettent pas des reconstitutions circonstanciées car il est impossible d'établir des croisements entre les quelques épisodes de maladies ou de vacances de poste des musiciens évoqués dans le *Registre des délibérations capitulaires* et les exécutions de messes. De même, on ne sait pas exactement combien d'enfants de chœur pouvaient être employés comme acolytes. Ces rôles sont en effet donnés aux trois ou quatre aînés parmi les douze enfants de chœur de la maîtrise[832]. Alors en pleine mue, la voix de ces jeunes hommes est préservée par le maître de musique. Ceux dont la mue est achevée, s'ils chantent, sont probablement employés dans d'autres pupitres vocaux. Les chiffres annoncés dans la liste de musiciens pour le *Te Deum* de la Saint-Napoléon de 1813 sont d'ailleurs parfaitement cohérents avec les indications du règlement de la maîtrise. Les dessus sont en effet détaillés comme suit : huit proviennent de Notre-Dame, deux de Saint-Roch, cinq de Sainte-Barbe et deux de Saint-Germain auxquels s'ajoutent trois sopranistes adultes Rochefort, Bocquet et Lemoine[833]. Seuls huit des douze enfants chantent. Les quatre autres devaient servir au chœur comme acolytes.

Enfin, il n'est pas vraiment possible de savoir si les chanteurs et instrumentistes étaient disposés seuls ou deux par pupitre. Plusieurs cahiers de dessus portent deux noms d'enfants de chœur[834]. Cela explique d'ailleurs pourquoi le nombre de cahiers de dessus n'excède jamais le nombre de six, soit la moitié du nombre d'enfants de chœur présents à la maîtrise de Notre-Dame[835]. On conserve également des cahiers de basse contenant les noms de deux chantres du bas-chœur[836]. Pourtant, le nombre de cahiers de basse oscille, à quelques exceptions près, entre huit et onze.

---

832. Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 6, p. 685-684.

833. Archives nationales, F[19] 7048 et 7049 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *État d'émargement pour le Te Deum du 15 août 1813*. On sait que ces trois derniers sont adultes car ils signent pour eux-mêmes tandis que des membres du bas-chœur ou de la maîtrise de Notre-Dame signent pour le groupe d'enfants dont ils ont la charge : un certain Le Chevalier, probablement le maître de latin, pour les enfants de Notre-Dame, Desvignes pour ceux de Saint-Roch, le chantre Doineau pour ceux de Sainte-Barbe et René Cornu, ancien *spé* et maître de piano, pour ceux de Saint-Germain.

834. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615 : Sur une partie de dessus figurent des noms d'enfants de chœur : « Cornu et Pottier » ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 6 et 7, Rés. Vma. ms. 1620 : sur des parties de dessus sont notés les noms d'enfants de chœur de Notre-Dame : « Cornu et Montassier » ou « Cornu et Benoist ».

835. Annexe 3[C] : *Statuts de la maîtrise (1807)*, p. 669-670 ; Annexe 3[D] : *Règlement de la maîtrise (1807)*, article 61, p. 675 ; Annexe 3[E] : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 4, article 24, p. 683. Tous ces articles mentionnent la présence de douze enfants de chœur à la maîtrise, tel que cela se faisait dans les grandes maîtrises d'Ancien Régime avant leur fermeture entre 1790 et 1793.

836. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615 : des parties de basse portent les noms des basses-contre du bas-chœur « Segaux et Guillon » ainsi que « Jacquemet et Arnout » ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1616 : Sur une partie de basse figure les noms de basses-contre du bas-chœur de Notre-Dame : « Bresle et Chandora ».

Cette pratique à deux chanteurs par cahier n'était pas systématique puisque l'on conserve également des cahiers au nom d'un seul chantre[837].

L'extrapolation comptable de ces données liées aux exécutions repose sur des éléments tangibles que sont le rapport entre le coût et le nombre de musiciens supplémentaires expliqué par Bienaimé aux chanoines et les listes de musiciens pour l'exécution de messes lors des fêtes impériales qui sont conservées dans les archives du ministère des Cultes. Néanmoins, cette extrapolation ne permet pas d'évaluer les coûts liés au port d'instruments dans le cadre d'exécution à grand orchestre ou les éventuels écarts de rémunération entre les chefs de pupitres et les autres musiciens. Il est en revanche certain que les musiciens du bas-chœur ne touchaient pas de complément de traitement puisque leur présence au chœur pendant la messe canoniale des fêtes de degrés double et supérieur fait partie de leurs obligations contractuelles, contrairement aux cérémonies extraordinaires. Ces exécutions sont donc prises en charge par leur traitement ordinaire. Les conclusions d'ordre comptable seront donc également approximatives. Si des doutes peuvent subsister quant à la répartition des musiciens par cahier et à leur disposition, les données récoltées permettent toutefois d'évaluer les moyens dont disposait Desvignes jusqu'en 1827 et de mettre au jour des tendances claires quant aux modalités des pratiques musicales à Notre-Dame à cette époque.

[837]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 : Sur une partie de basse figure le nom d'un basse-contre du bas-chœur de Notre-Dame : « Jacquenet » ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 9, Rés. Vma. ms. 1622 : Un cahier de dessus porte le nom de l'enfant de chœur « Calais » ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 10, Rés. Vma. ms. 1625 : Un cahier de taille porte le nom de « Delboys », chanteur à la Chapelle des Tuileries.

Pupitres	Rés. Vma. ms. 1616		Rés. Vma. ms. 1620		Rés. Vma. ms. 1621	
	Cahiers	Musiciens	Cahiers	Musiciens	Cahiers	Musiciens
Dessus	5	5-10	5	5-10	/	[5-10]
Haute-contre	6	6	6	6	3	3
Taille	6	6	6	6	6	6
Basse	9	9-18	9	9-18	7	7-14
Violon 1	3	3	3	3	3	3
Violon 2	4	4	4	4	3	3
Alto	2	2	2	2	2	2
Violoncelle	2	2	3	3	2	2
Contrebasse	2	2	2	2	2	2
Violoncelle et Contrebasse	1	2	/	/	1	2
Flûtes	1	2	1	2	1	2
Hautbois	/	/	/	/	1	2
Clarinettes	1	2	1	2	1	2
Bassons	1	2	1	2	1	2
Cors	2	4	2	4	1	2
Trompettes	/	/	/	/	1	2
Trombones 1 et 2	1	2	1	2	1	2
Trombone 3	1	1	/	/	/	/
Timbale	1	1	1	1	1	1
Total musiciens	**55-69**		**53-67**		**[52-65]**	
Musiciens extérieurs	**37-46**		**35-44**		**35-42**	
Coût (en francs)	**333-414**		**315-396**		**315-378**	

Tableau n° 13 - Modalités et estimation du coût d'exécution des messes pour grand orchestre symphonique

Dans le tableau ci-dessus on propose une synthèse des lots de parties séparées pour une exécution maximale à grand orchestre avec trompettes, trombones et timbale et une estimation des coûts engendrés par ces exécutions. Ce tableau est divisé en deux parties et se lit en deux temps. La première partie met en regard le nombre de cahiers par pupitre et l'estimation du nombre de musiciens. La seconde partie propose une soustraction du nombre de musiciens ordinaires du bas-chœur au nombre total de musiciens estimé ainsi que du coût approximatif de chaque exécution. Les lots de parties Rés. Vma. ms. 1616, 1620 et 1621 correspondent respectivement à la messe moyenne Dv. 6 ainsi qu'aux grandes messes Dv. 11 et Dv. 12[838]. Si l'on ne tient pas compte de la perte des cahiers de dessus du lot Rés. Vma. ms. 1621 et des

[838]. *cf*. catalogue en Annexe 1, p. 509-644.

cahiers de hautbois des lots Rés. Vma. ms. 1616 et 1620[839], ce tableau montre une tendance nette au niveau des effectifs par pupitre et des dispositifs vocaux et orchestraux. Pour chaque vent, Desvignes prévoit un cahier portant les deux parties du pupitre. Au moins deux flûtistes, hautboïstes, clarinettistes, bassonistes, cornistes et trompettistes devaient donc se partager le même cahier. Desvignes procède de la même manière pour les deux premières parties de trombone laissant, le cas échant, le troisième trombone seul. Les lots Rés. Vma. ms. 1616 et 1620 montrent que les cornistes peuvent également être au nombre de quatre. Ces lots contiennent en effet un cahier de cors comprenant les deux parties et deux autres cahiers séparés de premier et second cor, témoignant probablement d'une spatialisation particulière de ces instruments. Les pupitres de cordes sont proportionnés comme sur la plupart des scènes françaises de l'époque. Le nombre de basses et de violons est sensiblement équivalent tandis que le nombre d'altos est généralement deux fois inférieur à celui des violons. Ainsi, les violons représentent environ 45% des cordes, les altos environ 15% et les basses environ 40%[840]. Dans les lots Rés. Vma. ms. 1616 et 1621 les basses sont divisées en trois pupitres répartis ainsi : deux pupitres de violoncelles et contrebasses seuls et un pupitre mêlant les deux instruments comme cela pouvait se pratiquer à l'Opéra à la même époque[841]. Enfin, on observe également une certaine homogénéité au niveau des proportions vocales. Chaque lot possède six cahiers de haute-contre et de taille, neuf cahiers de basses et cinq cahiers de dessus. Le nombres de cahiers de haute-contre et de basse est légèrement inférieur dans le lot Rés. Vma. ms. 1621. Certains cahiers ont probablement été perdus, à l'instar des cahiers de dessus.

Le décompte des musiciens a été fait sur la base d'un musicien par pupitre. Ainsi, ont systématiquement été comptés deux musiciens par cahier de vent et un seul musicien par cahier de troisième trombone et de timbale. Pour les mêmes raisons, il n'a été comptabilisé qu'un seul musicien par pupitre de cordes et de chant, à l'exception des dessus, des basses et des cahiers de violoncelle/contrebasse. Ces derniers cahiers étaient de toute évidence conçus pour être lus

[839]. Les partitions liées à ces deux lots prévoient des hautbois en plus des instruments présentés dans le lot de parties. Comme ces cahiers existent dans d'autres lots, nous en déduisons que leur absence est bien la conséquence d'une perte.

[840]. Sur la question des proportions orchestrales en France à la fin du XVIII[e] et au début du XIX[e] siècle et de leurs différences avec celles de l'espace germanique, voir AUDEON (Hervé), COLAS (Damien), DI PROFIO (Alessandro), « The orchestras of the Paris Opera Houses in the Nineteenth Century », *The Opera orchestra in 18th-and-19th-Century Europe*, t. I, *The orchestra in society*, vol. 1, Berlin : Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 217-258 ainsi que HERVE (Emmanuel), « La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris d'après Alexandre Choron et Adrien de Lafage », *Musiques – Images – Instruments*, 12, *Orchestres aux XVIII[e] et XIX[e] siècles : composition, disposition, direction, représentation*, (2010), p. 81-90. Les auteurs relèvent des proportions similaires dans les orchestres français à cette époque tandis que les orchestres allemands laissent une part nettement plus importante aux violons, réduisant proportionnellement les pupitres des basses.

[841]. HERVE (Emmanuel), « La disposition des musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris…art. cit. ».

par un violoncelliste et un contrebassiste. Comme cela a déjà été évoqué, on sait que les cahiers de dessus et de basse ont pu être employés par un chanteur ou par deux chanteurs. Le nombre de basses et de dessus présente donc une fourchette entre le nombre minimal et le nombre maximal de musiciens employés dans ces pupitres, allant du simple au double. Le nombre de dessus ne dépassant jamais celui des enfants de chœur en formation à Notre-Dame, nous excluons donc d'emblée l'emploi de dessus supplémentaires pour les cérémonies ordinaires[842]. Nous estimons ainsi que les exécutions de la messe Dv. 6 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1616 nécessitaient entre 55 et 69 musiciens, que celles de la messe Dv. 11 avec le matériel Rés. Vma. ms. 1620 nécessitaient 53 à 67 musiciens et que celles de la messe Dv. 12 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1621 nécessitaient entre 52 et 65 musiciens si l'on y reporte le nombre de dessus estimé pour les autres messes.

Voyons maintenant comment pouvaient être répartis les musiciens ordinaires et les musiciens externes. Rappelons que le bas-chœur de Notre-Dame est composé de 27 musiciens : douze enfants de chœur, une taille, deux hautes-contre, six basses-contre avant 1816 et neuf basses-contre à partir de 1816 – dont le régulateur de chœur – deux serpentistes et un organiste[843]. L'organiste est à sa tribune. Les huit ou neuf enfants de chœur chantants tiennent le pupitre de dessus et les quatre autres la place d'acolyte. Les chanteurs sont distribués dans le chœur en fonction de leur tessiture. Et enfin les serpentistes devaient très probablement tenir le basson ou le trombone. On retrouve en effet le second serpent Lebrun parmi les bassons pour les exécutions de *Te Deum* d'action de grâce[844]. Cornu joue également de cet instrument ainsi que du trombone dont il tient la partie à l'orchestre de l'Opéra[845]. Cependant, la présence d'un cahier de « basse et serpent » dans le lot de parties Rés. Vma. ms. 1624 suggère que les serpentistes pouvaient également être employés à leur instrument habituel, en simple doublure des basses vocales. Notons toutefois que le lot de parties précédemment cité est conçu pour une exécution à petit effectif : chœur et basses avec clarinette et basson obligé[846]. Il n'existe pas d'autre lot de messe en symphonie avec un cahier mentionnant explicitement la doublure de la basse vocale

842. Desvignes enrichit parfois son corps de dessus avec des enfants de chœur d'autres maîtrises parisiennes pour les *Te Deum* d'action de grâce ou certaines cérémonies funèbres telles les obsèques du cardinal Caprara. Nous développons ce point dans le chapitre suivant.

843. *cf.* le *Tableau n°4* dans le Chapitre 1, p. 102.

844. Archives nationales, F19 7048 et 7049 – Dépenses spéciales. 1802-1814.

845. CORNU, Jacques-Marie (1764-1832), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-455944 (consulté le 11 septembre 2022).

846. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 15, p. 530-531. Ce lot a été copié sous le Consulat. Il s'agit d'une messe conçue à partir du matériau de deux messes que Desvignes avait composées à Chartres.

par le serpent. Cela ne permet pas pour autant d'en exclure la pratique. Reste à savoir si Desvignes emploie cette disposition dans le cadre des exécutions en grande symphonie. Le fait que les deux serpentistes soient répartis dans d'autres pupitres de vents lors des exécutions de *Te Deum* et de messes pour les célébrations extraordinaires nous conduit à penser que la doublure des basses vocales par le serpent n'était pratiquée que lors des exécutions à petit effectif.

Pour estimer le nombre de musiciens extérieurs engagés en complément de la musique ordinaire, il suffit de soustraire le nombre de musiciens ordinaires pour chaque pupitre concerné, sauf lorsque le nombre de dessus et de basses-contre déduit des parties séparées ne dépasse pas celui de la musique ordinaire. Enfin, on soustrait systématiquement les deux serpentistes. Faute de source sur la vie quotidienne de l'église, un tel calcul ne peut décemment pas tenir compte de tous les aléas de la pratique musicale à Notre-Dame comme l'éventuel emploi de l'un des aînés des enfants de chœur dans les voix graves et médium ou comme instrumentiste, ni des probables indisponibilités des chantres ordinaires, ni même de l'emploi de Desvignes aux pupitres des violoncelles ou des contrebasses. Si l'on soustrait systématiquement chaque musicien du bas-chœur des totaux précédemment évoqués, on peut estimer que les exécutions de la messe Dv. 6 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1616 nécessitaient l'emploi de 37 à 46 musiciens supplémentaires, que celles de la messe Dv. 11 avec le matériel Rés. Vma. ms. 1620 nécessitaient 35 à 44 musiciens supplémentaires et que celles de la messe Dv. 12 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1621 nécessitaient entre 35 et 42 musiciens supplémentaires.

L'estimation du coût des exécutions à grand orchestre est très difficile et ne donne que des résultats approximatifs. Des effectifs aussi imposants nécessitent des frais de port d'instruments, le paiement d'un garçon d'orchestre et la désignation de chefs des pupitres, au moins pour les violons, qui entraînent des surcoûts difficiles à estimer en l'état[847]. On se rappelle que Bienaimé a estimé que les 120 francs alloués par les chanoines ne lui permettaient de réunir que douze musiciens et qu'il avait réclamé 275 francs pour engager vingt-six musiciens[848]. Un simple calcul permet d'attribuer une somme d'environ 10 francs à chaque musicien, voire un peu moins si l'on tient compte des éventuels frais annexes évoqués ci-dessus.

[847]. Pour affirmer cela, nous nous appuyons sur les listes d'exécution de musique à grand orchestre pour les *Te Deum* d'action de grâce conservées aux Archives nationales, dans les cartons F^{19} 7048 et F^{19} 7049. Ces derniers évoquent systématiquement les frais de port d'instrument, du garçon d'orchestre et les chefs de pupitres touchent un cachet plus important.

[848]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 14 décembre 1827.

Si le traitement des musiciens pour les exécutions de *Te Deum* est généralement de 18 francs, celui pour l'exécution des messes s'élève à 6 ou 9 francs. En effet, une liste de musiciens pour la messe en mémoire des soldats morts à la bataille d'Austerlitz non datée indique des traitements de 6 francs pour certains musiciens et de 9 francs pour le chef de chaque de pupitre[849]. Pour la même cérémonie anniversaire en 1811, chaque musicien est payé 9 francs[850].

Ces chiffres correspondent aux calculs opérés par Bienaimé. Les exécutions du temps de Desvignes sont donc financées sur la même base de traitement que celles de son successeur. C'est ainsi que l'on estime le coût des exécutions de messe à grand orchestre sous la direction de Desvignes entre 315 et 414 francs. Ces chiffres sont nettement supérieurs à ceux annoncés par Bienaimé et semblent correspondre à une modalité d'exécution exceptionnelle dans le cadre des cérémonies ordinaires. Dans sa réclamation aux chanoines, Bienaimé précise bien qu'il a besoin « d'au moins 26 musiciens ». Cela implique qu'il considère ce chiffre comme acceptable mais non optimal. En affirmant cela, Bienaimé se réfère certainement à ce qu'il avait pu observer en tant que *spé* de la maîtrise sous la direction de Desvignes. Il est certain en tout cas qu'avec une somme de 275 francs, Bienaimé ne pouvait pas réunir un grand orchestre symphonique au complet. Pouvait-il toutefois réunir un orchestre symphonique avec un chœur réduit ? Pour répondre à cette question, il suffit d'appliquer la méthode de calcul précédente au lot de parties Rés. Vma. ms. 1623, 1625 et 1626 pour chœur et petit orchestre symphonique, sans clarinette, trompette, trombone et timbale.

849. Archives nationales, F19 7048 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *Liste des exécutans*[sic.] *de la fondation d'Austerlitz*, s.d. Cette liste porte une signature et une mention manuscrite de Jacques-Marie Cornu : « Je certifie la présence des musiciens ci-dessus dénommés. Cornu. Sous-maître, chargé de l'exécution ».

850. Archives nationales, F19 7048 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *Messe d'anniversaire de la Bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1811*.

Pupitres	Rés. Vma. ms. 1623		Rés. Vma. ms. 1625		Rés. Vma. ms. 1626	
	Cahiers	Musiciens	Cahiers	Musiciens	Cahiers	Musiciens
Dessus	3	3-6	3	3-6	5	5-10
Haute-contre	3	3	3	3	3	3
Taille	3	3	3	3	5	5
Basse	8	8-16	5	5-10	9	9-18
Violon 1	3	3	3	3	4	4
Violon 2	3	3	1	1	4	4
Alto	2	2	1	1	2	2
Violoncelle	/	/	1	1	2	2
Contrebasse	2	2	2	2	2	2
Violoncelle et Contrebasse	1	2	1	2	/	/
Flûtes	1	2	1	2	1	2
Hautbois	1	2	1	2	1	2
Bassons	1	2	1	2	1	2
Cors	1	2	1	2	1	2
Total musiciens	**37-48**		**32-40**		**44-58**	
Musiciens extérieurs	**24-34**		**19-26**		**25-36**	
Coût (en francs)	**234-306**		**189-234**		**243-324**	

Tableau n° 14 - Modalités et estimation du coût d'exécution des messes pour petit orchestre symphonique

Le *Tableau n° 14* ci-dessus a été conçu selon la même méthode que le *Tableau n° 13*, tant pour le calcul des musiciens présents, des musiciens supplémentaires que pour l'estimation des coûts. Remarquons que les lots Rés. Vma. ms. 1623, 1625 et 1626 qui y sont présentés respectent les mêmes principes de proportions entre les pupitres que les lots présentés dans le *Tableau n° 13*. Notons également que les deux premiers contiennent moins de cahiers que le troisième. Dans ce dernier, l'équilibre des pupitres de cordes est identique à ceux précédemment présentés dans le *Tableau n° 13* tandis que les deux autres lots, surtout le Rés. Vma. ms. 1625, semblent avoir accusé d'importantes pertes aux seconds violons, altos et violoncelles. Les pupitres de basse et de dessus du lot Rés. Vma. ms. 1625 et les pupitres de dessus du lot Rés. Vma. ms. 1623 sont anormalement réduits. Ces disparités sont très probablement causées par des pertes. Même si Desvignes a certainement été dans l'obligation, dans les périodes moins favorables, de faire exécuter ces œuvres avec un chœur déséquilibré[851], les lots ont

[851]. *Correspondance des amateurs musiciens*, 3 prairal an XII [23 mai 1804]. Dans sa critique de l'exécution de la messe Dv. 11 pour la Pentecôte de 1804, Choron s'exprime également sur les faibles moyens alloués à la musique d'Église et sur la difficulté qu'éprouvent les compositeurs à réunir des chœurs et des orchestres équilibrés. Notons tout de même que ce compte rendu date d'une époque à laquelle la maîtrise n'accueillait que six enfants de choeur et que la musique ordinaire de Notre-Dame n'était constituée que de trois basses-contre, trois hautes-contre et deux serpentistes : « Nous ne parlerons pas du défaut d'exécution, de la plupart des musiciens d'église que nous avons entendu jusqu'à présent ; c'est moins la faute des compositeurs que des circonstances, qui n'ont pas encore permis

probablement toujours été prévus pour une exécution optimale. En témoigne l'homogénéité des autres lots de parties.

Nous estimons ainsi que les exécutions de la messe Dv. 14 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1623 nécessitaient entre 37 et 48 musiciens, que celles de la messe Dv. 16 avec le matériel Rés. Vma. ms. 1625 nécessitaient 32 à 40 musiciens et que celles de la messe Dv. 17 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1626 nécessitaient entre 44 et 58 musiciens si l'on y reporte le nombre de dessus estimés pour les autres messes. Si l'on soustrait systématiquement chaque musicien du bas-chœur des totaux précédemment évoqués, on peut estimer que les exécutions de la messe Dv. 14 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1623 nécessitaient l'emploi de 24 à 34 musiciens supplémentaires, que celles de la messe Dv. 16 avec le matériel Rés. Vma. ms. 1625 nécessitaient 19 à 26 musiciens supplémentaires et que celles de la messe Dv. 17 à partir du matériel Rés. Vma. ms. 1626 nécessitaient entre 25 et 36 musiciens supplémentaires. Les coûts de ces exécutions seraient respectivement de 234 à 306 francs, de 189 à 234 francs et de 243 à 324 francs.

Même s'il peut arriver que deux dessus ou deux basses-contre se partagent le même cahier, il apparaît peu probable que Desvignes ait réuni seize ou dix-huit basses-contre, le nombre maximal estimé dans le *Tableau n° 14* pour les lots Rés. Vma. ms. 1623 et 1626, pour des exécutions de cette envergure. Les listes d'exécution de messes et *Te Deum* pour les cérémonies extraordinaires indiquent que Desvignes réunissait plutôt une dizaine de basses vocales quand son effectif total avoisinait 60 à 70 musiciens. Pour la messe d'anniversaire de la bataille d'Austerlitz, chantée le 2 décembre 1811, Desvignes réunit 71 musiciens dont 10 basses-contre[852]. Pour la même célébration en décembre 1807, Desvignes convoque douze basses pour un effectif total d'environ 77 musiciens[853]. Les effectifs de basses lors des exécutions à Notre-

d'attacher une musique spéciale à nos cathédrales. Il serait pourtant fâcheux pour l'art, que ce genre de composition ne fut pas perfectionné, encouragé, et que la musique religieuse, adaptée à quelques scènes de nos grands opéras, restât préférable comme composition, et comme exécution, à celle qu'on devrait entendre dans nos églises. Notre opinion, au surplus, est générale ; elle ne porte pas particulièrement sur M. Desvignes, et ne doit avoir pour lui rien de décourageant. Il a souvent fait preuve du talent le plus distingué dans plusieurs endroits de sa composition, et ses intentions auraient beaucoup mieux été appréciées, s'il avait pu égaliser toutes les parties de ses chœurs. Ses dessus et ses tailles étaient faibles, tandis que ses hautes-contre et basses-tailles étaient en force et même trop nombreuses ».

[852]. Archives nationales, F[19] 7048 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *Messe de l'anniversaire de la bataille d'Austerlitz le 2 décembre 1811*. À noter que les dessus sont au nombre de 15. Desvignes et Cornu durent donc en recruter dans les autres maîtrises parisiennes.

[853]. Archives nationales, F[19] 7048 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *Messe de la fondation d'Austerlitz, an 1807*. Le décompte total comprend 65 musiciens auxquels s'ajoutent les dessus. Ces derniers devaient être au minimum au nombre de 12. La liste ne porte aucune signature des musiciens. Si l'émargement de la liste n'a pas eu lieu, Cornu confirme la présence de tous par une note.

Dame ne dépassent jamais le nombre de 15, tant pour des exécutions à 108 musiciens comme celles du *Te Deum* pour l'anniversaire du sacre de l'empereur en 1808[854], que pour des exécutions à 131 musiciens comme celle du *Te Deum* pour la Saint-Napoléon de 1813[855]. L'effectif de basses est généralement égal au double de l'effectif des hautes-contre et des tailles. Les proportions entre basses et voix intermédiaire observées dans les sources, les effectifs que l'on peut en déduire et les proportions entre pupitres que l'on observe dans les listes de musiciens suggèrent que le nombre de basses devait plutôt se rapprocher de nos estimations minimales pour les exécutions synthétisées dans le *Tableau n° 14* et se situer à la moyenne des deux estimations pour les exécutions synthétisées dans le *Tableau n° 13*.

On retrouve, dans le *Tableau n° 14*, des chiffres similaires à ceux annoncés par Bienaimé. L'estimation des coûts présentée aux chanoines correspond bien à une exécution avec un petit orchestre symphonique. Cela implique que sous la direction de Desvignes ou sous celle de son successeur, des messes avec accompagnement d'orchestre symphonique pouvaient être exécutées au moins pour les quatre grandes fêtes de degré annuel. Une telle somme ne pouvait évidemment pas être dépensée pour chacune des seize célébrations pouvant, selon le règlement des chanoines, accueillir une messe en musique. Cela induit une dépense annuelle d'environ 4 000 à 5 000 francs seulement pour les frais de musique. Ce sont des sommes trop conséquentes pour la cathédrale et qui ne sont pas cohérentes avec les dépenses inscrites dans l'état des revenus et dépenses de la fabrique pour l'année 1820 (Fig. 29[a] et 29[b] ci-dessus). Comme le montre la Fig. 29[b], l'exercice de l'année 1820 est déficitaire de 5 108 francs à cause des dépenses extraordinaires destinées à la restauration du matériel de la sacristie et des maisons du cloître. Quand les exercices sont excédentaires, ce qui est par exemple le cas pour les années 1823, 1824, 1825 et 1826[856], la fabrique garde un fond de secours. Une partie de ce fond peut servir à augmenter le traitement des officiers du bas-chœur, comme en témoigne l'acte capitulaire du 4 janvier 1826 :

> Un des membres de la fabrique a lu un long rapport, arrêté dans le conseil, sur la situation du budget pour l'année 1826. Il a dit que d'après cette situation, la fabrique avoit la satisfaction de pouvoir offrir encore cette année au Chapitre, conformément à son désir,

854. Archives nationales, F[19] 7048 et 7049 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *Te Deum pour l'anniversaire du Sacre exécuté par ordre de son Excellence le Ministre des Cultes le 4 décembre 1808*.

855. Archives nationales, F[19] 7048 et 7049 – Dépenses spéciales. 1802-1814 : *État d'émargement pour le Te Deum du 15 août 1813*.

856. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 août 1824, 2 mai 1825 et 7 juin 1826 : Comptes de la fabrique et de la maîtrise pour la période 1823-1825.

> souvent manifesté, une nouvelle somme de 2 622 f. pour augmenter les traitemens de MM. les vicaires de chœur et autres employés au chœur et au service de l'église[857].

Comme cela a déjà été évoqué dans le chapitre 1, la priorité des chanoines est de réunir une musique ordinaire digne de la cathédrale et, dans la mesure du possible, d'améliorer le sort de ses chantres quand la fabrique dispose de fonds supplémentaires. Cela est d'autant plus nécessaire que le traitement de ces derniers sert souvent de variable d'ajustement pour équilibrer les comptes déficitaires[858]. Les exécutions en symphonie étaient plutôt rares à Notre-Dame. Elles ne concernaient que les célébrations extraordinaires et les fêtes les plus importantes quand les finances le permettaient. Ces modalités d'exécution étaient probablement réservées aux grandes fêtes de degré annuel. L'Assomption était systématiquement célébrée avec une messe en grande musique. Associée à l'anniversaire de Napoléon, puis à la Saint-Napoléon à partir de 1806, cette cérémonie était directement financée par le ministère des Cultes sur la base d'une fondation annuelle de 3 000 francs pour l'exécution d'une messe et d'un *Te Deum*[859]. La fabrique de Notre-Dame ne payait sur ses deniers que les exécutions de messe pour les autres fêtes du même degré : Noël, Pâques et la Pentecôte. Il s'instaure alors, un lien hiérarchique implicite entre le degré de solennité des fêtes célébrées et la pratique musicale non pas au niveau de la facture de la messe, comme nous l'avons déjà démontré ci-avant, mais au niveau des modalités d'exécution.

Cependant, le degré de solennité inscrit dans le bréviaire n'entre pas seul en ligne de compte. D'autres fêtes comme l'Ascension ou la Toussaint, de degré solennel-majeur, peuvent être célébrées avec une messe à grand orchestre[860]. Ces fêtes ont pour point commun avec les fêtes de degré annuel nommées précédemment d'avoir été conservées comme fêtes d'obligation par le nouveau calendrier concordataire[861]. Ajoutons à celles-ci la Fête-Dieu consacrée au Saint-Sacrement[862], ainsi que la Nativité de la Saint Vierge à l'occasion de laquelle le *spé* de la maîtrise pouvait faire entendre une messe ou, dans de plus rares cas, un motet de sa composition sous la Restauration[863]. Les choix quant aux modalités d'exécution ne relèvent pas seulement

---

857. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 janvier 1826. Le récapitulatif des augmentations de traitement est synthétisé dans l'Annexe 6E, p. 738.

858. *cf*. Chapitre 1, p. 99-106.

859. *cf*. Chapitre 1, p. 62-65.

860. *cf*. Annexe 2 aux dates suivantes : 10 mai 1804, 1er novembre 1818, mai 1825, 1er novembre 1826.

861. *cf*. Chapitre 1, p. 62-65.

862. *cf*. Annexe 2 aux dates suivantes : 12 juin 1803, juin 1805

863. *cf*. Annexe 2 aux dates suivantes : 8 septembre 1813, 8 septembre 1815, 8 septembre 1816, 8 septembre 1817, 8 septembre 1819, 8 septembre 1823, 8 septembre 1824, 8 septembre 1825. Voir également F-Pn, Fonds Notre-

de la traditionnelle hiérarchie des degrés de solennité mais également du statut conféré aux fêtes dans le nouveau calendrier concordataire, de l'importance symbolique des fêtes dans la catholicité mais aussi du calendrier pédagogique de la maîtrise. En effet, il n'existe pour lors aucune mention d'exécution d'une messe en musique pour les autres fêtes du même degré[864], hormis la fête de la Présentation du Christ et la Purification de la Vierge le 2 février 1808 à l'occasion de laquelle Charles-Gabriel Foignet a fait exécuter une messe en musique selon des modalités totalement inconnues[865].

Si la cérémonie était financée par l'État ou si la fabrique avait les fonds suffisants, ces cérémonies pouvaient être célébrées avec une grande messe concertante. Dans d'autres cas, Desvignes programmait des messes aux dimensions plus modestes déclinées pour différentes nomenclatures. Les chœurs pouvaient également être réduits en fonction des circonstances. La présence de messes et de motets composés ou réduits à trois voix témoigne également des difficultés qu'éprouva le maître à réunir une musique décente[866]. Les messes à trois voix devaient très probablement être programmées quand le maître ne disposait que de fonds nécessaire au recrutement des instrumentistes[867]. Les pièces à trois voix de Desvignes sont presque toutes pour deux parties de dessus et une partie de basse, soit de manière à exploiter au mieux les voix déjà présentes en nombre parmi les musiciens du bas-chœur. Les choristes chantant aux voix intermédiaires pouvaient certainement s'adapter. Rappelons que le régulateur de chœur Pierre Larsonnier pouvait autant chanter la partie de haute-contre que la partie de basse[868].

Dame (non catalogué), boîte 37, Rés. Vma. ms. 1661. Ce lot contient les vestiges d'une messe de Jean-Baptiste Lavoine, ancien *spé* de la maîtrise. Il s'agit probablement de la messe que ce dernier fit exécuter à la fin de sa formation pour la Nativité de la Sainte-Vierge le 8 septembre 1815. Bien que très parcellaire, ce lot témoigne d'une exécution avec orchestre symphonique.

[864]. Il s'agit des fêtes de l'Épiphanie, de la Présentation du Christ et de la Purification de la Vierge, de l'Annonciation, de la Nativité de la Vierge, de Saint-Denis, de la Toussaint, du Jeudi Saint, du Vendredi Saint, du Samedi Saint, de l'Ascension, de la Fête-Dieu et de l'Anniversaire de la Dédicace. La réforme du bréviaire de 1822 ajoute à ces fêtes celles du Sacré-Cœur ajoutée au bréviaire et de Saint-Pierre et Saint-Paul augmentée d'un degré.

[865]. *cf.* Annexe 2 à la date suivante : 2 février 1808.

[866]. La messe à trois voix que Luigi Cherubini composa pour la Sainte-Cécile vers 1808 en est encore un parfait exemple. À ce sujet, voir l'article paru à propos de cette messe le 1[er] janvier 1810 dans les colonnes des *Tablettes de Polymnie* : « Cette messe, l'une des plus belles compositions modernes dont l'Europe musicale puisse s'honorer, fut commencée en 1808, à Chimay, chez M. de Le***, à l'occasion de la Fête de Ste-Cécile. L'Auteur, n'ayant alors à sa disposition qu'un orchestre incomplet et très-peu de voix pour l'exécution, n'attachait aucunes prétentions à cet Ouvrage qui, depuis, a excité l'admiration de tous les Connaisseurs […] ».

[867]. Les messes Dv. 7, Dv. 8 sont pour chœur à trois voix.

[868]. *cf.* Chapitre 1, p. 99-104.

Comme nous venons de le voir, on ne conserve que peu d'informations sur les modalités de la pratique à Notre-Dame de Paris à l'époque de Desvignes. Si les lots de parties séparées fournissent des informations importantes à propos des effectifs déployés, les données relevant du financement et de la répartition des musiciens sont disparates. On ne peut reconstituer précisément les effectifs employés pour l'exécution des différents lots de parties séparées étudiés. L'étude croisée des indications de Bienaimé à propos des effectifs et des coûts des exécutions et des données contenus dans les listes d'exécution de *Te Deum* à grand orchestre nous permet de mettre au jour quelques habitudes de pratiques. Le rapport entre coût et effectif y est très similaire. En revanche, la mise en perspective de ces lots et des données évoquées ci-dessus permet de comprendre le contexte dans lequel ces lots étaient employés et de dégager quelques tendances quant aux modalités d'exécution. On se rend compte que les fonds demandés par Bienaimé pour la messe des quatre grandes fêtes du calendrier liturgique correspondent à une exécution pour petit orchestre de cordes et bois. Rappelons qu'au moment des faits, les chanoines ont établi que Bienaimé ne disposait pas d'un portefeuille suffisamment fourni et qu'il était obligé de puiser dans celui de Desvignes récemment acquis par la maîtrise. Les données contenues dans les échanges entre Bienaimé et les chanoines sont cohérents avec celles des lots de Desvignes et des listes d'exécution pour les *Te Deum*. À l'époque de Desvignes, les messes de Noël, de l'Assomption, de Pâques et de la Pentecôte étaient donc exécutées avec un petit orchestre de cordes et bois, ou pour orchestre de cordes si les finances ne le permettaient pas. Les exécutions à très grand orchestre demeuraient exceptionnelles. Comme nous allons le voir dans la partie suivante, Desvignes concevait son répertoire de manière à pouvoir facilement l'adapter à toutes les circonstances.

C. L'art de l'adaptation

a) Adaptation et réemploi du matériau musical

Desvignes doit constamment adapter son répertoire aux circonstances. Dans cette perspective, le maître conçoit son portefeuille de messes en deux principaux ensembles. En ce sens, la réalité archivistique rend parfaitement compte de la réalité de la pratique. Le premier ensemble est composé des sept messes Dv. 11 à Dv. 17 pour voix et orchestre conservées séparément. Le second ensemble regroupe les six messes Dv. 5 à Dv. 10 conservées en recueils pour voix et cordes et dont il existe, pour quatre d'entre elles, une ou deux autres versions pour voix et orchestre symphonique et/ou pour voix et basse. Les messes du premier ensemble, toutes monumentales et écrites pour grand orchestre étaient très probablement réservées aux cérémonies extraordinaires ou aux grandes solennités ordinaires quand la fabrique disposait des fonds suffisants. En effet, la messe Dv. 13 a été exécutée à plusieurs reprises pour la Pentecôte, l'Assomption et pour les célébrations impériales. La messe Dv. 17 a également été exécutée pour la Toussaint et la messe Dv. 11 pour Noël. Les six messes pour voix et cordes copiées dans les recueils Rés. Vma. ms. 1601 et 1614 étaient très probablement destinées à l'usage courant et pouvaient, le cas échéant, facilement s'adapter aux modalités des grandes célébrations. La version pour orchestre de la messe Dv. 5 a également été exécutée à Noël sous l'Empire. Il semble même que cette version ait été spécialement élaborée pour cette occasion. En effet, les pages de titre de certaines parties séparées portent la mention « Pour Le St Jour de Noël ». De plus, le *Domine salvum fac imperatorem* n'a pas été modifié. Cela implique que ce matériel n'a pas été réemployé par la suite[869]. Ainsi, les exécutions avec orchestre de cordes devaient très probablement dominer la programmation musicale de Notre-Dame pour les fêtes solennisées. Cela explique l'élaboration du recueil de six messes pour cette nomenclature. La plupart des motets destinés à être chantés pendant les vêpres ou pendant la messe sont également écrits pour cette nomenclature et certains sont des réductions de versions préexistantes pour voix et orchestre[870]. Le recueil de six messes forme une sorte de *vade mecum* pour l'office de la messe calibré pour une modalité d'exécution minimale et peu coûteuse et facilement réductible ou expansible.

[869]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615.

[870]. *cf.* Chapitre 3, p. 336-347.

Comme le montre le *Tableau n° 15* ci-dessous, les messes Dv. 9 et Dv. 10 ne semblent avoir jamais fait l'objet d'aucune transformation de ce genre. En revanche, il existe également une version pour voix et orchestre symphonique des messes Dv. 5 à Dv. 8. On conserve enfin une troisième version pour voix et basse des messes Dv. 6 et Dv. 8, respectivement dans les lots de parties séparées Rés. Vma. ms. 1617 et 1619[871], destinée à être chantée par la musique du bas-chœur. La présence de cahiers autographes et d'un *Domine salvum fac imperatorem* prouvent que ces lots ont été copiés à l'époque de Desvignes et utilisés par ce dernier[872]. Le lot Rés. Vma. ms. 1617 contient un cahier pour chaque dessus, la basse vocale et une partie de « basse-continue ». Le lot Rés. Vma. ms. 1619 contient également des cahiers de chant avec une partie de « serpent ». Le cahier de second dessus du lot Rés. Vma. ms. 1619 porte les deux mesures introductives de violon au niveau du *Kyrie* que l'on retrouve dans les versions avec orchestre[873]. Certains passages de la partie de basse des deux lots ont été réécrits et plusieurs morceaux des messes ont été légèrement restructurés de manière à rééquilibrer les voix ou à adapter certains effets d'écriture à l'effectif d'un bas-chœur. Ces lots ont bien été conçus pour une pratique en petit effectif, sans symphonie. Ce ne sont pas des cahiers isolés, extraits d'autres lots de parties au hasard de la conservation. Le réemploi d'un cahier de la version pour cordes de la messe Dv. 8 montre également que ces versions pour cordes sont bien des réductions des versions avec instruments faites *a posteriori*. Notons que la réduction pour chœur et orgue de la messe Dv. 17 a été conçue dans les années 1830-1840, bien après la mort de Desvignes[874]. Cette dernière ne sera donc pas intégrée aux réflexions suivantes sur les pratiques du maître. On conserve donc treize messes dans vingt ouvrages différents. Sur le total de ces vingt ouvrages, deux sont pour voix et basse, six sont pour voix et cordes et onze sont pour voix et grand orchestre.

871. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 et 1619. Le lot Rés. Vma. ms. 1617 correspond à la messe Dv. 6. Il contient des cahiers autographes et non autographes et a été copié sous l'Empire. Le lot Rés. Vma. ms. 1619 correspond à la messe Dv. 8. Il contient également des cahiers autographes et non autographes et a été copié sous la Restauration.

872. *cf*. catalogue en Annexe 1 aux numéros Dv. 6, p. 519-520 et Dv. 8, p. 522-523.

873. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 211 et F-Pn, ms. 9343(2), p. 113.

874. F-Pn, ms. 13910. La présence d'un *Domine salvum fac Regem Ludovicum Philippum* permet de dater cette messe entre 1830 et 1848.

N° de catalogue	Titre	Nomenclature
Dv. 5	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1615	Chœur et orchestre
Dv. 6	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1617	Chœur et basse
	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
	F-Pn, ms. 9340 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1616	Chœur et orchestre
Dv. 7	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
	F-Pn, ms. 9343(1) F-Pn, Rés. Vma. ms. 1618	Chœur et orchestre
Dv. 8	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1619 F-Pn, ms. 10908(3)	Chœur et basse
	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
	F-Pn, ms. 9343(2)	Chœur et orchestre
Dv. 9	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
Dv. 10	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1601 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1614	Chœur et cordes
Dv. 11	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1602 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1620	Chœur et orchestre
Dv. 12	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1603 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1621	Chœur et orchestre
Dv. 13	F-Pn, ms. 9342 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1604 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1622	Chœur et orchestre
Dv. 14	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1605 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1623	Chœur et orchestre
Dv. 15	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1624	Chœur et orchestre
Dv. 16	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1625	Chœur et orchestre
Dv. 17	F-Pn, ms. 13910	Chœur et orgue
	F-Pn, ms. 9341	Chœur et orchestre

Tableau n° 15 - État des versions de chaque messe de Desvignes[875]

On peut déjà tirer deux principaux enseignements des quelques observations que nous venons de faire. Premièrement, la réduction pour chœur et basse est non systématique et même assez marginale puisqu'il n'en existe que deux exemples sur vingt ouvrages différents. De plus, le portefeuille de messes de Desvignes, rassemblant deux ensembles de pièces radicalement différentes dans leurs dimensions, dans leurs factures et dans leur écriture, reflète le double état d'esprit du maître de musique, à la fois artiste inspiré et artisan d'art. Le premier rassemble des

[875]. Pour plus de détails, *cf*. catalogue en Annexe 1 aux numéros Dv. 5 à Dv. 17, p. 517-534.

pièces concertantes monumentales qui nécessite un effectif imposant. Les messes du second ensemble semblent avoir été expressément conçues pour s'adapter à différentes modalités d'exécution. Leurs plans musicaux très simples reposent essentiellement en des successions de chœurs et de quelques trios. Qu'ils soient homorythmiques ou contrapuntiques, les morceaux des messes du second ensemble sont tous conçus selon le même principe : les voix portent l'ossature et l'orchestre se contente de les doubler ou au moins de les animer en s'appuyant sur les lignes vocales. Ainsi, les messes du second ensemble semblent plutôt conçues pour l'usage quotidien tandis que celles du premier ensemble semblent plutôt destinées à des occasions exceptionnelles.

Le début du *Kyrie* de la messe Dv. 7 montre la diversité avec laquelle Desvignes déploie l'orchestre par rapport à la polyphonie vocale. Dans la version pour cordes la basse instrumentale suit la ligne de la basse vocale et l'anime de sauts d'octave ou d'arpèges brisés. Les premiers et seconds violons suivent respectivement les lignes de premier et de second dessus en les agrémentant de mouvements arpégés ou de trémolos tandis que l'alto suit alternativement le second violon et la basse à l'octave supérieure (Fig. 30 ci-dessous). Dans la version pour orchestre, l'écriture des cordes ne change pas. Le premier hautbois et le premier cor doublent le premier dessus quand le second hautbois et le second cor doublent le second dessus. Une phrase sur deux la flûte intervient en doublant le premier dessus à l'octave (Fig. 31 ci-dessous).

Dans d'autres messes, l'accompagnement instrumental est beaucoup plus rudimentaire et double simplement les voix. C'est précisément le cas des deux messes Dv. 6 et Dv. 8 déclinées en trois versions. On observe ce phénomène dans la quasi-totalité des morceaux de ces messes. On se concentrera ici sur les *Kyrie* et les *Christe* qui ont pour particularité d'opposer différentes textures vocales comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Qu'il soit symphonique ou uniquement constitué de cordes, l'orchestre de la messe Dv. 6 ne fait que doubler les parties vocales en fonction de leur tessiture. Dans la version pour voix et cordes du *Kyrie* (Fig. 32 ci-dessous), le premier violon double le dessus, le second violon double la haute-contre, l'alto double la taille et la basse instrumentale double la basse vocale. L'orchestre ne fait que reprendre la matrice polyphonique du chœur et lier chaque phrase musicale de petites formules de transition. Il en est de même dans la version pour orchestre symphonique de ce morceau (Fig. 33 ci-dessous). Le chœur pose les fondations du morceau et les instruments ne servent qu'à amplifier sa matrice polyphonique. Desvignes n'emploie pas les vents en doublure systématique mais de manière à créer des contrastes de masse orchestrale en alternant les *tutti*

orchestraux et le simple accompagnement des cordes. Ainsi, les cordes doublent systématiquement le chœur selon les mêmes modalités que la version pour cordes. Desvignes fait également intervenir la plupart des vents en doublure de la voix qui correspond à leur tessiture : la flûte, le premier hautbois et le premier cor doublent le dessus, le second hautbois et le second cor doublent la haute-contre, le trombone double la basse. Les deux bassons complètent l'ensemble en doublant alternativement chacune des quatre voix du chœur.

L'accompagnement de cordes du *Christe* de la messe Dv. 6 suit la polyphonie du trio de deux dessus et une basse mais les parties instrumentales ne se contentent pas toutes de doubler strictement les parties vocales. Si le premier violon et la basse instrumentale doublent respectivement le dessus et la basse vocale, le second violon et l'alto développent la ligne mélodique du second dessus par le biais de pédales en contre-temps et de broderies[876]. Comme pour le *Kyrie*, Desvignes n'emploie les vents que pour amplifier la polyphonie vocale et créer des contrastes de timbres dans la version pour orchestre de ce *Christe*[877]. Le *Kyrie* et le *Christe* de la messe Dv. 8 sont conçus de la même manière que ceux de la messe Dv. 6[878]. Dans le *Christe*, les cordes doublent systématiquement chaque voix en fonction de sa tessiture par le biais d'une formule dialoguée entre les temps forts à la basse et les temps faibles aux violons. Dans le *Kyrie* de la version pour orchestre, Desvignes emploie les flûtes, hautbois et cors en simple doublure des voix pour marquer l'opposition entre l'entrée des deux dessus solistes et le *tutti*[879].

[876]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 70-71.

[877]. F-Pn, ms. 9340, p. 7-8.

[878]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 1, Rés. Vma. ms. 1601, p. 212-215.

[879]. F-Pn, ms. 9343$^{(2)}$, p. 113-116.

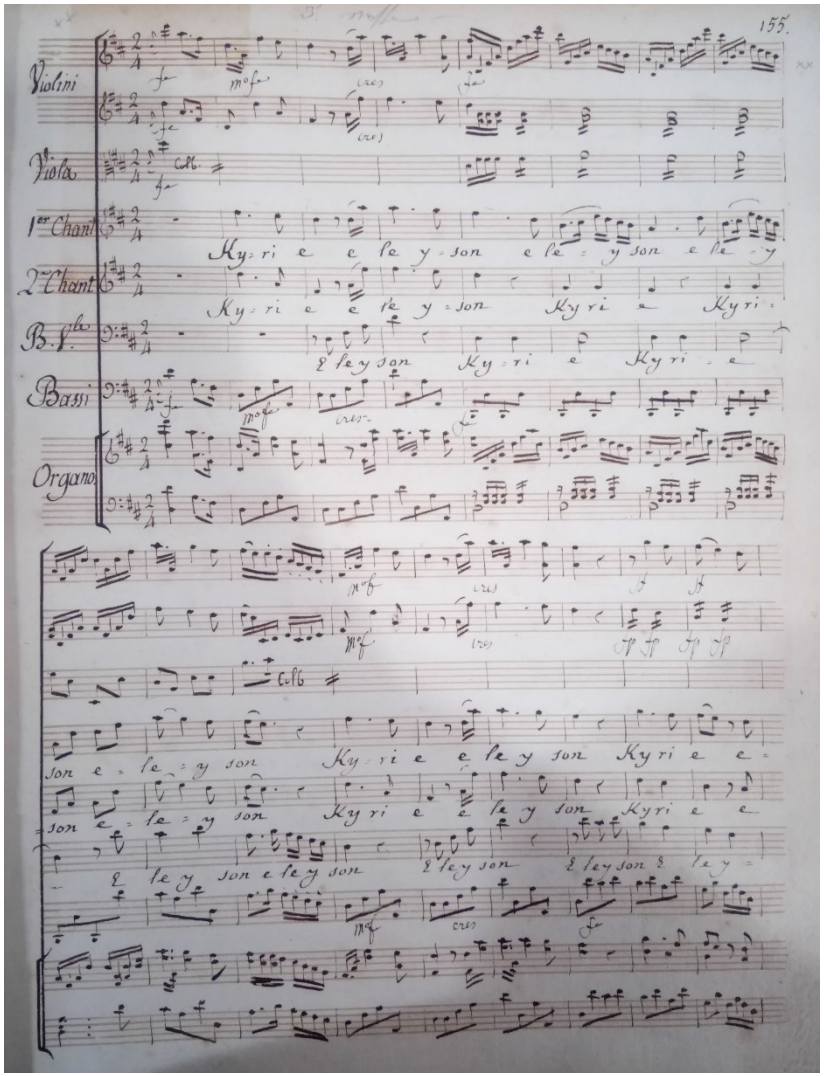


Fig. 30. Rés. Vma. ms. 1601, p. 155, début du *Kyrie* de la version pour cordes de la messe Dv. 7
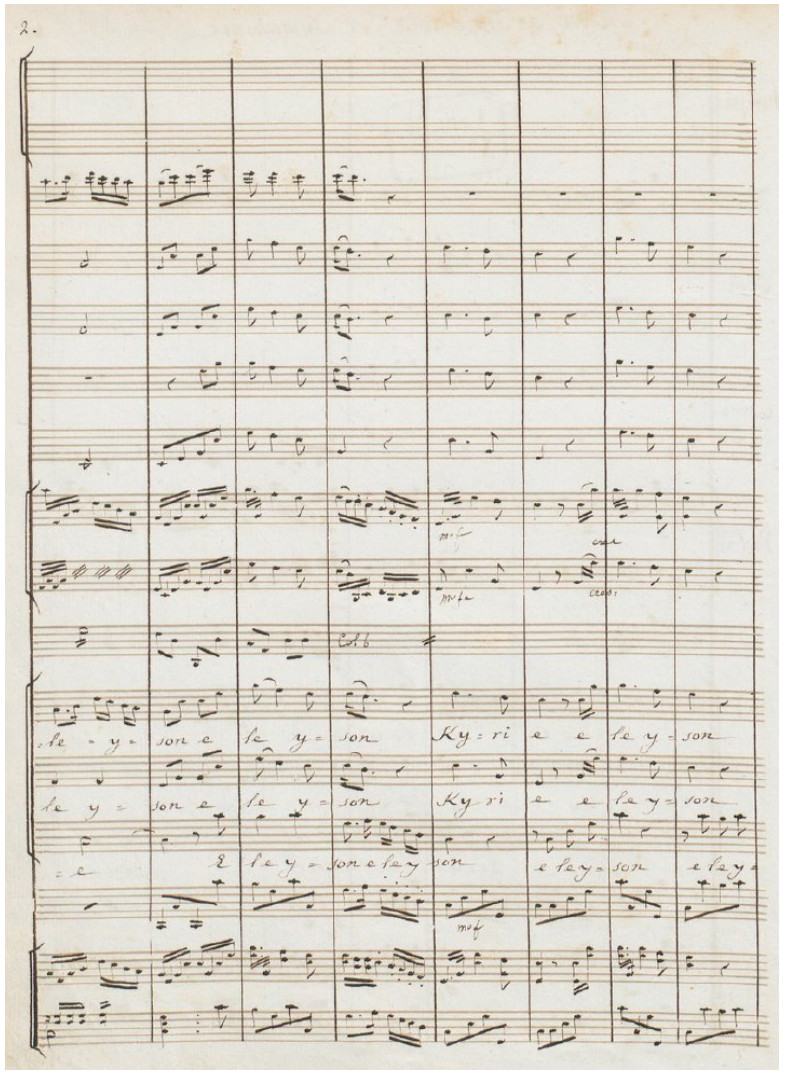


Fig. 31. F-Pn, ms. 9343[(1)], p. 2, début du *Kyrie* de la version pour orchestre de la messe Dv. 7

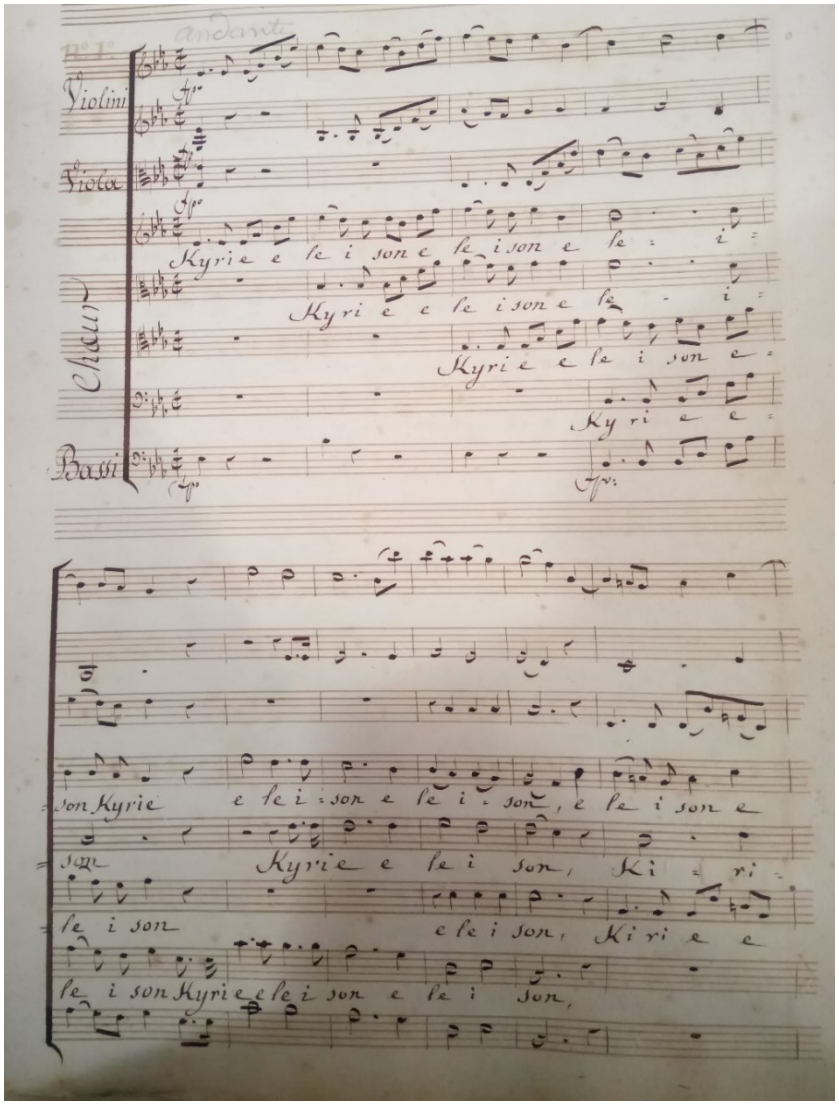


Fig. 32. Rés. Vma. ms. 1601, p. 67, début du *Kyrie* de la version pour cordes de la messe Dv. 6

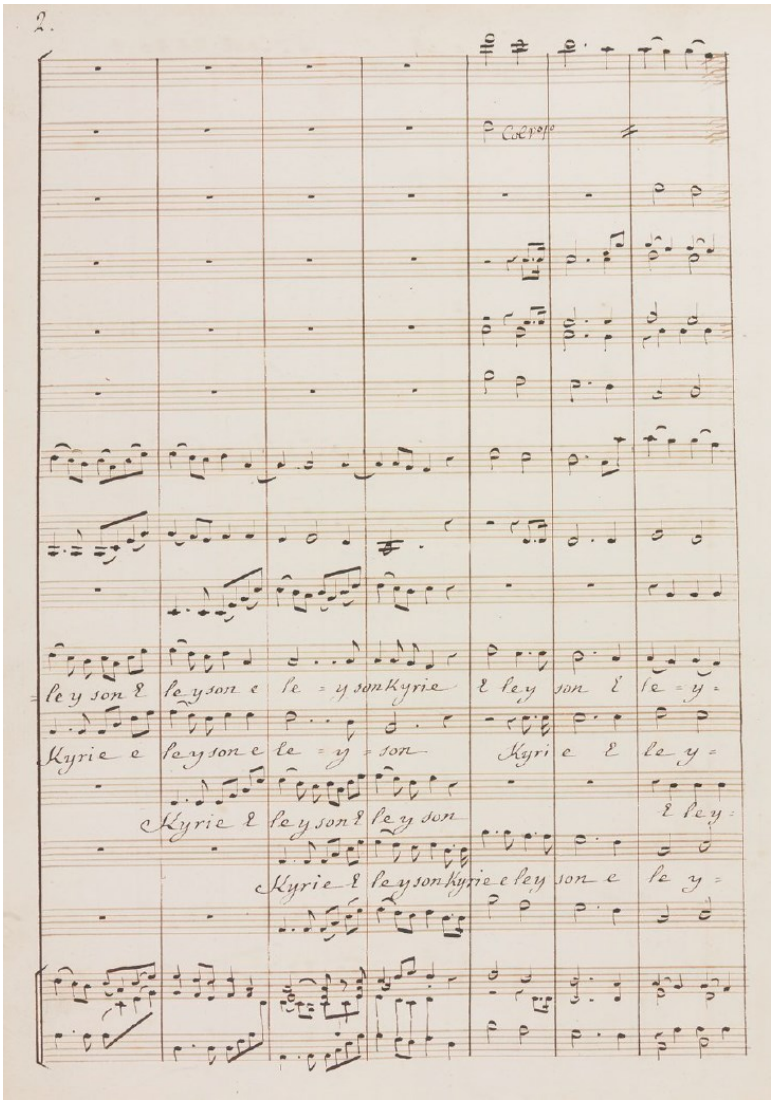


Fig. 33. F-Pn, ms. 9340, p. 2, début du *Kyrie* de la version pour orchestre de la messe Dv. 6

Comme nous venons de le voir, les messes Dv. 6 et Dv. 8 reposent entièrement sur la matrice polyphonique du chœur. Les cordes ne font que soutenir cette matrice et les vents, dans les versions pour orchestre, n'interviennent que pour produire des effets de timbre, appuyer des contrastes d'effectif et amplifier la tessiture de l'ensemble, grâce notamment à la doublure des flûtes à l'octave supérieure et à la transposition naturelle des contrebasses à l'octave inférieure. Une telle écriture permet au compositeur d'adapter une seule matrice polyphonique à plusieurs modalités d'exécution sans modifier fondamentalement la structure de l'ouvrage. L'adaptation pour chœur et basse des *Kyrie* et des *Christe* n'entraîne pas de réécriture majeure. Desvignes réemploie le matériau existant et l'adapte, le cas échant, aux modalités d'exécution d'un bas-chœur ordinaire. Il réécrit parfois certains passages de la basse instrumentale afin d'améliorer l'animation de l'ensemble et pour combler la disparition de la partie d'alto[880].

Pour certains passages plus complexes, jouant sur des oppositions d'effectif et de texture, Desvignes est obligé d'opérer des modifications beaucoup plus nettes. C'est le cas par exemple du *Gloria* de la messe Dv. 6. Desvignes a modifié la disposition chorale du morceau afin de conserver l'effet du *topique Madin-Rousseau*[881]. Pour ce faire, Desvignes supprime les parties de haute-contre et de second dessus et oppose la partie de dessus au reste du chœur, respectivement sur les mots « *Et in terra* » et « *pax* » (Fig. 34 et 35 ci-dessous, encadrés rouges). Desvignes supprime également le quatuor de deux dessus, haute-contre et taille sur la première occurrence des mots « *Bonae voluntatis* ». Il adapte ce passage à l'effectif réduit du bas-chœur en supprimant le matériau de la taille soliste, en ajoutant une basse vocale sur la ligne mélodique de la basse instrumentale et en transposant à la taille du chœur le matériau musical initialement chanté par le second dessus soliste (Fig. 34 et 35 ci-dessous, encadrés verts). Ces réductions ont de toute évidence été conçues pour être chantées uniquement par le bas-chœur ordinaire qui est considérablement déséquilibré. Une telle réduction ne permet pas l'emploi de solistes et exigent la restructuration de certains passages afin de conserver l'effet souhaité.

[880]. Ces observations sont valables pour tous les autres numéros des messes Dv. 6 et Dv. 8. Voir F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 et 1619.

[881]. Sur la définition du *topique Madin-Rousseau*, *cf.* II. C. b. *supra*, p. 195-201.

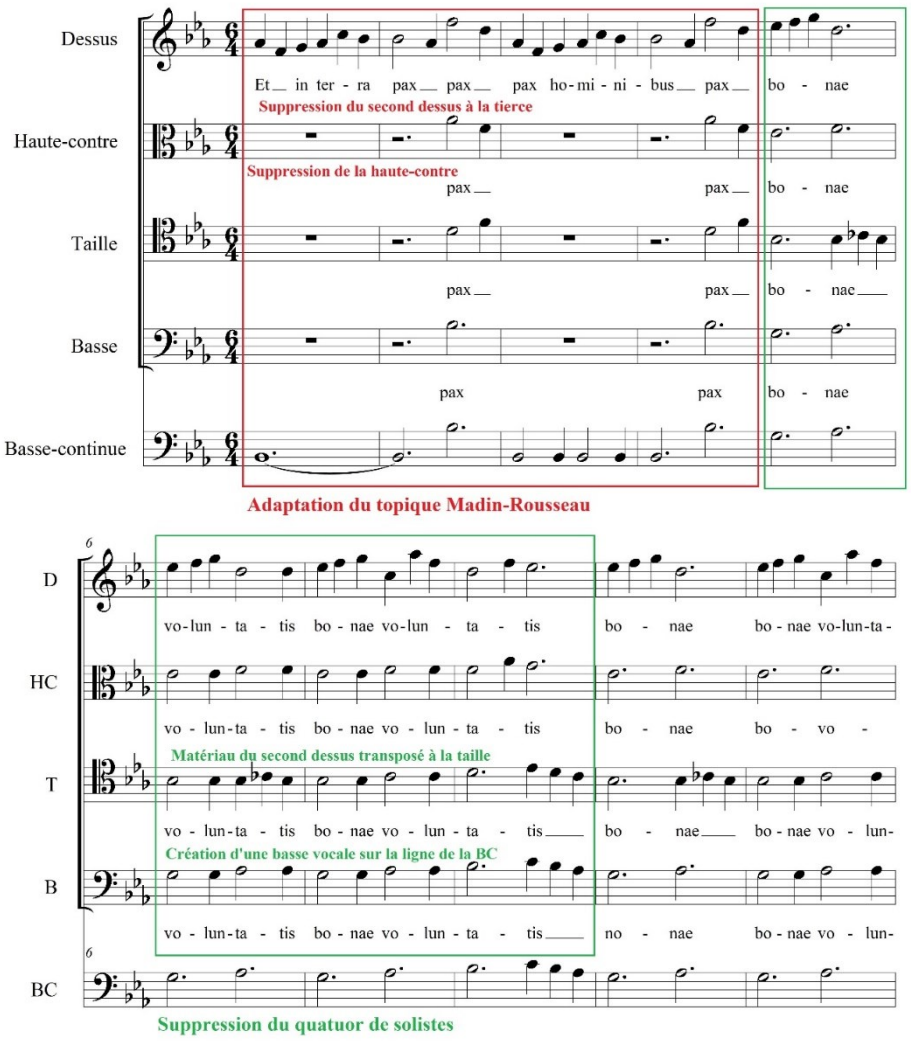


Fig. 34. Rés. Vma. ms. 1617, reconstitution de la version pour chœur et basse du *Gloria* de la messe Dv. 6

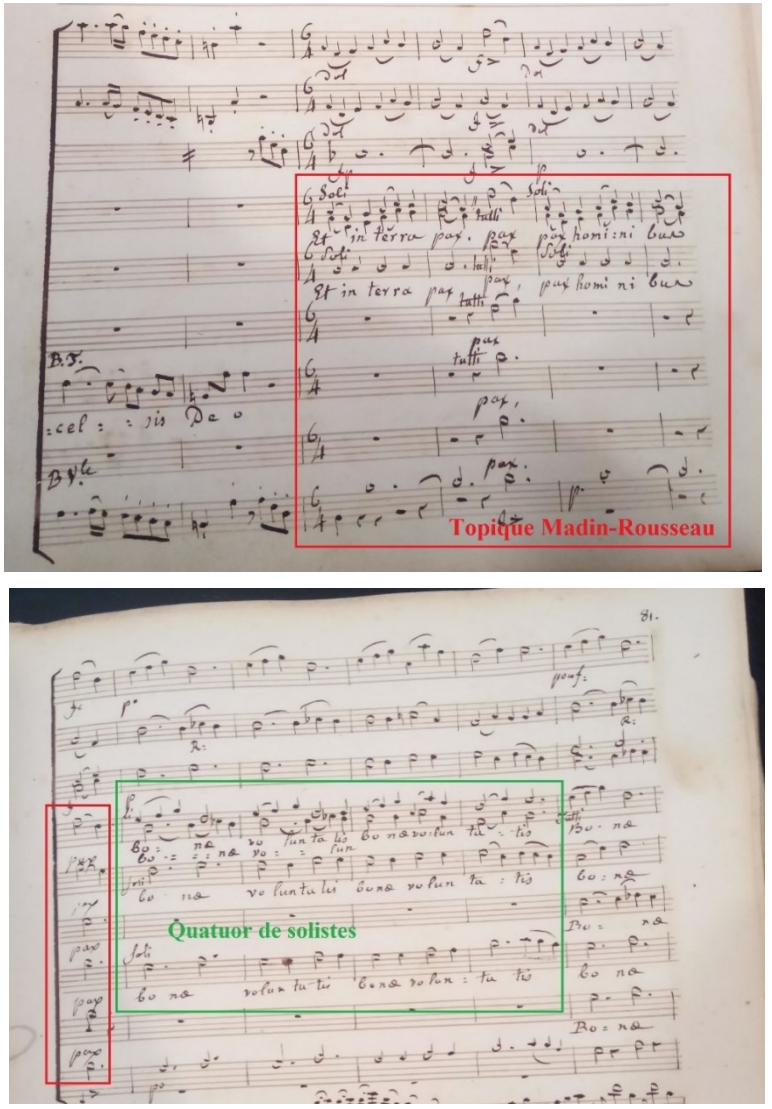


Fig. 35. Rés. Vma. ms. 1601, p. 80-81, début du *Gloria* de la version pour orchestre de cordes de la messe Dv. 6

b) L'adaptabilité chez Desvignes : entre pragmatisme et respect des principes du Stile antico

La manière dont Desvignes décline les six messes qui forment le second ensemble de son portefeuille en deux ou trois versions que nous venons de décrire n'est pas sans rappeler la pratique ancienne de l'arrangement des messes polyphoniques. Qu'elles soient chantées sans instrument, accompagnées de cordes ou accompagnées d'un orchestre symphonique, ces six messes sont intégralement conçues en fonction de la matrice de la polyphonie vocale. Si les versions en grande musique peuvent se distinguer par l'emploi de chanteurs et instruments solistes, comme la messe Dv. 6, l'accompagnement demeure totalement dépendant du chœur. Ceci n'est pas sans rappeler les différentes modalités d'exécution des messes polyphoniques réputées *a capella* dont on garde trace dans les archives capitulaires d'Ancien Régime et qui reposent essentiellement sur le principe d'amplification de la polyphonie vocale par l'écriture d'accompagnement en simple doublure des voix. Ces pratiques soulèvent encore aujourd'hui beaucoup d'interrogations. D'une part, Jean-Charles Léon affirme que ces messes ne sont que des « mises en partition simplifiées[882] » qui ne sont pas conçues pour être chantées en l'état mais pour « être développées par d'autres maîtres de musique en messes concertantes[883] ». D'autre part, Jean-Paul Montagnier se préserve de toute conclusion définitive sur le sujet considérant la disparité de la documentation concernant la pratique de l'arrangement des messes polyphoniques[884]. Ce dernier démontre à travers l'étude comparée des sources musicales et des rares discours conservés sur cette pratique que ces messes ont été employées de multiples manières en fonction des besoins, des moyens, du temps liturgique et de l'importance de la solennité du jour. Elles peuvent être déclinées en messes concertantes, chantées au lutrin, avec ou sans basse-continue, avec ou sans instruments en doublure des voix supérieures, avec ou sans chanteurs solistes, à chœur simple ou à double chœur[885]. Elles ont parfois servi de support pédagogique à la formation des enfants de chœur pour l'apprentissage du chant, de la composition ou de la basse-continue[886].

882. LEON (Jean-Charles), « L'art du maître de musique…art. cit. », citation p. 205.

883. *Ibid*., citation p. 210.

884. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass… op. cit*., p. 56-57.

885. *Ibid*., p. 34-56.

886. *Ibid*., p. 61-66 ainsi que du même auteur « La messe en musique en livre de chœur…art. cit. ».

Quelques témoignages rapportent l'emploi d'instruments en doublure des voix en France dès la seconde moitié du XVII[e] siècle. En 1662, Martin Sonnet avertit que l'accompagnement de l'orgue ne doit pas être trop lascif et habiller le chant de l'office d'un ton profane ou récréatif[887]. Dans cette perspective, le prêtre fustige également l'emploi des flûtes, des trompettes et du cornet pendant l'office divin :

> *Cavendum autem est ne sonu organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus qui ad officium quod agitur non spectent, ne dui prophani aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsentur, nisi tubae, tibiae aut cornea similiter levia ac minus decentia motteta nullo modo recitentur in fine psalmorum, nec prorsus in toto officio divino*[888].

À la même époque, il est en effet courant d'employer le serpent, l'alto ou le cornet en doublure du plain-chant. Quand la polyphonie n'est pas fondée sur le plain-chant, le cornet peut également doubler la partie de haute-contre tandis que le serpent, le basson et la basse de viole doublent la basse vocale et/ou la basse-continue quand le maître de musique a pris soin d'en greffer une à la matrice vocale[889]. Dès la fin du XVII[e] siècle, André Campra systématise l'emploi des violons en doublure des voix hautes à Notre-Dame de Paris[890]. On conserve également plusieurs copies de messes polyphoniques avec ajout d'une basse continue, d'une partie d'orgue *ad libitum* ou d'instruments de basses[891], conformément aux pratiques décrites par Jean-Laurent Lecerf de la Viéville au début du XVIII[e] siècle[892]. Des arrangements de la *Messe des morts* de Charles d'Helfer et de la *Missa Gaudemus omnes* de François Cosset par Sébastien de Brossard prévoient un orchestre en stricte doublure des voix[893]. Le premier est accompagné d'une basse-continue et de deux parties de dessus instrumental mêlant violons et hautbois en doublure des voix hautes. La seconde est accompagnée d'un orchestre de cordes à cinq parties en doublure

---

887. Pour analyse du phénomène de normativité de la musique d'Église du point de vue de la création organistique de l'époque moderne voir BARRERA (Juan-David), « Bienséance et vraisemblance : le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique », *Strathèse*, 7 (2018), *Normes et normativités*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, en ligne (consulté le 11 septembre 2022) : Bienséance et vraisemblance : le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique (unistra.fr).

888. *Caeremoniale parisiense*, 1662, p. 534-535.

889. LAUNAY (Denise), « À propos d'une messe de Charles d'Helfer… art. cit. ».

890. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass… op. cit*., p. 39, note 15.

891. *Ibid*., p. 39-42.

892. LECERF DE LA VIEVILLE (Jean-Laurent), « Discours sur la musique d'Église », *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1706.

893. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass… op. cit*., Transcription p. 44 et commentaire p. 43-48. Retranscription faite par l'auteur.

du chœur[894]. Il existe également un autre arrangement de la *Messe des morts* de Charles d'Helfer écrit en contrepoint fleuri selon les principes du chant sur le livre, pour la même nomenclature que l'arrangement précédemment cité. Cette messe repose en effet sur un *cantus firmus* à la partie de ténor[895].

Les analyses de Denise Launay et Jean-Paul Montagnier se focalisent sur les messes imprimées employées en l'état ou arrangées parce qu'elles forment l'essentiel de la programmation musicale quotidienne d'une église. Ils n'évoquent pas les œuvres composées par les maîtres qui y exerçaient. L'arrangement d'une matrice vocale préexistante et la composition d'une messe dans son intégralité forment, dans les faits, deux démarches totalement différentes. Elles s'inscrivent néanmoins dans une culture musicale et artistique commune et sont réunies par les mêmes principes : décliner une même matrice polyphonique sur plusieurs plans sonores. Citons à titre d'exemples chronologiquement proches de Desvignes, les œuvres que Jean-Baptiste Guilleminot Dugué a composées pour Notre-Dame à la fin du XVIII^e^ siècle. Écrit pour un chœur à cinq parties, sa *Missa cui titulus sit laus plena, sit sonora mentis jubilato* prévoit également une première partie instrumentale associant violoncelle et basson qui doublent alternativement les dessus et les hautes-tailles ainsi qu'une seconde partie de violoncelle et contrebasse servant de basse-continue en doublure non stricte des basses-contre (Fig. 36 ci-après). Son motet *In exitu Israël* est écrit de la même manière. Le chœur à quatre voix est accompagné d'un ensemble de basson, violoncelle et contrebasse. Le basson double alternativement les parties de haute-contre et de taille et devient parfois concertant. Le cas échéant, il est associé au violoncelle. Il lui arrive occasionnellement de soutenir la partie de dessus. Le violoncelle et la contrebasse suivent la basse vocale. Quand le premier devient concertant, les basses instrumentales se subdivisent et la contrebasse double seule la basse vocale[896]. L'intégrité du morceau est entièrement portée par la matrice vocale. Certes, le principe de doublure des voix par les instruments en soi n'est pas propre aux messes polyphoniques arrangées. On le retrouve dans tous les numéros à grand chœur des messes concertantes qui forment le premier ensemble de messes de Desvignes ainsi que dans les messes concertantes de François Giroust[897], Louis

[894]. *Ibid*., Transcription p. 46 et commentaire p. 43-48.

[895]. *Ibid*., Transcription p. 45 et commentaire p. 43-48.

[896]. F-Pn, D. 6544.

[897]. Voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799)…op. cit.*, p. 211-257.

Grénon[898], Antoine Merle[899] ou encore Bernard Jumentier[900]. Il convient donc de distinguer ce qui relève du choix stylistique ponctuel, propre à l'esthétique du grand chœur dans le cadre de la musique concertante, et ce qui relève du choix pragmatique régissant intégralement la facture de la messe. On s'intéressera ici au principe de composition pragmatique plutôt qu'au principe stylistique.
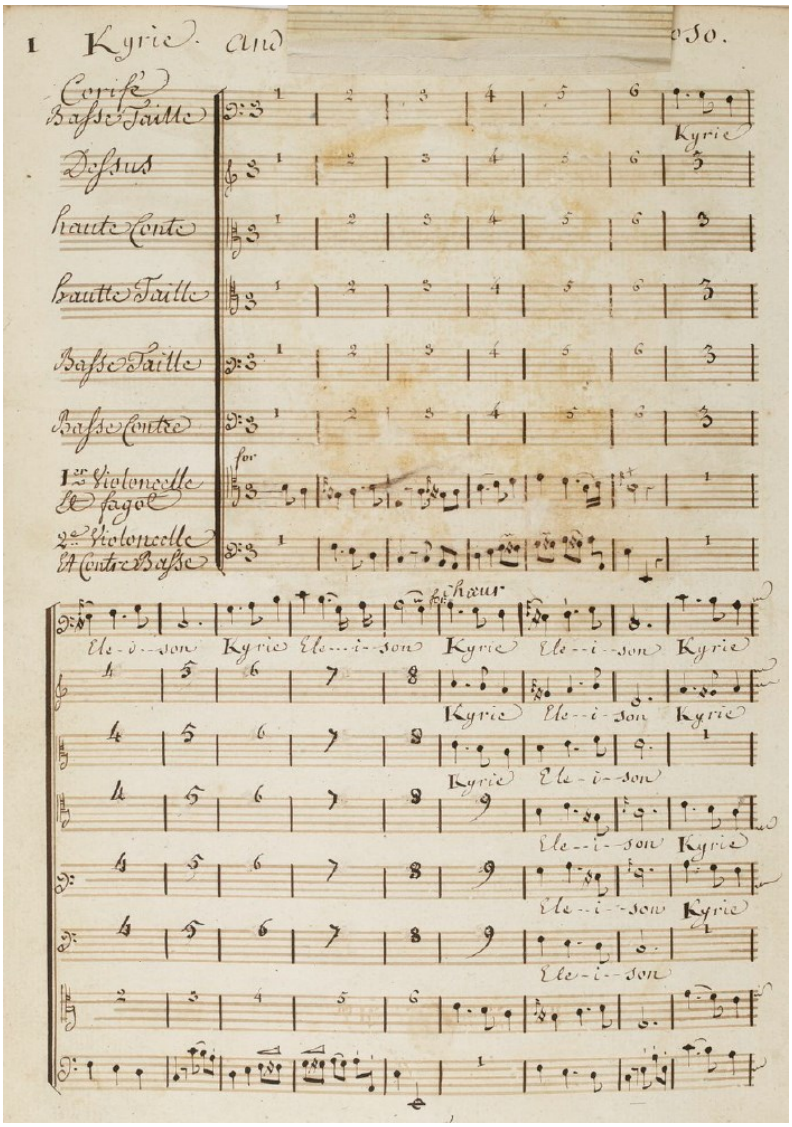


Fig. 36. F-Pn, D. 3615, p. 1, début du *Kyrie* de la *Missa cui titulus sit laus plena, sit sonora mentis jubilato* de Jean-Baptiste Dugué

898. GRENON (Louis), *Les Messes…op. cit.*

899. F-Pn, ms. 23516 : *Missa quatuor vocibus* ; F-Pn, ms. 23517 : *Messe à quatre parties vocales* ; F-Pn, ms. 23529 : *Missa con symphonia Magnificatur Dominus* ; F-Pn, ms. 23536 : *Missa quatuor vocibus con symphonia Quae est spes mea*.

900. Archives municipales de Rouen, Ms. Bachelet 61 et Ms. Bachelet 84.

On retrouve donc dans le second ensemble de messes de Desvignes les traces d'une pratique ancienne qui consiste à adapter le matériau musical disponible aux circonstances qui n'est pas sans rappeler l'ancienne pratique des messes polyphoniques arrangées. La seule différence est que Desvignes procède de cette manière avec son propre matériau musical. Très pragmatique, le maître est soucieux de fournir un répertoire flexible et facilement modulable en fonction du temps liturgique et des conditions matérielles. Dans les versions pour orchestre symphonique, Desvignes ne se contente pas toujours d'amplifier le chœur avec les instruments, il s'emploie à créer des contrastes d'effectif et des effets de timbres dans une structure d'ensemble toujours dépendante des mouvements de la polyphonie vocale, comme nous l'avons démontré précédemment[901].

La manière dont ces six messes sont composées et déclinées n'est pas sans rappeler les arrangements des messes de Charles d'Helfer et de François Cosset, évoquées plus haut, ou la *Missa cui titulus* composée par Jean-Baptiste Dugué. Ce mode d'écriture, assujettissant l'accompagnement instrumental à la structure polyphonique des voix correspond à ce que le musicologue Jen-Yen Chen définit comme le « second type de *stylus a capella*[902] ». En s'appuyant sur le traité *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, Chen expose qu'il existe un premier type pour voix seule et un second type avec l'orgue en basse continue et des instruments en doublure des voix ou au moins dont la ligne dépend largement de celle des voix[903]. Montagnier a très bien démontré que les observations de Chen pour le monde germanique correspondent à ce que l'on peut observer en Italie et en France tant au niveau de la pratique que de la théorie. Pour ce faire, ce dernier s'appuie sur ses propres analyses des arrangements de messes polyphoniques et rapproche la définition du chant *a capella* que propose Brossard dans son *Dictionnaire de musique* de celle de Fux[904]. Suivant ces définitions, les messes Dv. 6 et Dv. 8 étudiées précédemment peuvent être assimilées au *stylus a capella* autant dans leurs versions pour voix et basse que dans leurs versions pour cordes et pour orchestre symphonique puisque, conformément à la définition de Brossard, « toutes les voix et les instruments de chaque partie chantent ensemble la même chose pour faire plus de bruit[905] ».

---

[901]. *cf*. III. A. b. *Typologie des messes de Pierre Desvignes,* p. 214-227.

[902]. CHEN (Jen-Yen), *The tradition and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music, 1740-1800*, Ph.D., Harvard University, 2000, p. 21-26.

[903]. *Ibid*.

[904]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass… op. cit*., p. 59-61.

[905]. BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de musique*, 3e édition, 1708, reprint, Genève : Minkoff, 1992, p. 17.

Par-delà ces considérations pragmatiques, les six petites messes apparaissent comme le produit d'un « accommodement des principes stylistiques modernes avec une adhésion générale aux principes du *Stile antico*[906] », défini par Chen. Elles représentent la forme la plus évoluée d'une sorte de *Stile antico* idéalisé. Les messes Dv. 6 et Dv. 8 en sont les formes les plus sobres et les plus aisées à décliner par leur écriture strictement dépendante de la matrice chorale. Si certains morceaux ou passages des messes Dv. 5, Dv. 7, Dv. 9 et Dv. 10 adhèrent également à ces principes d'écriture, leurs parties instrumentales sont globalement plus concertantes. Ces quatre messes illustrent alors une forme liminale, située entre la messe en *stylus a capella* et la messe concertante. Ces dernières sont plus ouvertes aux éléments stylistiques de la symphonie moderne. Si leurs parties instrumentales ne s'inscrivent plus en doublure stricte des lignes vocales elles leur sont largement assujetties.

Par exemple, au début du *Gloria* de la messe Dv. 5, l'orchestre développe la matrice vocale du chœur à trois voix ATB et du trio SSA. Au chœur « *Gloria in excelsis Deo* », la basse instrumentale et l'alto doublent strictement la basse vocale tandis que les deux parties de violons soutiennent les deux voix supérieures en les animant de saut d'octaves, de trémolos et d'arpèges brisés en doubles-croches inscrits dans l'harmonie du chœur. Au trio « *Et in terra pax* », l'accompagnement est plus sobre. La basse instrumentale double la basse vocale et se dédouble en mouvement arpégé. L'alto double strictement le second dessus tandis que les violons animent les dessus en restant attachés à leur ligne vocale (Fig. 37 ci-dessous). On observe un phénomène similaire au *Kyrie* de la messe Dv. 7. La basse instrumentale anime la basse vocale par des sauts d'octave en croches. Et tandis que le second violon et l'alto doublent le second dessus et complètent l'harmonie en trémolos, le premier violon développe la partie de premier dessus (Fig. 38 ci-dessous). Au *Christe* de la messe Dv. 9, les basses se doublent strictement, le second violon et l'alto suivent les voix intermédiaires en battues de croches piquées. Le premier violon développe la ligne de dessus par des mouvements arpégés sur une octave, inscrits dans l'harmonie du chœur très hiératique (Fig. 39 gauche). Ensuite les instruments doublent systématiquement les voix (Fig. 39 droite).

[906]. CHEN (Jen-Yen), *The tradition and Ideal of the Stile Antico…op. cit.,* p. 26

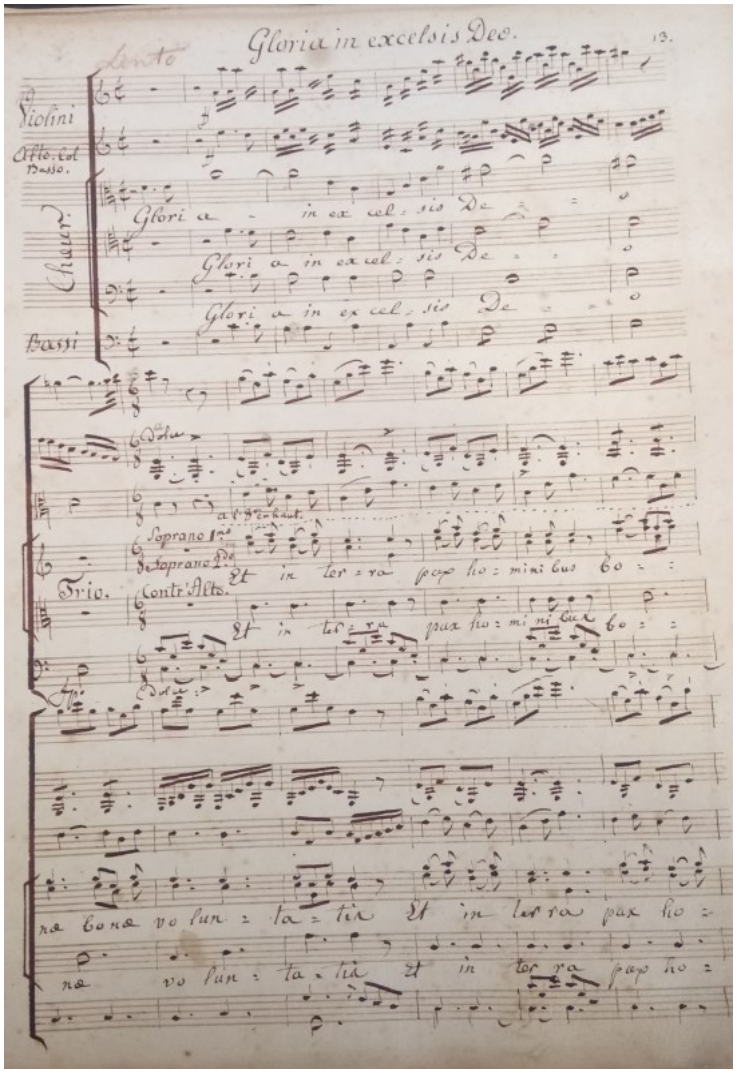


Fig. 37. Rés. Vma. ms. 1601, p. 13, début du *Gloria* de la messe Dv. 7

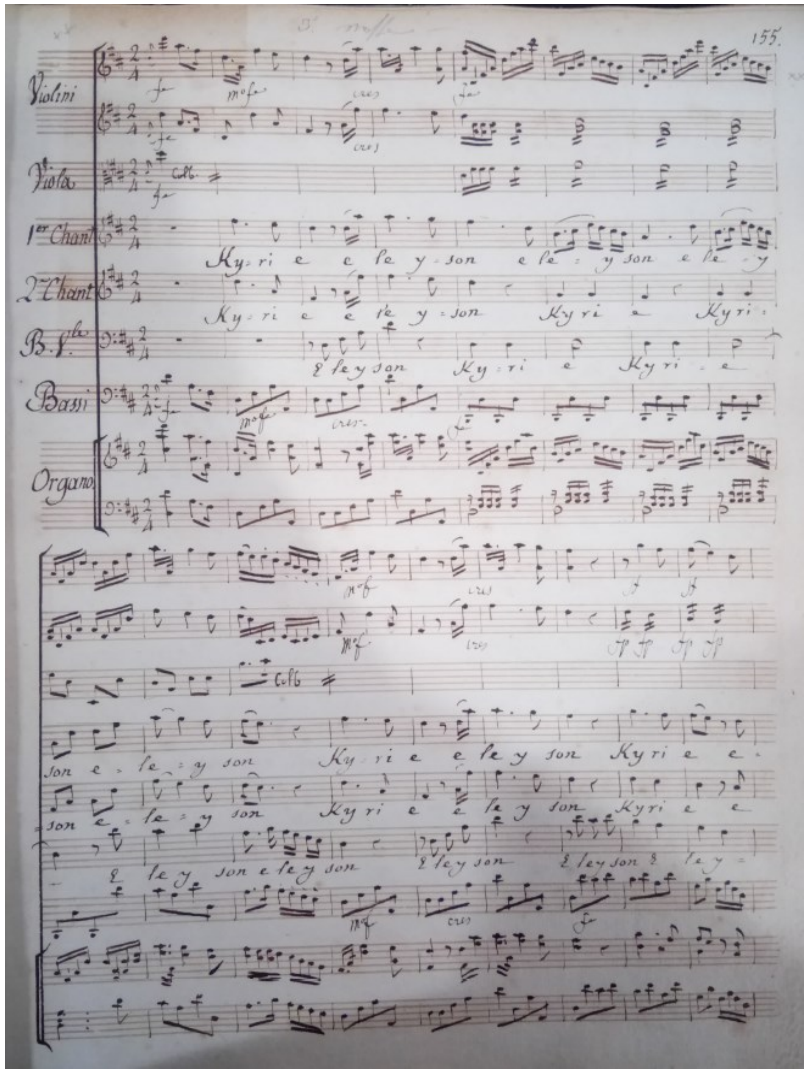


Fig. 38. Rés. Vma. ms. 1601, p. 155, début du *Kyrie* de la messe Dv. 7

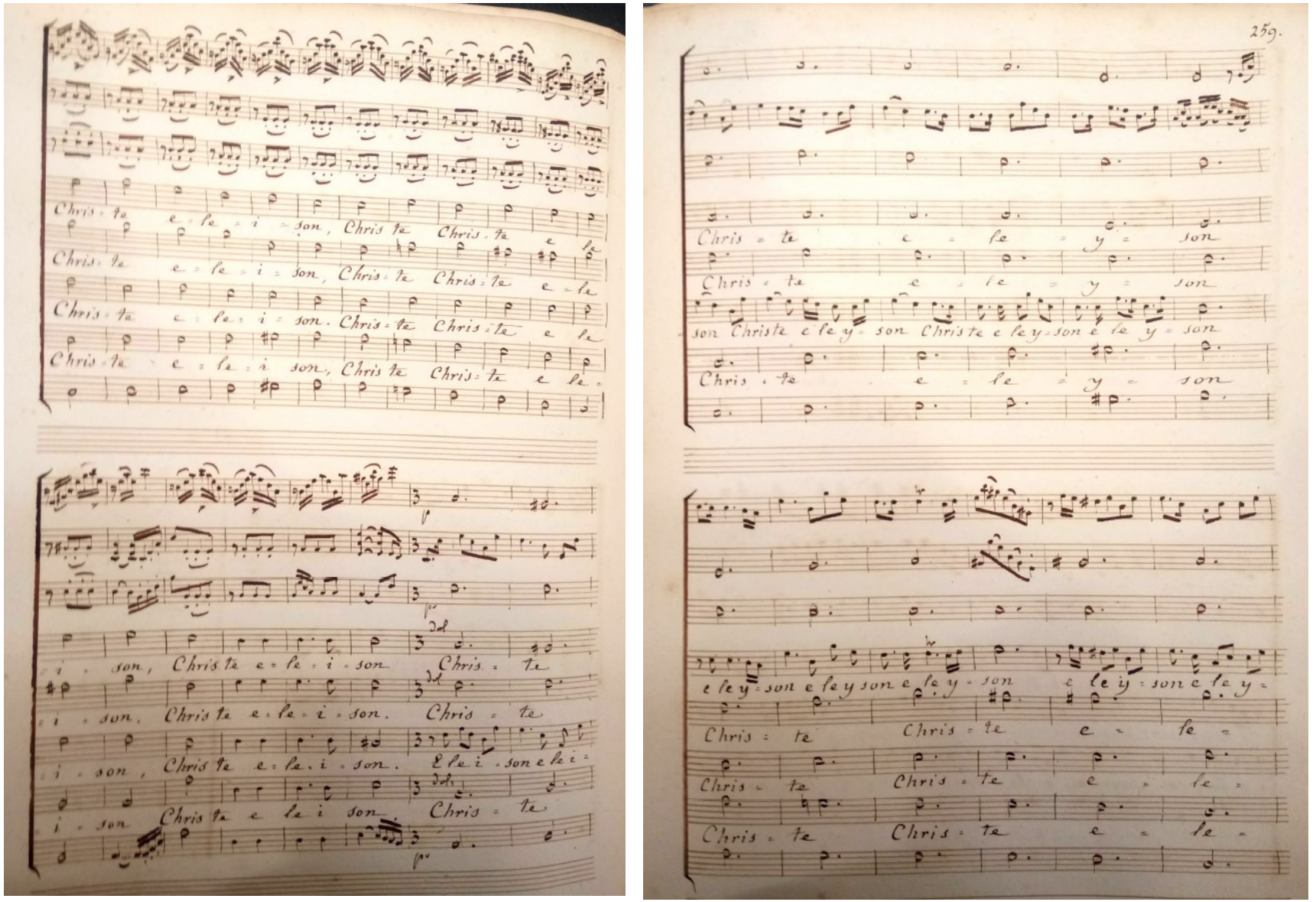


Fig. 39. Rés. Vma. ms. 1601, p. 258-259, début du *Christe* de la messe Dv. 9

Desvignes organise parfois son orchestre à cordes comme une symphonie en jouant sur la complémentarité rythmique des différentes parties. C'est le cas par exemple d'un extrait du *Credo* de la messe Dv. 9. Le chœur est animé par des oppositions entre temps forts et temps faibles à l'orchestre comme ce que l'on a déjà pu observer dans le *Kyrie* de la messe Dv. 8. La basse instrumentale et le second violon doublent respectivement la basse et la haute-contre. L'alto suit la ligne du ténor en contre-temps et en complétant l'harmonie. Comme toujours, le premier violon soutient le dessus à contre-temps sur des sauts d'octave ou de sixte en croches (Fig. 40 ci-dessous).

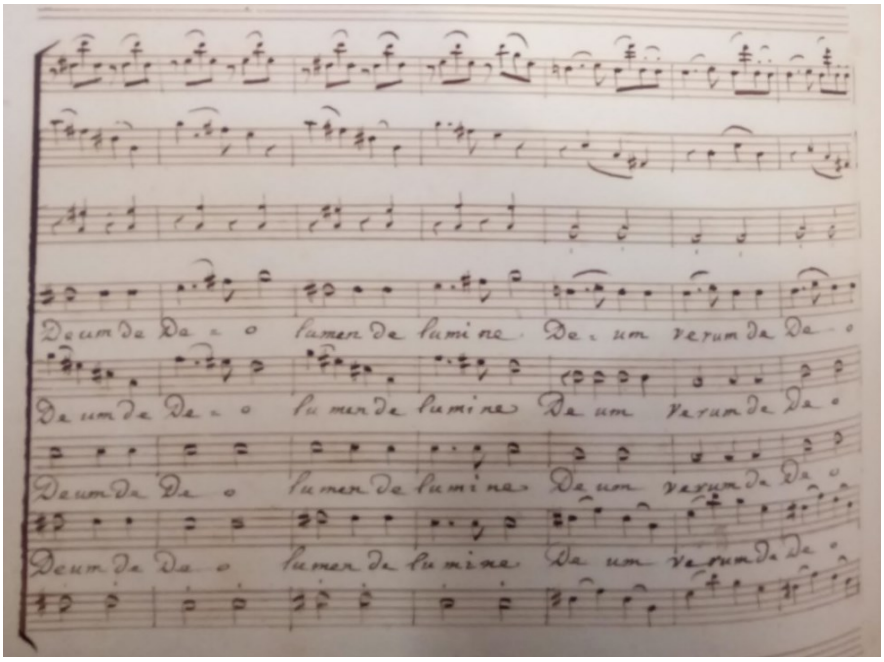


Fig. 40. Rés. Vma. ms. 1601, p. 272, début du *Deum de Deo* de la messe Dv. 9

Dans ces messes, Desvignes mêle ainsi simplicité de la facture polyphonique, modernité d'écriture et expressivité. D'apparence simple, par leur sobriété, leur syllabisme et leur structure homorythmique, les petits chœurs qui composent ces messes sont fondés sur des lignes mélodiques parfois complexes, regorgeant d'intervalles diminués, d'enharmonies ou de chromatismes. Desvignes emploie régulièrement des accords de septième diminuée, souvent générés par un mouvement chromatique à la basse, ainsi que des modulations non préparées dans des tons éloignés. Quand les accompagnements ne suivent plus les voix et deviennent concertants, leur style s'éloigne du traditionnel contrepoint fleuri que l'on peut trouver dans les arrangements de messe polyphonique de Brossard. Ces derniers reprennent les principaux traits stylistiques de la symphonie moderne (trémolos, battues, syncopes) et s'inscrivent dans l'ossature de l'accord tonal par le biais de pédales de dominantes, de sauts entre les notes de

l'accord ou de formules arpégées. Tous ces éléments stylistiques sont modélisés dans des structures musicales simples s'inscrivant dans une esthétique rhétorique proprement française. Desvignes se montre tout autant soucieux de perpétuer la tradition des grands maîtres de musique français que d'y apporter les nouveautés de son temps. L'*Et resurrexit* de la messe Dv. 6 en est le parfait exemple. Sur les mots « *Et iterum venturus gloria judicare vivos et mortuos*[907] », Desvignes annonce le Jugement dernier par une succession d'harmonies de septième diminuée oscillant entre les tonalités de *fa* mineur et *do* mineur (Fig. 41).
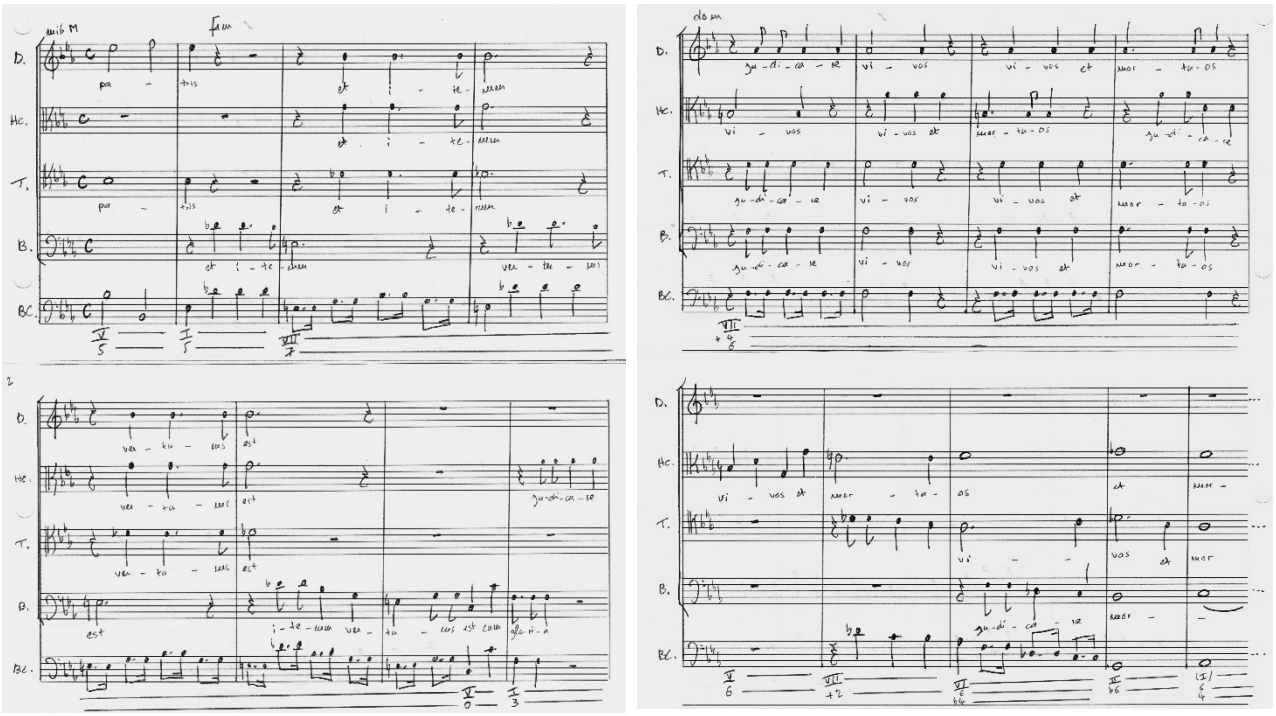


Fig. 41. F-Pn, Rés. Vma. ms. 1617, extrait de l'*Et resurrexit* de la version pour chœur et basse de la messe Dv. 6[908]

907. Nous traduisons : « Il reviendra en gloire pour juger les vivants et les morts ».

908. Des problèmes informatiques nous ont obligé à reproduire ces exemples à la main.

Conclusion

Desvignes dispose de trois principaux ensembles de messes pour les fêtes solennelles : ses propres messes en musique figurée, celles d'autres compositeurs – tels les maîtres de la Chapelle des Tuileries (Paisiello, Le Sueur, Cherubini, Martini), d'anciens maîtres de musique (Roze, Doche, Marc, Bertin), quelques compositeurs étrangers (Mozart, Neukomm, Jommelli) ainsi que les *spé* de la maîtrise – et enfin les messes imprimées en chant sur le livre. Ces dernières ont disparu dans l'incendie de l'archevêché en 1830. Les lacunes archivistiques ne permettent donc pas de reconstituer précisément la conduite musicale des cérémonies pour chaque fête solennisée, du degré double-majeur au degré annuel. Néanmoins, le portefeuille de messes et de motets de Desvignes montre au moins que ce dernier concevait l'intégration de musique à la messe canoniale des fêtes des degrés solennel-majeur et annuel comme une pratique mouvante. Le compositeur procède à des assemblages hétéroclites de compositions sur l'Ordinaire de la messe, qui respectent strictement l'intégrité du texte de la Vulgate, et de motets librement choisis mais intégrés à l'office en fonction du temps liturgique. Les chanoines contrôlent en permanence ces deux aspects de la conduite musicale des cérémonies en aval et n'hésitent pas à durcir le ton et à imposer au maître de musique l'inspection de ses œuvres en amont quand ces dernières ne leur conviennent pas, comme en témoignent leurs échanges avec Bienaimé à propos de la fête de la Toussaint en 1827[909].

Desvignes insère le ou les motets supplémentaires aux moments habituels de l'office, soit à l'offertoire, à l'introït, aux saluts et aux stations après les processions. Le maître désigne rarement la destination d'un motet ce qui suggère que ces derniers étaient interchangeables, à part le *Parvulus Natus* qui est chanté à l'introït de Noël et le *Deus canticum novum* chanté à l'Épiphanie. L'emploi des motets demeure un moment de relative liberté pour le maître, notamment à l'offertoire et aux saluts. Il emploie des psaumes qui ne sont pas prévus par les livres liturgiques, tel le *Magnus Dominus*, et perpétue la pratique ancienne du centon à travers ses motets *Deus canticum novum* et *Venite adoremus*. La règle offre un cadre dans lequel le maître de musique peut exprimer sa créativité. Il peut ainsi être force de proposition quant à l'ornementation textuelle de la cérémonie, à condition de respecter le temps liturgique et les usages traditionnels.

[909]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827.

Desvignes conçoit son portefeuille de messes de manière à répondre aux exigences d'une pratique mouvante dans un contexte particulièrement défavorable sur le plan comptable. Certaines messes conviennent à une exécution en grande pompe pour les grandes solennités et les cérémonies extraordinaires, d'autres, plus sobres, sont conçues pour s'adapter à toutes les modalités d'exécution. Les messes de Desvignes illustrent bien l'ambivalence du maître de musique. Si le premier ensemble témoigne de son attrait pour les nouveautés de son temps, comme l'emploi de la harpe, des trombones et des trompettes ainsi que pour les formes de la musique de concert et le style symphonique moderne, le second ensemble témoigne au contraire de son ancrage dans la tradition la plus ancienne de la musique d'Église. À la fois « artiste inspiré » et « artisan » au service de l'embellissement du culte, Desvignes compose autant de messes concertantes assimilant tous les éléments du style classique que de petites messes simples et modulables, au style plus archaïque. Quand les premières forment des œuvres figées à la pointe de la modernité, les autres sont composées d'un matériau musical adaptable pour l'usage courant.

Les messes de Desvignes ne s'accommodent pas des conceptions traditionnelles de l'histoire du genre qui ont encore récemment tendance à traiter séparément ce que l'on appelle communément les messes polyphoniques réputées *a capella* et les messes concertantes. Les récents travaux de Jean-Paul Montagnier s'inscrivent encore dans cette tendance[910]. Jean-Charles Léon s'est intéressé aux sources manuscrites et aux messes concertantes mais uniquement du point de vue des études de la pratique[911]. Cela s'explique simplement par le fait que ces deux musicologues proposent des réflexions sur une chronologie assez large. Or, le genre de la messe concertante telle que nous la définissons, c'est-à-dire l'ordinaire de la messe mis en musique comme une cantate avec accompagnement instrumental concertant, ne se développe en France que durant le dernier tiers du XVIII^e siècle. Les études récentes sur la messe en musique se sont donc forgées à partir du corpus le plus homogène et cohérent que l'on conserve : les messes imprimées. Le lien entre le genre de la messe dite concertante et celui de la messe polyphonique est un tout autre sujet qui nécessite de déterminer en amont les causes et les conditions de l'émergence et de la diffusion de cette nouvelle approche de la messe en musique en France. Il n'existe pour lors pas d'étude systématique sur le sujet.

[910]. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The polyphonic Mass in France…op. cit.*

[911]. LEON (Jean-Charles), « L'art du maître de musique…art. cit. ».

Les œuvres de Desvignes nous apprennent que l'apparition d'une seconde forme de musique d'Église lyrique et théâtrale n'entraîne pas nécessairement la disparition de la première forme, héritée de la tradition de la messe polyphonique comme l'a sous-entendu Christian Goubault que l'on a déjà cité en introduction[912]. Le maître cultive simultanément ces deux approches. Cela nous enjoint à ne plus penser l'histoire de la messe en musique à partir des paradigmes du langage et du style et à décloisonner la séparation implicite longtemps posée entre le répertoire des messes polyphoniques imprimées et celui des grandes messes concertantes afin de privilégier l'étude des éléments qui fondent leur culture commune ainsi que les cadres et les conditions qui régissent leur création et leur exécution. Certaines habitudes de composition récurrentes dans les messes polyphoniques sont transposées dans les messes concertantes, comme la structuration des prières d'acclamation *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus dei* ou la réduction des textures polyphoniques au niveau du *Christe*, du *Crucifixus* et du *Benedictus*. La manière dont Desvignes compose ses petites messes montre qu'il conçoit la mise en musique de la messe comme l'assemblage de matériaux musicaux malléables en fonction des besoins et des moyens. En témoigne également l'adaptation qu'il a fait de son *Te Deum* pour un chœur à trois voix et instruments de basse[913].

912. GOUBAULT (Christian), *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997, p. 110.

913. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 128, p. 609-611.

CHAPITRE 3
Créer pour les vêpres solennelles

Introduction

Depuis l'établissement de la règle de Saint-Benoît au VI^e^ siècle, les vêpres forment l'Heure canoniale la plus importante et la plus solennisée de la tradition catholique. Le chant vespéral encadre la célébration des fêtes du propre du temps et du propre des saints. En effet, les jours de fête solennisée, les vêpres de la veille au soir (premières vêpres) introduisent la célébration et les vêpres du jour (secondes vêpres) la concluent. Ces dernières peuvent être prolongées par une cérémonie paraliturgique de salut au Saint-Sacrement. L'office des vêpres est, avec la messe canoniale, l'un des moments privilégiés de la liturgie du temporal et du sanctoral pour le déploiement d'une pompe musicale depuis le XVII^e^ siècle. L'importance de cette dernière varie, comme à la messe canoniale, en fonction du degré de solennité, de la tradition propre à chaque église ou diocèse, des moyens financiers et musicaux des chapitres mais aussi de l'importance du vivier de musiciens locaux pouvant enrichir ponctuellement les musiques ordinaires des églises[914]. Les dépôts d'archives françaises contiennent quelques pièces de musique manuscrites contemporaines ou légèrement antérieures à celles de Desvignes[915], en partitions ou parties séparées, sur les psaumes, les antiennes de vêpres, les hymnes et le *Magnificat*. Bien qu'elles ne permettent pas toujours de reconstituer avec exactitude les offices des vêpres

914. Cet aspect de la musique du culte apparaît en filigrane dans la plupart des articles du collectif *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. Pour une réflexion synthétique, voir en premier lieu l'article de Bernard DOMPNIER, « La musique, le culte et les dévotions : un mode de distinction », p. 317-366. Sur la question de la porosité entre les corps de musique d'Église et les corps de musique profane, voir le collectif *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e^-XVIII^e^ siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020 et plus particulièrement les articles de René DEPOUTOT, « Maître de musique d'église à Nancy au XVIII^e^ siècle : du chœur de la primatiale à la salle du Concert et de la Comédie », p. 221-242 et Thierry FAVIER, « Le maître de musique d'Église et le concert en province au XVIII^e^ siècle », p. 243-262. Jack Eby et Nicole Desgranges ont également démontré que François Giroust et Bernard Jumentier entretenaient d'étroites relations avec les sociétés de musique d'Orléans pour le premier et de Saint-Quentin pour le second. À ce sujet, voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Zürich, New York : Olm, 2018 et DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997.

915. Nous pensons notamment aux fonds Henri Hardouin à la bibliothèque de la maîtrise de Reims, Louis Grénon aux archives diocésaines du Puy-en-Velay, Pierre-Louis Pollio aux archives de la collégiale Saint-Vincent de Soignies, François Marc aux archives municipales du Mans et Bernard Jumentier à Saint-Quentin.

solennelles[916], ces dernières donnent une bonne idée de la musique qui pouvait être exécutée à ces occasions : chœur et basse instrumentale, chœur et solistes accompagnés d'un ensemble d'instruments de basse ou, plus rarement, d'un orchestre.

L'office des vêpres est conçu à partir d'une armature textuelle composée d'antiennes propres à chaque jour, d'un ensemble de psaumes rattachés à la férie aux premières vêpres et propres à la fête célébrée aux secondes vêpres, d'une hymne et du cantique de la Vierge *Magnificat* (*cf. Tableau n°16* ci-dessous). Les psaumes et les antiennes sont généralement au nombre de cinq mais peuvent être réduits à trois dans le cadre de certaines fêtes comme Pâques ou la Pentecôte, ou de certaines féries comme le jeudi, le vendredi et le samedi[917]. Ils sont chantés alternativement après la bénédiction introductive *Deus in adjutorium nostrum*. Ce long moment de chant psalmodique est suivi par un bref moment de lecture de l'écriture sainte (le capitule) entrecoupé d'un répons qui sont définis par le *Vespéral noté*[918]. La lecture du capitule est suivie d'un second moment de chant qui accompagne l'encensement du Saint-Sacrement, de l'autel et de ses reliques ainsi que des célébrants. Celui-ci comprend le chant de l'hymne et du *Magnificat* avec son antienne. L'office se termine enfin par une oraison récitée, également définie par le *Vespéral noté*, et la bénédiction conclusive *Benedicamus Domino*.

La structure présentée ci-après est commune aux rites romain et parisien. On observe néanmoins quelques différences dans la manière d'alterner le chant des antiennes avec celui des psaumes ou du *Magnificat* auxquelles elles sont associées. Le psaume et le *Magnificat* sont toujours précédés et suivis par le chant de son antienne. Le rite romain prévoit de chanter l'antienne complète avant et après le psaume tandis que le rite parisien, auquel obéissait Desvignes tant à la cathédrale de Chartres qu'à celle de Paris, ne prévoit que l'intonation de l'antienne en première occurrence et l'antienne complète seulement en seconde occurrence[919].

---

916. À ce titre, le fonds Pierre-Louis Pollio constitue un ensemble exceptionnel par son importance et par son homogénéité. Après avoir été élu chanoine de la collégiale Saint-Vincent de Soignies en 1784, où il exerçait en tant que maître de musique depuis 1767, Pollio s'est attelé à remettre au propre l'intégralité de son œuvre dont il a ensuite légué les 1 200 numéros au chapitre de Soignies.

917. Pour les vêpres du jeudi, du vendredi et du samedi, voir le *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, Paris : chez les libraires associés aux usages du diocèse, 1816, respectivement aux pages 42-43, 47-49 et 53-57. Pour les vêpres de Pâques et de la Pentecôte, voir le même livre respectivement aux pages 189-198 et 242-245.

918. *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, 1816. *Vespéral noté à l'usage de Paris et de tous les diocèses qui suivent le rit parisien*, 1827.

919. Cette différence est autant valable à l'époque moderne qu'à l'époque contemporaine. Pour la première, voir BISARO (Xavier), GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e siècle », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier, Daniel-Odon Hurel, Paris : Brepols, 2009, p. 483-495. Pour la seconde, voir ORTIGUE (Joseph d'), *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes*, Paris : Potier, 1856, p. 155 : « Dans le rite romain, on chante

Deus in adjutorium
Intonation de la 1ère Antienne Chant du 1er Psaume Chant de la 1ère Antienne
Intonation de la 2ème Antienne Chant du 2ème Psaume Chant de la 2ème Antienne
Intonation de la 3ème Antienne Chant du 3ème Psaume Chant de la 3ème Antienne
Intonation de la 4ème Antienne Chant du 4ème Psaume Chant de la 4ème Antienne
Intonation de la 5ème Antienne Chant du 5ème Psaume Chant de la 5ème Antienne
Lecture du Capitule Répons du Capitule
Chant de l'Hymne
Intonation de l'Antienne du *Magnificat* Chant du *Magnificat* Chant de l'Antienne du *Magnificat* Doxologie *Gloria Patri*
Récitation de l'Oraison
Benedicamus

Tableau n° 16 - Les principaux moments de l'office des vêpres selon le rite parisien[920]

Le rite parisien prévoit également une organisation des vêpres de la dernière semaine de l'Avent différente du rite romain tant sur le plan de la disposition dans le calendrier, de l'appareil textuel que dans la manière de chanter le plain-chant. Selon le rite romain post-tridentin, la dernière semaine de l'Avent a lieu du 17 au 23 décembre et prévoit le chant de sept antiennes « Ô » chaque jour au niveau du *Magnificat*[921]. Selon le rite parisien, le chant des « Ô » de l'Avent débute le 15 décembre et prévoit donc deux antiennes supplémentaires : l'*Ô sancte sanctorum*,

intégralement l'antienne avant et après le psaume qui lui correspond, à Laudes et à vêpres, aux offices doubles. Dans le rite parisien, on ne fait qu'imposer l'antienne avant le psaume ; puis, lorsque le psaume est fini, on la chante en entier ».

920. Ce tableau a été réalisé à partir des livres liturgiques parisiens datant de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle : *Breviarum Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patris D.D. Caroli-Gaspar-Guillelmi De Vintimille…*, 1778 ; *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien, réimprimé sur les éditions publiées par l'ordre de Monseigneur de Vintimille et augmenté d'un supplément contenant l'office du sacré cœur et des nouveaux offices introduits dans cette liturgie par Mgneur de Périgord, Archevêque de Paris*, 1827 ; *Vespéral noté à l'usage de Paris et de tous les diocèses qui suivent le rit parisien*, 1827.

921. Rappelons que les antiennes de l'Avent sont nommées antiennes « Ô » par habitude car elles débutent toutes par l'interjection « Ô ».

chantée le 20 décembre et l'*Ô Pastor Israël*, chantée le 23 décembre[922]. Concernant les antiennes de psaume il n'est donc pas difficile de déduire que, dans le cadre du chant vespéral parisien, la polyphonie, quand il y en a, intervient à la seconde occurrence de l'antienne.

Le principal objectif de ce deuxième chapitre est de comprendre la place de la musique dans le rituel vespéral à Notre-Dame de Paris sous la direction de Desvignes. Les travaux les plus connus sur les *Vespro della beata Virgine* de Monteverdi menés par John Whenham et Jeffrey Kurtzman, ou sur les *Vespres à deux chœurs* de Menault menés par Xavier Bisaro, reposent sur des recueils conçus comme des cycles cohérents associés à une célébration particulière[923]. Elles permettent ainsi une étude serrée des questions relevant de la stylistique et de la conduite liturgique. Whenham et Kurtzman proposent des reconstitutions de l'office et montrent comment les vêpres de Monteverdi combinent des références à la *prima* et à la *secunda prattica* tout en proposant des pistes pour une pratique historiquement informée. Bisaro analyse la manière dont Menault conjugue subtilement des références explicites à la matrice du chant vespéral et des ingrédients tirés de la tradition du motet à grand chœur et de la musique dramatique parisienne.

Desvignes n'a pas composé de recueil pour les vêpres. Le corpus musical du maître est dispersé et suggère une pratique fondée sur la combinaison conjoncturelle de plusieurs motets composés séparément. C'est également le cas de Pierre-Louis Pollio (1724-1796), successivement maître de musique à la collégiale d'Aire-sur-la-Lys, à la Sainte-Chapelle de Dijon, à la collégiale de Péronne, à la cathédrale de Beauvais et, finalement, à la collégiale Saint-Vincent de Soignies où il se fixe définitivement à partir de 1767[924]. En juin 2018, des musicologues de l'IReMus, en partenariat avec la classe de musique ancienne du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, ont fait exécuter des vêpres de Pierre-Louis Pollio en respectant les usages d'époque, dans le cadre du festival *Embaroquement immédiat* de Valenciennes[925]. Ce concert relevait

---

922. Pour le rite romain post-tridentin, voir l'*Antiphonarium Romanum Juxta Breviarium sanctae Romanae Ecclesiae ex decreto sacro-sancti Concilii Trident. Restitut*., Lyon : Amati Delaroche, 1760 p. 14-16 et l'*Antiphonarium Romanum*, Paris : Poussielgue frères, 1890, p. 61-63. Pour le rite parisien, voir *Antiphonaire et graduel de Paris*, Paris : Simon, 1788, p. 29-34 et *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien*, Dijon : Douillier, 1827, p. 26-28.

923. À propos des vêpres de Monteverdi, voir WHENHAM (John), *Monteverdi : Vespers 1610*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997 et KURTZMAN (Jeffrey), *The Monteverdi Vespers of 1610 : Music, Context, Performance*, Oxford : Clarendon Press, 2000. À propos des vêpres de Menault, voir BISARO (Xavier), « Les Vespres à deux chœurs avec symphonie de Menault : une stylistique du vraisemblable…art. cit. ».

924. GUILLOUX (Fabien), *Inventaire des archives musicales de la collégiale de Saint-Vincent de Soignies : (1611) 1700-1890 (1945)*, Bruxelles : Archives générales du royaume, 2016.

925. À propos du projet d'étude et de catalogage des œuvres de Pierre-Louis Pollio, voir : Pierre-Louis Pollio (1724-1796) | IReMus (cnrs.fr). À propos du concert, voir : MOTETS INÉDITS (embaroquement.com)

d'une proposition historiquement informée plus que d'une reconstitution historique. L'objectif était moins de déterminer comment Pierre-Louis Pollio concevait la mise en musique des vêpres au quotidien que d'offrir à un public contemporain l'expérience sonore d'un office de vêpres solennel tel qu'il pouvait se dérouler à la fin du XVIII^e siècle en France. C'était également l'occasion de mener une étude des pratiques musicales *in ecclesia*, tant du point de vue des effectifs et du geste musical que de l'articulation des diverses formes de chant utilisées (plain-chant, faux-bourdon, chant sur le livre et *musica*) dans le temps de la cérémonie et dans l'espace du chœur. Il est à noter également la particularité du fonds Pollio qui résulte d'une mise au net que le compositeur a léguée au chapitre de Saint-Vincent de Soignies. Ce corpus est l'œuvre d'un maître de musique soucieux de transmettre son héritage[926], gommant dans le même temps la plupart des traces de la pratique quotidienne.

Enfin, la presse et les mémoires de l'époque rendent rarement compte du déroulement des offices de vêpres et se concentrent surtout sur la messe canoniale et les cérémonies extraordinaires. Le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame évoque épisodiquement la question de la musique pour les vêpres et relate le déroulement de certains offices de manière très anecdotique. Notre corpus ne permet pas de penser la question de l'expérience des vêpres en musique de Desvignes du point de vue de la réception. Il convient donc d'articuler le présent chapitre autour de deux principales questions : quels types de musique Desvignes substituait-il au plain-chant pendant les vêpres solennelles ? Et comment ces différentes formes musicales s'inscrivaient-elles dans le déroulement de l'action liturgique ? Ces deux questions alimentent une problématique plus large qui est celle de la continuité des pratiques d'Ancien Régime. Nous tenterons, au cours des quatre premières parties, de reconstituer les offices de vêpres mis en musique par Pierre Desvignes. Les deux premiers temps seront consacrés à la question de l'encadrement du chant des vêpres en mettant en regard les normes prescrites par les chanoines de Notre-Dame et les usages traditionnels. Partant de ces premières considérations, nous pourrons reconstituer le corpus musical des vêpres de Desvignes dans un troisième temps, et nous interroger, dans un quatrième temps, sur les réalités de la pratique. À l'aune de ces analyses, nous pourrons mesurer l'écart entre les normes prescrites, la tradition et les pratiques réelles à Notre-Dame de Paris sous la direction de Desvignes. La dernière partie du chapitre sera consacrée à l'étude du répertoire pour les vêpres et permettra, à travers les questions de l'organisation dramatique du texte, des liens avec

926. DURON (Jean), « Le Maître et son œuvre : la nécessité d'un classement, l'espoir d'une préservation…art. cit. », p. 263-280.

la tradition française et avec les autres traditions européennes. Nous pourrons ainsi interroger l'idée de la continuité du point de vue de la stylistique et de l'esthétique et ainsi comprendre le rapport qu'entretient Desvignes avec la tradition de la musique d'Église française et comment celui-ci évolue au cours de sa carrière.

I. Les vêpres en musique à Notre-Dame de Paris au début de la période concordataire : une règlementation erratique

En tout premier lieu, il est nécessaire de connaître les normes auxquelles Pierre Desvignes devait se conformer afin de les mettre en perspective avec les usages traditionnels au deuxième temps de ce chapitre. L'office de vêpres n'est mentionné ni dans le règlement de la maîtrise de 1807, transcrit au moment de l'institution officielle de la maîtrise de Notre-Dame[927], ni dans celui de 1827, transcrit peu après la mort de Desvignes[928]. Seuls les offices de Ténèbres, la messe canoniale pour les grandes fêtes et le premier dimanche de chaque mois ainsi que les cérémonies d'action de grâce ont fait l'objet de prescriptions précises[929]. Entre la publication de ces règlements, les chanoines n'ont exprimé que trois fois leurs attentes à propos de la musique figurée aux vêpres : dans les actes capitulaires du 7 février 1809, du 7 novembre 1827 et du 11 mars 1828[930]. Chacun de ces trois actes semble surtout rendre compte de dispositions prises dans des circonstances particulières. Bien que ces prescriptions n'intègrent pas les textes normatifs censés organiser la vie musicale de la maîtrise et de la cathédrale, on peut paradoxalement en déduire des habitudes durables.

Étonnamment, les chanoines semblent faire peu de cas de l'embellissement musical des vêpres solennelles. En effet, cette question n'a été soulevée qu'à l'initiative de Pierre Desvignes. L'acte capitulaire du 7 février 1809 fait suite à une lettre que le maître adressa au chapitre le 9 janvier[931]. Ce dernier y présente deux requêtes : la première est d'être exempté de la

927. Rappelons que la maîtrise n'a obtenu un financement du ministère des Cultes permettant de rémunérer une équipe de maîtres permanente et d'accueillir douze enfants de chœur qu'à partir de juillet 1807. Entre 1802 et cette date, le maîtrise subsiste sans aucune aide de l'état. Elle ne loge alors que six enfants et ne peut offrir de poste stable aux maîtres qui s'y affairent. À ce sujet, voir Chapitre 1, II. de cette thèse.

928. Annexe 3^{D} : *Règlement de la maîtrise (1807)*, articles 21-23, p. 672 ; Annexe 3^{E} : *Règlement de la maîtrise (1827)*, chapitre 1er, articles 15-17, p. 680.

929. *Ibid*.

930. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 février 1809, 7 novembre 1827 et 11 mars 1828.

931. Cette lettre est perdue mais elle est mentionnée par les chanoines dans l'acte capitulaire.

« pointe[932] », eu égard au fait qu'il doit souvent travailler chez lui, et la seconde suggère « de donner à chaque fête du rit annuel, outre le motet qui doit être chanté à la messe, un des psaumes des vêpres en musique[933] ». Les chanoines accèdent aux demandes de Desvignes. Ces derniers ne précisent toutefois pas si cette décision s'applique aux premières vêpres, aux secondes vêpres ou aux deux, ni quel psaume le maître est censé mettre en musique. Un tel silence suggère, soit que Desvignes est libre de son choix, soit qu'une consigne a été transmise oralement. Ces rares évocations du chant des vêpres montrent tout de même que l'usage de la musique figurée aux vêpres à Notre-Dame de Paris est dépendant des mêmes principes de hiérarchisation des fêtes que pour la messe canoniale, comme cela est traditionnellement le cas. L'emploi de la musique aux vêpres est réservé aux fêtes du degré le plus élevé, c'est-à-dire : Noël, Pâques, la Pentecôte et l'Assomption.

Le mode de fonctionnement décrit précédemment reste inchangé tout au long du service de Desvignes ainsi que de celui de son successeur, Émile Bienaimé[934]. Les prescriptions des chanoines demeurent imprécises et l'emploi de la musique figurée est toujours associé aux fêtes les plus solennisées. Ces indications ne sont paradoxalement pas transcrites dans la nouvelle version du règlement de la maîtrise le 16 janvier 1827. Celui-ci a surtout servi à inaugurer les fonctions de directeur et sous-directeur[935]. Les chanoines auront probablement oublié de mentionner l'*addendum* concernant la musique aux vêpres arrêté de longue date. Les normes fixées par l'acte du 7 février 1809 n'évoluent qu'à l'occasion de la réforme du bréviaire menée en 1822 par l'archevêque de Paris Hyacinthe-Louis de Quélen. Outre l'inscription de l'office du Sacré-Cœur dans les livres liturgiques parisiens, cette réforme prévoit un nouveau système

---

932. *cf*. Annexe 5. Les règlements du bas-chœur imposent un système de pointe qui prévoit de sanctionner financièrement les officiers du bas-chœur retardataires ou absents sans raison valable.

933. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 février 1809. Cette citation est un extrait de l'acte capitulaire rédigé par les chanoines reprenant les mots de Desvignes et précisant bien qu'il s'agit d'une proposition faite par le maître dans sa lettre : « Il a été fait lecture d'une lettre écrite au Chapitre en date du 9 janvier dernier par M. Desvignes, maître de musique par laquelle il réclame contre l'arrêté pris le 13 décembre 1808, qui le soumet à la pointe, attendu qu'il est obligé très souvent de travailler chez lui pour remplir les obligations qui lui sont imposées par le paragraphe 4 du chapitre premier du règlement de la maîtrise. Le Chapitre, se fondant sur le désir que M. Desvignes témoigne de remplir tous ses devoirs avec exactitude, autant que les leçons qu'il est obligé de donner à la maîtrise, et les compositions auxquelles il est astreint le lui permettent, révoque son arrêté du 13 décembre dernier en ce qu'il assujétit le maître de musique à la pointe ; déclare ledit maître exempt de la pointe, sans préjudice de l'obligation qui lui est imposée par ledit règlement, et à la charge de donner à chaque fête du rit annuel, outre le motet qui doit être chanté à la messe, un des psaumes des vêpres en musique, d'après la proposition qu'en a faite ledit M. Desvignes dans la susdite lettre. Il sera donné connoissance à M. Le Régulateur du Chœur de la première partie du présent arrêté ».

934. Rappelons que Bienaimé est nommé le 7 mars 1827 sur concours et reçu en titre le 25 mars. Voir, Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1827 et 25 mars 1827. Pour plus de détails, voir le Chapitre 1, II., C. de cette thèse.

935. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 16 janvier 1827

de hiérarchisation des degrés de solennité[936]. Ce dernier se manifeste par la création d'un huitième degré, impliquant la subdivision du degré annuel en deux degrés annuel-majeur et annuel-mineur, et par la modification du degré de certaines fêtes. Les trois grandes fêtes du temporal (Noël, Pentecôte et Pâques) prennent le degré annuel-majeur, tandis que l'Assomption prend le degré annuel-mineur. Les fêtes de l'Épiphanie, de la Toussaint, de l'Ascension et de la Fête-Dieu passent du degré solennel-majeur au degré annuel-mineur. L'ancien système à sept degrés mettait l'Assomption au même niveau de solennité que les trois grandes fêtes du temporal et les quatre fêtes précédemment citées au degré inférieur à celui de l'Assomption. Le nouveau système à huit degrés met l'Assomption à un niveau de solennité inférieur de celui des trois grandes fêtes du temporal et porte les quatre fêtes précédemment citées au même degré que l'Assomption. Le nouveau système de hiérarchisation des fêtes entraîne, par l'application stricte des dispositions de l'acte du 7 février 1809, la suppression de la musique aux vêpres de l'Assomption après la réforme du bréviaire de 1822.

Le 7 novembre 1827, les chanoines se plaignent de l'inintelligibilité du texte du motet d'offertoire, au point de douter de sa provenance biblique, ainsi que de la qualité de l'exécution de la musique pour la fête de la Toussaint. Ils décident en conséquence de soumettre les motets de Bienaimé à un examen approfondi et profitent de cette mise au point pour rappeler leur nouveau maître à ses obligations en lui intimant que « dans les jours de Noël, Pâques et la Pentecôte, outre la grand'messe, il faudrait encore à vêpres un ou deux psaumes en musique[937] ». Le 11 mars 1828, les chanoines réitèrent cette prescription au cours d'un autre échange avec leur nouveau maître. L'acte en question répond à une supplique de Bienaimé relative au financement de la musique des grandes fêtes, que les chanoines ont discutée le 14 décembre 1827. Le maître de musique se plaint de la faiblesse du financement que lui a accordé la fabrique : une somme de 120 francs. Celle-ci ne permet au maître de recruter que 12

936. Cette réforme fit polémique dans les milieux ecclésiastiques parisiens en ce qu'elle intégra au calendrier diocésain la fête controversée du Sacré-Cœur et donna plus d'importance à des fêtes manifestant un attachement à l'autorité pontificale ou aux symboles ultramontains. Sur cette question, voir BISARO (Xavier), *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Tournai : Brepols, 2006, p. 27-39.

937. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827 : « Un des Messieurs représente que, quand on exécute des Motets à l'Offertoire de la Messe canoniale, il n'est pas toujours facile d'entendre les paroles dont ils sont composés ; que cependant il faudrait s'assurer que le texte est toujours tiré de l'Écriture Sainte. Le Chapitre, accueillant cette observation, arrête que désormais les motets avant l'exécution seront soumis à l'examen de MM. Les Intendans. À ce sujet, plusieurs des Messieurs se plaignent de la musique qui a été exécutée le jour de la Toussaint. M. le président est prié de faire venir chez lui M. Bienaimé, pour lui déclarer que le Chapitre ne peut se contenter d'une pareille exécution, et que, dans les jours de Noël, Pâques et la Pentecôte, outre la grand'messe, il faudrait encore à vêpres un ou deux psaumes en musique ».

musiciens extérieurs alors qu'il en requiert 26[938]. Les chanoines accèdent à la requête de Bienaimé et portent à 275 francs le budget pour les messes de Noël, de Pâques, de la Pentecôte et de l'Assomption. Ils lui rappellent dans le même temps qu'il doit faire exécuter « tous les premiers dimanches du mois un motet à l'offertoire et au moins un psaume en musique aux secondes vêpres des trois premières grandes fêtes susdites[939] ». Ces deux rappels à l'ordre confirment la répercussion de la réforme du bréviaire sur les pratiques musicales : le maître n'est plus tenu de faire exécuter de la musique aux vêpres de l'Assomption. Ils éclairent également une zone d'ombre de l'acte du 7 février 1809 : cette règle s'applique uniquement aux secondes vêpres, soit les vêpres du jour. On y apprend en sus que le maître peut faire exécuter plus d'un psaume en musique. Une inconnue demeure néanmoins à propos du choix du ou des psaumes à mettre en musique.

À l'aune des textes normatifs émanant des chanoines de Notre-Dame, on se rend compte que l'encadrement de l'emploi de la *musica* aux vêpres est loin d'être aussi strictement réglementé que les autres aspects de la conduite cérémonielle. Bien qu'elle forme une part intégrante du *décorum* des cérémonies solennelles et un domaine fondamental de l'enseignement dispensé dans la maîtrise, la *musica* est moins essentielle à la conduite cérémonielle que ne le sont la gestuelle, les déplacements, l'habillement, les tentures, les lumières, la dignité des célébrants, le nombres d'acolytes ou les pratiques d'encensement[940]. Mais paradoxalement, sa présence

[938]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 14 décembre 1827 : « M. le secrétaire fait lecture d'une lettre de M. Bienaimé, maître de musique, lequel expose derechef, comme il l'a fait à l'Assomption, qu'il lui est impossible avec les 120 f. qui lui sont alloués pour une messe en musique, de monter un orchestre convenable. Il représente qu'avec 120 f. Il ne peut avoir au plus que douze musiciens, tandis que pour un vaisseau aussi vaste que celui de Notre-Dame, il en faut au moins 26. Il en fait l'énumération dans une note indicative de la somme qu'il doit payer à chaque musicien et dont le montant est de 275 f. Il supplie Messieurs de prendre une décision qui obvie à toutes les discussions qui ont eu lieu jusqu'ici. Le Chapitre, vu l'urgence, accorde à M. Bienaimé 275 f. Mais en lui signifiant que c'est seulement pour Noël et pour la dernière fois. En sorte que le plus tôt possible, M. Bienaimé soit tenu de s'expliquer catégoriquement sur les moyens qu'il pourra avoir à sa disposition pour faire exécuter les messes en musique pour la somme qui lui a été proposée. Quant aux 275 f. Accordés pour la messe de Noël, le Chapitre décide que 200 f. Seront pris sur les fonds de la fabrique et 75 f. Sur ceux de la Maîtrise ».

[939]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 mars 1828 : « Le Chapitre, convaincu, d'après les représentations qui lui ont été faites, qu'il est impossible que le Maître de Musique se procure un nombre de musiciens convenable aux quatre grandes fêtes, savoir : Noël, Pâques, Pentecôte et Assomption, pour la somme de 120 f., rapporte son arrêté du 14 décembre 1827, et consent à lui accorder pour chacune de ces fêtes la somme de 275 f. dont 200 seront pris sur la fabrique et 75 sur la Maîtrise. D'après le nouvel arrangement, le Maître de Musique sera tenu de donner pendant le cours de l'année un certain nombre de pièces de musique dont on conviendra avec lui et dont la propriété sera acquise à la Maîtrise. En outre, il fera exécuter tous les premiers dimanches du mois un motet à l'Offertoire et au moins un psaume en musique aux secondes vêpres des trois premières grandes fêtes susdites. M. le Président du chœur est chargé de lui notifier les intentions du Chapitre ».

[940]. Sur ces sujets, les cérémoniaux sont d'une très grande précision. Voir à ce sujet le *Manuel des cérémonies selon le rite de l'église de Paris*, Paris : Adrien Le Clère et Cie, 1846. Les règles cérémonielles des différentes cérémonies sont distribuées dans des chapitres thématiques consacrés à chaque fonction. Pour les vêpres voir la deuxième partie : *de l'office public du chœur*, Chapitre III : *des vêpres, et des autres Offices du jour et de la nuit*, p. 171-174 ; la quatrième partie : *des divers ministres*, chapitre premier : *du célébrant*, article VI : *fonctions du*

peut être requise afin de signaler l'importance d'une célébration, d'accompagner une dévotion paraliturgique particulière ou de marquer la présence d'une ou plusieurs personnalités importantes issues des pouvoirs civils ou du milieu ecclésiastique.

Les normes ne sont pas systématiquement délivrées dans les textes initialement produits à cet effet : ici, les règlements de la maîtrise. Leur élaboration s'articule entre ces textes normatifs fondamentaux et des décisions capitulaires prises au gré des suggestions, des réformes et des besoins, sans pour autant générer de mise à jour des textes normatifs fondamentaux. Cela est certainement lié au fait que ces textes ont avant tout pour fonction de régler la vie de la maîtrise. La *musica* est un sujet auxiliaire[941]. Ainsi, un paradoxe réside dans le fait que les normes qui sont décrites dans les sources capitulaires ont à la fois une fonction prescriptive et une nature conjoncturelle. Cela nous invite à beaucoup de prudence quant à la manière dont nous considérons la valeur normative des textes capitulaires et nous pousse à interroger constamment leur influence sur les pratiques réelles. Il apparaît alors essentiel de mesurer l'écart entre les prescriptions normatives et les pratiques. À ce titre, il convient de se demander si les prescriptions des chanoines président seules l'élaboration des vêpres en musique à Notre-Dame sous la direction de Desvignes. Il y a deux raisons à cela. La première est que le fonds Desvignes contient des antiennes et des *Magnificat* en musique potentiellement exécutés aux vêpres alors que les chanoines n'évoquent que la mise en musique des psaumes. La seconde est que la manière dont les motets sont intégrés à la conduite cérémonielle ne font l'objet d'aucune prescription de leur part. Il s'agira alors d'examiner les choix de Desvignes et d'évaluer leur concordance avec les usages traditionnels au cours de la seconde et de la troisième partie du présent chapitre.

célébrant à vêpres, p. 310-313 ; chapitre V : *des céroféraires ou acolytes*, article IV : *fonctions des acolytes à vêpres*, p. 383-384 ; chapitre VI : *des thuriféraires*, article III : *fonctions des thuriféraires à vêpres, à l'Office de la Nuit et à Laudes*, p. 400-402 ; chapitre X : *des choristes*, article III : *fonction des choristes à vêpres*, p. 430-433 ; chapitre XI : *du cérémoniaire*, article III : *fonctions du cérémoniaire à vêpres*. Enfin, voir l'Appendice pour les offices pontificaux, p. 459-491.

941. Il en est de même des textes normatifs réglant les cérémonies royales au cours desquelles la *musica* tient pourtant une place nettement plus importante. À ce sujet, voir BISARO (Xavier), « Un cérémonial indicible. Les *Te Deum* royaux dans le Cérémonial françois (1649) », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 149-161.

II. Les vêpres en musique en France : regard sur les usages décrits dans la littérature de codification

Après avoir examiné les textes à vocation normative des chanoines de Notre-Dame, concentrons-nous, au second temps de ce chapitre, sur les usages traditionnels. Les cérémoniaux diocésains et les fonds musicaux d'autres maîtres de musique renseignent sur les usages en vigueur quant à l'emploi de la *musica* et de son intégration dans le cours de l'office. Commençons par les premiers. Les seconds accompagneront notre travail de reconstitution du portefeuille de Desvignes au troisième temps de ce chapitre. Parmi les nombreux cérémoniaux d'Ancien Régime connus, très peu donnent des indications précises sur les pratiques musicales, en dehors des différentes manières de chanter le plain-chant ou de l'articuler avec l'orgue en fonction du degré de solennité et du temps liturgique[942]. Il est donc impossible d'établir une typologie des prescriptions relatives à l'intégration de la *musica* – et *a fortiori* des pratiques musicales *in ecclesia* – sur l'ensemble du territoire à partir de ces seuls textes.

À l'heure actuelle, nous ne connaissons que quatre ouvrages prescriptifs en France qui évoquent cette question avec précision. Deux d'entre eux concernent la liturgie parisienne et ont été rédigés au XVII^e^ siècle par l'abbé Martin Sonnet[943], chanoine de Saint-Jean-le-Rond[944]. Il s'agit du *Directorium chori* publié en 1656[945], qui régit les pratiques du chant à la cathédrale de Paris et dans les églises qui suivent le rite parisien, et du *Caeremoniale parisiense*, publié en 1662, donnant la règle pour tout ce qui concerne la conduite cérémonielle des différents offices dans les diocèses qui suivent le rite parisien[946]. Les deux autres textes sont le *Cérémonial de Toul*,

942. Au titre des cérémoniaux d'Ancien Régime muets sur les usages de la musique polyphonique, nous pouvons citer le *Cérémonial pour l'église et le diocèse de Bayeux*, Caen : Jean Briard, 1677 ; le *Cérémonial du diocèse de Besançon*, Besançon : Louis Rigoine, 1682 et sa réédition en 1707 ; le *Cérémonial de l'église métropolitaine et primatiale de Sens et du diocèse*, Sens : P. H. Tarbé, 1769 ; le *Cérémonial du diocèse de Langres*, Langres : Pierre Defay, 1775.

943. Il nous paraît légitime de convoquer les cérémoniaux de cette époque étant donné que le *Graduale Ecclesiae Parisiensis* rédigé en 1669 (F-Pn, Rés. Vma. ms. 1410 à 1416) est toujours utilisé au début du XIX^e^ siècle et a même fait l'objet d'une mise à jour en 1819 par le basse-contre Chandora. Voir le Chapitre 1, III. de la présente thèse.

944. Dédiée à Saint-Jean-Baptiste, l'église Saint-Jean-le-Rond était accolée à la gauche de la nef de la cathédrale Notre-Dame. Elle tenait la cure et servait à la fois comme baptistère et comme église paroissiale des laïcs du cloître. La cure et le baptistère ont été transférés à l'église Saint-Denis-du-Pas après la réorganisation des paroisses de l'île de la Cité en 1748. Voir DECTOT (Xavier), *Autour de Notre-Dame*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2003.

945. *Directorium chori, sev ceremoniale sanctae et metropolitanae Ecclesiae ac Diocesis Parisiensis*, Paris : Sébastien Cramoisy, 1656.

946. *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis*..., Paris : Sébastien Cramoisy, 1662.

dressé en 1700 par un chanoine anonyme de la cathédrale sur ordre de l'évêque du diocèse Henry de Thyard-Bissy[947] et le *Cérémonial de l'église d'Angers* rédigé vers 1731[948]. Proposons une synthèse des indications portées par les quatre livres en question afin de mieux réfléchir, dans un second temps, à leur valeur prescriptive.

A. Les prescriptions dans les livres liturgiques parisiens

Il nous paraît important de débuter par les indications de Sonnet car ces dernières concernent la liturgie gallicane pour laquelle Desvignes a composé tout au long de sa carrière, tant à Évreux, Chartres et Paris. De plus, on observe des différences majeures entre les indications du *Directorium chori* (1656) et celles du *Caeremoniale parisiense* (1662). Cela s'explique en partie par la destination de ces deux ouvrages. Le premier s'attache à organiser le chant dans le cours de l'office et se concentre essentiellement sur le plain-chant, le ton ainsi que les mélodies d'intonation et de psalmodie. Le second livre est plus généraliste et règle tous les aspects du culte, de la préparation de l'autel au déroulement de chaque cérémonie en passant par le nombre d'officiants, leurs rôles, leurs devoirs et tout ce qui concerne le décorum. Il détaille également avec soin les différentes formes musicales qui peuvent se substituer au plain-chant ainsi que les moments privilégiés pour ces pratiques. D'une prolixité rare, ce texte est de loin la source la plus précise et la plus riche d'informations relatives au chant vespéral dans les diocèses qui suivent le rite parisien.

Dans son *Directorium chori*, Sonnet consacre un seul chapitre aux vêpres solennelles mêlant les indications propres aux premières et secondes vêpres sans distinction des degrés annuel et solennel-majeur, tous deux concernés par le rite solennel[949]. À la fin dudit chapitre, Sonnet ne propose qu'un modèle de chant. Les psaumes sont chantés en plain-chant, lentement et gravement. Les antiennes psalmiques, celle du *Magnificat* et les répons sont chantés en chant sur le livre[950], tandis que l'hymne est chantée en chant sur le livre alterné avec l'orgue. Le

947. *Cérémonial de Toul dressé par un chanoine de l'Eglise cathédrale et imprimé par ordre d'illustrissime et réverendissime et seigneur, Monseigneur Henry de Thyard-Bissy, évêque comte de Toul*, 1700.

948. *Cérémonial de l'église d'Angers*, Château-Gontier : chez Joseph Gentil, 1731.

949. *Directorium chori…op. cit.*, Caput XIII : *De ceremonis in Vesperis solemnibus observandis in Ecclesia Metropolitana*, p. 521-534.

950. Dans les différents livres liturgiques qu'il rédige, Sonnet désigne le chant sur le livre par le terme « contrapuncto ». Il distingue la musique figurée par les termes « musicè » ou « musica » comme l'explique Xavier BISARO dans son *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon*, Versailles : Centre de musique

Magnificat peut être chanté en faux-bourdon ou en musique[951]. Ces indications contrastent grandement avec celles du *Caeremoniale* publié huit ans plus tard par le même ecclésiastique.

Dans son *Caeremoniale parisiense*, Sonnet divise la description du cérémonial vespéral en cinq chapitres suivant la hiérarchie des degrés de solennité : le premier pour les degrés annuel et solennel-majeur, le deuxième pour le degré solennel-mineur, le troisième pour les degrés double-majeur et double-mineur, le quatrième pour le degré semi-double et le dernier pour le degré simple et les féries[952]. Sonnet explicite les différentes combinaisons possibles entre le plain-chant, le faux-bourdon, le chant sur le livre, la musique figurée et l'orgue puis il différencie systématiquement les premières des secondes vêpres. Liée à celle de la messe canoniale, la graduation de la pompe musicale des vêpres diminue à mesure que l'on descend dans la hiérarchie des degrés de solennité. Aux premières vêpres des fêtes des degrés annuel et solennel-majeur des églises dotées d'une musique ordinaire, le premier, le troisième et le cinquième psaume peuvent être chantés en faux-bourdon ou en musique. Les antiennes attachées à ces trois psaumes, le répons du capitule, l'hymne et le *Magnificat* sont chantés en chant sur le livre avec l'orgue[953]. Aux fêtes de degré solennel-mineur, seuls l'hymne et le *Magnificat* sont mis en polyphonie, soit en faux-bourdon, soit en chant sur le livre et sont toujours accompagnés de l'orgue[954]. Aux fêtes des degrés double-majeur et double-mineur, seul le *Magnificat* est, dans la mesure du possible, chanté en faux-bourdon et sans orgue[955]. Les fêtes

baroque de Versailles, 2017, p. 114, consulté le 11 septembre 2022. https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/guide-cmbv/.

951. *Directorium chori…op. cit*, p. 533-534 : « *Quinque Vesperarum Psalmi cantantur graviter, lentè & mensura gravi, in cantu plano, Antiphonae vero, cum earum pneumatibus, ad modulos in contrapuncto, Responsorium in contrapuncto, Hymnus cum Organis & Contrapuncto. Magnificat, Musicè sev in falso, ut vocant, burdono. Antiphona in contrapuncto, Antiphona commemorationis, si aliqua sit facienda, in contrapuncto, Respons. Ad stationem in contrapuncto. Inviolata ab Organis & contrapuncto, Benedicamus ab Organis, ℟. Deo docamus gratias in contrapuncto* ».

952. *Caeremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum collegiatarum, parochialium et aliarum urbis et dioecesis Parisiensis*..., Paris : Sébastien Cramoisy, 1662, p. 62-82.

953. *Ibid,* p. 64 : « *Psalmi cantantur gravissime in plano canto seu Gregoriano, prout notantur in Antiphonali Parisiensi ; Et in Ecclesius inquibus musica est in usu, aliqui psalmi, Hymnus et Magnifcat cantantur musice vel in falso, ut vocant, burdono, nempe primus, tertius et quintus, atque canticum Magnifcat, Hymnus autem Antiphonæ et Responsorium cantabuntur ad modulos in contrapuncto […] Organa pulsabuntur ad tres Antiphonas, nempe ad primam, tertiam & quintam : item ad Responsorium, ad Hymnum, ad Magnificat, ad Antiphonam eius, & ad stationem : pulsari etiam poterunt ad quitu psalmum, praefertim in secundis Vesperis* ».

954. *Ibid,*, p. 76 : « *Cantabitur gravius, & musice, in Festis solemnibus 2. classis maioris tantum, vel in falso, ut vocant, burdono, vel in contrapuncto ad modulos, ad Hymnum & Canticum Magnicicat, in Ecclesiis in quibus musica est in usu, si sieri possit, alioquin in cantu plano […] Organa pulsabuntur ad tres Antiphonas, ad Responsorium, ad Hymnum, ad Magnificat, ad eius Antiphonam & ad stationem* ».

955. *Ibid,*, p. 78 : « *Cantabitur graviter, non musice, & Magnificat in falso, ut vocant, burdono, si sieri possit, in Ecclesiis, in quibus musica est in usu, praesertim in Dominicis & festis duplicibus maioribus festivatis à populo […] Organa non pulsabuntur* ».

des degrés semi-double, simple et les féries sont intégralement chantées en plain-chant et forment un « plancher de sobriété[956] » à partir duquel les fêtes les moins solennisées se distinguent uniquement par la vitesse du chant et de la psalmodie[957]. La lenteur du chant est un important marqueur de la solennité. Ainsi, le chant ralenti à mesure que l'on monte l'échelle des degrés de solennité[958]. À titre de comparaison, l'usage la musique figurée à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois ne concerne que les fêtes des degrés annuel et solennel-majeur et se cantonne au cinquième psaume et au *Magnificat*, parfois seulement à l'hymne[959].

Sonnet consacre son cinquième et dernier chapitre aux secondes vêpres. Il précise que ses indications concernant les premières vêpres sont également valables pour les secondes vêpres, à l'exception des secondes vêpres des fêtes du degré annuel. Ces dernières peuvent intégrer une dose de musique figurée nettement plus importante. En cette matière, Sonnet distingue un usage diocésain applicable au diocèse et un usage métropolitain propre à la cathédrale. Le premier usage implique que tous les psaumes peuvent être chantés en faux-bourdon ou en musique. Le second usage impose le faux-bourdon aux quatre premiers psaumes et la musique figurée au cinquième psaume et à son antienne. Sonnet ne dit rien des autres antiennes, de l'hymne et du *Magnificat*. Cela suggère que ces prières devaient être chantées comme aux premières vêpres[960].

Le *Tableau n° 17* ci-dessous met en regard les prescriptions tirées du *Directorium chori* et du *Caeremoniale parisiense* de Sonnet pour les vêpres durant lesquelles la musique figurée est potentiellement chantée, soit les premières vêpres des annuels et des solennels-majeurs et les secondes vêpres des annuels, selon l'usage diocésain et métropolitain. Les seules constantes concernent l'emploi du chant sur le livre sur le répons du capitule, de l'hymne et de l'antienne du *Magnificat* ainsi que le choix entre faux-bourdon et musique figurée sur le *Magnificat*. Sonnet suggère également que la distinction entre les premières et les secondes vêpres des fêtes

---

956. BISARO (Xavier), *Guide historique…op. cit.*, 2017, p. 114, consulté le 11 septembre 2022. https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/guide-cmbv/.

957. *Caeremoniale parisiense…op. cit.*, 1662, p. 79 pour les semi-doubles et *Ibid,*, p. 81 pour les simples et les féries.

958. Le degré de solennité influe également sur le volume sonore du chant, l'effectif, l'organisation du chant responsorial et l'ornementation du plain-chant comme le montre Xavier BISARO dans son *Guide historique…op. cit.*, 2017, p. 96-113, consulté le 11 septembre 2022. https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr/guide-cmbv/.

959. Archives nationales, L 649/ 6[C] : *Ordre à observer dans l'Église Royale & Collégiale de S. Germain l'Auxerrois, pour le chant de l'office divin, selon différentes fêtes*, n.d., [1711].

960. *Caeremoniale parisiense…op. cit.*, 1662, p. 83 : « *Psalmi possunt cantari vel musice vel in falso Burdono, eodem modo ac si essent quinque Antiphonae cantandae, pro qualitate festi, vel ut in Ecclesia Metropolitana, quatuor Priores Psalmi in festis Annualibus cantabuntur in falso, ut dicunt, Burdono : quintus Psalmus musice, ac etiam eius Antiphona : & in Ecclesiis ubi musica non est in usu, quintus Psalmus cantabitur cum organis, & tunc finito* Sicut erat *quarti Psalmi, & facta aliqua mora, statim organa puslabuntur ad primum versum Psalmi de tono Antiphonae & aliorum Psalmorum* ».

du degré annuel repose sur l'augmentation du nombre de psaumes chantés en polyphonie : l'ensemble des psaumes pour les secondes vêpres et seulement les psaumes impairs pour les premières vêpres. La mise en polyphonie des antiennes est dépendante de celle des psaumes. Enfin, il transparaît que l'emploi de la musique figurée est optionnel. Le choix en cette matière dépend des moyens financiers des églises, de leurs usages propres mais aussi du bon vouloir des chanoines. Finalement, les modèles présentés par Sonnet ne prescrivent qu'un schéma d'articulation de la monodie et de la polyphonie dans le cours de la cérémonie. Le choix des formes de polyphonies employées reste ouvert. L'usage métropolitain que Sonnet décrit au sein du même paragraphe consacré aux secondes vêpres des annuels n'a donc pas un rôle prescriptif mais plutôt descriptif. Il dépeint la manière dont le modèle décrit dans la troisième colonne est généralement appliqué dans les cathédrales des diocèses qui suivent le rite parisien. L'écart entre les prescriptions du *Directorium chori* et celles du *Caeremoniale parisiense* relatives au chant des vêpres à la cathédrale peut trouver deux explications. L'usage métropolitain présenté dans le second livre concerne tous les diocèses qui suivent le rite parisien. Le *Directorium chori* ne concerne que les cathédrales des diocèses qui suivent le rite de Paris. Les prescriptions concordataires divergent quelque peu de celles du *Directorium chori*. Il est alors possible que ces dernières présentent une pratique canonique qui n'est plus observée au lendemain de la Révolution.

Tableau n° 17 - Déclinaison de la pompe musicale des vêpres en fonction du degré de solennité d'après le *Directorium chori* (1656) et *Caeremoniale parisiense* (1662) de Martin Sonnet

Moments de l'office	Les vêpres solennelles à Notre-Dame de Paris *Directorium chori*	1ères vêpres des annuels et des solennels-majeurs *Caeremoniale parisiense*	2ndes vêpres des annuels *Caeremoniale parisiense*	2ndes vêpres des annuels à l'église métropolitaine *Caeremoniale parisiense*
Deus in adjutorium	Plain-chant	Plain-chant	Plain-chant	Plain-chant
1er Psaume	Plain-chant	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon
1ère Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre
2ème Psaume	Plain-chant	Plain-chant	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon
2ème Antienne	Chant sur le livre	Plain-chant	Chant sur le livre	Chant sur le livre
3ème Psaume	Plain-chant	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon
3ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre
4ème Psaume	Plain-chant	Plain-chant	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon
4ème Antienne	Chant sur le livre	Plain-chant	Chant sur le livre	Chant sur le livre
5ème Psaume	Plain-chant	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique	Musique
5ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Musique
Capitule	Récité	Récité	Récité	Récité
Répons du Capitule	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre
Hymne	Chant sur le livre / orgue	Chant sur le livre [/orgue ?]	Chant sur le livre [/orgue ?]	Chant sur le livre [/orgue ?]
Magnificat	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique	Faux-bourdon ou Musique
Ant. du *Magnificat*	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre	Chant sur le livre
Oraison	Récité	Récité	Récité	Récité
Benedicamus	Plain-chant	Plain-chant	Plain-chant	Plain-chant

B. Les prescriptions dans les cérémoniaux de Toul et d'Angers

Le *Cérémonial de Toul* porte de nombreuses similitudes avec celui de Sonnet en ce qui concerne les schémas d'alternance entre monodie et polyphonie au cours de l'office. Il suggère également la possibilité de choisir entre plusieurs formes de polyphonie pour les psaumes :

> Aux fêtes de première classe, on chante en musique figurée à vêpres, l'hymne & le Magnificat, & si l'on veut le 1., le 3. et le 5. Pseaume ; à Matines, le Te Deum quand on a le tems. […]. On chante sur le livre, à l'office, toutes les antiennes des pseaumes & des cantiques que l'on a chanté en musique […]. On chante en faux-bourdon le cantique Nunc dimittis, le cantique Benedictus, lorsque l'on a chanté le Te Deum en musique, les réponses aux petits versets de la préface, & le cantique de la station quand il y'en a un. On chante tout le reste en plain-chant, tant à l'office qu'à la messe, à la réserve des choses où l'on doit toucher l'orgue[961].

L'office des vêpres des fêtes de première classe au diocèse de Toul est structuré selon le même principe d'alternance entre psaumes impairs et psaumes pairs proposé par Sonnet pour les premières vêpres des fêtes de degré annuel. L'auteur du cérémonial laisse également ouvert l'emploi de la musique figurée pour les psaumes impairs et lie la mise en musique des antiennes à celle des psaumes. Ainsi, les antiennes des psaumes impairs peuvent être chantées en chant sur le livre à condition que le psaume auquel elles sont associées soit chanté en musique. On en déduit donc la possibilité de ne chanter ces psaumes qu'en faux-bourdon. Le cas échéant, leurs antiennes sont probablement chantées en plain-chant. La pompe musicale est néanmoins plus élevée à la fin de l'office tel qu'il est décrit dans le *Cérémonial de Toul* puisqu'il indique que l'hymne et le *Magnificat* sont chantés en musique.

[961]. *Cérémonial de Toul dressé par un chanoine de l'Eglise cathédrale et imprimé par ordre d'illustrissime et réverendissime et seigneur, Monseigneur Henry de Thyard-Bissy, évêque comte de Toul*, 1700, cité par KOCEVAR (Erik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier et Daniel-Odon Hurel, Tournai : Brepols, p. 472. Les passages que nous avons coupés correspondent aux instructions du cérémonial pour la messe canoniale.

Tableau n° 18 - Mise en musique des vêpres solennelles d'après le *Cérémonial de Toul*

Moments de l'office	Vêpres solennelles *Cérémonial de Toul*
Deus in adjutorium	Plain-chant
1er Psaume	Musique [si l'on veut]
1ère Antienne	Chant sur le livre [si psaume en musique]
2ème Psaume	Plain-chant
2ème Antienne	Plain-chant
3ème Psaume	Musique [si l'on veut]
3ème Antienne	Chant sur le livre [si psaume en musique]
4ème Psaume	Plain-chant
4ème Antienne	Plain-chant
5ème Psaume	Musique [si l'on veut]
5ème Antienne	Chant sur le livre [si psaume en musique]
Capitule	Récité
Répons du Capitule	Plain-chant
Hymne	Musique
Magnificat	Musique
Antienne du *Magnificat*	Chant sur le livre
Oraison	Récité
Benedicamus	Plain-chant

Le *Cérémonial de l'église d'Angers* diffère grandement de ceux de Sonnet et de celui de Toul comme le montre le *Tableau n° 19* ci-dessous. La description du chant des vêpres solennelles à Angers est partagée entre un chapitre dédié aux usages commun des vêpres de première solennité[962] et des chapitres particuliers à chacune des fêtes honorées de ce degré : Noël[963], Pâques[964], Pentecôte[965] et Assomption[966]. Il émerge deux schémas d'articulation de la monodie et de la polyphonie. Le premier concerne les fêtes de Noël et de Pâques et le second celles de la Pentecôte et de l'Assomption. Tout comme le *Caeremoniale parisiense* de Sonnet et le *Cérémonial de Toul*, la déclinaison du chant concerne toujours les psaumes impairs, leurs antiennes, le *Magnificat*, l'hymne et parfois le répons du capitule. Aux vêpres de Noël et de Pâques, les antiennes et le *Magnificat* sont chantés en chant sur le livre tandis que les psaumes impairs et le répons du capitule sont en faux-bourdon. Les vêpres de la Pentecôte et de

962. *Cérémonial de l'église d'Angers*, Château-Gontier : chez Joseph Gentil, n.d., p. 44-68

963. *Ibid.*, p. 189-195.

964. *Ibid.*, p. 274-284.

965. *Ibid.*, p. 312-314.

966. *Ibid.*, p. 373-375.

l'Assomption sont organisées de la même manière à la différence que le répons, l'hymne et le *Magnificat* sont en musique.

Tableau n° 19 - Déclinaisons de la mise en musique des quatre fêtes de première solennité selon le *Cérémonial de l'église d'Angers*

Moments de l'office	Vêpres de Noël et Pâques	Vêpres de la Pentecôte et de l'Assomption
Deus in adjutorium	Plain-chant	Plain-chant
1er Psaume	Faux-bourdon	Faux-bourdon
1ère Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre
2ème Psaume	Plain-chant	Plain-chant
2ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre
3ème Psaume	Faux-bourdon	Faux-bourdon
3ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre
4ème Psaume	Plain-chant	Plain-chant
4ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre
5ème Psaume	Faux-bourdon	Faux-bourdon
5ème Antienne	Chant sur le livre	Chant sur le livre
Capitule	Récité	Récité
Répons du Capitule	Faux-bourdon	Musique
Hymne	n.d.	Musique
Magnificat	Chant sur le livre	Musique
Antienne du *Magnificat*	Chant sur le livre	Chant sur le livre
Oraison	Récité	Récité
Benedicamus	Plain-chant	Plain-chant

Le croisement intertextuel des quatre livres liturgiques évoqués précédemment ne révèle pas de modèle fixe d'organisation musicale des vêpres solennelles en France. Il permet tout de même de soulever trois faits importants. Le premier est qu'il existe une grande diversité d'intégration de la musique figurée dans le cours de l'office. On observe toutefois une tendance commune à faire exécuter les motets à la fin de l'office, au moment du chant de l'hymne et du cantique de Marie. Le deuxième est la permanence d'un modèle d'alternance entre les psaumes impairs et les psaumes pairs : les premiers font généralement l'objet d'une mise en musique plus importante que les seconds. Il existe toutefois des exceptions telles les secondes vêpres des annuels dans le *Caeremoniale parisiense* de Sonnet. Le troisième est l'interdépendance de la mise en musique des antiennes et de celle du *Magnificat* ou du psaume qu'elles encadrent.

Les cérémoniaux servent moins à prescrire des modèles fixes d'organisation de l'office liturgique qu'à inciter les officiers du culte à respecter certains usages, dans la mesure du possible[967]. Si les cérémoniaux mettent au jour des usages communs, leurs indications n'en demeurent pas moins qu'une figuration imparfaite de ce qui était réellement pratiqué dans les églises dotées d'une musique ordinaire. Témoigne de cette latitude entre codification et mise en action le ton quelque peu évasif de certains passages du *Caeremoniale parisiense* de Sonnet et du *Cérémonial de Toul*. Dans certaines rubriques, le premier ne tranche pas l'usage d'un genre polyphonique particulier. Sonnet laisse tantôt le choix entre faux-bourdon et musique figurée, tantôt entre faux-bourdon et chant sur le livre. Cela dépend de l'importance et de la qualité de la musique de chaque église. Sonnet distingue d'ailleurs la pompe musicale observée à la cathédrale pour les grandes fêtes. Le second insiste sur le caractère facultatif de l'usage de la musique figurée sur les psaumes impairs. Les cérémoniaux ne portent pas un ensemble de règles intangibles. Ils fournissent une « enveloppe sonore[968] » malléable à laquelle les maîtres de musique formés en maîtrise comme Pierre Desvignes sont accoutumés depuis l'enfance.

On mesure ici l'écart considérable entre les indications des cérémoniaux et les prescriptions des chanoines de Notre-Dame au lendemain de la Révolution, lesquels, rappelons-le, exigeaient, selon la formulation, « qu'au moins un psaume[969] » ou « qu'un ou deux psaumes[970] » soient mis en musique. Les chanoines ne se prononcent finalement que sur l'aspect facultatif des indications du cérémonial de Paris : le chant des psaumes. Il apparaît alors que les actes capitulaires relatifs à l'emploi de la musique aux vêpres solennelles n'ont peut-être pas été prononcés dans le but de fournir un modèle global d'intégration de la musique figurée dans le cours de l'office, mais afin d'encadrer l'un des aspects de cette pratique qui n'était pas strictement réglé par le cérémonial. Les prescriptions des chanoines de Notre-Dame devaient simplement venir compléter les règles du cérémonial. Cependant, ni les chanoines, ni Desvignes, ni Bienaimé n'ont évoqué la règle diocésaine. Ils ne se sont jamais explicitement référés aux livres liturgiques concernés comme ils purent le faire avec le *Cérémonial françois* rédigé par Théodore Godefroy en 1649 au moment d'organiser la célébration de l'anniversaire

967. HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonie, cérémonial, cérémoniaux dans la catholicité post-tridentine », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier, Daniel-Odon Hurel, Paris : Brepols, 2009, p. 11-43. Dans cet article, Jean-Yves Hameline prévient qu'il est nécessaire de différencier l'étude des « énoncés prescripteurs » et la « connaissance des actions elles-mêmes » (p. 13).

968. HAMELINE (Jean-Yves), *Une poétique du rituel*, Paris : Les éditions du Cerf, 1997, p. 127-170.

969. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 mars 1828.

970. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827.

du retour des Bourbons le 3 mai 1814[971]. Nous ne pouvons donc tirer aucune conclusion à ce sujet du seul point de vue de la littérature prescriptive. Comme l'a suggéré Xavier Bisaro[972], l'étude des pratiques musicales *in ecclesia* nécessite de renverser le point de vue et de les observer à partir des traces concrètes qu'elles ont laissées : les sources musicales. L'étude comparée des règlements de Notre-Dame et des usages traditionnels ouvrent un ensemble d'hypothèses que l'on ne pourra vérifier que par l'entrecroisement des textes prescriptifs et du corpus d'œuvres de Desvignes.

III. Reconstituer les vêpres en musique de Pierre Desvignes

Nous venons d'examiner les règles codifiant l'emploi de la musique aux vêpres à Notre-Dame de Paris au lendemain de la signature du Concordat, de souligner leur relativité et, surtout, de mettre au jour les corrélations avec les usages traditionnels. En l'absence de sources claires sur la question de l'encadrement de l'emploi de la musique figurée aux vêpres, il est nécessaire de se plonger directement dans le corpus musical et de le mettre en perspective avec les quelques données tirées du *Registre des délibérations capitulaires* et des cérémoniaux d'Ancien Régime. Si ces énoncés prescripteurs donnent des instructions claires, l'historiographie récente a tout de même considérablement relativisé leur caractère normatif et leur incidence sur les pratiques réelles[973]. Jean-Yves Hameline considère que la « dispersion des énoncés, l'hétérogénéité de leurs supports et de leurs statuts canonique, théologique ou pastoral » doivent nous inciter à différencier l'étude des prescriptions et l'étude des pratiques réelles[974]. Les observations d'Hameline ne s'appliquent pas seulement à l'échelle globale de la littérature prescriptive mais également à une échelle très localisée. Nous avons pu observer une telle hétérogénéité de support et de statut des textes à vocation normative au sein du *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame. Xavier Bisaro et Sébastien Gaudelus soulignent le statut particulier du *Caeremoniale parisiensis* de Sonnet (1662). Celui-ci s'éloigne d'une conception pyramidale assimilant la règle diocésaine à celle de l'église métropolitaine.

971. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1814. Cette question est traitée au chapitre 4 de cette thèse.

972. BISARO (Xavier), « Les Vespres à deux chœurs avec symphonie de Menault…art. cit. ».

973. *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Bernard Dompnier, Daniel-Odon Hurel, Tournai : Brepols, 2009.

974. HAMELINE (Jean-Yves), « Cérémonie, cérémonial, cérémoniaux dans la catholicité post-tridentine », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne…op. cit.*, p. 11-43.

Il propose, au contraire, de faire dialoguer les usages métropolitains et ceux des autres églises du diocèse en fonction de leur statut et de leurs moyens[975]. En analysant l'évolution de la codification des saluts du Saint-Sacrement, Alexis Meunier s'interroge sur la constitution de leurs normes et de leur forme canonique au sein de la littérature prescriptive. Il fait apparaître la grande diversité des morphologies décrites et démontre le caractère indicatif plutôt que prescriptif des cérémoniaux. Il explique notamment que le *Caeremoniale parisiensis* de Noailles (1703) propose un modèle clair mais laisse le choix aux églises du diocèse entre plusieurs autres modèles alternatifs[976]. Il est donc essentiel de distinguer ce qui relève de la norme prescrite, de la tradition et des pratiques. Les deux premiers aspects ont été traités au cours des deux premières parties de ce chapitre. Le troisième aspect sera traité dans la quatrième partie. Au troisième temps de ce chapitre, il est d'abord nécessaire de reconstituer en amont le corpus d'œuvres que Desvignes destinait aux vêpres des grandes fêtes par l'entrecroisement des sources musicales, des livres liturgiques et des textes prescriptifs locaux. Nous pourrons ensuite formuler nos premières hypothèses sur le rapport de ce compositeur aux usages traditionnels quant à l'intégration de la *musica* dans le cours de l'office des vêpres.

A. Reconstituer le corpus d'œuvres pour les vêpres

Comme nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre, Desvignes n'a pas constitué de recueil pour les vêpres comme le firent Claudio Monteverdi avec ses *Vespro della Beata Maria Vergine*[977] au début du XVII^e^ siècle, Pierre Menault avec ses *Vespres à deux chœurs avec symphonie* à la fin du XVII^e^ siècle[978] ou, plus proche de notre cadre chronologique, Mozart avec ses *Vesperae Solennes de Confessore* et ses *Vesperae de Dominica*, toutes deux composées pour la cathédrale de Salzbourg entre 1779 et 1780[979]. Comme nous l'avons déjà vu, il existe

975. BISARO (Xavier) et GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e^ siècle », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne…op. cit.*, p. 483-495.

976. MEUNIER (Alexis), « Les saluts du Saint-Sacrement : des offices de dévotion pour les fidèles », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne…op. cit.*, p. 497-516.

977. Voir à propos de ces vêpres WHENHAM (John), *Monteverdi : Vespers 1610*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997 et KURTZMAN (Jeffrey), *The Monteverdi Vespers of 1610 : Music, Context, Performance*, Oxford : Clarendon Press, 2000.

978. BISARO (Xavier), « Les *Vespres à deux chœurs avec symphonie* de Menault : une stylistique du vraisemblable », *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, dir. Achille[Cécile] Davy-Rigaux, Florence : Olschki, 2014, p. 141-158.

979. KÖCHEL (Ludwig von), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1862, réed. 1983. Voir respectivement les numéros K. 321 et K. 339.

deux inventaires anciens des œuvres de Desvignes : celui dressé par sa fille en 1827 pour la vente à l'archevêché et celui intégré à l'inventaire du mobilier de la cathédrale dressé en 1884[980]. Ces inventaires ne font que rendre compte sommairement du matériel existant. Ils ne font apparaître aucune logique fonctionnelle ou organisationnelle comme les inventaires des fonds Henri Hardouin à la cathédrale de Reims et Pierre-Louis Pollio à la collégiale Saint-Vincent de Soignies qui sont organisés selon un double classement par type de pièce et par temps liturgique[981].

Les motets de Desvignes susceptibles d'avoir été exécutés aux vêpres sont dispersés et ne sont pas explicitement associés à un temps liturgique, à une fête ou à un type d'office, en dehors des antiennes qui, comme nous le verrons, forment un cas particulier. L'absence de recueil pour les vêpres s'explique notamment par le fait que les offices de vêpres sont globalement conçus autour d'un petit ensemble de psaumes récurrents. Ainsi, les mêmes psaumes peuvent être chantés à plusieurs célébrations. C'est le cas notamment du *Dixit Dominus*, du *Beatus vir*, de l'*In exitu Israël*, du *Laetatus sum*, du *Laudate pueri*, du *Memento Domine* ou encore du *Lauda Jerusalem* dans le cadre de la liturgie parisienne, comme le montre le *Tableau n° 20* ci-dessous[982].

980. Voir l'introduction générale de la thèse *supra*.

981. Pour le cas Hardouin voir CERF (Charles), *La Maîtrise de l'église métropolitaine de Reims et M. l'abbé Hardouin*, Reims : V. Geoffroy, 1872 ainsi que LEFLON (Jean), *Henri Hardouin et la musique du chapitre de Reims au XVIIIe siècle*, Reims : Librairie Matot, 1933. Pour le cas Pollio, voir GUILLOUX (Fabien), *Inventaire des archives musicales de la collégiale de Saint-Vincent de Soignies : (1611) 1700-1890 (1945)*, Bruxelles : Archives générales du royaume, 2016. Voir également l'article « Le Maître et son œuvre : la nécessité d'un classement, l'espoir d'une préservation », *Le Métier du maître de musique d'Église (XVIIe- XVIIIe siècles)…op. cit.*, p. 263-280 au cours duquel Jean Duron propose une analyse transversale des fonds et inventaires de musique d'Église connus et de ce que ces derniers révèlent de la manière dont les maîtres de musique organisaient leur travail quotidien et dont ils concevaient la transmission de leur œuvre.

982. *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, 1816 ; *Vespéral noté à l'usage de Paris et de tous les diocèses qui suivent le rit parisien*, 1827.

Tableau n° 20 – Occurrences des principaux psaumes de vêpres dans l'année liturgique[983]

Psaumes	Occurrences dans l'année	Fêtes	Place dans la psalmodie
Dixit Dominus	84	Noël, Saint-Etienne, Saint-Jean, Saint-Innocents, Octave de Noël, Circoncision du Christ, Épiphanie, Octave de l'Épiphanie, Pâques, Lundi de Pâques, Mardi de Pâques, Mercredi de Pâques, Jeudi de Pâques, Vendredi de Pâques, Ascension, Pentecôte, Lundi de Pentecôte, Mardi de Pentecôte, Mercredi de Pentecôte, Jeudi de Pentecôte, Vendredi de Pentecôte, Fête-Dieu, Octave de la Fête-Dieu, Conception de la Vierge, Purification de la Vierge, Annonciation, Assomption, Nativité de la Vierge, Saint-Denis, Toussaint, Octave de la Toussaint, Présentation de la Vierge et tous les dimanches	1er psaume
Laudate pueri	69	Toussaint, Octave de la Toussaint, Présentation de la Vierge et tous les dimanches	4ème psaume
		Épiphanie, Octave de l'Épiphanie, Pentecôte, Lundi de Pentecôte, Mardi de Pentecôte, Mercredi de, Pentecôte, Jeudi de Pentecôte, Vendredi de Pentecôte, Conception de la Vierge, Purification de la Vierge, Annonciation, Assomption, Nativité de la Vierge	2ème psaume
		Ascension	3ème psaume
Beatus vir	66	Noël, Saint-Etienne, Saint-Jean, Saints-innocents, Octave de Noël, Circoncision du Christ, Pâques, Lundi de Pâques, Mardi de Pâques, Mercredi de Pâques, Jeudi de Pâques, Vendredi de Pâques, Toussaint, Octave de la Toussaint et tous les dimanches	3ème psaume
In Exitu Israël	60	Toussaint, Octave de la Toussaint et tous les dimanches	5ème psaume
		Pentecôte, Lundi de Pentecôte, Mardi de Pentecôte, Mercredi de Pentecôte, Jeudi de Pentecôte, Vendredi de Pentecôte	3ème psaume
Leatatus sum	10	Conception de la Vierge, Purification de la Vierge, Annonciation, Assomption, Nativité de la Vierge, Présentation de la Vierge	3ème psaume
		Épiphanie, Octave de l'Épiphanie, Ascension	4ème psaume
		Dédicace	1er psaume
Lauda Jerusalem	9	Fête-Dieu, Octave de la Fête-Dieu, Conception de la Vierge, Purification de la Vierge, Annonciation, Assomption, Nativité de la Vierge, Présentation de la Vierge, Dédicace	5ème psaume
Nisi Dominus	7	Conception de la Vierge, Purification de la Vierge, Annonciation, Assomption, Nativité de la Vierge, Présentation de la Vierge	4ème psaume
		Dédicace	2ème psaume
Memento Domine	7	Noël, Saint-Etienne, Saint-Jean, Saints-Innocents, Octave de Noël, Circoncision du Christ	5ème psaume
		Dédicace	3ème psaume

983. Ce tableau a été élaboré à partir du *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, Paris : chez les libraires associés aux usages du diocèse, 1816.

Le *Dixit Dominus*, le *Laudate pueri*, le *Beatus vir* et l'*In exitu Israël*, sont respectivement chantés 84, 69, 66 et 60 fois au cours de l'année liturgique tandis que les psaumes *Leatatus sum*, *Lauda jerusalem*, *Nisi Dominus* et *Memento Domine* ne sont chantés qu'une petite dizaine de fois. Un tel écart s'explique par le fait que les quatre premiers psaumes précédemment cités appartiennent à la psalmodie dominicale. Ces quatre psaumes sont donc chantés aux vêpres des dimanches[984]. En plus des dimanches, le *Dixit Dominus* est également chanté aux vêpres de 32 fêtes du propre du temps et du propre des saints. Il tient systématiquement la première place de la psalmodie, comme aux dimanches. Il est chanté aux vêpres d'une grande variété de fêtes comprenant notamment Noël, l'Épiphanie, la Toussaint et la Fête-Dieu et leurs octaves respectives. Il est également chanté aux fêtes de Pâques et de la Pentecôte, pendant la semaine qui suit ces deux fêtes, aux vêpres de l'Ascension et aux vêpres des principales fêtes mariales que sont la Conception de la Vierge, la Purification de la Vierge, l'Annonciation, l'Assomption, la Nativité de la Vierge et la Présentation de la Vierge. On trouve également ce psaume aux vêpres de la Saint-Denis et des fêtes de Saint-Etienne, Saint-Jean et des Saints-Innocents, qui sont célébrées dans le temps de Noël et qui, de ce fait, en reprennent la psalmodie.

Le *Laudate pueri* est le quatrième psaume des vêpres des dimanches et de quelques fêtes telles la Présentation de la Vierge, la Toussaint et de son octave. Il est également le troisième psaume des vêpres de l'Ascension. Dans le cadre des fêtes, le *Laudate pueri* est surtout employé comme second psaume. Le *Beatus vir* est systématiquement chanté comme troisième psaume des dimanches et de 14 fêtes du propre, notamment aux temps de Noël et de Pâques. Si l'*In exitu Israël* tient la cinquième place de la psalmodie des dimanches et de la Toussaint, il est chanté comme troisième psaume aux vêpres de la Pentecôte et de la semaine post-Pentecôte. Le *Leatatus sum* change également de place dans la psalmodie en fonction du type de fête. Il est le troisième psaume des vêpres des principales fêtes mariales, le quatrième psaume des vêpres de l'Épiphanie, de son octave et de l'Ascension ainsi que le premier psaume des vêpres de la Dédicace. Le *Nisi Dominus* et le *Memento Domine* changent également de place dans la psalmodie aux vêpres de la Dédicace. Ils y tiennent respectivement la deuxième et la troisième place. Le premier est chanté comme quatrième psaume des fêtes mariales et le second comme cinquième psaume des vêpres du temps de Noël jusqu'à la fête de la Circoncision du Christ.

[984]. Cela inclut également les dimanches particulièrement solennisés comme les dimanches du Carême, le dimanche des Rameaux ou encore les 24 dimanches après la Pentecôte. Les vêpres de ces dimanches solennisés reposent sur la psalmodie du dimanche à laquelle s'articulent des antiennes, des versets, des répons et des capitules propres. Cette règle vaut également pour toutes les autres féries. Les vêpres des samedis solennisés et les lundis, mardis, mercredis, jeudis et vendredis de Pâques et de Pentecôte sont conçues, comme les dimanches solennisés, autour de l'appareil psalmodique de la férie.

Enfin, le *Lauda Jerusalem* est chanté comme cinquième psaume des fêtes mariales, de la Fête-Dieu et de son octave.

Les maîtres de musique français ont donc plutôt pour habitude de ne mettre en musique que ces psaumes et quelques autres pour des offices spécifiques, le cas échéant. Ils peuvent également compter sur la musique que leurs prédécesseurs ont laissé à la maîtrise ou qu'ils avaient fait acheter[985]. Un même motet peut ainsi être exécuté à plusieurs occasions au cours de l'année liturgique. La plupart des fonds musicaux conservés et certains inventaires de maîtrises connus témoignent de cette pratique. Les fonds musicaux d'Antoine Merle, Louis Grénon, Antoine Lorenziti ou encore François Giroust ne contiennent aucun recueil pour les vêpres et sont surtout constitués de messes et motets détachés sur les psaumes, hymnes, *Magnificat* et antiennes mariales[986]. L'inventaire de la musique de la cathédrale du Puy-en-Velay dressé à la fin du contrat d'engagement de Louis Grénon en 1754 indique que l'armoire de la maîtrise contient quelques compositions de Lalande et Campra ainsi que de nombreuses autres de deux anciens maîtres de la cathédrale que sont Lashermes et Boudon, sans aucune logique fonctionnelle. Il est néanmoins organisé par compositeur et par type de pièces. Les psaumes récurrents que nous avons évoqués précédemment y sont surreprésentés, particulièrement le *Dixit Dominus*, le *Beatus vir*, et le *Laetatus sum*[987].

Le *Tableau n° 21* ci-dessous met en perspective l'appareil textuel des vêpres des fêtes du degré annuel, pour lesquelles les chanoines de Notre-Dame préconisent de faire chanter un ou plusieurs psaumes en musique, avec le corpus musical de Desvignes. Les textes qui ont fait l'objet d'un motet ont été mis en gras de manière à faire ressortir leur intégration dans le

---

985. Il est effectivement courant qu'un maître de musique quittant son poste laisse des copies de sa musique dans l'armoire de la maîtrise afin notamment d'assurer la continuité du service avec son successeur. C'est un aspect du métier de maître de musique qui a souvent été évoqué dans l'historiographie spécialisée, notamment par Jean DURON dans « Le Maître et son œuvre…art. cit. » ou par Georges ESCOFFIER dans « Les dispositifs vocaux et instrumentaux utilisés par Louis Grénon », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005, p. 89-110.

986. Les œuvres d'Antoine Merle sont conservées à la BnF. On en trouve la liste ici : Antoine Merle (1754-1835) - Œuvres musicales de cet auteur (bnf.fr). Le catalogue des œuvres de Louis Grénon est donné à la fin du collectif *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005, p. 189-193. Il contient cinq *Magnificat*, cinq *Dixit Dominus*, deux *Laudate Dominum*, un *Beatus vir*, un *Lauda Jerusalem*. Le catalogue des œuvres de Lorenziti est donné en annexe de l'article de René DEPOUTOT, « Maître de musique d'Église à Nancy au XVIII^e siècle : du chœur de la primatiale à la salle du concert et de la comédie », *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e- XVIII^e siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020, p. 221-241. Il contient notamment une dizaine de *Magnificat*, quatre *Dixit Dominus*, un *Beatus vir*, deux *Laudate pueri*, deux *Laudate Dominum*, un *Lauda Jerusalem* et un *Laetatus sum*. Pour François Giroust voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Zürich, New York : Olm, 2018.

987. Voir *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle…op. cit.*, p. 176-177.

déroulement de l'office. Les invitatoires, l'oraison, le répons du capitule et la doxologie n'ont pas été mis en musique par Desvignes et ne sont pas évoqués par les chanoines. Nous avons donc préféré les exclure et nous concentrer sur les psaumes, l'hymne, le cantique et les antiennes. Le tableau ci-dessous montre que Desvignes n'insérait de la musique figurée qu'à certains moments de l'office des vêpres. Il n'a mis en musique que deux ou trois psaumes, l'antienne du dernier psaume, le *Magnificat* et son antienne. Le tableau montre également que Desvignes concevait son portefeuille de motets de manière très minimaliste. Le maître a certes composé six œuvres sur le *Magnificat*. Mais les psaumes et antiennes évoqués ci-dessus n'ont fait l'objet que d'une seule composition. Pour les antiennes, cela s'explique par le fait qu'elles sont propres à chaque fête et qu'elles ne sont chantées qu'une fois dans l'année. L'uniformité du portefeuille d'œuvres suggère que le maître pouvait réemployer les mêmes pièces aux vêpres des quatre fêtes. Le même *Dixit Dominus* et le même *Beatus vir* pouvaient donc être chantés respectivement quatre et deux fois dans l'année[988]. L'hypothèse selon laquelle le maître put recourir à d'autres motets que les siens n'est pas exclue, mais elle est pour lors invérifiable.

[988]. Le *Beatus vir* et l'*In exitu Israël* sont perdus mais sont mentionnés dans l'inventaire de la musique vendue à la maîtrise que la fille de Desvignes dressa en 1827. Cela témoigne donc du fait que Desvignes avait composé des motets sur ces deux psaumes, probablement pour les vêpres. Cela indique aussi que ces motets étaient copiés individuellement car ils ne figurent pas dans le recueil F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640, à l'instar du *Lauda Jerusalem* (F-Pn, Rés. Vma. ms. 1653) et de l'*Exaudiat* (F-Pn, Rés. Vma. ms. 1642).

Tableau n° 21 – Croisement du déroulement des vêpres des fêtes de degré annuel et des œuvres conservées de Pierre Desvignes[989]

Ordre des prières	Noël (2ndes vêpres)	Nombre d'œuvres	Sources Desvignes	Nomenclature
Psaume 1	***Dixit Dominus* (ps. 109)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. ob., spt., vlc., ctb., DHcTB
Antienne 1	*Tecum principium*	0	Aucune	Aucune
Psaume 2	*Confitebor tibi…consilio* (ps. 110)	0	Aucune	Aucune
Antienne 2	*Redemptionem misit Dominus*	0	Aucune	Aucune
Psaume 3	***Beatus vir* (ps. 111)**	1	Non conservée	Inconnue
Antienne 3	*Exortus est in tenebris*	0	Aucune	Aucune
Psaume 4	*De profundis* (ps. 129)	0	Aucune	Aucune
Antienne 4	*Apud Dominum*	0	Aucune	Aucune
Psaume 5	***Memento Domine* (ps. 131)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. ob., spt., vlc., ctb., DHcTB
Antienne 5	***De fructu ventris***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	Hc, bas., bc.
Hymne	*Jesu, redemptor omnium*	0	Aucune	Aucune
Ant. du Cantique	***E Filius Dei veni***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	B, bas., bc.
Cantique	***Magnificat***	6	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646	2 vl., vlc., ctb., STB
Ordre des prières	**Pâques (2ndes vêpres)**	**Nombre d'œuvres**	**Sources Desvignes**	**Nomenclature**
Psaume 1	***Dixit Dominus* (ps. 109)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. ob., spt., vlc., ctb., SATB
Antienne 1	*Dicite discipulis*	0	Aucune	Aucune
Psaume 2	*Confitebor tibi…consilio* (ps. 110)	0	Aucune	Aucune
Antienne 2	*Ecce praecedit*	0	Aucune	Aucune
Psaume 3	***Beatus vir* (ps. 111)**	1	Non conservée	Inconnue
Antienne 3	***Et exierunt cito***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	B, bas., bc.
Psaume 4	Aucun	0	Aucune	Aucune
Antienne 4	Aucun	0	Aucune	Aucune
Psaume 5	Aucun	0	Aucune	Aucune
Antienne 5	Aucun	0	Aucune	Aucune
Hymne	*Haec dies quam fecit*	0	Aucune	Aucune
Ant. du Cantique	***Cum sero esset***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	HcB, bas., bc.
Cantique	***Magnificat***	6	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646	2 vl., vlc., ctb., STB

989. Ce tableau a été confectionné à partir d'une étude comparée entre le fonds musical de Pierre Desvignes et les livres liturgiques suivants : *Breviarium Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patri et Domini D. Hyacinthi-Ludovici de Quelen…*, 1836 ; *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien, réimprimé sur les éditions publiées par l'ordre de Monseigneur de Vintimille et augmenté d'un supplément contenant l'office du sacré cœur et des nouveaux offices introduits dans cette liturgie par Mgneur de Périgord, Archevêque de Paris*, 1827 ; *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, 1816 ; *Vespéral noté à l'usage de Paris et de tous les diocèses qui suivent le rit parisien*, 1827.

Ordre des prières	Pentecôte (2ndes vêpres)	Nombre d'œuvres	Sources Desvignes	Nomenclature
Psaume 1	***Dixit Dominus* (ps. 109)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. htb., spt., vlc., ctb., DHcTB
Antienne 1	*Dextera Dei*	0	Aucune	Aucune
Psaume 2	*Laudate pueri* (ps. 112)	0	Aucune	Aucune
Antienne 2	*Sanctificati estis*	0	Aucune	Aucune
Psaume 3	***In exitu Israël* (ps. 113)**	1	Non conservée	Inconnue
Antienne 3	***Signati estis Spiritu***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	Hc, bas., bc.
Psaume 4	Aucun	0	Aucune	Aucune
Antienne 4	Aucun	0	Aucune	Aucune
Psaume 5	Aucun	0	Aucune	Aucune
Antienne 5	Aucun	0	Aucune	Aucune
Hymne	*Quo vos Magistri*	0	Aucune	Aucune
Ant. du Cantique	***Det vobis deus virtute***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	B, bas., bc.
Cantique	***Magnificat***	6	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646	2 vl., vlc., ctb., STB
Ordre des prières	**Assomption (2ndes vêpres)**	**Nombre d'œuvres**	**Sources Desvignes**	**Nomenclature**
Psaume 1	***Dixit Dominus* (ps. 109)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. ob., spt., vlc., ctb., DHcTB
Antienne 1	*Praecepit Rex*	0	Aucune	Aucune
Psaume 2	*Laudate pueri* (ps. 112)	0	Aucune	Aucune
Antienne 2	*Surrexit Rex*	0	Aucune	Aucune
Psaume 3	*Lætatus sum* (ps. 121)	0	Aucune	Aucune
Antienne 3	*Habuit gratiam*	0	Aucune	Aucune
Psaume 4	***Nisi Dominus* (ps 126)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640	vl., bas. ob., spt., vlc., ctb., DHcTB
Antienne 4	*Rex dedit Reginae*	0	Aucune	Aucune
Psaume 5	***Lauda Jerusalem* (ps. 147)**	1	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1653	n.d.[990]
Antienne 5	***Benedixerunt eam***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	B, bas., bc.
Hymne	*Ô Vos aetherei, plaudite*	0	Aucune	Aucune
Ant. du Cantique	***Respexit Deus***	1	F-Pn, ms. 9330(1)	Hc, bas., bc.
Cantique	***Magnificat***	6	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646	2 vl., vlc., ctb., STB

[990]. On ne conserve que deux cahiers de dessus et un cahier de haute-contre tirés d'un lot de parties séparées fragmentaire. On ne peut donc en déduire aucune nomenclature. Pour plus d'informations, voir le catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 37, p. 555.

Le tableau ci-dessus ne donne qu'un aperçu des œuvres conservées. La reconstitution des vêpres en musique de Desvignes pose quelques problèmes méthodologiques et nécessite une étude archivistique plus approfondie. Il subsiste en effet une incertitude quant à l'emploi de motets sur les antiennes due à l'hétérogénéité matérielle du corpus. Ce dernier peut être subdivisé en trois ensembles – les psaumes, les *Magnificat* et les antiennes – qui sont dispersés dans trois recueils et plusieurs lots de parties copiés individuellement. Commençons tout d'abord par nos certitudes concernant l'exécution des psaumes. On conserve seize psaumes en musique, copiés individuellement ou au sein de recueils non thématisés en parties séparées. Leur état de conservation n'est pas homogène. On ne conserve de certains qu'une copie d'Ancien Régime ou qu'une copie de la période concordataire. On conserve de certains autres des copies datant des deux périodes. Le *Tableau n° 22* ci-dessous présente dans l'ordre ces trois états de conservation.

Tableau n° 22 - Les sources des psaumes en musique de Desvignes[991]

Psaumes	Copie(s) Ancien-Régime	Copie(s) Concordat
Quem ad modum (ps. 41)	F-Pn, ms. 9329(4)	Aucune
Laudate Dominum (ps. 116)	F-Pn, ms. 9329(9)	Aucune
Ad dominum (ps. 119)	F-Pn, ms. 9331(2) F-Pn, ms. 9331(3)	Aucune
Dixit Dominus (ps. 109)	Aucune	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Memento Domine David (ps. 131)	Aucune	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Lauda Jerusalem (ps. 146)	Aucune	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1653
Confitebor tibi…quoniam (ps. 137)	Aucune	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1642
Super flumina (ps. 136)	Aucune	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Quare fremuerunt gentes (ps. 2)	F-Pn, ms. 9329(1)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646
Exaudiat (ps. 19)	F-Pn, ms. 9329(2)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1651
Adferte Domino (ps. 28)	F-Pn, ms. 9329(3)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Quam dilecta (ps. 83)	F-Pn, ms. 9329(5)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Credidi propter (ps. 115)	F-Pn, ms. 9329(6)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1646
Nisi Dominus (ps. 126)	F-Pn, ms. 9329(7)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Benedictus Dominus (ps. 143)	F-Pn, ms. 9329(8)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1639 F-Pn, Rés. Vma. ms. 1640
Magnus Dominus (ps. 47)	F-Pn, ms. 9330(3)	F-Pn, Rés. Vma. ms. 1621 F-Pn, ms. 9344(1)

991. Ce tableau est le fruit d'une analyse comparée du Fonds du Conservatoire (cotes BnF commençant par ms. 93…) et du Fonds Notre-Dame non catalogué (cotes BnF commençant par Rés. Vma. ms. 16…).

Les psaumes *Quem ad modum* et *Laudate Dominum* sont conservés dans un recueil de motets pour chœur et orchestre symphonique datant de la période d'activité de Desvignes à Chartres. Il en est de même de l'*Ad Dominum* dont il existe deux versions : l'une en latin (F-Pn, ms. 9331(3)) et l'autre sur une traduction française de Jean-Baptiste Rousseau sous-titrée *Ode sacrée* (F-Pn, ms. 9331(2)), probablement destinée à être exécutée hors du cadre liturgique. Ces trois motets ne semblent pas avoir été repris à Notre-Dame sous le Concordat puisque l'on n'en conserve que des copies datant de l'Ancien-Régime[992]. La comparaison des copies d'Ancien Régime et des copies concordataires fait apparaître deux logiques organisationnelles différentes. Presque toutes les copies d'Ancien Régime sont rangées dans le même recueil coté F-Pn, ms. 9329. C'est un recueil factice de motets à usages multiples. Seuls l'*Ad Dominum* et le *Magnus Dominus* font exception.

Les autres motets, classés ensembles à Chartres, sont dispersés à Notre-Dame. Nous les trouvons majoritairement copiés dans un recueil de parties séparées pour chœur et petit orchestre Rés. Vma. ms. 1640 auquel fait doublon, pour certains motets, un recueil en partition vocale Rés. Vma. ms. 1639. Ce dernier recueil devait probablement servir de modèle de copie. Pourtant, il ne contient pas tous les motets du recueil Rés. Vma. ms. 1640, ce qui exclut tout lien d'ordre fonctionnel entre les deux sources. La partition vocale Rés. Vma. ms. 1639 n'a pas été produite pour des exécutions sans orchestre puisqu'elle prend en compte les temps de silence des ritournelles instrumentales et mentionne en page de titre qu'il s'agit de motets « en symphonie ». La présence de ces deux recueils témoigne probablement d'une réorganisation de l'armoire de la maîtrise dont il est difficile d'établir la chronologie. Le recueil Rés. Vma. ms. 1639 n'est pas précisément datable. Nous avons juste la certitude qu'il a été conçu pendant la période d'activité de Desvignes à Notre-Dame puisqu'il a été copié sur le même papier que d'autres œuvres associées à cette période. Nous avons en revanche la certitude que le recueil Rés. Vma. ms. 1640 a été copié entre 1820 et 1827 puisqu'il contient un motet pour le baptême du duc de Bordeaux, né le 29 septembre 1820 et plusieurs cahiers autographes, donc copiés avant le décès du maître le 21 janvier 1827. Il est donc très probable que le recueil Rés. Vma. ms. 1639 soit plus ancien que le recueil Rés. Vma. ms. 1640. L'hypothèse de la réorganisation tardive de l'armoire de la maîtrise expliquerait pourquoi Desvignes s'est lancé, à la fin de sa

[992]. Le recueil F-Pn, ms. 9329 porte sur sa page de titre la mention suivante : « Neuf mottets a grand-orchestre composés par P. L. A. Desvignes maitre de musique de l'eglise cathédrale de Chartres ». La page de titre de la sous-cote F-Pn, ms. 9331(2) porte la mention suivante : « Ode Sacrée de J. B. Rousseau. Mise en Musique par P. L. A. Desvignes. Ad Dominum cum Tribularer clamavi. Mottet, même musique. Par P. L. A. Desvignes Maitre de musique de la Cathedrale de Chartres ». Il ne fait donc aucun doute que ces copies autographes ont été faites entre 1785 et 1793, période d'activité de Desvignes à la cathédrale de Chartres.

vie, dans la mise au net de plusieurs messes, motets, de ses messes des morts et de ses *Leçons de ténèbres*.

Les copies du *Dixit Dominus*, premier psaume des vêpres des quatre fêtes du degré annuel, du *Memento Domine*, cinquième psaume des vêpres de Noël, et du *Nisi Dominus*, quatrième psaume de l'Assomption, datent toutes des années 1820. Cela indique que Desvignes continua de les employer tout au long de sa période d'activité à Notre-Dame. Il n'en existe pas de copie d'Ancien Régime. On ne peut donc dire s'il s'agit de reprises ou de compositions nouvelles. En l'état actuel de la recherche, la seconde hypothèse est la plus probable. En l'absence de sources musicales, on ne peut émettre aucune hypothèse de ce genre sur l'emploi du *Beatus vir* et de l'*In exitu Israël*. En revanche, nous avons la certitude que Desvignes abandonna son *Lauda Jerusalem*, cinquième psaume des vêpres de l'Assomption, au moment de la confection du recueil Rés. Vma. ms. 1640 dans les années 1820. Cela est certainement corrélé à la réforme du bréviaire parisien de 1822 évoquée précédemment. Cette dernière conduit notamment à la subdivision du degré annuel en deux degrés : annuel-majeur et annuel-mineur[993]. Seules les fêtes de Noël, de la Pentecôte et de Pâques sont passées au degré annuel-majeur. L'Assomption a été dotée du degré annuel-mineur la sous-classant légèrement par rapport aux autres. Rappelons d'ailleurs que lors de leurs échanges avec le successeur de Desvignes en 1827 et 1828, les chanoines enjoignent leur nouveau maître de musique à ne faire chanter un psaume en musique qu'aux vêpres des trois premières fêtes[994]. Sur un plan archivistique, cela explique pourquoi le *Lauda Jerusalem* ne figure pas dans le recueil Rés. Vma. ms. 1640. On ne conserve de ce dernier qu'un reliquat copié autour de 1810[995]. Les chanoines ont ainsi fait appliquer strictement leur règlement prévoyant au moins un psaume aux vêpres des fêtes du plus haut degré en fonction de la nouvelle hiérarchie des degrés de solennité. Ils n'accordent pas de traitement particulier aux vêpres de la principale fête de la sainte à laquelle leur cathédrale est dédiée, ce qui, en plus de nous informer sur l'évolution des pratiques musico-liturgiques à l'époque concordataire, apporte un nouvel argument à l'hypothèse d'une perte d'intérêt pour l'office des vêpres à la faveur de celui de la messe canoniale. Cela confirme définitivement que

993. *Breviarium Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patri et Domini D. Hyacinthi-Ludovici de Quelen*, 1836.

994. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827 et 11 mars 1828. Voir également la première partie de ce chapitre *supra*.

995. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, Rés. Vma. ms. 1653. Des cahiers de dessus portent les noms des enfants de chœur Dupont et Dressel cités dans l'acte capitulaire du 28 août 1810 relatif à la remise des prix de la maîtrise (Notre-Dame, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 28 août 1810). Voir la fiche complète du *Lauda Jerusalem* en Annexe 1, Dv. 37, p. 555.

l'emploi de la *musica* aux vêpres à Notre-Dame au début de la période concordataire est directement lié à la hiérarchie des degrés et qu'aucun autre paramètre n'entre en ligne de compte. La simple modification du système des degrés de solennité a conduit à la suppression de la musique figurée aux vêpres de l'Assomption, en dépit de son importance symbolique locale et, surtout, de sa dimension nationale par son association à la fête de Saint-Napoléon sous l'Empire et à celle du Vœu de Louis XIII sous le règne des Bourbons.

L'existence d'une copie individuelle de l'*Exaudiat* s'explique par ses emplois multiples, tant aux occasions ordinaires qu'extraordinaires[996]. En revanche, rien n'explique la présence de copies des motets *Quare fremuerunt gentes* et *Credidi propter* reliées avec les six *Magnificat*. À l'instar du recueil Rés. Vma. ms. 1640, les *Magnificat* ont été copiés dans un recueil de parties séparées pour chœur et cordes entre 1820 et 1827[997]. Tout le matériel est autographe et plusieurs cahiers portent la mention du titre de membre non-résident de l'Académie des Sciences et Belles-lettres de la ville de Dijon que Desvignes a obtenu en avril 1820[998]. On ne sait dans quelles conditions ces motets ont pu être exécutés. Les livres liturgiques ne mentionnent pas leur chant aux vêpres des quatre grandes fêtes du degré annuel et leur nomenclature pour chœur et orchestre symphonique est plus imposant que celles des psaumes et des *Magnificat*. Ces motets ont donc probablement été exécutés à la fin des vêpres puisqu'ils sont reliés avec les *Magnificat* dans le cadre d'une cérémonie paraliturgique non recensée par les sources prescriptives.

Pour conclure la question du chant des psaumes à vêpres, nous savons donc que Desvignes a conservé des copies d'un *Dixit Dominus*, d'un *Memento Domine*, et d'un *Nisi Dominus* très probablement exécutés aux vêpres des grandes fêtes tout au long de ses 25 ans de service à Notre-Dame de Paris. S'ajoutent à ceux-là un *Lauda Jerusalem* pour les vêpres de l'Assomption qu'il n'a plus utilisé après la réforme du bréviaire de 1822 ainsi qu'un *Beatus vir* et un *In exitu Israël* perdus et sur l'utilisation desquels nous ne pouvons fournir de conclusion franche[999]. Cet ensemble de psaumes en musique est complété par les six *Magnificat* que Desvignes a

996. Voir le chapitre 4 de la thèse sur les célébrations du pouvoir civil *infra*.

997. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, Rés. Vma. ms. 1646.

998. Voir à ce propos DESVIGNES, Pierre Louis Augustin (1764-1827), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIIIe siècle.*
https://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668 (consulté le 11 septembre 2022).

999. Archives nationales, F19 4647 : *Édifices diocésains : liquidation des dépenses (par diocèse)*. Paris.

probablement employé aléatoirement d'une célébration à l'autre puisqu'il ne les a classés ni par fête, ni par ton.

Nous avons en revanche moins de certitudes quant au chant des antiennes. Ces dernières ne sont conservées que dans le recueil ms. 9331(1) que Desvignes constitua lors de son activité à la cathédrale de Chartres, entre 1785 et 1793[1000]. Ce recueil n'a pas été remanié sous le Concordat. Il n'est d'ailleurs pas conservé dans le fonds Notre-Dame, correspondant aux œuvres vendues par la fille de Desvignes à la maîtrise en 1828, mais dans le fonds Conservatoire. Il figure parmi les nombreuses pièces déposées en juin 1863 dans les archives de cette institution[1001]. Deux éléments nous permettent de le dater ainsi, l'un d'ordre matériel et l'autre d'ordre liturgique. Le recueil a été copié sur un papier bleuté Malmenaide de 1742, comme d'autres manuscrits de Desvignes copiés à Chartres[1002]. De plus, son contenu concorde parfaitement avec la liturgie chartraine. Les liturgies chartraine et parisienne sont très similaires. Elles ne diffèrent qu'au niveau des textes et des mélodies de plain-chant de certaines fêtes. Si les antiennes des quatre grandes fêtes du degré annuel sont communes aux deux liturgies, celles associées aux fêtes de la Commémoration des morts[1003], de la Conception de la Vierge[1004] et du dimanche des Rameaux[1005] correspondent aux bréviaires et antiphonaires de Chartres[1006]. On remarque également que les deux premières de ces trois fêtes sont dotées, à Chartres, d'un degré de solennité supérieur à celui de Paris : la fête de la Commémoration des morts est de degré double-majeur à Paris quand elle est de degré solennel-mineur à Chartres et la fête de la Conception de la Vierge est solennel-mineur à Paris tandis qu'elle est solennel-majeur à Chartres. Il en est de même de la fête de Saint-Jean-Baptiste, dont les appareils textuel et musical sont en revanche communs aux deux liturgies[1007]. En somme, si l'on s'en tient aux prescriptions du cérémonial de Sonnet quant au lien entre degré de solennité et emploi de la

1000. F-Pn ms. 9331(1)

1001. *cf*. l'introduction de cette thèse.

1002. Il s'agit des recueils de motets à grand orchestre F-Pn, ms. 9328 et F-Pn, ms. 9329. Tous deux mentionnent le poste de Desvignes à la cathédrale de Chartres sur leur page de titre respective.

1003. F-Pn, ms.9331(1), p. 63-65.

1004. *Ibid.*, p. 67-71.

1005. *Ibid.*, p. 133-140.

1006. Voir à ce propos le *Breviarium sacris ordinis Cartusiensis*, 1717 ; l'*Antiphonaire selon le bréviaire de Chartres, imprimé par l'ordre d'Illustrissime et révérendissime Père en Dieu Monseigneur Jean-Baptiste-Joseph de Lubersac, évêque de Chartres, et du consentement du chapitre*, 1784 ; le *Breviarium Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patris D.D. Caroli-Gaspar-Guillelmi De Vintimille*, 1778 et enfin l'*Antiphonaire et graduel de Paris, imprimé par la permission de Monseigneur Antoine-Eléonor-Léon Le Clerc de Juigné*, 1788.

1007. F-Pn, ms.9331(1), p. 37-40.

musique figurée, il n'y avait a priori pas lieu de composer un motet sur les antiennes de ces fêtes à Paris[1008].

Le recueil ms. 9331(1) n'est pas conforme aux prescriptions des chanoines de Notre-Dame, principalement en ce qui concerne le lien entre l'emploi de la musique et le degré de solennité. Le *Tableau n° 23* ci-dessous détaille le contenu du recueil et relie chaque antienne à la fête, à l'office de cette fête durant laquelle elle est chantée ainsi qu'au moment de l'office auquel elle intervient. Le tableau recense également le degré de solennité de chaque fête. Il contient 78 antiennes et il est divisé en deux parties. La première concerne les antiennes pour les vêpres, qui nous intéressent ici, et la seconde les antiennes pour les temps de pénitence (Carême, Avent et semaine de la Passion) ainsi que pour la procession de l'Ascension. Ce recueil montre qu'à la cathédrale de Chartres sous l'Ancien Régime, Desvignes faisait chanter un motet sur l'antienne du dernier psaume et sur celle du *Magnificat* aux premières et aux secondes vêpres des fêtes des degrés annuel et solennel-majeur.

[1008]. Il est fort possible que la fête de la Conception de la Vierge ait été célébrée au degré solennel-majeur à la cathédrale puisque cette dernière est dédiée à la Vierge. Les bréviaires parisiens ne font toutefois mention d'aucune élévation du degré de solennité particulière à l'église métropolitaine.

Tableau n° 23 - *Recueil ms. 9331(1)* : détail des antiennes, nomenclatures et contexte liturgique de leur exécution[1009]

Page(s)	Incipit	Nomenclature	Fête	Degré	Office	Moment de l'office
1-2	*Videbis et afflues*	T, bas., bc.	Épiphanie	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
3-4	*Civitas Dei*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
4-5	*Non est personarum*	Hc, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
6	*Manifeste magnum*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
7-8	*Aperite portas*	B, bas., bc.	Présentation du Christ et Purification de la Vierge	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
8-9	*Ecce dominator*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
10-11	*Lex pedagogus*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
11-12	*Sanctificati per oblationem*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
12-13	*Obsecro domine*	ch. SHcTB, bc	Annonciation	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
14-15	*Laudat et lætare*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
15	*Participavit carni et sanguini*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
16	*Patrem misit filium*	duo SS, bas., bc				Antienne du *Magnificat*
17-18	*Et exierunt*	B, bas., bc.	Pâques	annuel	Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
18-22	*Cum sero esset*	duo HcB, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
22-23	*Stabunt pedes ejus in die*	B, 2 bas., bc.	Ascension	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
23-25	*Ecce cum nubilus cœli*	B, 2 bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
25-26	*Omnis lingua confitœture*	Hc, 2 ut4 [bas./spt.], bc			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume

[1009]. Les lignes grisées correspondent aux textes propres au bréviaire de Chartres. Quand une célébration est laissée blanche cela signifie que les antiennes sont communes aux liturgies chartraine et parisienne. Il en est de même des degrés de solennité. Quand le degré n'est associé à aucune des deux villes, cela signifie que la fête a le même degré de solennité dans les deux liturgies. Ce tableau synoptique a été réalisé à partir d'une étude comparée du recueil F-Pn, ms.9331(1) et des livres liturgiques suivants : *Antiphonaire selon le bréviaire de Chartres, imprimé par l'ordre d'Illustrissime et révérendissime Père en Dieu Monseigneur Jean-Baptiste-Joseph de Lubersac, évêque de Chartres, et du consentement du chapitre*, 1784 ; *Antiphonaire et graduel de Paris, imprimé par la permission de Monseigneur Antoine-Eléonor-Léon Le Clerc de Juigné…*, 1788. ; *Breviarum Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi in Christo Patris D.D. Caroli-Gaspar-Guillelmi De Vintimille…*, 1778.

26-27	*Habentes pontificam*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
28	*Cum dedero spiritum*	B, 2 bas., bc.	Pentecôte	annuel	Premières vêpres	Antienne du 3e psaume
29-30	*Ecce dies vement*	Hc, 2 bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
30-31	*Signatis estis spiritu*	Hc, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 3e psaume
31-32	*Det vobis deus virtute*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
33	*Audite audientes*	B, bas., bc.	Fête-Dieu	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
34-35	*Omnes sitientes venite*	Hc, 2 bas., vlc., bc.				Antienne du *Magnificat*
35	*Beatus qui manducabit panem*	Hc, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
36	*Ego dispons vobis*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
37	*Multos filiorum Israël*	B, bas., bc.	Saint-Jean-Baptiste	solennel-mineur (Paris) solennel-majeur (Chartres)	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
37-38	*Dixit Zaccharias*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
38-39	*Si vultis*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
39-40	*Joannes testi monium*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
41-42	*Eris corona*	Hc, bas., bc.	Assomption	annuel	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
42-43	*In plenitudine*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
43-44	*Benedixerunt eam*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
44-45	*Respexit deus humilitatem*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
46	*In diebus illis*	Hc, bas., bc.	Nativité de la Vierge	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
46-48	*Domine, sermo quem locutus*	*fa*3[B], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]				Antienne du *Magnificat*
48-49	*Applica buntur gentes*	*fa*3[B], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
49-51	*Exte egredietur*	*ut*3[Hc], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]				Antienne du *Magnificat*
51-53	*Dominus deus cæli*	*fa*3[B], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]	Dédicace	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
53-54	*Domus mea domus*	*fa*3[B], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]				Antienne du *Magnificat*
55-57	*Non intrabit*	*fa*3[B], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume

57-58	*Gressus rectos facite*	Hc, *ut*4 [bas./spt.], bc.				Antienne du *Magnificat*
59	*Stabant antheonum*	*ut*3[Hc], *ut*4 [bas./spt.], *fa*3 [bc.]	Toussaint	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
60	*Quos deus prædestinavit*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
61	*Fili sanctorum*	Hc, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
62	*Scimus quoniam cum apparverit*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
63-64	*Ibit homo in domum æternita*	B, 2 spt., ctb.	Commémoration des morts	double-majeur (Paris) solennel-mineur (Chartres)	Premières vêpres	Antienne du *Magnificat*
64-65	*Redemptia dominum*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du *Magnificat*
66	*Infirma mundi*	B, bas., bc.	Sainte-Cécile	semi-double	Vêpres du commun des vierges	Antienne du *Magnificat*
67-68	*Gloria libani*	B, bas., bc.	Conception de la Vierge	solennel-mineur (Paris) solennel-majeur (Chartres)	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
68-70	*Fac domine ut inimici*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
70-71	*Quam pulchra est*	B, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
72-74	*Una est columba*	Hc, 2 bas., vlc., bc.				Antienne du *Magnificat*
75	*E ripiet*	B, bas., bc.	Noël	annuel	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume
76	*Bethlehem Ephrata*	Hc, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
77	*De fructu ventris*	Hc, bas., bc.			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume
78	*Filius dei venit*	B, bas., bc.				Antienne du *Magnificat*
79-80	Pages vierges					
81-82	*In pace in idipsum*	ch. SHcTB, spt./bc.	Samedis de Carême	n.d.	Complies	n.d.
82-84	*Domine miserere populi tui*	ch. SHcTBtB, bc.			Complies	n.d.
84-88	*Salve Regina*	T, ch. SHcTBtB, clar., bas., vlc./ctb.	de la Trinité à l'Avent			Saluts
89-90	*O crux ave*	ch. SHcTBtB, bc.	Dimanche de la Passion	n.d.	n.d.	n.d.
91-92	*Gloria laus et honor*	ch. SHcTB, bc.			Procession	Hymne après la procession
93-94	*Regina cæli*	ch. SHcTB, bc.	Semaine de la passion et autres offices de Pâques à la Trinité			Saluts

95-96	*Ora pro nobis*	ch. SHcTB	Carême	n.d.	Complies	n.d.
96-98	*Ascendit deus in jubilus*	ch. SHcTB, bc.	Ascension	solennel-majeur	Procession	Répons de l'Hymne
99-104	*Cor meum et caro meam*	ch. SHcTB, bc.	Procession de l'Ascension ?			« Chant d'allégresse »
105-107	*Ô sapientia*	ch. SHcTBtB, bc.	Avent	n.d.	Vêpres du 15 décembre	Au *Magnificat*
107-109	*Ô adonai*	ch. SHcTBtB, bc.			Vêpres du 16 décembre	Au *Magnificat*
110-112	*Ô radix jesse*	ch. SHcTBtB, bc.			Vêpres du 17 décembre	Au *Magnificat*
113-116	*Ô calvis David*	ch. SHcTBtB, bc.			Vêpres du 18 décembre	Au *Magnificat*
117-118	*Ô oriens splendor*	ch. SHcTB, bc.			Vêpres du 19 décembre	Au *Magnificat*
119-121	*Ô sancte sanctorum*	ch. SHcTB, bc.			Vêpres du 20 décembre	Au *Magnificat*
122-124	*Ô Rex genitum*	ch. SHcTB, bc.			Vêpres du 21 décembre	Au *Magnificat*
124-127	*Ô Emmanuel*	ch. SHcTBtB, bc.			Vêpres du 22 décembre	Au *Magnificat*
127-132	*Ô pastor Israël*	ch. SHcTB, bc.			Vêpres du 23 décembre	Au *Magnificat*
133-135	*Occunrunt turba*	ch. SHcTB, bc.	Dimanches des Rameaux	double-majeur	n.d.	n.d.
136-140	*Domus mea*	ch. SHcTB, bc.			n.d.	n.d.
140	*Rex quimu cœli*	ch. SHcTB, bc.			n.d.	n.d.

Le recueil d'antiennes ms. 9331(1) fut de toute évidence expressément composé pour le service de la cathédrale de Chartres. N'est-il pas pour autant adaptable aux pratiques de la cathédrale de Paris ? Les antiennes pour les quatre fêtes du degré annuel sont communes aux deux liturgies. L'absence d'une copie datant de la période concordataire signifie-t-elle nécessairement que ces antiennes n'ont jamais été exécutées à Notre-Dame ? Le recueil a très bien pu y être employé avant d'être mis au rebut. Les sources des psaumes en musique datant de la période concordataire témoignent de plusieurs remaniements : une réduction de la nomenclature pour chœur et cordes ainsi qu'une réécriture des parties de cordes. Certaines sources datant de l'Ancien Régime, conservées dans le fonds Conservatoire, portent des annotations au crayon qui correspondent auxdites réécritures[1010]. Les partitions des motets que Desvignes a rapporté de Chartres lui ont donc servi à Notre-Dame de Paris, au moins comme support de travail, avant d'être mises au rebut. La présence de nouvelles copies des motets sur psaumes s'explique surtout par la nécessité d'adapter le répertoire composé sous l'Ancien Régime aux moyens de la cathédrale concordataire, comme nous le verrons au quatrième temps de ce chapitre. Les antiennes du recueil ms. 9331(1) sont écrites pour voix solistes de basse-contre, taille ou haute-contre avec accompagnement de basse et d'une ou deux parties de bassons concertants. Cette nomenclature correspond à un effectif de bas-chœur. Le nouveau bas-chœur de Notre-Dame, quoique plus modeste que celui d'Ancien Régime, dispose de toutes les parties nécessaires à l'exécution de ces antiennes[1011]. Cela expliquerait pourquoi il n'en existe pas de nouvelle copie : Desvignes n'a tout simplement pas eu besoin de les remanier et les instructions des chanoines de Notre-Dame de Paris ne le conduiraient qu'à réemployer celles des secondes vêpres des quatre fêtes de degré annuel qui sont communes aux liturgies chartraine et parisienne.

Nous sommes, dans le cas de ces antiennes, confrontés à un problème récurrent dans l'histoire de la musique d'Église à l'époque moderne : la mobilité des maîtres de musique les conduit à faire exécuter leurs œuvres dans différentes situations cérémonielles et à en composer de nouvelles en fonction des obligations auxquelles ils sont soumis au sein des différents chapitres qu'ils servent. Mais il est souvent difficile de retracer l'historique de leurs œuvres en l'absence de données matérielles telles que l'existence de plusieurs copies datables par des indications des dates, de lieux ou de noms d'exécutant. C'est grâce à ce genre de données matérielles que

[1010]. Voir le *Nisi Dominus* (F-Pn, ms. 9329(7), f. 121-128 et F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640) ainsi que le premier *Te Deum* (F-Pn, ms. 9328(2) et F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 15, Rés. Vma. ms. 1630).

[1011]. *cf.* Chapitre 1, III., A. *supra*, p. 99-106.

Jack Eby a démontré que François Giroust a réemployé à la Chapelle royale de Versailles une messe et plusieurs motets qu'il avait composés à Orléans, où il occupa son premier poste, pour la cathédrale ou l'Académie de musique locale[1012]. De même, la précision avec laquelle Louis Grénon annotait ses manuscrits a permis à Georges Escoffier de localiser la plupart des compositions du maître, de reconstituer son rythme de création tout au long de sa carrière et d'émettre des hypothèses sur les conditions de leur exécution aux cathédrales du Puy-en-Velay, de Clermont-Ferrand et de Saintes[1013]. En l'absence de telles données et d'instructions claires de la part du chapitre de Notre-Dame de Paris pour le chant des antiennes des vêpres solennelles, on ne peut qu'émettre des hypothèses fondées sur l'entrecroisement des sources musicales, des livres liturgiques et de notre connaissance des usages. Pour les raisons évoquées précédemment, Desvignes n'a pas eu besoin de remanier ses antiennes, de les recopier ou d'en composer de nouvelles. En somme, nous pouvons considérer que rien n'empêcha le réemploi des antiennes pour les vêpres du recueil ms. 9331(1) à Notre-Dame de Paris pour Noël, Pâques, la Pentecôte et l'Assomption, tant du point de vue des effectifs que de la liturgie. En revanche, on ne dispose d'aucune preuve matérielle confirmant ce réemploi.

B. Les vêpres de Desvignes et les usages traditionnels

Nous avons donc la certitude qu'un ou plusieurs psaumes ainsi que le *Magnificat* pouvaient être chantés en musique figurée aux vêpres des quatre grandes fêtes. Le chant des antiennes demeure hypothétique. Après avoir apporté les preuves matérielles nécessaires à la reconstitution des vêpres de Desvignes, il est temps de mettre en perspective notre proposition de reconstitution avec les usages traditionnels évoqués précédemment[1014]. L'historiographie, ainsi que les observations faites dans le premier chapitre de notre thèse, nous incitent à penser notre sujet au prisme de la continuité avec les pratiques anciennes. Il convient maintenant

[1012]. EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Zürich, New York : Olm, 2018. Voir plus spécifiquement le catalogue des œuvres de Giroust aux numéros FrG. 001, FrG. 018, FrG. 019 à FrG. 029, FrG. 031, FrG. 034, FrG. 036, FrG. 037, FrG. 042, FrG. 054, FrG. 074, FrG. 082, FrG. 085, FrG. 087, FrG. 092, FrG. 098, FrG. 099, FrG. 100, FrG. 104, FrG. 105, FrG. 107.

[1013]. ESCOFFIER (Georges), « Les dispositifs vocaux et instrumentaux utilisés par Louis Grénon », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005, p. 89-110.

[1014]. *cf.* la deuxième partie du présent chapitre *supra*, p. 293-303.

d'interroger systématiquement cette idée de continuité à la lumière des éléments présentés précédemment.

Il émerge du *Tableau n° 21* un modèle relativement stable. La musique figurée intervient systématiquement aux mêmes moments de l'office de vêpres pour chacune des quatre fêtes du degré annuel. Le premier et le dernier psaume ainsi que le *Magnificat* font systématiquement l'objet d'un motet. Desvignes a pris soin de mettre en musique le dernier psaume de chacun de ces offices de vêpres ainsi qu'un *Dixit Dominus* qu'il peut faire exécuter aux quatre fêtes du degré annuel[1015]. Le dernier psaume et le *Magnificat* peuvent potentiellement être accompagnés de petites pièces pour voix seule, basse et accompagnement de bassons sur leurs antiennes respectives. Nous n'avons à ce sujet aucune certitude pour les raisons évoquées précédemment. Il apparaît alors que le compositeur concentre ses efforts créatifs sur les prières de la fin de l'office, ainsi qu'il le faisait déjà à la cathédrale de Chartres[1016]. Cette manière de procéder est également conforme aux indications du *Caeremoniale parisiensi*s de Sonnet.

Rappelons que Sonnet n'excluait pas les possibilités de faire exécuter en musique l'intégralité des psaumes ou au moins les psaumes impairs aux vêpres des fêtes de degré annuel[1017]. C'est d'ailleurs ce dernier principe d'alternance entre psaumes pairs et psaumes impairs que Pierre Menault a retenu dans ses *Vespres à deux chœurs*[1018], et que Marc-Antoine Charpentier semble avoir suivi dans ses vêpres pour un confesseur non-pontife et pour l'Assomption[1019]. Le recueil de faux-bourdons pour les vêpres du dimanche composés par l'organiste Florimond Ronger entre 1845 et 1854 montre la pérennité de ces usages à l'église Saint-Eustache à la tribune de laquelle il officiait alors[1020]. Les indications nébuleuses des chanoines de Notre-Dame à la réouverture de la cathédrale suggèrent que le maître peut faire exécuter plus d'un psaume en musique sans toutefois donner de précision quant à la place du ou des motets supplémentaires

---

1015. *Vespéral noté à l'usage du diocèse de Paris*, 1816 ; *Vespéral noté à l'usage de Paris et de tous les diocèses qui suivent le rit parisien*, 1827.

1016. Rappelons que la première partie du recueil F-Pn, ms. 9331(1), p. 1-78 ne contient que des motets sur les antiennes du dernier psaume et du *Magnificat* des fêtes des degrés annuel et solennel-majeur, suggérant donc que le maître réservait l'emploi de la musique figurée à la fin de l'office.

1017. *Caeremoniale parisiense*, 1662, p. 62-83. Voir la deuxième partie du présent chapitre *supra*.

1018. BISARO (Xavier), « Les Vespres à deux chœurs avec symphonie de Menault …art. cit. »

1019. Voir les *Antiennes pour les vêpres d'un Confesseur non pontife* (H. 33-35) et les *Antiennes pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge* (H. 50-52). Voir CHARPENTIER (Marc-Antoine), *Petits motets*,. vol. 7, édité par Jane Gosine, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, collection *Cycles*, vol. 3, 2013. Pour ces deux cycles de vêpres tirés du bréviaire romain, Charpentier a mis en musique la première, troisième et cinquième antiennes, ce qui suggère l'alternance de deux formes de chant entre les psaumes impairs et les psaumes pairs, conformément aux usages traditionnels.

1020. F-Pn (Bibliothèque du Musée de l'Opéra), Fonds Hervé 422.

dans le déroulement de l'office[1021]. Nous expliquons donc la présence d'un motet sur le *Dixit Dominus* comme un choix pragmatique du compositeur. Le motet est ainsi réutilisable à tous les offices, facilitant, par effet de répétition, le travail de préparation avec les enfants et les musiciens. Ce motet pouvait ainsi être chanté en toute occasion comme second motet. Les vêpres de Noël et de Pâques ont également en commun le psaume *Beatus vir* comme troisième psaume de la psalmodie. Il apparaît alors que le compositeur pouvait faire exécuter trois motets sur les psaumes impairs des vêpres de Noël, conformément aux suggestions de Sonnet pour les premières vêpres solennelles[1022]. Rien ne permet toutefois d'affirmer que Desvignes ait cherché à suivre ce modèle d'alternance. L'absence de motet sur le troisième psaume des vêpres de l'Assomption *Laetatus sum* et la présence d'un motet sur le quatrième psaume de cette fête *Nisi Dominus* suggèrent, au contraire, que ce principe d'alternance des psaumes n'entrait pas toujours en ligne de compte dans son organisation du chant des vêpres.

Au troisième temps de ce chapitre on mesure l'écart qui existe entre les textes prescriptifs émanant du chapitre de Notre-Dame, les usages traditionnels et les pratiques réelles. Les prescriptions normatives du collège de chanoines sont très imprécises, n'évoquant que le chant d'un ou plusieurs motets en occultant la question pourtant primordiale de l'intégration de ces motets dans le cours de l'office. Cette question a peut-être été réglée avec le maître de musique dans le cadre des échanges épistolaires non conservés qui ont précédé la rédaction de l'acte capitulaire[1023]. Quoiqu'il en soit, l'acte en question indique bien que ces prescriptions ont été prononcées sous les conseils de Desvignes qui, au cours de ses anciennes fonctions à la cathédrale de Chartres, avait l'habitude d'orner de motets les premières et secondes vêpres d'une douzaine de fêtes ordinaires par an.

Il s'agit donc moins d'une norme imposée que d'une décision prise d'un commun accord concernant des pratiques auxquelles chacune des deux parties sont habituées. Ces usages, très bien décrits par le *Caeremoniale* de Sonnet, reposent moins sur l'application d'un modèle strict d'organisation du chant que sur une constante modulation entre un modèle standard et plusieurs modèles alternatifs. On retrouve ainsi appliqué aux vêpres solennelles le même principe que celui décrit par Alexis Meunier pour les saluts au Saint-Sacrement à l'époque moderne[1024]. Notre première étude des pratiques à Notre-Dame sous la direction de Desvignes le démontre.

[1021]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 9 janvier 1809, 7 novembre 1827 et 11 mars 1828. Voir partie I *supra*.

[1022] *Caeremoniale parisiense*, 1662, p. 64. Voir partie II *supra*.

[1023]. Rappelons que ces lettres sont perdues.

[1024]. MEUNIER (Alexis), « Les saluts du Saint-Sacrement…art. cit. ».

On observe que le maître suit approximativement le modèle standard consistant à réserver la musique à la fin de l'office. Il pouvait faire moduler ce modèle en intégrant un ou plusieurs psaumes en musique supplémentaires, sans toutefois suivre systématiquement les modèles alternatifs traditionnels décrits dans les cérémoniaux. De toute évidence, les indications des chanoines ne présidaient pas seules l'intégration de la *musica* dans le cours de l'office. Bien que les modèles d'organisation musicale des vêpres de Desvignes ne soient pas parfaitement conformes aux descriptions de Sonnet, ils en respectent un principe fondamental : employer la *musica* à la fin de l'office, soit, au moment de l'encensement.

Il subsiste encore deux zones d'ombre. La première concerne le reste de la musique qui était rangé dans l'armoire de la maîtrise. On ne conserve aucune source musicale et aucun inventaire d'époque pouvant nous éclairer sur les œuvres dont Desvignes disposait en complément des siennes, hormis quelques recueils copiés en 1803[1025]. Ces recueils en livre de chœur, conservés à l'actuelle bibliothèque de la maîtrise de Notre-Dame, contiennent essentiellement des antiennes mariales, des morceaux pour les services funèbres et, surtout, des ordinaires de la messe et des *Domine salvum*. Les autres éventuelles partitions ont probablement disparu dans l'incendie de 1830 qui ravagea l'archevêché de Paris. Cette première zone d'ombre demeure donc impénétrable. La seconde concerne la pratique des autres formes de chant : plain-chant, faux-bourdon, chant sur le livre. On ne conserve pas non plus aucun livre d'orgue des organistes qui ont collaboré avec Desvignes. Notre étude des sources musicales ne permet pas de comprendre en détail la manière dont les pièces en musique figurée du maître étaient articulées avec ces différentes formes de chant ou avec l'orgue. Enfin, comment être certain que Desvignes appliquait systématiquement les principes évoqués précédemment ? C'est ce que nous allons tenter de déterminer au cours de la partie suivante.

IV. La réalité de la pratique

Après avoir défini la situation cérémonielle de Notre-Dame de Paris pour les vêpres et mis au jour les principes d'intégration de la *musica* que Desvignes en dégage, à travers la reconstitution de son corpus musical, nous allons nous intéresser aux réalités de la pratique. Nous avons compris en partie comment était organisé le chant des vêpres solennelles sous la

[1025]. Voir le chapitre 1 de cette thèse.

direction de Desvignes et la nature des prescriptions qui régissent cette organisation. En l'absence d'un corpus musical complémentaire, il est impossible de reconstituer intégralement les offices de vêpres solennelles, particulièrement en ce qui concerne le chant du faux-bourdon et le chant sur le livre. Il est également impossible de mesurer la variété des œuvres en musique figurée qui pouvaient y être exécutées, ni même d'avoir la certitude que le maître avait d'autres motets que les siens à sa disposition. Il est néanmoins possible, à partir des analyses précédentes et de quelques rares comptes rendus de presse et des *Registre des délibérations capitulaires,* de dresser une typologie approchée du chant des vêpres solennelles à Notre-Dame de Paris sous la direction de Desvignes.

A. Des textes prescripteurs à la réalité de la pratique

On ne conserve que très peu de témoignages sur le chant des vêpres solennelles. Le sujet est très brièvement évoqué dans certains comptes rendus de presse ou dans les *Souvenirs artistiques* du compositeur et musicographe belge Édouard Grégoir[1026]. En plus de leurs échanges déjà évoqués avec leurs maîtres de musique, les chanoines de Notre-Dame ont également rédigé deux actes décrivant les pratiques musicales aux vêpres de la Pentecôte de 1812 et de l'Assomption de 1815. Les comptes rendus de presse et les *Souvenirs artistiques* de Grégoir ne livrent aucune information sur l'articulation des différentes formes de chant et ne font qu'évoquer un *Magnificat* en musique au cours de descriptions très expéditives du déroulement de plusieurs fêtes solennelles. Ces sources relatent les exécutions successives d'un *Magnificat* en musique de Pierre Bertin, ancien maître de musique des cathédrales du Mans, Poitiers et Évreux[1027]. Ce *Magnificat* est régulièrement exécuté aux vêpres des grandes fêtes entre 1803 et 1805, soit bien avant la réception de Desvignes en titre et l'acte du 7 février 1809

[1026]. Né le 7 novembre 1822 à Tournai, il est le frère cadet du pianiste et compositeur Joseph Grégoir. Édouard Grégoir se distingue notamment pour avoir composé un catalogue important et varié de musique religieuse, dramatique et instrumentale et pour avoir contribué à réformer l'enseignement musical en Belgique à partir des années 1840. Il a rédigé plusieurs notices et travaux historiques sur les musiciens, compositeurs, organistes et facteurs d'orgues belges et néerlandais, ainsi qu'une notice biographique de Beethoven. Il s'est également penché sur l'histoire du chant choral en Belgique et sur l'histoire des Journaux de musique. Ses *Souvenirs artistiques*, publiés chez Schott frères en 1888, compilent ses propres expériences musicales et des transcriptions de comptes rendus de presse. François-Joseph Fétis consacre deux notices aux frères Grégoir dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin-Didot, 1878, t. I, p. 418-419.

[1027]. BERTIN, Pierre (1759-1824), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle.* http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434628 (consulté le 11 septembre 2022). Le *Magnificat* en question n'est pas conservé.

relatif à l'emploi de la musique figurée sur les psaumes. Le motet de Bertin est cité quatre fois aux côtés d'une messe de Desvignes pour le jour de Noël en 1803 et 1804[1028], d'une messe de Nicolas Roze pour le jour de Pâques en 1804[1029], puis d'une messe et d'un *Te Deum* de Desvignes pour la célébration conjointe de l'Assomption et de l'anniversaire de l'empereur le 15 août 1805[1030]. Le 10 mai 1812, le *spé* François Durand obtient du chapitre la permission de faire exécuter un *Magnificat* de sa composition[1031]. L'acte capitulaire ne précise pas l'occasion mais, compte tenu de la date et des prescriptions du chapitre, il s'agit très probablement des vêpres de la Pentecôte.

L'emploi de la musique figurée aux secondes vêpres des fêtes de degré annuel est antérieur à l'édiction des règlements de la maîtrise et de l'acte capitulaire relatif au chant des psaumes. Ces comptes rendus de presse confirment que les dispositions relatives au chant des psaumes explicitées par les chanoines en 1809 n'introduisent pas l'emploi de la musique aux vêpres mais viennent plutôt compléter des pratiques en cours depuis la réouverture de Notre-Dame. Nous comprenons alors qu'entre 1803 et 1805, quand la maîtrise ne disposait pas encore des pensions gouvernementales leur permettant d'instruire douze enfants et d'offrir un traitement fixe aux maîtres[1032], la musique des vêpres était réduite au minimum. Son enrichissement est très logiquement corrélé à l'augmentation des revenus de la maîtrise et l'entrée en poste d'un maître en titre. Cela suggère également que Desvignes ne disposait plus de *Magnificat* dans son portefeuille au moment de la réouverture de Notre-Dame. Le motet de Bertin vint probablement combler une lacune de l'armoire de la maîtrise. Cela explique la récurrence avec laquelle son *Magnificat* est programmé et en dit long sur l'état de délabrement de la bibliothèque musicale de la cathédrale en 1802[1033]. Une zone d'ombre subsiste quant à l'articulation des différentes

---

1028. *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 décembre 1803 ; *Journal de Paris*, 18 mars 1804 ; *Correspondance des amateurs musiciens*, 28 mars 1804 ; *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 mars 1804.

1029. GREGOIR (Édouard), *Souvenirs artistiques. Documents pour servir à l'histoire de la musique*, Schott frères, 1888, vol. 3, p. 138.

1030. *Ibid*.

1031. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 10 mai 1812 : « Le dimanche 10 mai, chapitre extraordinaire, après la grand'messe durant lequel il a été accordé au jeune Durand, l'un des enfants de chœur et qui a déjà fait preuve de talens qui lui ont mérité de justes éloges, la permission de faire exécuter un Magnificat en musique de sa composition ». Le *Magnificat* en question n'est pas conservé.

1032. À ce propos, voir le chapitre 1 de la présente thèse.

1033. En complément, rappelons les propos de la fille de Desvignes dans sa lettre du 12 février 1827 adressée à l'archevêque de Paris à propos de la vente des œuvres de son père : « À l'époque de son entrée à la maîtrise il n'y trouva aucune composition musicale pour toutes les messes des services ordinaires et extraordinaires, ce qui l'obligea à faire des compositions très nombreuses qui forment aujourd'hui mon seul héritage ». Voir Archives nationales, F[19] 4647 : *Édifices diocésains : liquidation des dépenses (par diocèse)*. Paris.

formes de chant.

On ne conserve qu'un acte capitulaire détaillant cet aspect du chant vespéral. Il n'est donc guère possible d'engager une étude comparée de cette pratique dans le cadre de cette thèse. Le 15 août 1815, le chapitre décrit le déroulement de la célébration de l'Assomption et du Vœu de Louis XIII, réinstitué par Louis XVIII, devant la famille royale et plusieurs évêques[1034]. Concernant les pratiques musicales aux vêpres, les chanoines indiquent que la musique – composée des membres du bas-chœur et de musiciens externes et placée derrière l'aigle dans le haut de l'assiette du chœur – a chanté le premier et le troisième psaume en faux-bourdon, le cinquième psaume en musique et le *Magnificat* en faux-bourdon alterné avec l'orgue :

> Le bas-chœur et la musique étoient placés entre l'aigle et la banque des choristes. S. E. Mgr le cardinal de Bayone [sic.], Mgrs les évêques de Troye [sic.], de Vannes, et l'ancien évêque de Quimper étoient placés dans le sanctuaire du côté de l'Évangile, où ils ont été conduits par deux chanoines nommés à cet effet. Derrière les évêques étoient des ecclésiastiques en soutane et en manteau long. On a chanté les nones à 3 heures. Deux grands-vicaires capitulaires et deux chanoines chargés de recevoir LL. AA. RR. [Leurs Altesses Royales] les ont conduites au chœur, et après qu'ils y eurent pris leurs places, le célébrant a entonné les vêpres. Le premier et le troisième psaume ont été chantés en faux-bourdon, et le cinquième en musique. Le Magnificat a été chanté en faux-bourdon alternativement avec l'orgue. Pendant le Magnificat, M. de Montmignon, nommé pour faire l'office le jour de l'Assomption, et son adjoint, après avoir encensé l'autel, ont encensé successivement et individuellement Leurs Altesses Royales, ensuite les membres du corps épiscopal et les deux choristes ; et ils ont été encensés à leur tour par les thuriféraires. Les vêpres étant finies, le clergé s'est mis en marche pour la procession[1035].

Ce compte rendu montre que le *Magnificat* n'est pas systématiquement chanté en musique figurée, y compris dans les églises où la musique est d'usage, conformément à ce qu'indiquait Sonnet dans son cérémonial. En revanche, Sonnet n'a jamais évoqué la pratique du faux-bourdon alterné avec l'orgue sur ce cantique. On mesure également l'écart entre les usages

---

[1034]. F-Pn (Tolbiac), 8-Z LE SENNE-12938(7), *Mandement de Messieurs les vicaires généraux du chapitre métropolitaine de Paris, le siège vacant, pour l'accomplissement du Vœu de Louis XIII*, Paris : chez Adrien Le Clère, 1815 : les vicaires généraux ne donnent pas d'instruction quant à la musique mais indiquent que l'édit de Louis XIII sera lu en chaire le jour de l'Assomption, qu'une procession publique aura lieu après les vêpres, que jusqu'au 8 septembre, jour de la Nativité de la Vierge l'*Exaudiat* et l'antienne *Suub tuum praesidium* seront chantés tous les jours après la grand'messe et après les vêpres, qu'il y aura un salut solennel après la messe canoniale le jour de l'Octave de l'Assomption et que les prêtres du diocèse devront, jusqu'à nouvel ordre, dire à la messe les oraisons *Pro gratiorum actione* et *Pro quamcumque*.

[1035]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1815.

traditionnels et la pratique réelle dans le choix de modèle d'articulation des différentes formes de chant en ce qu'il mêle les instructions de Sonnet relatives au chant alterné, des psaumes pairs en plain-chant et des psaumes impairs en faux-bourdon ou en musique pour les premières vêpres et celles relatives au chant du cinquième psaume en musique pour les secondes vêpres.

Le compte rendu de l'Assomption de 1815 apparaît comme une disposition exceptionnelle pour la célébration du Vœu de Louis XIII devant les autorités royales et ecclésiastiques. Comme nous l'avons vu, les chanoines ne s'expriment que très rarement sur les obligations du maître de musique et sur la conduite musicale des cérémonies ; seulement lorsqu'il s'agit de rappeler des règles fixées préalablement ou pour contrevenir exceptionnellement à ces règles. Ce mode de fonctionnement est particulièrement perceptible dans les actes capitulaires qui traitent des cérémonies extraordinaires. Quand le cérémonial ne change pas, les chanoines se contentent d'annoncer que la célébration s'est déroulée comme la précédente. Il en est de même de la répartition des autorités civiles ou du placement de la musique. Ces questions, particulièrement la seconde, ne sont généralement abordées qu'en cas de révision des dispositions précédemment prises[1036]. Comme nous l'avons vu, leur dimension normative dépend, soit de l'expression explicite d'une règle, soit de la réitération régulière d'une disposition à moyen ou long terme quand les chanoines estiment que celle-ci a besoin d'être rappelée. Enfin, dans l'acte capitulaire du 15 août 1815, les chanoines ne décrivent pas l'intégralité du déroulement de l'office mais seulement le chant des psaumes et du *Magnificat*. À l'instar de leurs prescriptions évoquées au premier temps de ce chapitre, le compte rendu des vêpres de l'Assomption 1815 s'attarde surtout sur les éléments changeants qui nécessitent de ce fait, une légifération circonstanciée. La conduite des vêpres de l'Assomption de 1815 décrite par les chanoines témoigne de la diversité des dispositions possibles. Elle apparaît toutefois comme exceptionnelle et, de ce fait, ne peut être considérée comme normative.

Le choix du faux-bourdon sur les deux premiers psaumes impairs et sur le *Magnificat* lors de l'Assomption de 1815, préfigure néanmoins une réforme du chant et de la pratique du faux-bourdon menée par le chapitre de Notre-Dame durant l'été 1819. Le 6 juillet 1819, les chanoines indiquent que « le chant appelé faux-bourdon est un de ceux qui contribuent le plus à la majesté du culte[1037] ». Ils décident à ce titre qu'il sera désormais « toujours exécuté à quatre parties dans

[1036]. À ce propos, voir chapitre 4 de cette thèse sur les célébrations du pouvoir civil.

[1037]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 juillet 1819 : « Le Chapitre, considérant que le chant appelé faux-bourdon est un de ceux qui contribuent le plus à la majesté du culte, arrête que désormais le faux-bourdon sera toujours exécuté à quatre parties dans la basilique métropolitaine qu'en

la basilique métropolitaine[1038] ». Cette nouvelle modalité d'exécution nécessite de mobiliser l'ensemble des membres du bas-chœur et des enfants de chœur, compte tenu de la faible dimension de la musique ordinaire. Le 3 août 1819, les chanoines décident alors de faire un essai aux différentes fêtes solennelles du mois d'août :

> Le Chapitre ayant décidé que le faux-bourdon serait à l'avenir exécuté, autant qu'il serait possible, par la totalité de l'ensemble des chantres et musiciens, vu qu'ils ne sont pas assez nombreux pour se partager en deux chœurs, arrête que cette nouvelle manière d'exécuter le faux-bourdon sera essayée la première fois au Magnificat du jour de l'Assomption, puis au dernier psaume et au Magnificat de la Saint Louis, au dernier psaume et au Magnificat de la fête de la Sainte Couronne d'Épines, le dernier dimanche du mois d'août, et, si ces essais réussissent, on observera la même méthode d'exécution à toutes les fêtes solemnelles[1039].

Au cours de ce mois, les chanoines expérimentent deux principaux changements concernant la pompe musicale des vêpres solennelles. Le premier est l'uniformisation de la pratique du *Magnificat* en faux-bourdon sans distinction de degré de solennité. Le second consiste à systématiser l'usage du faux-bourdon sur le cinquième psaume des fêtes des degrés solennel-majeur et solennel-mineur, dans lesquels sont classées les fêtes de la Saint-Louis et de la Sainte-Couronne-d'Épines susmentionnées[1040]. Étant donné que l'usage du faux-bourdon au cinquième psaume n'est pas mentionné pour les fêtes de degré annuel, on en déduit alors que la réforme présentée par les chanoines implique le maintien de l'usage de la musique figurée à ce moment de l'office de ces fêtes. Ainsi, la distinction entre les fêtes du degré annuel et celles des degrés solennels se ferait uniquement sur la pompe musicale déployée pour le chant du cinquième psaume. On ne sait pas si les chanoines ont validé ce second point de leur réforme puisque le 19 novembre 1820, ces derniers se contentent d'annoncer que « pour donner plus de solemnité aux vêpres des jours solemnels, le *Magnificat* des vêpres des annuels et solemnels majeurs et mineurs sera alterné par le chœur et par l'orgue[1041] », sans évoquer le traitement

---

conséquence, les chantres, musiciens et enfans de chœur qui doivent l'exécuter y seront spécialement exercés par le maître de musique et tenus de suivre rigoureusement la partie qu'il aura assignée à chacun d'eux ».

1038. *Ibid*. Cela implique donc qu'il devait être chanté à trois parties jusque-là.

1039. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 août 1819.

1040. À noter que ces deux fêtes sont de degré double-majeur selon la règle diocésaine. Elles ne sont élevées au degré solennel-mineur qu'à l'église métropolitaine, c'est-à-dire à la cathédrale du diocèse.

1041. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 novembre 1820. Le président sus nommé dans cet extrait est Jalabert, premier vicaire général. En règle générale, les séances sont toujours présidées par le premier vicaire général.

réservé au dernier psaume.

Plus que de modifier le règlement des musiciens du bas-chœur et de rendre compte de nouvelles dispositions pour les vêpres des fêtes des degrés solennel-majeur et solennel-mineur, l'acte du 19 novembre 1820 révèle également l'existence d'un débat sous-jacent sur la musique et la solennité du culte. Au cours de notre chapitre consacré à la messe canoniale, nous avons constaté l'emploi régulier de grandes messes concertantes pour les grandes fêtes du calendrier liturgique parachevant le glissement de pratiques traditionnellement réservées aux cérémonies extraordinaires vers les cérémonies ordinaires qui s'était manifesté à Notre-Dame à travers la tentative de réforme de Jean-François Le Sueur entre 1786 et 1787. Si Le Sueur paya de sa place les libertés qu'il prit vis-à-vis du canon liturgique et du rapport hiérarchique qui lie traditionnellement le maître de musique au chapitre, un bon nombre des chanoines de la cathédrale demeurait favorable à l'emploi d'une musique concertante et au style volontiers plus opératique lors des cérémonies ordinaires très solennisées, malgré les polémiques que ces dispositions suscitaient[1042].

Il apparaît que ce sujet était encore en débat en ce qui concerne l'emploi de la musique figurée aux vêpres. Dans les actes que nous venons de décrire ci-dessus, les chanoines font bloc et ne laissent apparaître aucune trace d'un désaccord ou d'un vote sur le sujet. On ne sait donc pas si cette disposition a été prise à l'unanimité ou à la majorité, ni selon quels arguments elle fut discutée – éthique, esthétique, symbolique –, ni même si celle-ci a fait débat au sein du chapitre. Malgré les dispositions en faveur du faux-bourdon, Desvignes continue de faire chanter le *Magnificat* en musique à certaines occasions comme en témoigne le lot de parties séparées autographe des six *Magnificat* copié entre 1820 et 1827. Il paraît peu probable que Desvignes ait pris de son temps et ait puisé dans les ressources financières de la maîtrise pour copier un matériel d'exécution dont il n'aurait pas l'usage[1043]. La question de la place de la musique figurée dans le cours de l'office des vêpres n'a visiblement pas été tranchée à l'époque de Desvignes.

[1042]. Sur ces polémiques, les propositions de Le Sueur et le positionnement des chanoines, voir FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 229-247 et, du même auteur, « Espaces sociaux et stratégies discursives de l'Exposé détaillé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solemnité de Jean-François Le Sueur (1787) », *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons. Mélanges offerts à Jean Duron*, dir. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris : Publications de l'Ecole Nationale des Chartes, 2018, p. 381-406.

[1043]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 24, Rés. Vma. ms. 1646.

Tous les éléments réunis jusqu'ici confortent l'hypothèse, émergeant de l'étude des sources musicales, selon laquelle Desvignes concentrait prioritairement la musique figurée à la fin de l'office, au moins sur le cinquième psaume. Cette habitude, que le compositeur avait déjà du temps de son service à la cathédrale de Chartres, répond à un usage traditionnel dont on trouve trace dans le *Caeremoniale parisiense* de Sonnet. L'acte du 3 août 1819 montre que le principe consistant à employer la polyphonie prioritairement sur le cinquième psaume a même été transposé aux vêpres des fêtes des degrés solennels[1044], en contradiction cette fois avec les indications de Sonnet[1045]. La première contradiction réside dans le fait de réunir les fêtes des deux degrés solennels sous la même règle quand Sonnet appliquait la règle des fêtes de degré annuel aux fêtes de degré solennel-majeur. Rappelons d'ailleurs que le recueil d'antiennes ms. 9331[(1)] témoigne d'une mise en pratique de cette dernière règle par Desvignes à la cathédrale de Chartres, puisqu'il contient des antiennes pour les vêpres des douze fêtes de degré annuel et solennel-majeur selon la liturgie chartraine. La discordance que nous observons est donc propre à la cathédrale de Paris. La seconde contradiction découle de la première et réside dans l'ajout de faux-bourdon sur le cinquième psaume des fêtes de degré solennel-mineur quand Sonnet le réservait à l'hymne et au *Magnificat*[1046].

On a observé certaines concordances entre les textes prescriptifs étudiés en première partie, les usages traditionnels décrits en deuxième partie et les réalités de pratiques que l'on tente de reconstituer ici. Cette conformité est toutefois relative et les réalités de pratiques sont mouvantes. Si la mise en musique du cinquième psaume des secondes vêpres des fêtes de degré annuel semble systématique, celle des autres psaumes ne l'est pas. Les deux autres psaumes impairs peuvent être chantés en faux-bourdon. Le premier psaume peut également être chanté en musique. Le cas échéant, on ne sait pas si l'emploi du faux-bourdon sur le troisième psaume est maintenu. Le *Magnificat* est souvent chanté en musique et ce, durant les 25 années de service de Desvignes à Notre-Dame. En revanche, il peut également être chanté en faux-bourdon alterné avec l'orgue. Les chanoines souhaitent valoriser l'emploi du faux-bourdon, mais les actes capitulaires ne permettent pas de mesurer l'impact de cette réforme sur les réalités de la pratique ni les modalités de son application ou de sa non application. Le chant des antiennes n'est jamais abordé par les chanoines. L'emploi des antiennes composées pour Chartres

1044. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 août 1819.

1045. *Caeramoniale parisiense*, 1662, p. 64-78.

1046. *Ibid.*, p. 76 : « *Cantabitur gravius, & musice, in Festis solemnibus 2. classis maioris tantum, vel in falso, ut vocant, burdono, vel in contrapuncto ad modulos, ad Hymnum & Canticum Magnicicat, in Ecclesiis in quibus musica est in usu, si sieri possit, alioquin in cantu plano ».*

demeurent incertain.

En conclusion, il n'existe pas de rapport strictement linéaire entre les éléments prescripteurs et les réalités de la pratique. On est, de ce fait, incapable de reconstituer des modèles fixes. L'étude historique fait toutefois émerger quelques tendances. Mais elle met également au jour des tensions constantes entre les prescriptions, les usages et les réalités. Partant de là, y compris à une échelle très localisée comme celle définie pour cette thèse, notre rôle d'historien est moins de proposer des modèles de reconstitution historiques fidèles que de comprendre et d'historiciser ces tensions, à différentes échelles spatiales et chronologiques. Il est toutefois possible de dégager deux formes d'organisation vraisemblables et de s'approcher d'une reconstitution fiable des vêpres solennelles à Notre-Dame de Paris au début de la période concordataire (*cf. Tableau n° 24* ci-dessous).

Tableau n° 24 - Deux formes d'organisation des vêpres en musique de Desvignes pour les fêtes du degré annuel

Moments de l'office	Première forme : Assomption 1815	Deuxième forme : Noël, Pâques et Pentecôte
Deus in adjutorium	[Plain-chant]	[Plain-chant]
1er Psaume	Faux-bourdon	Psaume en musique ou faux-bourdon
1ère Antienne	[Chant sur le livre]	[Chant sur le livre]
2ème Psaume	[Plain-chant]	[Plain-chant]
2ème Antienne	[Chant sur le livre]	[Chant sur le livre]
3ème Psaume	Faux-bourdon	Psaume en musique ou faux-bourdon
3ème Antienne	[Chant sur le livre]	[Chant sur le livre]
4ème Psaume	[Plain-chant]	[Plain-chant]
4ème Antienne	[Chant sur le livre]	[Chant sur le livre]
5ème Psaume	Psaume en musique	Psaume en musique
5ème Antienne	[Chant sur le livre ou Petit motet de soliste]	[Chant sur le livre ou Petit motet de soliste]
Capitule	Récité	Récité
Répons du Capitule	[Plain-chant]	[Plain-chant]
Hymne	[Faux-bourdon/orgue ou Chant sur le livre]	[Faux-bourdon/orgue ou Chant sur le livre]
Magnificat	Faux-bourdon/orgue	Psaume en musique ou faux-bourdon/orgue
Antienne du *Magnificat*	[Chant sur le livre ou Petit motet de soliste]	[Chant sur le livre ou Petit motet de soliste]
Oraison	Récité	Récité
Benedicamus	[Plain-chant]	[Plain-chant]

La première forme renvoie à une réalité concrète, complétée grâce à notre connaissance des usages traditionnels, en ce qu'elle correspond à la description faite par les chanoines de Notre-Dame du déroulement de l'office des vêpres de l'Assomption de 1815 au cours duquel la musique de Desvignes n'est intervenue qu'au cinquième psaume et peut-être aussi à son antienne et à celle du *Magnificat*. La deuxième forme est hypothétique. Elle repose sur l'étude

croisée des livres liturgiques, des actes capitulaires relatifs au chant vespéral et des manuscrits musicaux de Desvignes. Elle correspond à la pompe musicale maximale que l'on a pu reconstituer pour les trois plus grandes fêtes du calendrier liturgique Noël, Pâques et la Pentecôte. Elle consiste en la mise en musique des trois psaumes impairs, avec la possibilité de chanter les antiennes du cinquième psaume et du *Magnificat* ainsi que le *Magnificat* en musique ou en faux-bourdon alterné avec l'orgue.

La définition de ces deux formes d'organisation de l'office des vêpres solennelles à Notre-Dame repose d'abord sur la certitude que le modèle d'alternance traditionnel entre psaumes impairs et psaumes pairs a toujours cours, bien qu'il ne soit pas systématiquement appliqué, et articule une multitude de combinaisons sonores possibles entre plain-chant, faux-bourdon, chant sur le livre et musique figurée. Les deux formes décrites dans le *Tableau n° 24* ne représentent pas des modèles intangibles mais deux possibilités parmi un large éventail de combinaisons sonores. Leur reconstitution se heurte à trois problèmes majeurs. Premièrement, les reconstitutions proposées mêlent des informations tirées de deux ensembles documentaires différents. Le premier, composé des manuscrits musicaux de Desvignes et du *Registre des délibérations capitulaires* constitue les principales traces archivistiques de l'activité de Desvignes et des chanoines à Notre-Dame de Paris. Le second, composé de cérémoniaux anciens dont l'intégration au corpus se justifie par les nombreuses similitudes que l'on trouve entre les usages qu'ils décrivent et les pratiques que l'on observe à travers l'étude du premier ensemble, forme un complément important mais néanmoins imparfait. Il est en effet possible sur cette base de convenir de la pérennité de certains usages traditionnels dans l'organisation des vêpres à Notre-Dame de Paris. En revanche, on ne peut avoir autant de certitudes en ce qui concerne certaines pratiques musicales comme le chant sur le livre.

Ainsi, la question du chant des antiennes des quatre premiers psaumes, des psaumes pairs et de l'hymne reste irrésolue. Le compte rendu de l'Assomption de 1815 ne donne aucun renseignement à ce sujet contrairement au *Caeremoniale parisiense* de Sonnet et au *Cérémonial de Toul* qui indiquent tous deux que les antiennes sont généralement chantées en chant sur le livre, les psaumes pairs en plain-chant quand il y a pratique alternée des psaumes et l'hymne en faux-bourdon alterné avec l'orgue, en chant sur le livre ou en musique. De ce fait, certaines données ont été mises entre crochets dans le *Tableau n° 24* afin de souligner ces incertitudes.

B. Les conditions et modalités d'exécution

Au quatrième temps de ce chapitre, nous nous sommes essentiellement concentrés sur la question de l'organisation du chant dans le cours de l'office. Il est temps de se pencher désormais sur la réalité sonore des vêpres à Notre-Dame sous la direction de Desvignes. Après une première étude du corpus pour les vêpres, que nous avons reconstitué au troisième temps de ce chapitre, nous pouvons faire quatre principaux constats. Au cours du chapitre 2 consacré à la création pour la messe canoniale, on a observé une grande diversité d'écriture, de dimensions et de nomenclatures dans les messes en musique de Desvignes. Si certaines sont conçues comme des grandes messes concertantes à grand orchestre de type cantate, multipliant les numéros pour chœur, soliste ou ensemble de solistes, d'autres, d'envergures plus modestes et au style sobre, sont conçues pour s'adapter facilement à différentes modalités d'exécution : chœur et basse, chœur et orchestre à cordes, chœur et orchestre symphonique. Nous avons également établi que Desvignes avait régulièrement composé sur l'Ordinaire de la messe tout au long de sa carrière[1047]. Desvignes procède très différemment pour les vêpres. Il se contente de reprendre les œuvres qu'il avait composées pour la cathédrale de Chartres[1048]. Ce réemploi a entraîné une nette réduction de la nomenclature. Les versions chartraines sont à grand orchestre et les versions parisiennes sont pour orchestre de cordes[1049].

Outre la réduction de l'effectif, Desvignes a opéré quelques réécritures mais n'a pas modifié fondamentalement la structure et l'écriture de ses motets. Il n'a pas remplacé les numéros initiaux par de nouveaux, n'a pas allongé ou réduit les numéros et n'a pas non plus procédé à des coupures modifiant en profondeur la structure globale et l'expression. Ces réécritures découlent généralement du travail de réduction et se manifestent essentiellement par de menues modifications des lignes vocales ou de l'animation mélodico-rythmique de l'accompagnement instrumental. Enfin, la réduction des motets pour les vêpres n'est pas homogène. L'orchestre des motets sur psaumes est composé d'une partie de violon, une partie de violoncelle doublée

1047. Voir le chapitre 2 de cette thèse.

1048. F-Pn, ms. 9329. La page de titre du recueil mentionne le poste de Desvignes à Chartres : « Neuf mottets a grand- orchestre composés par P. L. A. Desvignes maitre de musique de l'eglise cathédrale de Chartres ». Les motets de ce recueil sont *a minima* pour cordes, cor et hautbois. La nomenclature est parfois complétée par une partie de bassons et une partie de flûte et elle peut inclure des solistes.

1049. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640. Rappelons ici que nous avons daté ce recueil grâce à la présence d'un *Parvulu natus est* (introït de la grand'messe de Noël dans le rite gallican) avec un texte alternatif pour le baptême du duc de Bordeaux. Certains cahiers sont autographes. Ce recueil a donc été fait entre 1820 et 1827. Ce recueil contient des cahiers de violon, alto, violoncelle, contrebasse, basson obligé pour certains motets, dessus, haute-contre, taille, basse ainsi qu'un cahier de basse et serpent pour certains motets.

par une partie de contrebasse, une partie de basson obligé et un serpent en doublure des basses vocales. Contrairement aux psaumes, les *Magnificat* de Desvignes sont généralement composés pour un chœur à trois voix dessus, taille, basse et ne prévoient pas de partie d'alto à l'orchestre ou de serpent en doublure des basses vocales. Enfin, il n'y a pas de lien apparent entre les modalités d'exécution de la grand'messe du jour et celles des motets à vêpres. Comme nous l'avons vu, certaines exécutions à grand orchestre pouvaient mobiliser une trentaine de musiciens externes pour la grand'messe des fêtes ordinaires[1050]. Les sources musicales montrent que de telles dispositions n'ont jamais été prises pour les vêpres pourtant chantées le soir même. Le financement d'une musique d'envergure était réservé à la messe canoniale des grandes célébrations ordinaires et extraordinaires et de façon exceptionnelle si l'on se réfère aux écrits des chanoines.

Ces différents constats nous conduisent à interroger le travail de réduction et de réécriture de Desvignes du point de vue des modalités de la pratique. Le travail de réduction de Desvignes relève-t-il de choix pragmatiques ou stylistiques ? Signale-t-il, dans la manière d'écrire les parties chorales et de penser l'accompagnement instrumental, une évolution du goût en matière de musique d'Église ou témoigne-t-il d'une simple adaptation du matériau existant aux conditions matérielles de Notre-Dame ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire, dans un premier temps, d'étudier quantitativement les modalités d'emploi des enfants de chœur, des chantres et des serpentistes du bas-chœur ainsi que d'éventuels musiciens extérieurs par l'étude comparée des sources musicales et des listes nominatives conservées. Nous pourrons ensuite voir du point de vue de l'écriture comment Desvignes remanie ses œuvres et évaluer les causes de ces remaniements.

Comme nous l'avons vu précédemment, les motets sur psaumes et les *Magnificat* sont conservés séparément dans deux recueils de parties séparées et leurs copies sont contemporaines puisque nous les avons toutes deux datées entre 1820 et 1827[1051]. Les psaumes sont conservés dans un recueil de parties séparées avec d'autres motets parmi lesquels figurent l'hymne de Saint-Louis, l'hymne de Sainte-Cécile, l'hymne de Saint-Denis, l'introït de Noël *Parvulus natus est* avec un texte alternatif pour le baptême du duc de Bordeaux, des motets au Saint-Sacrement et les antiennes mariales *Regina caeli*, *Assumpta est Maria* et *Una est Columba.* Le recueil Rés. Vma. ms. 1640 dans lequel figurent les psaumes est constitué de onze cahiers au sein desquels se succèdent les différents motets. Le recueil Rés. Vma. ms. 1646 dans

[1050]. Voir le chapitre 2 de cette thèse.

[1051]. À ce propos, voir la troisième partie du présent chapitre.

lequel figurent les *Magnificat* contient, quant à lui, sept cahiers.

Il n'y a qu'un cahier par parties et les tournes ne sont pas toujours synchrones. De plus, on ne relève aucune annotation d'exécution ni même d'appréciation du maître, jugeant si la copie est fautive ou non. Ces recueils apparaissent donc comme des modèles pour la copie de matériels opérationnels et ne semblent pas avoir été directement utilisés pour l'exécution. Ce type de source offre une représentation plus fiable des réalités sonores qu'une simple partition. Mais leur rôle de simple modèle pour conservation laisse ouvert de multiples possibilités d'enrichissement ou d'appauvrissement de l'effectif. Pour ces mêmes raisons et en l'absence d'indices concrets sur la méthode de travail de Louis Grénon, Thomas Leconte et Georges Escoffier n'ont pu véritablement poser de conclusion ferme quant aux modalités d'exécution de ses œuvres en symphonie[1052].

Sur cette question, le fonds Desvignes offre des perspectives intéressantes. Comme nous l'avons vu au chapitre consacré à la messe canoniale, Desvignes ne se contentait pas de modeler son matériel en fonction des circonstances. Il prenait soin d'avoir à sa disposition un conducteur et un matériel prêts à l'emploi pour tout type d'exécution. La messe que nous avons cataloguée au numéro Dv. 5 est déclinée en deux versions, l'une pour orchestre de cordes et l'autre pour grand orchestre. Les deux moutures sont copiées en partition et en parties séparées. Les matériels sont utilisables indépendamment l'un de l'autre[1053]. Il en est de même de la messe Dv. 6 déclinée en trois versions, pour chœur et basse, symphonie de cordes et grand orchestre[1054], et de la messe Dv. 8 déclinée en deux versions, avec symphonie de cordes et avec grand orchestre[1055]. En tenant compte de la méthode d'organisation de Desvignes, on peut sans nul doute conclure qu'en l'absence de lot de parties séparées alternatif, les recueils Rés. Vma.

[1052]. Voir ESCOFFIER (Georges), « Les dispositifs vocaux et instrumentaux utilisés par Louis Grénon…art. cit. » ainsi que l'introduction de Thomas Leconte dans GRENON (Louis), *Motets en symphonie*, éd. Jean Duron et Thomas Leconte, anthologies : musique des maîtrises de France I. 12, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2016, p. V-XXIII.

[1053]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 : matériel pour chœur et symphonie de cordes ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1615 : matériel pour chœur et grand orchestre. Le lot pour grand orchestre contient également des cahiers d'instruments à cordes ce qui implique qu'il a été conçu pour être utilisé seul et non pas en complément du lot pour symphonie de cordes. Pour plus de détails, se reporter au catalogue des œuvres de Desvignes en Annexe 1 au numéro Dv. 5, p. 517-518.

[1054]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1617 : matériel pour chœur et basse ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 : matériel pour chœur et symphonie de cordes ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1616 : matériel pour chœur et grand orchestre. Pour plus de détails, se reporter au catalogue des œuvres de Desvignes en Annexe 1 au numéro Dv. 6, p. 519-520.

[1055]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1619 : matériel pour chœur et basse ; F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 4, Rés. Vma. ms. 1614 : matériel pour chœur et symphonie de cordes. Pour plus de détails, se reporter au catalogue des œuvres de Desvignes en Annexe 1 au numéro Dv. 8, p. 522-523.

ms. 1640 et 1646 donnent un aperçu assez fidèle des réalités de la pratique.

Bien qu'ils soient contemporains, on note d'importantes différences entre les deux recueils. Le recueil Rés. Vma. ms. 1640 contient des parties de premier violon, violoncelle, contrebasse, basson obligé, dessus récitant, haute-contre récitante, haute-contre, taille, basse chantante et basse chantante avec serpent[1056]. Les parties récitantes contiennent également le matériau musical des chœurs. La présence d'un cahier de haute-contre – entendons ici haute-contre des chœurs – implique qu'il devait également exister un cahier de dessus des chœurs qui est vraisemblablement perdu. Le recueil de *Magnificat* Rés. Vma. ms. 1646 contient des parties de premier violon, second violon, violoncelle et contrebasse, soprani, taille, basse chantante et basse récitante[1057]. Cet ensemble devait probablement comprendre une partie d'alto aujourd'hui perdue. Le premier élément important est que ces recueils ne permettent pas d'évaluer la répartition du nombre de musiciens par partie comme nous avons pu le faire avec les matériels d'exécution des messes. Si l'on ne peut reconstituer intégralement les modalités de la « performance », nous pouvons toutefois comprendre comment Desvignes employait les musiciens de la cathédrale.

Les chœurs des *Magnificat* sont généralement écrits à trois voix de soprani (ou dessus), taille et basse. Les soprani peuvent se subdiviser de manière à former un chœur à quatre voix de deux soprani, taille et basse. Desvignes n'a pas modifié l'architecture chorale de ses anciens motets sur psaumes, tous écrits pour un chœur à quatre voix plus traditionnel composé de dessus, haute-contre, taille et basse. L'accompagnement des *Magnificat* est constitué d'un orchestre à cordes complet, comprenant un premier violon, un second violon, un alto, un violoncelle et une contrebasse, identique à celui utilisé par Desvignes pour ses messes avec accompagnement de cordes. Ils prennent ainsi la forme de motet dits « en symphonie » similaires à ceux que l'on peut trouver chez d'autres maîtres de cathédrale tels Louis Grénon ou Antoine Merle[1058]. L'accompagnement des motets du recueil Rés. Vma. ms. 1640, et notamment des psaumes pour les vêpres, mêle violon, violoncelle, contrebasse, serpent et basson. Le dispositif repose sur une

---

[1056]. Nous reprenons ici les appellations de Desvignes, traduisant en français les appellations italiennes telles violino. Dans ces sources et dans tous les autres matériels qu'il a copié, le maître mêle systématiquement les termes italiens, français, des traductions françaises de termes italiens ou des traductions italiennes de termes français.

[1057]. Nous faisons ici le même commentaire que précédemment. Nous distinguons premier et second violon grâce aux appellations italiennes « violino primo » et « violino secundo » employées par Desvignes. De même, le maître remplace le terme « dessus » par le terme italien « soprani » dans ce recueil alors que les femmes ne chantent pas dans les églises.

[1058]. Pour Louis Grénon, voir notamment GRENON (Louis), *Motets en symphonie…op. cit.* Pour Antoine Merle voir notamment ses motets *Inferto Diva Caecilia* (F-Pn, ms. 23515) et son *Magnificat à couplets d'orgue* (F-Pn, ms. 23508).

hybridation curieuse en ce qu'il intègre un seul instrument de la symphonie (le violon) à la nomenclature habituelle des motets avec accompagnement d'instruments de basse souvent exécutés dans les cathédrales au XVIII[e] siècle et dont on trouve des exemples notables chez Grénon, Merle ou Dugué[1059].

Il est étonnant de trouver de telles différences dans des copies contemporaines d'œuvres censées être exécutées au cours d'un même office. L'hypothèse la plus probable est qu'il existât des cahiers de second violon et d'alto dans le lot Rés. Vma. ms. 1640. La dénomination « violino primo » sur le cahier de violon conservé tend à le confirmer. En revanche, certaines indications dans la partie de basson obligé suggèrent, au contraire, que les motets ont pu être exécutés avec une seule partie de violon, voire sans violon. Prenons l'exemple du *Dixit Dominus*. Ce dernier est structuré en trois numéros. Un chœur dialogué avec dessus récitant sur les six premiers versets du psaume, un air de dessus sur le septième verset du psaume et un chœur final sur la doxologie *Gloria Patri*. La Fig. 42 ci-dessous montre le début du premier numéro. La partie de basson obligé sert de partie intermédiaire entre la partie de violon et les parties de basses (violoncelle et contrebasse en doublure naturelle à l'octave inférieure). Le basson joue en tessiture de ténor pendant les soli et en tessiture de basse pendant les chœurs. Pendant les soli, il complète alternativement le violon quand le rythme harmonique est long et la basse quand le rythme harmonique est court. Dans le premier cas, il souligne la ligne mélodique du violon et dans le second cas, il participe de l'animation rythmique de la basse. Pendant les chœurs, le basson double généralement la basse et peut passer en tessiture de ténor pour combler l'harmonie quand le rythme harmonique ralenti. Comme nous pouvons le constater, les instruments sont très complémentaires dans les numéros pour chœur.

[1059]. Pour Louis Grénon, voir notamment GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse*, éd. Thomas Vernet et Thomas Leconte, anthologies : musique des maîtrises de France I. 11, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2012. Voir également le *Salvum me fac* avec accompagnement de violoncelle et contrebasse d'Antoine Merle (F-Pn, ms. 23514) et l'*In exitu Israël* avec accompagnement de basson, violoncelle et contrebasse de Dugué (F-Pn, D. 6544).
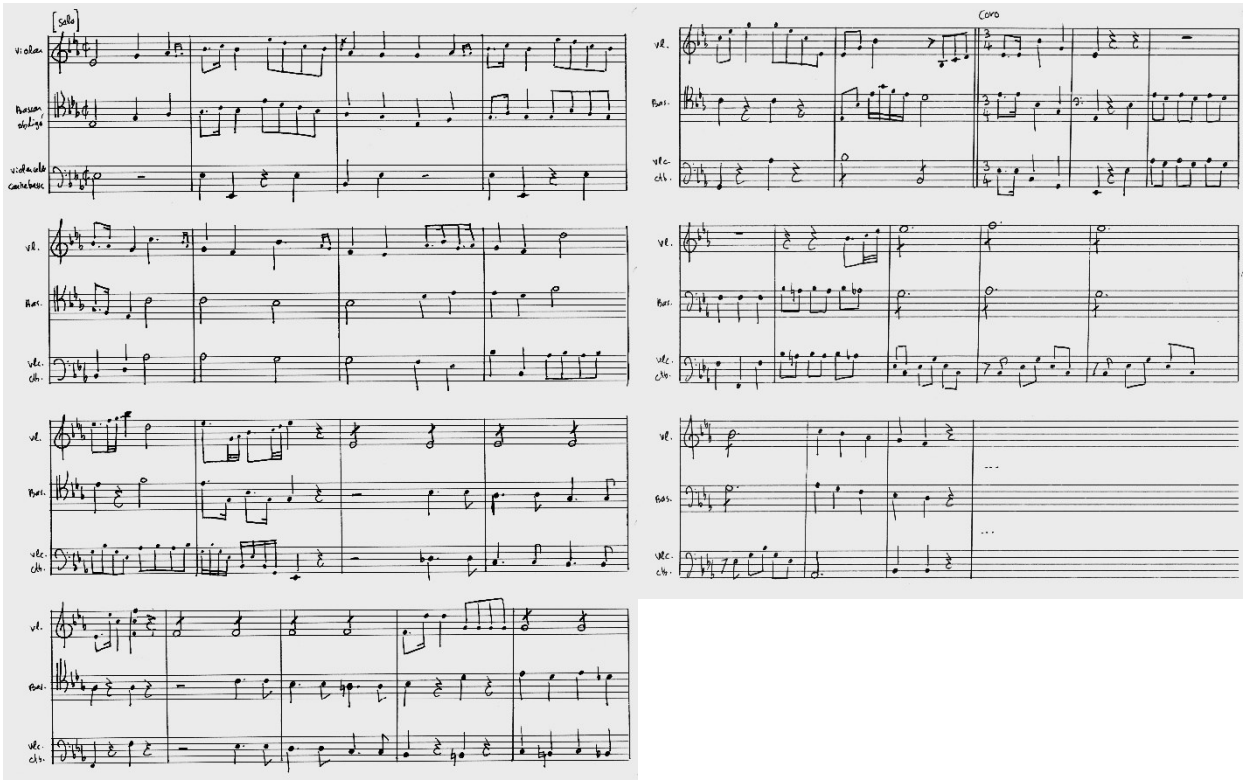


Fig. 42. Rés. Vma. ms. 1640 – Début du *Dixit Dominus* Dv. 28 : parties de violon, basson obligé et basse[1060]

Au début de l'air de dessus, Desvignes copie deux versions alternatives du « basson d'accompagnement[1061] » ; l'une « sans violon[1062] » et l'autre « avec le violon[1063] ». La différence entre les deux versions est minime. Desvignes ne change que les trois premières mesures introductives avant l'entrée du dessus récitant (Fig. 43 ci-dessous). Cette note nous apprend trois choses. Premièrement, elle n'évoque qu'un violon. Cela valide l'hypothèse que le morceau pouvait être exécuté avec une seule partie de violon. Deuxièmement, le violon est subsidiaire. Cela indique que Desvignes ne disposait pas systématiquement d'un violoniste pour tenir cette partie. Enfin, en cas d'exécution sans violon, Desvignes ne cherche pas à combler la suppression de cette partie. Il se contente d'en transposer les trois premières mesures au basson. Ce dernier joue ensuite sa partie habituelle[1064].

1060. Des problèmes informatiques nous ont obligé à reproduire ces exemples à la main.

1061. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640 : cahier de basson obligé, p. 3.

1062. *Ibid*.

1063. *Ibid*.

1064. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640 : cahier de basson obligé, p. 3 et cahier de violon, p. [3].

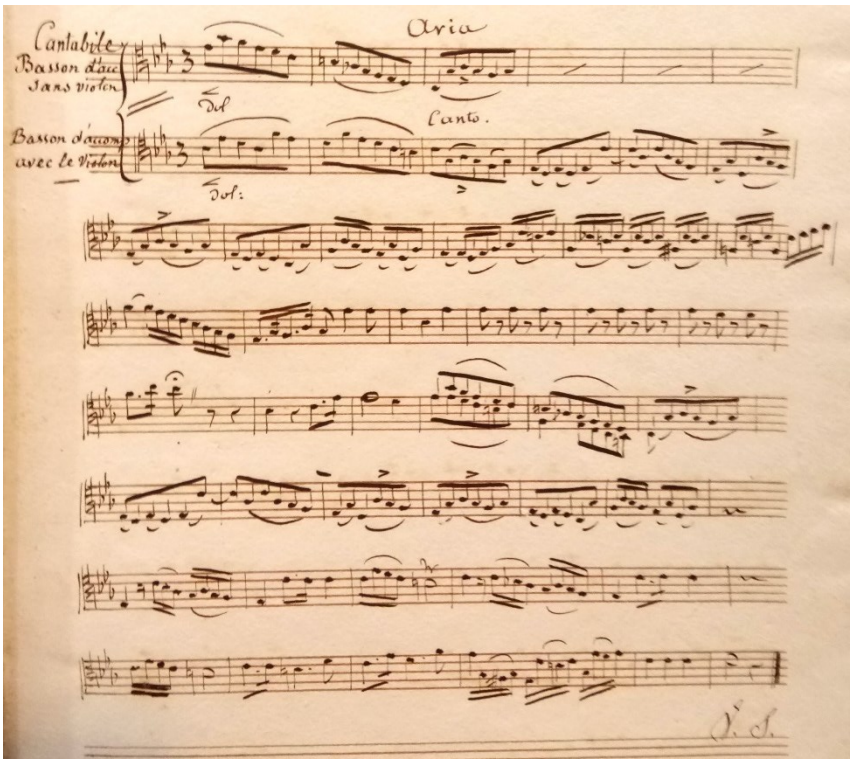


Fig. 43. Rés. Vma. ms. 1640, partie de basson obligé, p. 3 : Accompagnement de l'air « *De torrente in via bibet* » du *Dixit Dominus* Dv. 28

Nous pouvons conclure qu'il exista une première mouture de ces motets pour symphonie de cordes, comme l'indique le nom de la partie de violon : « violino primo ». Mais à la lumière des éléments présentés précédemment, il apparaît que la disparition des cahiers de second violon et d'alto est bien le résultat d'une réécriture des motets pour un ensemble d'instruments de basse avec un violon subsidiaire. Cette pratique peu courante et défiant les conventions musicales habituelles témoigne des difficultés éprouvées par Desvignes à réunir un effectif convenable pour l'exécution de ses psaumes. En réduisant la nomenclature aux instruments de basse et en créant une partie de basson concertante, le maître a très probablement cherché à optimiser l'emploi des musiciens ordinaires tout en conservant le style d'une œuvre en symphonie. Le lot Rés. Vma. ms. 1640 est clairement le produit d'un compromis entre le style et les conditions d'exécution similaire à celui observé par Thomas Vernet dans son étude des motets avec instrument de basse de Louis Grénon[1065].

[1065]. GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse…op. cit.*, p. V-XLV. À la page XIX, l'auteur considère que : « le recours à un, parfois deux instruments obligés de basse semble plus résulter d'une 'mise à l'échelle' du motet à grand chœur aux besoins liturgiques locaux ». La 'mise à l'échelle' évoquée par l'auteur ne concerne pas que les nomenclatures mais se manifeste également dans le resserrement des dimensions et la simplicité des plans des motets en question.

Quid de l'utilisation du serpent dans la polyphonie ? L'historiographie spécialisée a mis au jour trois principaux modes d'utilisation du serpent dans les motets à l'époque moderne. Jean Duron a démontré que depuis la seconde moitié du XVII[e] siècle, le serpent peut être employé en doublure de la basse continue et, à de plus rares occasions, en contrechant de celle-ci, avec ou sans le soutien d'un basson[1066]. Thomas Vernet et Thomas Leconte ont également démontré dans leur édition critique des motets avec instrument obligé de basse de Grénon, que le serpent pouvait doubler la basse vocale pendant les chœurs[1067]. Le recueil Rés. Vma. ms. 1640 confectionné par Desvignes et d'autres lots de parties de motets et de messes du maître portent encore les traces de ces pratiques, alors que le milieu musical parisien commence juste à réprouver l'usage de cet instrument[1068]. Le recueil de motets Rés. Vma. ms. 1640 contient, en plus du cahier de basse chantante, un cahier de « basse-chantante et serp: » sur lequel il n'est écrit que le matériau musical de la voix (Fig. 44 ci-dessous). Cela suggère donc que le serpent lisait avec l'une des basses-contre et jouait exactement la même partie. Desvignes ne réservait pas cette pratique aux exécutions à petit effectif. On trouve en effet le même type de cahier dans le matériel à grand orchestre de la messe Dv. 15[1069]. En revanche, Desvignes employait le serpent en doublure des basses du chœur uniquement dans le cadre d'une exécution en symphonie. Dans le cadre d'une exécution sans instrument concertant, le serpent prend le rôle de basse instrumentale, seul ou en doublure des basses de violes, selon le modèle observé par Duron pour la période précédente. C'est ainsi qu'il est noté sur la partition du motet *In pace in idipsum*[1070] et dans les cahiers de parties séparées de l'arrangement pour chœur et basse de la messe Dv. 8[1071].

1066. DURON (Jean), « Le serpent dans le motet français : une simple affaire de couleur sonore ? », *Musique, images, instruments*, 14 (2013), *Le serpent : itinéraires passés et présents*, p. 125-137.

1067. GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse*, éd. Thomas Vernet et Thomas Leconte, Versailles : éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2012 (anthologies I, 11).

1068. Le texte réprouvant l'usage du serpent le plus ancien que nous connaissons date de 1829, soit deux ans après la mort de Desvignes. Il s'agit de l'article « Sur la musique d'Église » de François-Joseph Fétis, paru dans la *Revue musicale* (n°4, p. 481-488). De la toute fin des années 1820 aux années 1860, le serpent fait l'objet de nombreuses critiques. Hector Berlioz, François-Joseph Fétis, Alexandre Choron, Jean-Adrien de la Fage, Joseph d'Ortigue ou encore François-Auguste Gevaert qualifient le serpent « d'instrument grossier ». Ils lui reprochent un « timbre barbare », une « intonation fausse » et un son « contraire aux voix » qu'il est censé accompagner. Pour une histoire des discours réprobateurs à propos du serpent au XIX[e] siècle que nous citons brièvement ici, voir AHRENS (Christian), « Berlioz et la remise en cause du serpent à l'Église en France au XIX[e] siècle », *Le serpent : itinéraires passés et présents…op. cit.*, 2013, p. 103-111.

1069. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 10, Rés. Vma. ms. 1624. Il s'agit du cahier de « basse et serpent ». Il est configuré de la même manière que celui du recueil Rés. Vma. ms. 1640

1070. F-Pn, ms. 9331[(1)], p. 81-82.

1071. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 5, Rés. Vma. ms. 1619.

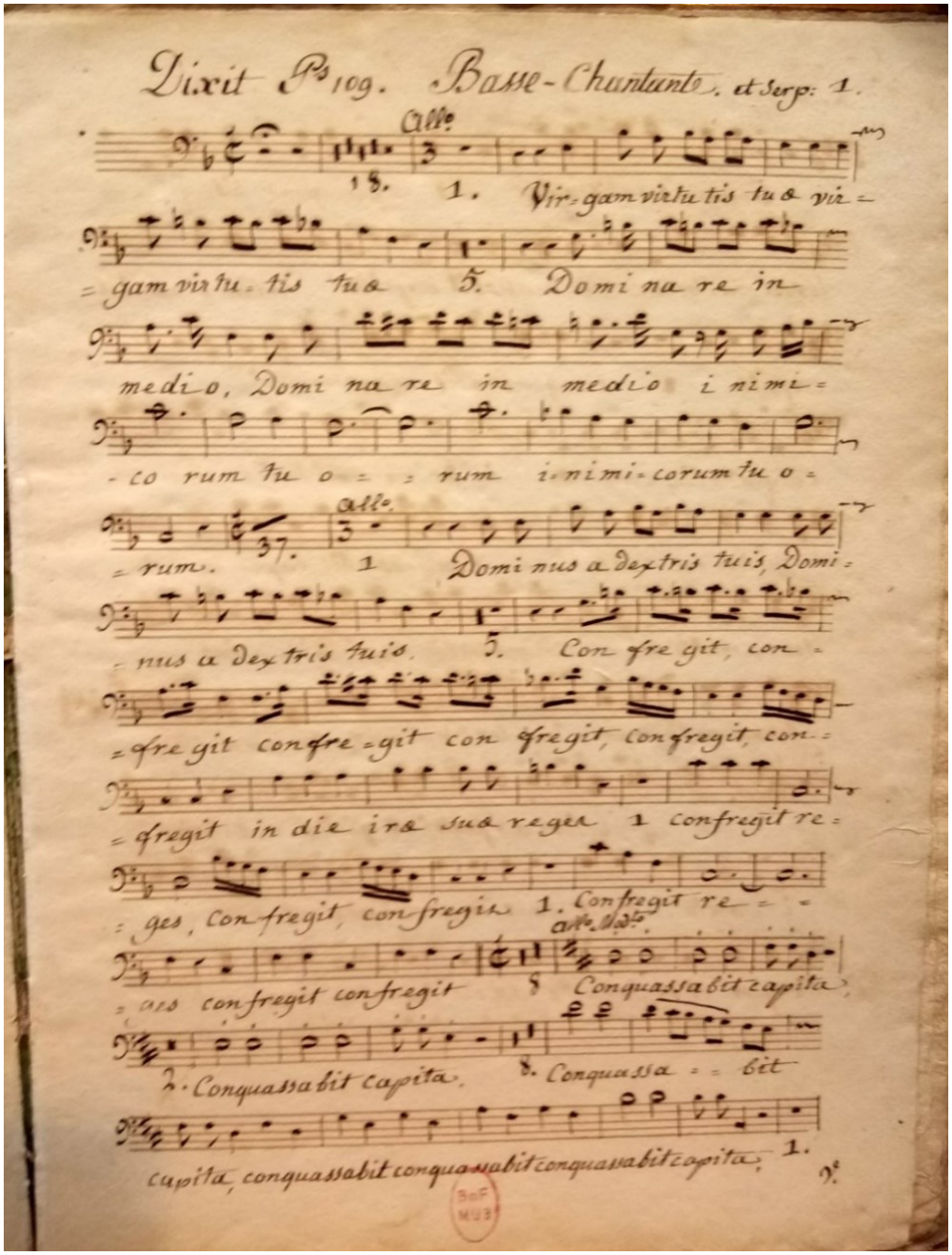


Fig. 44. Rés. Vma. ms. 1640, partie de « basse-chantante et serp: », p. 1

Tentons maintenant de voir comment Desvignes organisait ses effectifs. Comme on l'a vu au premier chapitre de la thèse, la musique ordinaire de Notre-Dame de Paris est composée, outre l'organiste donc il ne sera pas question ici, de deux serpentistes, deux hautes-contre, une taille, huit basses-contre auxquels pouvaient probablement s'ajouter quelques-uns des six vicaires de chœur et enfin jusqu'à neuf des douze enfants de chœur pour la partie de dessus[1072]. Comme la plupart des serpentistes, ceux de Notre-Dame peuvent également tenir le basson. On peut donc tout à fait imaginer les enfants de chœur et les chantres tenir leur partie, l'un des serpentistes tenir le basson obligé et l'autre le serpent. Le chapitre pouvait occasionnellement compter sur les autres maîtres musiciens ou sur d'anciens *spé* pour venir gonfler l'effectif du bas-chœur. Le 6 avril 1819, Jacques-Marie Cornu démissionne de sa place de maître de solfège[1073]. Le 5 mai, l'ancien *spé* François Durand « fils » est nommé pour le remplacer[1074]. À la demande de ce dernier, le chapitre « lui accorde le titre de musicien surnuméraire et la permission de paroitre au chœur les Fêtes et dimanche pour chanter comme haute-contre[1075] ». Ce titre est honorifique et son emploi au bas-chœur est gracieux puisqu'il n'apparaît pas dans les documents comptables du bas-chœur[1076].

Le bas-chœur de Notre-Dame n'emploie pas de joueur de basse de viole. Nous avons déjà émis l'hypothèse selon laquelle Desvignes, formé au violoncelle à la cathédrale de Dijon et ancien joueur de basse et contrebasse à la cathédrale de Tours, pouvait lui-même tenir l'une de ces parties et diriger depuis son instrument[1077]. Il est même très probable qu'un ou plusieurs élèves de la maîtrise l'aient accompagné. Il est en effet courant que les enfants de chœur soient formés à cet instrument s'ils ont un musicien ou un maître de musique compétent à leur disposition. De plus, la fille de Desvignes évoque « quelques instruments de musique qui servoient à l'instruction des élèves » dans sa lettre du 12 février 1827 adressé à l'archevêque de Paris

[1072]. Voir le chapitre 1, III., A. de cette thèse. Les douze enfants de chœur ne chantent pas. Les trois plus anciens servent comme porte-croix pour le premier, thuriféraire et porte bénitier pour le second et collectaire pour le troisième d'après le règlement de la maîtrise de 1827, chapitre 6, article 9 (Voir l'Annexe 3^{E}, p. 685).

[1073]. Notre-Dame de Paris (non coté), *Registre des délibérations capitulaires*, 6 avril 1819.

[1074]. Les chanoines ne donnent pas son prénom mais il s'agit très probablement de François Durand qui fit notamment exécuter un *Magnificat* de sa composition en mai 1812. Les chanoines le désignent eux-mêmes comme « fils ». Dans ce contexte, cela implique un lien familial avec l'un des membres du bas-chœur ou l'un des maîtres de la maîtrise. François Durand est très probablement le fils du Durand qui apparaît comme « frotteur », « garçon de sacristie » ou « frotteur et garçon de sacristie » dans les listes nominatives.

[1075]. Notre-Dame de Paris (non coté), *Registre des délibérations capitulaires*, 5 mai 1819.

[1076]. Voir les listes nominatives des musiciens du bas-chœur postérieures à la prise de fonction de Durand (Annexes 6^{D}, 6^{E} et 6^{F}, p. 737-739).

[1077]. Voir le chapitre 1, III., A.

relative à la vente de la musique de Desvignes. L'inventaire joint mentionne justement trois basses et une contrebasse[1078]. Desvignes jouait de la basse et de la contrebasse et formait ses élèves (au moins certains d'entre eux) au maniement de ces instruments. Il ne devait certainement pas avoir besoin de rémunérer des instrumentistes extérieurs pour ces parties avec un effectif aussi restreint. On peut donc aisément conclure que Desvignes pouvait faire exécuter les motets du recueil Rés. Vma. ms. 1640 par les musiciens ordinaires auxquels pouvaient se joindre des chanteurs surnuméraires, dont on ne peut estimer le nombre, et quelques élèves de la maîtrise à la basse et/ou à la contrebasse. Le maître pouvait éventuellement engager un violoniste externe, dans la mesure du possible. Cela expliquerait pourquoi celui-ci envisageait de se passer de cet instrument. Nous sommes incapables d'estimer le nombre de musiciens surnuméraires. L'acte capitulaire mentionnant la réception de François Durand est la seule trace de cette pratique que nous conservons. L'hypothèse de l'emploi de chanteurs extérieurs n'est donc pas à négliger. Avec seulement trois hautes-contre (en comptant Durand) et une taille à sa disposition, Desvignes devait probablement avoir besoin de rééquilibrer ses chœurs.

Le recueil de *Magnificat* Rés. Vma. ms. 1646 ne porte paradoxalement aucune trace de ce type d'économie et aucun cahier ne suggère l'emploi d'un serpent et/ou d'un basson. Aucune donnée ne permet d'affirmer que Desvignes ait pu recourir aux élèves et au personnel de la cathédrale pour tenir les parties de violon et d'alto, comme il le fit probablement pour les parties de basse et contrebasse. Ces parties devaient très probablement être tenues par des musiciens externes. Cela est incohérent avec les principes d'économie que l'on a dégagé du recueil Rés. Vma. ms. 1640. Desvignes économise principalement sur les parties instrumentales et optimise l'emploi des serpentistes – et probablement aussi des élèves de la maîtrise – pour constituer ses ensembles instrumentaux. Il paraît inconcevable que le maître ait économisé sur l'accompagnement instrumental d'un ou plusieurs motets et, dans le même temps, qu'il ait réuni une symphonie de cordes, même de très petite envergure, pour faire exécuter un autre motet au cours de la même cérémonie. En l'absence de trace concrète, l'idée selon laquelle les psaumes ont pu être réduits pour un effectif de bas-chœur et que dans le même temps les *Magnificat* ont été exécutés avec symphonie de cordes demeure strictement hypothétique. Il paraît néanmoins évident que les recueils Rés. Vma. ms. 1640 et Rés. Vma. ms. 1646 n'ont pas été conçus conjointement. Ces motets n'ont probablement pas été exécutés ensemble en l'état. On se rappelle alors les actes capitulaires relatifs au chant du *Magnificat* des vêpres solennelles en

[1078]. Archives nationales, F[19] 4647 : *Édifices diocésains : liquidation des dépenses (par diocèse)*. Paris.

faux-bourdon[1079]. À la lumière de ces derniers éléments, on se demande légitimement si ces *Magnificat* n'ont finalement pas été abandonnés par le maître, malgré nos arguments évoqués contre cette hypothèse.

Il ressort deux principaux faits de l'étude des réalités concrètes de la pratique. Le premier est l'écart important entre les versions chartraines et les versions parisiennes des motets de Desvignes. Le maître reprend le matériau musical de motets à grand orchestre et les réduit de manière à les faire exécuter par la musique ordinaire de la cathédrale. Des musiciens externes peuvent s'y adjoindre mais leur présence n'est en rien nécessaire comme cela est le cas d'une exécution en symphonie de cordes ou à grand orchestre. La cause de la réduction des nomenclatures des motets est bien économique et ne relève pas d'une obligation ou d'une règle puisque, dans le même temps, le maître peut réunir des grands orchestres et faire exécuter des *Te Deum* et messes monumentaux aux occasions de la messe canoniale des grandes fêtes et des célébrations du pouvoir civil. On prend alors la mesure, dans le cadre des cérémonies ordinaires, de la différence des moyens alloués à la musique pour la messe canoniale et pour les vêpres. Il apparaît donc en substance, et comme nous l'avions déjà suggéré précédemment, que l'office de vêpres n'est pas un moment privilégié pour la création musicale. C'est une évolution notable par rapport aux habitudes d'Ancien Régime dont il s'agira d'évaluer les causes. De telles réductions de nomenclature ne sont pas sans conséquence sur le répertoire, comme nous l'avons déjà observé dans les versions pour chœur et basse des messes Dv. 6 et Dv. 8[1080].

V. La musique pour les vêpres de Pierre Desvignes

Au cours des quatre premières parties de ce chapitre, nous avons montré la pérennité des usages traditionnels quant à l'intégration de la musique figurée dans le cours de l'office et mis au jour le caractère mouvant de la mise en musique des vêpres, oscillant entre une forme standard et plusieurs formes alternatives. Nous avons pu également mesurer l'importance des arrangements opérés par Desvignes afin d'adapter ses motets initialement composés pour chœur et grand orchestre aux faibles moyens de la cathédrale. Cependant, nous ne pouvons aborder le sujet de la création pour les vêpres sans interroger la démarche artistique du maître de musique.

[1079]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 juillet 1819, 3 août 1819, 19 novembre 1820.

[1080]. Voir le Chapitre 2 de cette thèse.

Après avoir reconstitué les vêpres en musique de Desvignes, nous nous demandons, au cinquième temps de ce chapitre, quels types de musique Desvignes substitue-t-il au plain-chant sur les antiennes et les psaumes ? Comment s'approprie-t-il les textes de ces prières, tant sur les plans formel et poétique ? Ces questions permettent d'interroger en sus le rapport de Desvignes à la tradition de la musique d'Église française, d'autant que nous avons déjà mis au jour dans le chapitre 2 la rémanence de certains traits propres aux messes polyphoniques françaises, tant dans les grandes messes concertantes que dans les petites messes du maître[1081]. Pour ce faire, nous proposons donc une analyse comparative des antiennes et psaumes en musique avec les œuvres des maîtres de musique français des générations précédentes. Cela est d'autant plus important que les études manquent à ce sujet pour la période qui nous occupe et que les discours critiques des deux dernières décennies du XVIII^e^ siècle ont tendance à se désintéresser des productions modernes. De ce fait, ces répertoires, les conditions d'écoute et les critères de jugement de ces derniers demeurent mal connus[1082]. De plus, on observe au tournant du siècle des mutations stylistiques et esthétiques au service d'une forte dramatisation du texte, notamment sous la plume de Jean-François Le Sueur à Notre-Dame de Paris, qui d'après Jean Mongrédien, préfigurent le développement du genre de l'oratorio latin moderne au XIX^e^ siècle[1083]. Desvignes et Le Sueur sont de la même génération et le premier fut élève du second[1084]. Il apparaît alors essentiel de saisir comment les mutations stylistiques et esthétiques de la fin du XVIII^e^ siècle ont pu influencer l'œuvre de Desvignes. Rappelons à ce titre que Desvignes composa l'essentiel de ses antiennes et psaumes en musique lorsqu'il était en poste à la cathédrale de Chartres entre 1785 et 1793. Ces œuvres sont donc parfaitement contemporaines de la tentative de réforme de Le Sueur à Notre-Dame de Paris et appartiennent à une période où les discours sur le motet se raréfient et tendent à figer notre perception de l'évolution du genre[1085].

[1081]. Voir la Chapitre 2 de cette thèse.

[1082]. FAVIER (Thierry), « Le discours sur le motet à grand chœur dans les comptes rendus du Concert spirituel (1725-1790) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 135-156. L'auteur démontre qu'à partir des années 1770, les motets à grand chœur sont de moins en moins représentés au Concert spirituel, à la faveur des oratorios. Ainsi, les lieux d'émission de la critique et d'émergence des répertoires modernes ne coïncident plus à partir de la fin des années 1770. Cela a pour effet de « figer les représentations traditionnellement associées au motet à grand chœur et à le détacher de la modernité » (citation p. 256).

[1083]. MONGREDIEN, (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : Peter Lang, 1980, p. 149-151.

[1084]. En effet, Le Sueur est né en 1760 et Desvignes en 1764. Desvignes fut élève de Le Sueur à la cathédrale de Dijon quand ce dernier était à peine âgé de 18 ans et qu'il prenait son premier poste de maître de musique.

[1085]. FAVIER (Thierry), « Le discours sur le motet à grand chœur dans les comptes rendus du Concert spirituel (1725-1790)…art. cit. ».

Nous choisissons de fonder notre analyse à partir des textes, leur structure et leur contenu poétique. Notre propos sera donc divisé en deux parties. La première sera consacrée aux antiennes en musique et la seconde aux psaumes en musique. Au cours de ces deux parties, nous analyserons la structure des œuvres, dans un premier temps, puis nous proposerons une étude stylistique détaillée, dans un second temps. Nous séparons l'étude des antiennes et des psaumes pour deux raisons. La première est liée aux formats des textes. Les textes des psaumes sont nettement plus longs et, contrairement à ceux des antiennes, ils sont subdivisés en versets qui forment chacun une entité sémantique à part entière. La seconde raison est liée aux formes musicales. Les antiennes sont entièrement composées comme des petits airs de soliste tandis que les psaumes sont structurés en plusieurs numéros, alternant des chœurs, des soli ou des ensembles de solistes, comme cela est courant en Europe à l'époque. De telles différences suggèrent des choix musicaux spécifiques à chacun de ces deux ensembles textuels. Le propos de la dernière partie de ce chapitre ne va donc pas se concentrer sur les quelques antiennes et psaumes évoqués dans le cadre de la reconstitution des vêpres en musique de Desvignes mais va s'élargir à l'ensemble des antiennes et psaumes en musique conservés. L'objectif de la dernière partie de ce chapitre est moins d'offrir une analyse stylistique et esthétique complémentaire du travail de reconstitution que de saisir les principes essentiels et les fondements de la démarche artistique de Desvignes.

A. Les antiennes en musique

a) L'organisation du discours

Les textes des antiennes sont généralement très courts, peu imagés et peu narratifs, contrairement à ceux des psaumes. Leur longueur est d'un ou deux versets et leur contenu poétique est souvent très neutre. Les antiennes pour les vêpres du rite parisien sont généralement constituées de versets tirés des Évangiles, des Épîtres de Saint-Paul et, dans de plus rares cas, des livres poétiques et sapientiaux, de l'Exode et de l'Apocalypse. Le *Tableau n° 25* ci-dessous reprend la structure du *Tableau n° 23* présentant le contenu du recueil ms. 9331[(1)] et donne la provenance biblique des antiennes qui correspondent à la liturgie parisienne. Les fêtes de la Conception de la Vierge et de la Commémoration des morts ont donc été supprimées car l'appareil textuel de ces deux dernières fêtes correspond à la liturgie

chartraine[1086]. Le tableau montre que les livres des évangélistes Saint-Jean, Saint-Mathieu et Saint-Luc, ainsi que ceux des prophètes Isaïe, Zacharie et Ezéchiel sont très largement employés. Les autres antiennes sont tirées des Épîtres de Saint-Paul aux Hébreux, aux Ephésiens, aux Galatiens ou à Timothée ainsi que des livres des Prophètes Jérémie, Michée, Baruch, Esdras ou Tobie. On compte également deux antiennes directement tirées d'un psaume ou du *Magnificat*. L'antienne pour les secondes vêpres de Noël *De fructu ventris* est chantée avec le psaume 131 *Memento Domine David* dont elle reprend le second stique du onzième verset. L'antienne pour les premières vêpres de l'Assomption *Respexit deus humilitatem* est chantée avec le *Magnificat* dont elle reprend une partie de la deuxième et de la troisième strophe[1087]. Conçue pour être chantée en alternance avec un psaume ou avec le *Magnificat* dans le cadre des offices vespéraux[1088], les antiennes pour les vêpres, dont les textes proviennent de divers livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, prennent sens dans le cadre de la célébration par leur articulation avec les autres textes de la liturgie du jour.

1086. *cf.* III. A. *supra*.

1087. *Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.* / *Quia fecit mihi magna qui potens est. Et sanctum nomen eius.Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.*

1088. La définition de l'antienne renvoie étymologiquement à deux idées. La première est celle de la réponse en ce que l'antienne est chantée en réponse à un psaume, une hymne, un cantique soit avant et après celui-ci, soit entre chaque verset. La seconde renvoie aussi à une pratique antiphonique spatialisée en deux chœurs. C'est ainsi que l'ont défini l'abbé Nicolas Bergier dans l'*Encyclopédie méthodique. Théologie*, t. 1, Paris : chez Panckoucke, Liège : chez Plomteux, 1788, p. 95 et Théodore Nisard dans le *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes*, Paris : L. Potier, 1854, p. 151-157 de Joseph d'Ortigue.

Tableau n°25. Provenance biblique des antiennes du recueil ms. 9331[(1)]

Incipit	Fête	Degré	Office	Moment de l'office	Provenance biblique
Videbis et afflues	Épiphanie	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Isaïe 60
Civitas Dei				Antienne du *Magnificat*	Non identifié
Non est personarum			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Actes des Apôtres 10
Manifeste magnum				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul à Timothée 3
Aperite portas	Présentation du Christ Purification de la Vierge	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	L'Ecclésiastique 26
Ecce dominator				Antienne du *Magnificat*	Malachie 3
Lex pedagogus			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Paul aux Galatiens 24
Sanctificati per oblationem				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul aux Hébreux 10
Obsecro domine	Annonciation	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Exode 4:13
Laudat et lætare				Antienne du *Magnificat*	Zacharie 2
Participavit carni et sanguini			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Paul aux Hébreux 2:14-15
Patrem misit filium				Antienne du *Magnificat*	Non identifié
Et exierunt	Pâques	annuel	Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Mathieu 28:8
Cum sero esset				Antienne du *Magnificat*	Saint-Jean 20:19
Stabunt pedes ejus in die	Ascension	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Zacharie 14:4
Ecce cum nubilus cæli				Antienne du *Magnificat*	Ezéchiel 1:4
Omnis lingua confitœture			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Paul aux Philippiens 2
Habentis pontificam				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul aux Hébreux 4:14
Cum dedero spiritum	Pentecôte	annuel	Premières vêpres	Antienne du 3e psaume	Ezéchiel 37:14
Ecce dies vement				Antienne du *Magnificat*	Jérémie 31:31 et 33
Signatis estis spiritu			Secondes vêpres	Antienne du 3e psaume	Saint-Paul aux Ephésiens 1:13-14
Det vobis deus virtute				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul aux Ephésiens 3:16-17
Audite audientes	Fête-Dieu	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Isaïe 55:2-3
Omnes sitientes venite				Antienne du *Magnificat*	Isaïe 55
Beatus qui manducabit panem			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Luc 14:15
Ego dispons vobis				Antienne du *Magnificat*	Saint-Luc 22:29-30
Multos filiorum Israël	Saint-Jean-Baptiste	solennel-mineur (Paris) solennel-majeur (Chartres)	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Luc 1:16-17
Dixit Zaccharias				Antienne du *Magnificat*	Saint-Luc 1:18
Si vultis			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Saint-Mathieu 11:14
Joannes testi monium				Antienne du *Magnificat*	Non identifié
Eris corona	Assomption	annuel	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Isaïe 62
In plenitudine				Antienne du *Magnificat*	L'Ecclésiastique 24
Benedixerunt eam			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Non identifié
Respexit deus humilitatem				Antienne du *Magnificat*	Tirée du *Magnificat*

In diebus illis	Nativité de la Vierge	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Jérémie 33
Domine, sermo quem locutus				Antienne du *Magnificat*	Chroniques 17
Applica buntur gentes			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Zacharie 2
Exte egredietur				Antienne du *Magnificat*	Michée 5
Dominus deus cæli	Dédicace	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Esdras 1:2
Domus mea domus				Antienne du *Magnificat*	Apocalypse 21:27
Non intrabit			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Non identifié
Gressus rectos facite				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul aux Hébreux 12
Stabant antheonum	Toussaint	solennel-majeur	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Apocalypse 7
Quos deus prædestinavit				Antienne du *Magnificat*	Tobie 2:18
Fili sanctorum			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Premier épître de Saint-Jean 3:2
Scimus quoniam cum apparverit				Antienne du *Magnificat*	Saint-Paul aux Romains 8:30
E ripiet	Noël	annuel	Premières vêpres	Antienne du 5e psaume	Baruch 4
Bethlehem Ephrata				Antienne du *Magnificat*	Michée 5
De fructu ventris			Secondes vêpres	Antienne du 5e psaume	Psaume 131, ℣ 11
Filius dei venit				Antienne du *Magnificat*	Saint-Jean 5:20

La longueur et la richesse littéraire des antiennes sont très variables. Pour reprendre les termes employés par l'abbé Léonard Poisson en 1750 dans son *Traité théorique et pratique du plain-chant* et repris en 1856 par Théodore Nisard dans le *Dictionnaire liturgique, historique et théorique* de Joseph d'Ortigue, certains textes d'antiennes sont « longs et à plusieurs sens finis[1089] » et d'autres sont « courts[1090] ». Poisson procède à cette distinction afin d'instruire les chantres de l'emploi correct des chutes sur la corde finale de manière à bien marquer la conclusion du chant des textes courts et à bien distinguer la conclusion des unités de sens qui composent les textes longs de la conclusion de l'antienne elle-même. Il enjoint ainsi les chantres, dans le cas des textes longs, à différencier la formule conclusive des unités de sens de celle de la dernière unité de sens de l'antienne afin d'éviter la sensation de conclusion ferme au milieu du discours ou la répétition d'une formule de conclusion ferme plusieurs fois au cours de l'antienne, tout en rendant audible la structure sémantique des antiennes à textes longs.

Nous insistons sur cet aspect particulier car nous trouvons dans le recueil ms. 9331(1) des antiennes correspondant aux deux modèles décrits par Poisson et Nisard. Une étude approfondie de la structure des antiennes en musique de Desvignes révèle trois principes fondamentaux de la démarche artistique du maître. Le premier est que la macrostructure et la microstructure de ses antiennes en musique sont déterminées par la structure sémantique du texte. Ainsi, le maître n'emploie presque jamais de formes musicales tirées de la musique vocale théâtrale comme l'aria da capo, ou de la musique instrumentale comme la forme menuet-trio que l'on trouve dans quelques-unes de ses messes en musique. On distingue deux approches de la forme en fonction de la typologie exposée par Poisson et reprise par Nisard. Les antiennes courtes ont des formes simples tandis que les antiennes longues ont des formes plus complexes, généralement conçues pour distinguer les différentes unités de sens qui la composent.

1089. POISSON (Léonard), *Traité théorique et pratique du plain-chant appellé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens & modernes ; on donne des règles pour la composition du plain-chant, avec des observations critiques sur les nouveaux livres de chant. Ouvrage utile à toutes les églises, aux séminaires & aux maîtres de chant, pour former des chantres & les rendre capables, soit de composer des chants d'église, soit de juger de leur composition*, Paris : chez Philippe-Nicolas Lottin et Jacques-Hubert Butard, 1750, p. 116. Voir également *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes*, Paris : L. Potier, 1854, p. 156 : « Si le texte de l'Antienne est court, éviter avec adresse d'insister sur la corde finale pour les repos ou les suspensions, afin d'y tomber et s'y arrêter d'une manière frappante à la fin de l'antienne. Si le texte est long et à plusieurs sens finis, on pourra en faire tomber quelques-uns, mais différemment du dernier, si faire se peut, sur la corde finale. En cas de plusieurs chutes sur cette corde, si on ne peut les éviter à cause du texte, il faut les diversifier, et faire en sorte qu'elles ne soient pas toutes de suite : ce seroit faire sentir un discours fini, après lequel on reviendroit une ou plusieurs fois ajouter quelques mots ; ce qui auroit très mauvaise grâce ».

1090. *Ibid.*

Nous allons dresser une typologie des textes d'antiennes afin de mieux comprendre la démarche de Desvignes. Les textes courts ne contiennent généralement qu'une unité de sens. Ils peuvent être composés d'une seule phrase comme l'antienne psalmique pour les secondes vêpres de Noël *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam*[1091]. D'autres textes sont divisés par le biais de virgules en deux ou trois sections qui ne forment pas d'unités de sens à part entière mais développent le sujet de la section précédente. À ce titre, nous pouvons citer l'antienne psalmique pour les premières vêpres de la Nativité de la Vierge *In diebus illis salvabiter Juda, et Israël habitabit custidenter*[1092]. La première section évoque la salvation de la Judée et la seconde la paix en Israël qui en découle. Les deux sections participent du même sens. Il en est de même de l'antienne psalmique pour les secondes vêpres de la même fête *Applicabuntur gentes multae ad Dominum in die illa, et erunt mihi populum, et habitabis in medio tui*[1093]. Ici, l'antienne est divisée en trois sections complémentaires qui traitent de l'union des peuples autour de l'Éternel.

Il est également important d'évoquer le cas particulier des antiennes alléluiatiques chantées dans le temps pascal, telle l'antienne psalmique pour les premières vêpres de la Pentecôte *Cum dedero spiritum meum in vobis, scietis quia ego Dominus locutus sum et feci, alleluia*[1094]. En effet, outre les trois sections, l'alléluia est également démarqué. Desvignes sépare toujours le chant de l'alléluia par une double barre, par un changement de métrique et souvent par une modulation. Quand la métrique de l'antienne est binaire, celle de l'alléluia est ternaire et inversement. Si l'antienne ne s'achève pas dans le ton de départ, généralement la dominante, alors l'alléluia revient sur la tonique. Desvignes prend également soin d'indiquer quand le chant de l'alléluia est facultatif par l'annotation « au tems pascal » au-dessus de la double barre. La fête de l'Annonciation, célébrée le 25 mars, peut être intégrée ou non au temps pascal en fonction de la date à laquelle est célébrée la fête de Pâques. Dans le second cas, les antiennes de cette fête sont chantées sans alléluia. Ces observations valent également pour les antiennes longues à plusieurs unités de sens.

1091. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien, réimprimé sur les éditions publiées par l'ordre de Monseigneur de Vintimille et augmenté d'un supplément contenant l'office du sacré cœur et des nouveaux offices introduits dans cette liturgie par M^gneur^ de Périgord, Archevêque de Paris*, 1827, p. 47.

1092. *Ibid*., p. 473.

1093. *Ibid*., p. 478.

1094. *Ibid*., p. 221.

Les unités de sens des antiennes longues sont généralement délimitées par un double point ou un point-virgule dans les bréviaires et antiphonaires. Prenons l'exemple de l'antienne alléluiatique chantée au *Magnificat* pour les secondes vêpres de l'Annonciation *Pater misit Filium suum salvatorem mundi : nos ergo diligamus Deum, quoniam Deus prior dilexit nos, alleluia*[1095]. Cette antienne est divisée en deux unités de sens séparées par un double point. La première évoque le Fils envoyé par le Père pour sauver le monde. La seconde unité, suivie de l'alléluia, évoque l'amour qui unit Dieu et les hommes.

Parmi les antiennes divisées en trois unités de sens, nous pouvons citer l'antienne chantée au *Magnificat* pour les premières vêpres de l'Épiphanie *Civitas Dei, luce splendida fulgebis : nationes ex loginquo ad te venient ; et numera deferentes, adorebunt in te Dominum*[1096]. La première unité textuelle évoque la lumière éclatante qui resplendit sur la Cité de Dieu. La seconde unité textuelle, marquée par un double point, évoque la venue des nations. La troisième traite de l'adoration des peuples venus nombreux et développe ainsi le sens de la seconde. Cela expliquerait pourquoi elle est marquée par un point-virgule et non un double point. La structure de cette antienne suggère une conduite narrative en trois temps : le resplendissement de la lumière de la Cité de Dieu, le mouvement des nations vers cette lumière puis l'adoration des peuples réunis. Il en est de même de l'antienne chantée au *Magnificat* pour les premières vêpres de Pâques *Cum sero esset die illo, et fores essent clausae, ubi erant discipuli congregati ; veni Jesus, et stetit in medio, et dixit eis : Pax vobis, alleluia*[1097]. Cette antienne évoque l'apparition du Christ, venu délivrer un message de paix au milieu de ses disciples après sa résurrection. La première unité de sens « *Cum sero esset…* » pose le contexte, la seconde « *veni Jesus…* » évoque l'apparition et la prise de parole du Christ et la troisième le message de paix « *Pax vobis* ».

D'autres antiennes portent également un contenu narratif. On peut citer à ce titre l'antienne psalmique pour les premières vêpres de la Fête-Dieu *Omnes sitientes, venite ad aquas, propera te, et comedite : et venite ad me, et vivet anima vostra, alleluia*[1098]. L'antienne est divisée en deux unités de sens qui évoquent la question de la restauration du corps dans la première unité qui invite ceux qui ont soif à venir boire et manger, et la question de l'âme dans la seconde unité. Chantée lors de la Fête-Dieu consacrée au Saint-Sacrement, cette antienne évoque l'acte

1095. *Ibid*., p. 360.
1096. *Ibid*., p. 72.
1097. *Ibid*., p. 185.
1098. *Ibid*., p. 244.

de Communion. Enfin, l'antienne psalmique pour les secondes vêpres de l'Assomption met en scène le discours des voix bénies. Elle est organisée en deux unités de sens : *Benedixierunt eam omnes une voce dicentes : Tu gloria Jerusalem, tu honorificentia populi nostri*[1099]. La première unité annonce la prise de parole des voix bénies réunies en une seule (« *Benedixierunt eam omnes une voce dicentes* ») et la seconde transmet la parole de ces voix évoquant la gloire de Jérusalem et l'honneur des peuples (« *Tu gloria Jerusalem, tu honorificentia populi nostri* »).

La structure musicale des antiennes en musique de Desvignes dépend toujours de la manière dont le texte est structuré, selon la typologie que nous venons de dresser. La structure musicale des antiennes sur des textes courts à un seul sens fini est généralement très simple. Dans la grande majorité des cas, le maître marque les ponctuations du texte en associant chaque section textuelle séparée d'une virgule à une phrase musicale. Chaque phrase musicale est généralement ponctuée par une demi-cadence et est séparée des autres *a minima* par un temps de silence, parfois par une ou plusieurs mesures de ritournelle instrumentale. On observe trois principales formes. La première, est une forme que nous appellerons non-réitérative en ce sens que le texte de l'antienne n'est chanté qu'une fois, sans reprise ni développement thématique. La deuxième et la troisième, sont des formes que nous appellerons réitératives car le texte de l'antienne y est chanté deux fois. Il y a d'abord la forme réitérative monothématique au sein de laquelle l'antienne est chantée deux fois sur le même ensemble thématique ou sur un ensemble thématique en première occurrence puis un développement de cet ensemble thématique en seconde occurrence. Il existe également une forme réitérative bithématique au sein de laquelle le texte est chanté deux fois sur deux ensembles thématiques différents. Les sections ne servent pas à opposer deux sections du texte comme cela est habituellement le cas dans les répertoires de musique vocale employant la forme binaire. Enfin, les sections A et B ne sont pas nécessairement contrastantes.

On retrouve la forme non réitérative essentiellement dans les antiennes alléluiatiques telles l'*Obsecro Domine* pour les vêpres de l'Annonciation[1100], les antiennes *Stabunt ejus* et *Omnis lingua* pour l'Ascension[1101], ou les antiennes *Signati estis spiritu* et *Cum dedero spiritum* pour la Pentecôte[1102]. Comme on l'a vu précédemment, cette dernière antienne est constituée d'une simple unité de sens divisée en deux sections suivies du chant de l'alléluia. Comme on peut le

[1099]. *Ibid*., p. 461.

[1100]. F-Pn, ms. 9331(1), p. 12-13.

[1101]. F-Pn, ms. 9331(1), p. 22-23 et 25-26.

[1102]. F-Pn, ms. 9331(1), p. 30-31 et 34-35.

voir sur la Fig. 45 ci-dessous, la structure musicale est conçue de manière à souligner la structure littéraire de l'antienne. Le morceau est divisé en deux sections. La première contient le texte de l'antienne, puis la seconde contient le chant de l'alléluia. Dans la première section, Desvignes associe chaque phrase de l'antienne à une phrase musicale, opposant la tonique et la dominante. Ces observations sont également valables pour les autres antiennes alléluiatiques évoquées précédemment.
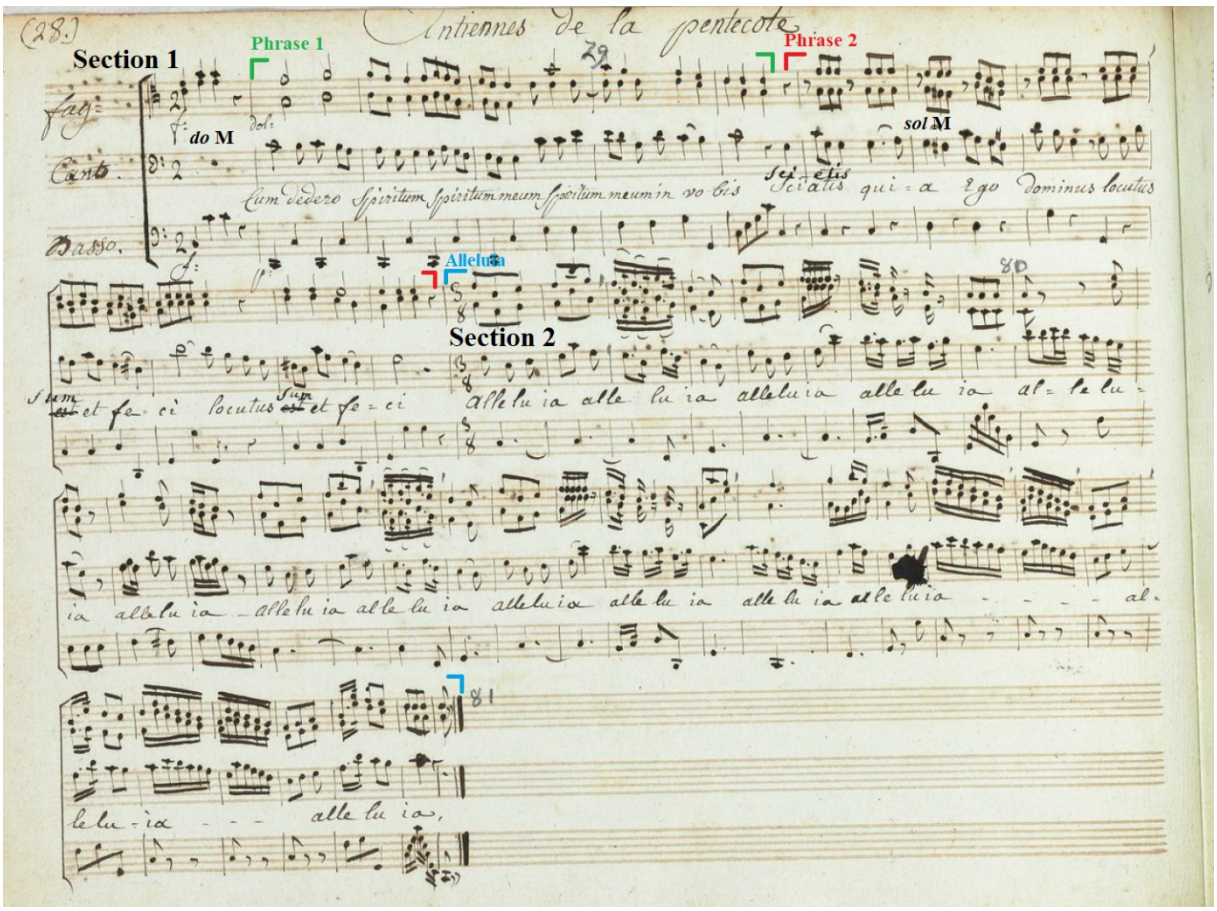


Fig. 45. F-Pn, ms. 9331(1), p. 28 : Structure de l'antienne *Cum dedero spiritum* Dv. 58

La forme réitérative monothématique est la seconde forme la plus répandue dans les antiennes en musique de Desvignes sur des textes à une unité de sens. On la retrouve notamment dans l'antienne *In diebus illis* pour les vêpres de la Nativité de la Vierge[1103], dans l'antienne *Lex pedagogus* pour les vêpres de la Présentation du Christ et de la Purification de la Vierge[1104], ainsi que dans les antiennes *Beatus qui manducabit panem* et *Audite audientes me* pour les vêpres de la Fête-Dieu[1105].

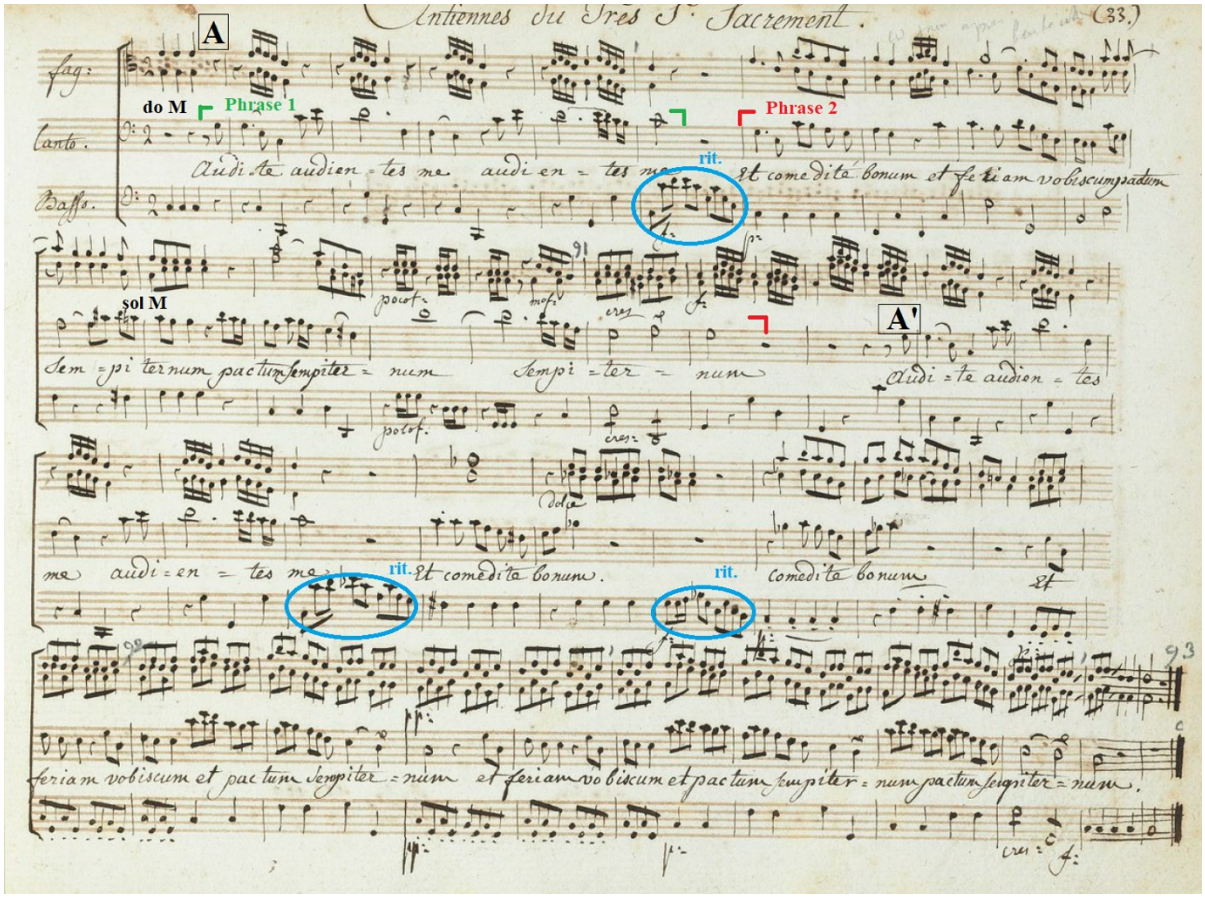


Fig. 46. F-Pn, ms. 9331(1), p. 33 : Structure de l'antienne *Audite audientes me* Dv. 62

Comme le montre la Fig. 46 ci-dessus, le texte de l'antienne *Audite audientes me* est chanté deux fois : une première fois de la mesure 1 à la mesure 17, sur un ensemble thématique A, et une deuxième fois de la mesure 18 à la mesure 39 sur une version développée de l'ensemble thématique A (A'). L'ensemble thématique principal est donc composé de deux phrases, suivant la structure de l'antienne. La seconde section du morceau (A') est composée de la même

1103. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien…op. cit.*, p. 473.

1104. *Ibid.*, p. 346.

1105. *Ibid.*, p. 242 et 257.

manière. Desvignes développe l'ensemble thématique principal. La première phrase « *Audite audientes me* » reprend la même cellule mélodico-rythmique. Les mots « *et comedite* » sont répétés deux fois et ponctués de la même ritournelle de basse instrumentale. Le texte de la seconde phrase est ensuite répété trois fois dans ce qui s'apparente à une *codetta*, jusqu'à la cadence finale. Notons, pour conclure cette section consacrée aux antiennes en musique de forme réitérative monothématique, le cas particulier de l'antienne *De fructu ventris* pour les secondes vêpres de Noël. Le texte est réitéré trois fois sur le même ensemble thématique[1106].

Seulement une antienne parmi celles à textes courts, suit une forme réitérative bithématique : l'antienne *Aperite portas* pour les premières vêpres de la Présentation du Christ et la Purification de la Vierge[1107]. Son organisation musicale est similaire quasiment en tous points à celle des antiennes de forme réitérative monothématique à la seule différence que la réitération du texte est portée par un nouvel ensemble thématique. L'antienne pour les secondes vêpres de la Conception *Una est columba* suit également une forme réitérative bithématique. Elle a néanmoins la particularité d'inscrire la réitération du texte dans une forme binaire à reprises[1108]. Pour les antiennes à texte long avec plusieurs unités de sens, Desvignes opte pour des structures plus complexes opposant les différentes unités de sens au niveau microstructurel, au sein de formes ternaires. Il existe toutefois quelques exceptions comme l'antienne *Ecce dies venient* pour les premières vêpres de la Pentecôte[1109], ou l'antienne *Habentes Pontificam* pour les secondes vêpres de l'Ascension[1110], qui sont de forme continue et non réitérative. La seule différence avec les antiennes courtes de forme non réitérative, comme l'antienne *De fructu ventris* évoquée précédemment, est que les différentes unités de sens sont ponctuées par une cadence et associées à une phrase musicale. L'*Ecce dies venient* et l'*Habentes Pontificam* sont des antiennes alléluiatiques. La première est divisée en trois unités de sens et la seconde en deux. En comptant l'alléluia, ces deux antiennes sont donc simplement constituées respectivement de quatre et de trois phrases musicales séparées par de petites ritournelles instrumentales[1111].

1106. F-Pn, ms. 9331(1), p. 77.

1107. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien…op. cit.*, p. 340.

1108. F-Pn, ms. 9331(1), p. 72-74.

1109. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien…op. cit.*, p. 222.

1110. *Antiphonaire et graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien…op. cit.*, p. 218.

1111. F-Pn, ms. 9331(1), p. 26-27 et 29-30.

Quant aux autres antiennes longues à trois unités de sens, on observe trois types d'organisation ternaire. La plus simple est celle de l'antienne *Respexit deus humilitatem* pour les secondes vêpres de l'Assomption. Comme à son habitude, Desvignes associe chaque unité de sens à une phrase musicale, à la différence que la phrase musicale associée à la troisième unité textuelle est une variation de la première phrase[1112]. La structure des antiennes *In plenitudine* pour les premières vêpres de l'Assomption et *Civitas Dei* pour les premières vêpres de l'Épiphanie ont pour particularité d'articuler des ensembles de phrases au niveau macrostructurel.
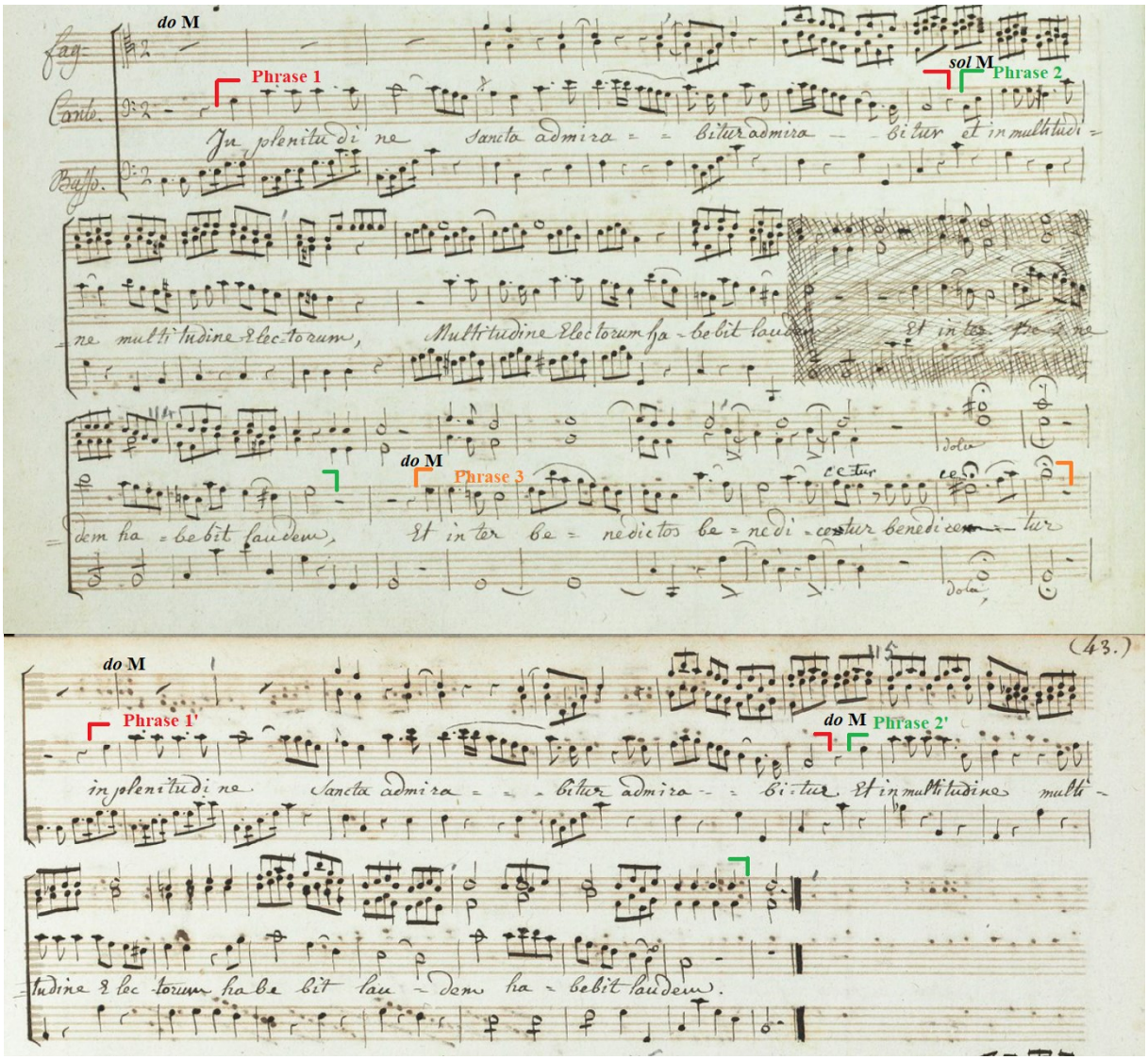
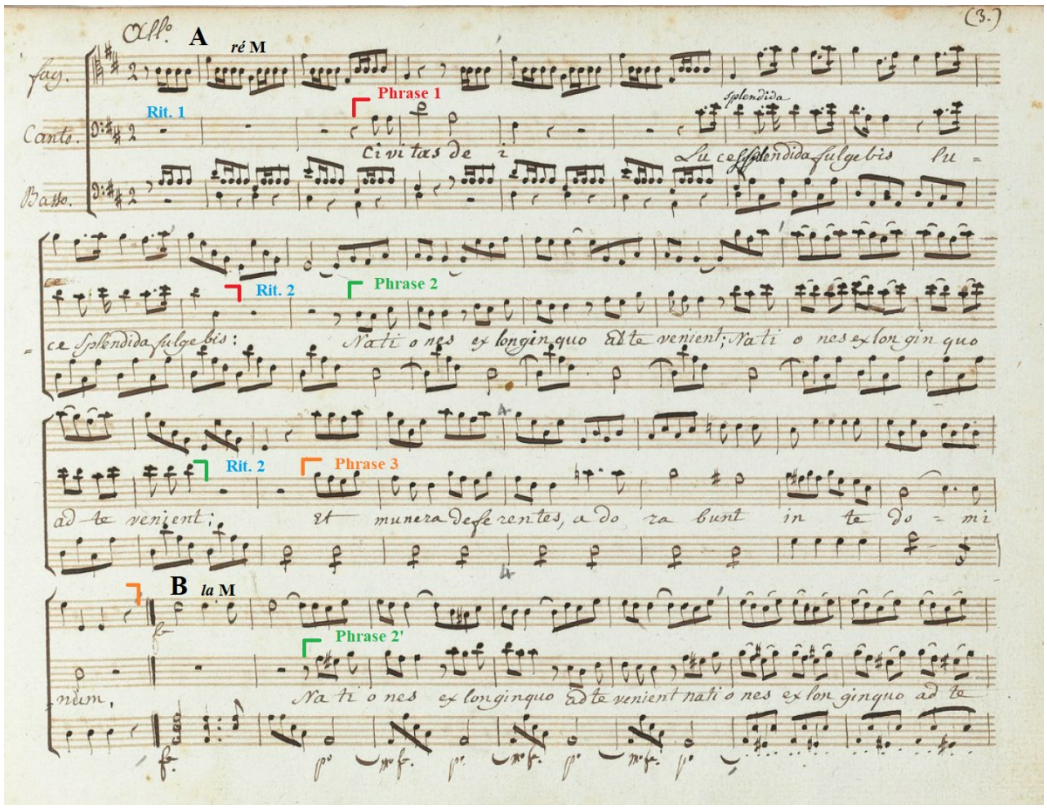


Fig. 47. F-Pn, ms. 9331(1), p. 42-43 : Structure de l'antienne *In plenitudine* Dv. 71

[1112]. F-Pn, ms. 9331(1), p. 44-45.

Comme le montre la Fig. 47 ci-dessus, l'antienne *In plenitudine* est conçue de manière à opposer les deux premières phrases à la troisième. Les trois phrases musicales, chacune associée à une unité de sens, sont chantées une première fois, la première sur la tonique (*do* majeur), la deuxième sur la dominante (*sol* majeur) et la troisième de nouveau sur la tonique. Desvignes ne réexpose ensuite que les deux premières phrases, toujours sur la tonique. Cette structure s'apparente alors à une forme réitérative incomplète.

Pour l'antienne *Civitas Dei* chantée aux premières vêpres de l'Épiphanie, Desvignes suit le même principe de réitération incomplète dans le cadre d'une forme *da capo*. Le maître oppose ainsi une première section en *ré* majeur comprenant les trois unités textuelles de l'antienne (A) à une seconde section en *la* majeur ne comprenant que les deux dernières unités textuelles (B). Dans la section réitérative (B), Desvignes ne délimite pas les occurrences des unités textuelles comme il le fait dans la première section par le biais de petites ritournelles instrumentales. La section B sert ainsi à souligner l'idée de l'union des Nations autour de la lumière divine qui est centrale dans le contexte de la fête de l'Épiphanie (Fig. 48 ci-dessous).



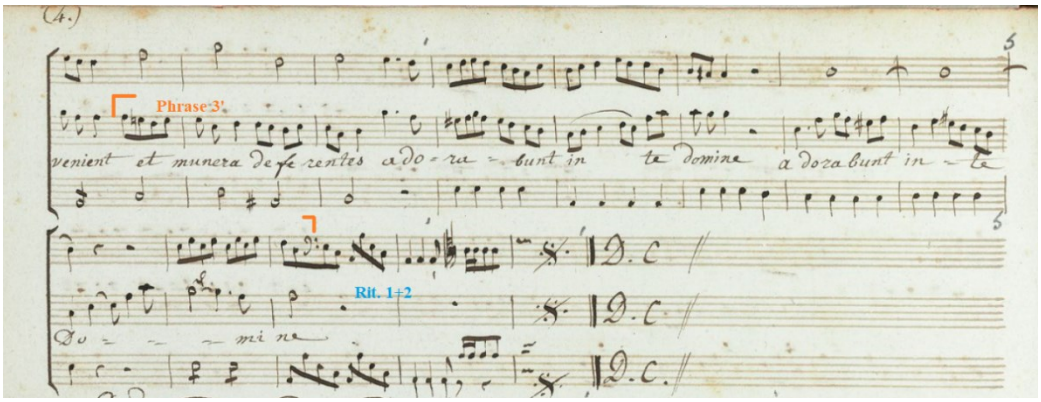


Fig. 48. F-Pn, ms. 9331(1), p. 3-4 : Structure de l'antienne *Civitas Dei* Dv. 39

Pierre Desvignes compose ses antiennes en musique de manière à rendre parfaitement intelligible la structure du texte, quelle que soit sa longueur ou la variété de ses unités de sens. Comme on peut l'observer dans les différents exemples commentés précédemment, chaque phrase, que celle-ci forme un sens fini ou non, est associée à une phrase musicale séparée de la phrase suivante par un temps de silence ou une ritournelle instrumentale. Elles peuvent également se démarquer les unes des autres par leur inscription dans un ton différent. Desvignes emploie rarement des formes musicales tirées de la musique vocale profane, à l'exception de l'antienne *Civitas Dei* de forme *da capo* et de l'antienne pour les secondes vêpres de la Conception *Una est columba* de forme binaire à reprises. La démarche de Desvignes s'inscrit dans la pure tradition de la musique d'Église française depuis le XVII^e^ siècle en ce qu'il s'attache surtout à rendre parfaitement audible la structure du texte, les phrases qui la composent et les différentes unités de sens le cas échéant. La structure musicale est totalement dépendante de la structure syntaxique de l'antienne mais aussi de la volonté du compositeur de réitérer ou non le texte ou une partie du texte. Rien dans les règles de la conduite cérémonielle ne guide ce choix. La hiérarchie des degrés de solennité ou la symbolique de la fête n'influent pas sur les choix formels puisque l'on trouve les différentes formes évoquées autant dans les antiennes pour les différents degrés de solennité que pour celles des différents temps liturgiques. Le maître ne se fonde que sur le texte. Il souligne sa structure syntaxique et réitère surtout les phrases des antiennes à textes longs qui caractérisent la fête du jour.

b) La dramatisation du discours

Nous avons montré que Desvignes structure ses antiennes en musique en fonction de l'organisation syntaxique des textes et ne fait que très rarement référence aux formes issues de la musique vocale de théâtre. Sur les 78 antiennes pour les vêpres qui composent le recueil ms. 9331(1), seules deux font exception : l'*Una est columba* de forme binaire à reprises et le *Civitas Dei* de forme *da capo*. Toutes les autres sont structurées selon les formes syntaxiques définies précédemment : non réitérative, réitérative monothématique et réitérative bithématique. On perçoit néanmoins dans le détail de l'écriture de ces antiennes quelques traits stylistiques provenant de la musique vocale profane. Ces antiennes prennent en effet la forme de petits airs de soliste avec accompagnement d'une basse instrumentale non chiffrée et d'une ou deux parties de basson concertant dont le style emprunte au traditionnel récit français et à l'ariette[1113]. L'écriture vocale oscille entre le style sobre du premier[1114] et le style léger et très mélodieux de la seconde[1115]. Le chant mêle parfois subtilement les deux styles ou les oppose pour créer un effet de contraste entre deux unités textuelles[1116]. Les parties d'accompagnement doublent souvent les voix mais empruntent aussi régulièrement à l'écriture symphonique (battues, syncopes, fusées, arpèges) et prennent parfois un rôle illustratif, soit pour transmettre une image, appuyer un mot ou souligner une rupture dramatique, plus particulièrement dans les antiennes à plusieurs unités de sens.

Comme nous l'avons vu précédemment, certains textes sont courts et ne forment qu'une unité de sens. D'autres textes d'antiennes sont longs et constitués de deux ou trois unités de sens. Certains d'entre eux soutiennent une narration, suggèrent des images naturelles ou surnaturelles et évoquent directement la figure du Christ. On observe trois tendances chez Desvignes : l'unité de ton, l'opposition rhétorique et la figuration. La première tendance concerne surtout les textes à une unité de sens ou à plusieurs sections développant la même thématique. Les deux dernières concernent les textes à plusieurs unités de sens contrastantes plus propices à la figuration et à

1113. Notons toutefois les trois exceptions que sont les antiennes *Obsecro Domine* pour les vêpres de l'Annonciation (F-Pn, ms. 9331(1), p. 12-13), *Beatus qui manducabit* pour les premières vêpres de la Fête-Dieu (F-Pn, ms. 9331(1), p. 35) et *Cum sero esset* pour les vêpres de Pâques (F-Pn, ms. 9331(1), p. 18-22). Les deux premières sont composées pour chœur et basse et la troisième pour un duo de haute-contre et basse avec une partie de basson concertant. Dans l'*Una est columba* (F-Pn, ms. 9331(1), p. 72-74) un violoncelle double et remplace parfois le basson concertant.

1114. Citons à ce titre l'exemple de l'antienne *Scimus quoniam cum apparuerit* (F-Pn, ms. 9331(1), p. 62).

1115. Citons à ce titre l'exemple de l'antienne *Eris coronna* (F-Pn, ms. 9331(1), p. 41).

1116. Citons à ce titre l'exemple de l'antienne *Dominus Deus caeli* (F-Pn, ms. 9331(1), p. 52).

la dramatisation mais sont également perceptibles dans les textes à une unité de sens dont le contenu littéraire explicite ou suggère des images. Ces deux tendances se conjuguent souvent, de manière à exprimer les contrastes dramatiques ou les oppositions thématiques des textes.

Pour les textes courts à une unité de sens ou dont les unités textuelles sont complémentaires, Desvignes privilégie logiquement l'unité de ton. L'opposition des unités textuelles est clairement délimitée par le phrasé musical, comme nous l'avons déjà observé, mais n'entraîne pas de rupture nette à l'écriture. Les textes d'antiennes au ton assez neutre et qui sont peu narratifs sont sobrement traités. L'accompagnement est souvent réduit à un rôle de doublure de la voix. Si le ton n'est guère modifié entre les unités textuelles, pour souligner leur complémentarité rhétorique, le style de l'accompagnement marque, par de menus changements, leur différenciation. Ce cas de figure correspond à 29 pièces, soit la majorité des antiennes pour les vêpres de Desvignes[1117]. Nous pouvons citer à titre d'exemples les antiennes *De fructu ventris* pour les secondes vêpres de Noël et *In diebus illis salvabitur Juda* pour la Nativité de la Vierge évoquées précédemment. Desvignes réitère trois fois le même motif. Ces réitérations sont séparées par une ritournelle instrumentale qui sert également de prélude et le basson concertant double simplement la voix dont la ligne oscille entre les styles du récit et de l'air (Fig. 49 ci-dessous). Dans un style plus proche de l'ariette, la seconde antienne est également très homogène sur le plan rhétorique. Desvignes différencie les deux phrases en les démarquant syntaxiquement par une cadence et un silence, mais aussi par une modification de l'accompagnement. Les bassons doublent la voix sur la première phrase tandis que sur la seconde ils appuient simplement les temps forts (Fig. 50 ci-dessous).

[1117]. F-Pn, ms. 9331(1) : nous pouvons citer à ce titre les antiennes *Non est personarum* (p. 4), *Manifesti magnum est pieta* (p. 6), *Aperite portas* (p. 7), *Ecce dominator* (p. 8), *Lex pedagogus* (p. 10), *Sanctificati per oblationem* (p. 11), *Lauda et laetare* (p. 14), *Participavit carni et sanguini* (p. 15), *Omnis lingua* (p. 25), *Eris coronna* (p. 41), *In plenitudine sancta* (p. 42), *Benedixierunt eam* (p. 43), *Respexit deus humilitatem* (p. 44), *Cum dedero esset* (p. 28), *Ecce dies venient* (p. 29), *Signati estis* (p. 30), *Det vobis* (p. 31), *In diebus illis salvabitur Juda* (p. 46), *Domine sermo quem* (p. 46-47), *Applicabuntur gentes* (p. 48), *Ex te egredietur* (p. 49), *Quos autem praedestinavit* (p. 60), *Fili sanctorum* (p. 61), *Scimus quoniam* (p. 62), *Ibit homo* (p. 63), *Eripiet vos* (p. 75), *Bethleem ephrata* (p. 76), *De fructu ventris* (p. 77), *Filius Dei venit* (p. 78).

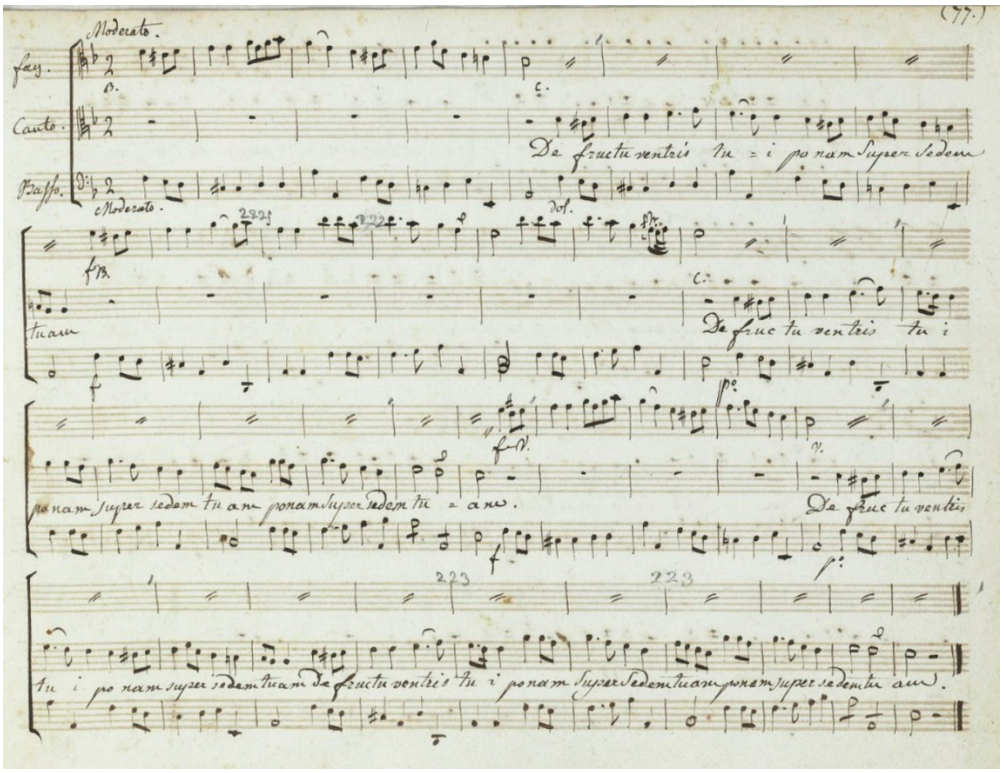


Fig. 49. F-Pn, ms. 9331(1), p. 77 : *De fructu ventris* Dv. 95
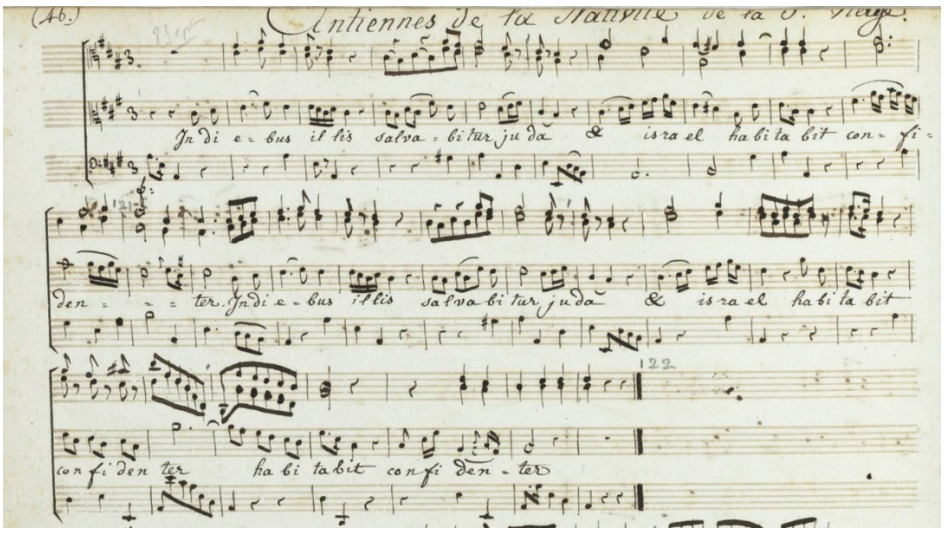


Fig. 50. F-Pn, ms. 9331(1), p. 46 : *In diebus illis salvabitur Juda* Dv. 74

Desvignes peut toutefois développer une opposition rhétorique par des contrastes d'écriture en donnant notamment un rôle plus figuratif aux instruments au sein de textes à une unité de sens. Le maître s'attache davantage à l'illustration du discours par la figuration musicale d'un mot ou d'une phrase qui suggère une image ou qui évoque les éléments naturels. C'est le cas par exemple des antiennes *Videbis et afflues* et *Omnes sitientes*[1118]. Nous avons établi

[1118]. F-Pn, ms. 9331(1), respectivement p. 1 et p. 34.

précédemment que la première de ces antiennes est de forme réitérative monothématique et que son texte est divisé en trois phrases musicales associées aux trois phrases du texte. Malgré l'homogénéité des procédés rhétoriques de cette antienne, Desvignes distingue particulièrement la première phrase du texte « *Videbis et afflues* » et prend soin d'illustrer son contenu littéraire (Fig. 51 ci-dessous).

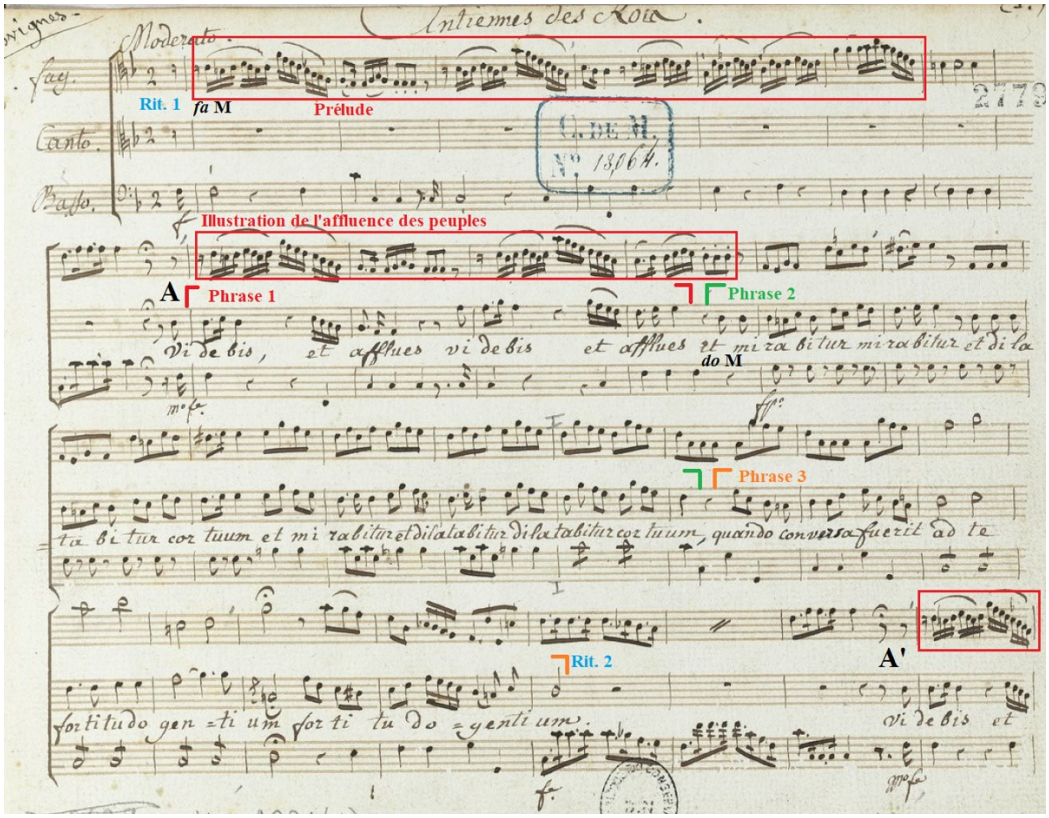


Fig. 51. F-Pn, ms. 9331(1), p. 1 : Début de l'antienne *Videbis et afflues* Dv. 38

Desvignes oppose rhétoriquement la **phrase 1** qui exprime la gaîté et l'affluence des peuples et les **phrases 2** et **3** qui expriment le transport. Le basson concertant accompagne le motif très gai sur les mots « *Videbis et afflues* » en figures idiomatiques de doubles-croches tandis qu'il double simplement la voix sur les deux phrases suivantes au style plus sobre. Sur les mots « *Et mirabitur et dilatabitur cor tuum* », Desvignes passe de la réjouissance au transport grâce à la ligne ascendante et modulante en rythmes réguliers du motif de la **phrase 2**, juste doublé à la sixte par le basson et soutenu par la basse sur une pédale de dominante. Le début du motif de la **phrase 3**, sur les mots « *Quand conversa fuerit* », s'inscrit dans la continuité de celui de la **phrase 2** tant dans son écriture que dans son mode d'accompagnement. Puis sur les mots « *Ad te fortitudo gentium* », Desvignes rompt le rythme en leur assignant un motif ascendant en valeurs longues très contemplatif et simplement amplifié par la doublure du basson à la tierce.

La première phrase évoquant l'affluence du peuple est donc distinguée par l'écriture vocale et par le style de l'accompagnement. Le contrechant sur la première phrase pose l'atmosphère de réjouissance mais il sert surtout à figurer le mouvement d'affluence du peuple par sa stricte association à cette phrase.

Desvignes utilise le même procédé pour illustrer le contenu littéraire de la première phrase de l'antienne *Omnes sitientes venite ad aquas* au point d'ailleurs de ne pas respecter parfaitement la structure du texte. Nous avions vu que ce dernier est divisé en deux unités de sens. La première évoque la restauration du corps et l'autre celle de l'âme. La division est marquée par le double point après les mots « *et comedite* ». Sur le plan musical, Desvignes déplace la subdivision après les mots « *ad aquas* » afin de souligner l'invitation de Dieu à venir aux eaux (Fig. 52 ci-dessous).
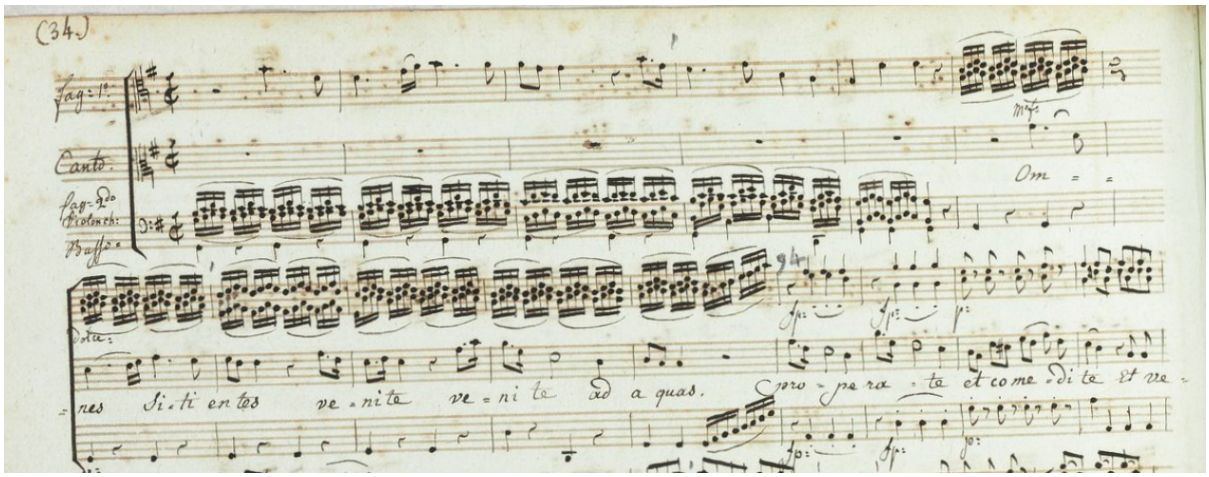


Fig. 52. F-Pn, ms. 9331(1), p. 34 : Début de l'antienne *Omnes sitientes* Dv. 63

Desvignes conçoit cette antienne en musique comme une petite scène et reprend un ingrédient de l'esthétique imitative pour lui donner un caractère figuratif. L'accompagnement en figures idiomatiques répétitives, préludé par la ritournelle introductive, pose une atmosphère joyeuse et imite par le même temps le flux des eaux auxquelles Dieu invite les assoiffés. Desvignes cherche ici à peindre une image sonore plutôt qu'à dépeindre une sensation ou une émotion, comme il le fit dans l'antienne *Videbis et afflues*. Néanmoins, cette antienne ne prend pas à proprement parlé la forme d'un tableau imitatif puisque l'image sonore produite pas le compositeur ne caractérise pas l'ensemble du morceau mais seulement la phrase qui évoque les eaux. Dans le même esprit, Desvignes emprunte aux procédés de composition de la musique militaire pour illustrer la marche des Nations venues admirer le Sauveur nouveau-né, par

l'imitation d'une fanfare au basson et à la basse[1119], sur les premiers mots de l'antienne *Civitas Dei* chantée aux premières vêpres de l'Épiphanie[1120]. Le motif véhément répété sur les mots « *Luce splendida fulguris* » prolonge ce thème en illustrant la splendeur et les éclats de lumière qui guident les Nations les plus éloignées vers la « ville de Dieu » (Fig. 53 ci-dessous).
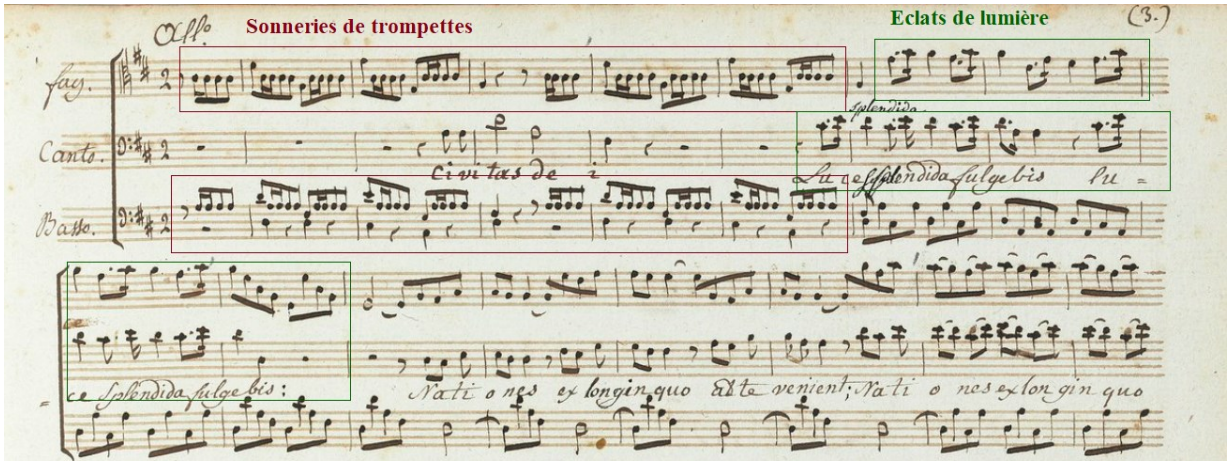


Fig. 53. F-Pn, ms-9331(1), p. 3 : Antienne *Civitas dei*, imitation d'une fanfare

Les figurations sonores de Desvignes peuvent avoir une fonction rhétorique, comme nous venons de le voir, mais peuvent également procéder de l'allégorie, notamment dans les antiennes *Ecce cum nubilus* et *Cum sero esset*[1121]. Dans la première, chantée avec le *Magnificat* aux premières vêpres de l'Ascension, Desvignes oppose l'expression de la puissance divine et celle de la tendresse au sein de la deuxième phrase de l'antienne « *Et dedit ei potestatem et honorem et regnum* » qui évoque le pouvoir que Dieu accorde au Christ en le rappelant aux cieux pour régner à ses côtés. Le maître alterne ainsi un motif véhément accompagné de sonneries de fanfare aux bassons et à la basse, qui renvoient traditionnellement à l'expression du pouvoir divin dans le genre du motet à grand chœur, avec un motif tendre simplement doublé au premier basson et soutenu par des syncopes au second basson (Fig. 54 ci-dessous). Cette disposition rappelle ainsi le chœur « *Dominus ad dexteris tuis* » du *Dixit Dominus (Saintes)* de Louis Grénon au cours duquel le compositeur use des mêmes formules sur les mots « *confregit*

1119. Cette partie était très probablement destinée au violoncelle.

1120. F-Pn, ms-9331(1), p. 3

1121. F-Pn, ms-9331(1), p. 25 et p. 18-19.

in die irae suae reges, judicabit in nationibus implebit ruinas conquassibit capita in terra multorum[1122] » pour évoquer la colère divine[1123].
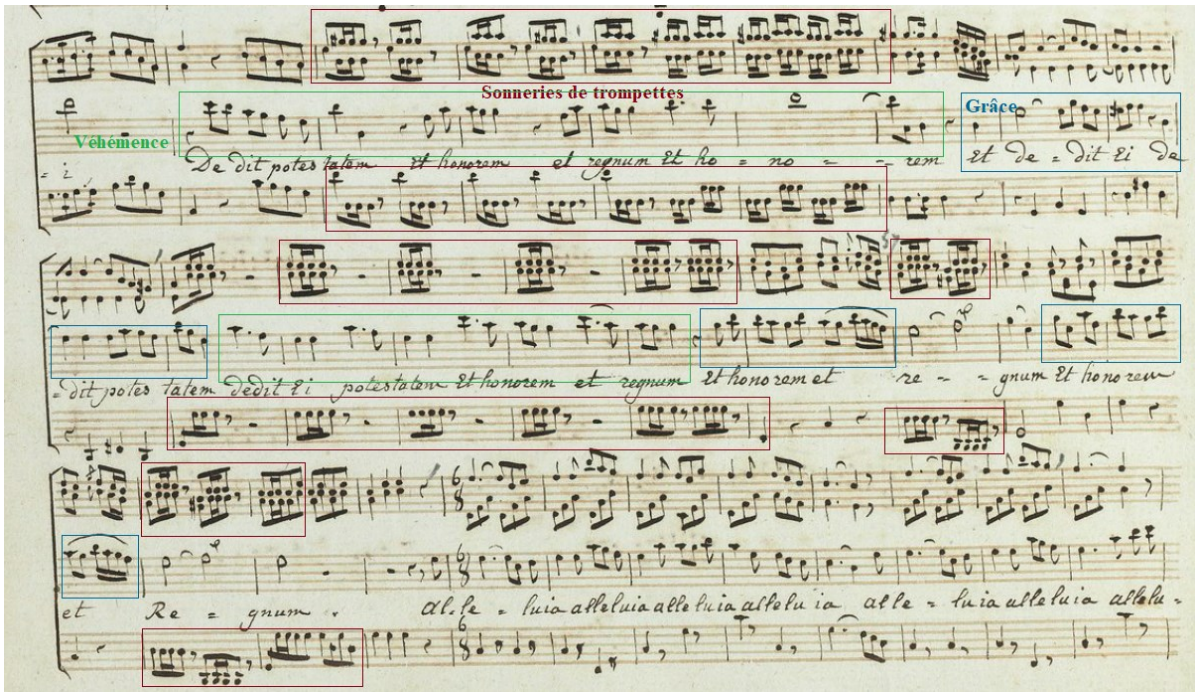


Fig. 54. F-Pn, ms-9331(1), p. 25 : *Ecce cum nubilus cæli* Dv. 53, esthétique militaire

Dans l'antienne *Cum sero esset*, chantée avec le *Magnificat* aux vêpres de Pâques, Desvignes oppose musicalement les évocations du monde terrestre et du monde céleste. Nous avions vu que le texte est divisé en trois unités de sens : l'évocation des disciples, l'apparition du Christ et son message de paix. Sur le plan de l'expression musicale, Desvignes conjugue les deux dernières unités de sens, divisant ainsi l'antienne en deux unités opposant les disciples au Christ et son message de paix. Desvignes illustre l'assemblée des disciples du Christ (monde terrestre) par un solo de haute-contre dans le pur style de l'ariette sur les mots « *Cum sero esset dies illo et fores essent clausae, ubi erant duscipuli congregati* ». La mise en musique de l'apparition du Christ et de son message de paix (monde céleste) tranche par son syllabisme et sa ligne *recto tono* sur les mots « *Venit Jesu* » et « *Pax vobis* ». Le motif *recto tono*, chanté par la basse vocale et accompagné d'un motif en arche à la sixte entre la basse instrumentale et le basson, caractéristique de la tradition de la musique religieuse française, illustre l'apparition du Christ

[1122]. On peut traduire ainsi : « Il brise des rois au jour de sa colère. Il exerce la justice parmi les nations : tout est plein de cadavres ; il brise des têtes sur toute l'étendue du pays ».

[1123]. GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse…op. cit.* p. 256-258.

en majesté et marque l'opposition du réel et du surnaturel (Fig. 55 ci-dessous). Desvignes évoque d'ailleurs l'espace céleste avec le même procédé sur les évocations du ciel dans l'antienne *Habentes pontificam*[1124].
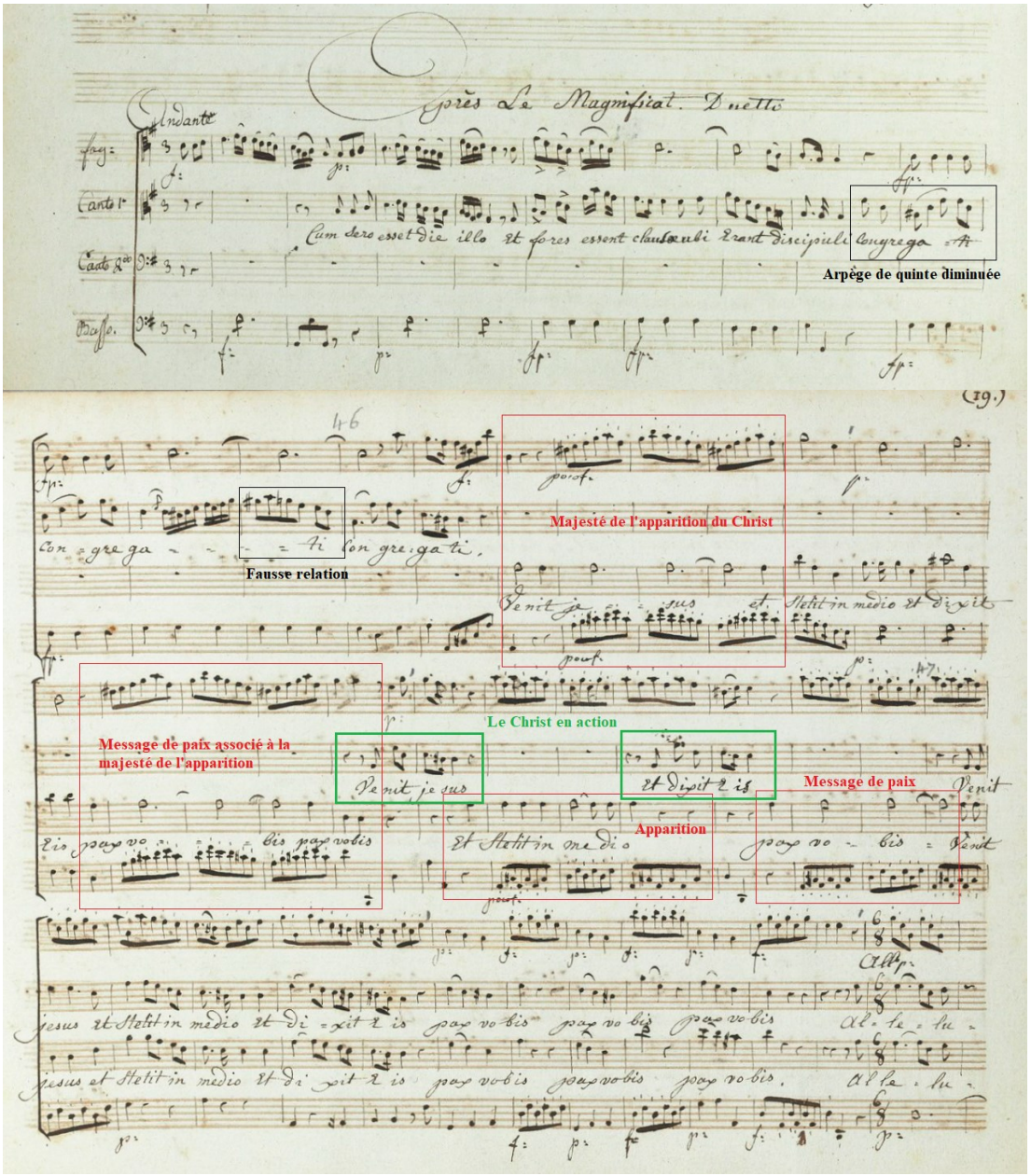


Fig. 55. F-Pn, ms. 9331(1), p. 18-19 : Antienne *Cum sero esset* Dv. 51

[1124]. F-Pn, ms. 9331(1), p. 26-27.

La démarche artistique de Desvignes est entièrement conduite par le texte. La macrostructure des antiennes est généralement conçue de manière à réitérer le texte ou, plus rarement, une partie importante du texte. Chaque phrase ou unité de sens est distinguée des autres sur le plan microstructurel afin de rendre la structure sémantique du texte parfaitement intelligible. Quand le texte soutient une narration ou des images précises, Desvignes use de différents modes d'écriture de la musique théâtrale pour les illustrer. C'est dans cette optique qu'il figure l'apparition du Christ en majesté par un motif *recto tono* contrastant avec l'écriture en ariette des autres phrases dans l'antienne *Cum sero esset*. Le compositeur peint également le flux des eaux dans l'antienne *Omnes sitientes* et imite des sonneries de trompettes, tantôt pour suggérer l'arrivée des Nations en fanfare à la Cité de Dieu dans l'antienne *Civitas Dei*, tantôt pour exprimer la puissance divine dans l'antienne *Ecce cum nubilus cæli* en accompagnement d'un récit de basse-taille véhément. Si certaines antiennes peuvent prendre la forme d'un petit récit ou d'une petite ariette sobrement accompagnée et peu caractérisée, d'autres, comme celles que nous venons de citer, s'apparentent à des petites scènes. Desvignes réunit dans ces pièces courtes une grande variété de procédés imitatifs ainsi que des effets rappelant l'écriture symphonique aux accompagnements. Il conjugue la simplicité formelle et stylistique avec une somme d'effets caractéristiques du style des Lumières et des traits propres à la tradition du motet français au tournant du siècle.

B. Les psaumes en musique

a) Texte et unité formelle

Après avoir mis au jour les principes fondamentaux de la mise en musique des antiennes pour les vêpres, voyons comment Desvignes procède avec les psaumes. Contrairement à ceux des antiennes, les textes des psaumes sont longs et séquencés en versets. Chaque verset forme une unité de sens divisant le poème psalmique en séquences sémantiquement interdépendantes sur le plan macrostructurel qui fondent le sens global du psaume. Les versets peuvent également être divisés en deux ou trois stiques qui forment des entités sémantiques distinctes logiquement mises en relation les unes avec les autres sur le plan microstructurel. Structurés en plusieurs numéros fermés qui se distinguent par de forts contrastes sur tous les paramètres de l'écriture musicale – nomenclature, tonalité, métrique, tempo – les psaumes en musique de Desvignes

semblent s'inscrire dans la tradition du motet à grand chœur. En analysant l'organisation du discours sur le plan structurel et formel puis en analysant la manière dont le maître porte en musique le contenu sémantique et poétique des psaumes, nous allons tenter de situer les pièces du maître dans la tradition du genre et de mesurer sa perméabilité aux styles européens ainsi qu'aux théories esthétiques de son temps, en particulier celles développées par son maître Jean-François Le Sueur.

Commençons par l'analyse macrostructurelle. Les psaumes en musique de Desvignes suivent une forme à « numéros fermés[1125] » héritée du grand motet européen du siècle précédent. Desvignes ne conserve pas systématiquement l'intégrité des textes des psaumes mais il respecte toujours l'ordre des versets. Les versets ne déterminent pas la macrostructure de l'œuvre. Chez Desvignes, la forme musicale est plus autonome que chez les compositeurs des générations précédentes. Le maître répartit les textes des psaumes en trois à cinq numéros réunissant deux à sept versets en une seule unité musicale. Cette tendance est également observable dans les psaumes en musique de compositeurs comme François Giroust ou Claude Edmé Emmanuel Nicolon dit Lenoir[1126]. La structure musicale ne dépend plus de l'organisation sémantique du psaume mais réunit thématiquement des cohortes de versets qui, par leur connexion logique, participent de l'élaboration d'une progression dramaturgique qui se rapproche de celle d'un oratorio plutôt que de celle d'un motet à grand chœur. Les « arguments[1127] » copiés par Desvignes au début de certains psaumes en musique, notamment ceux de l'*Exaudiat* et de l'*Afferte Domino*, nous permettent de comprendre cela. Le maître replace les textes des psaumes dans l'histoire biblique et en propose une interprétation allégorique, insistant sur l'importance de « découvrir le mistère qui est caché sous le sens littéraire[1128] », dans la pure tradition patristique.

L'argument de l'*Afferte Domino* explique que David « remercie Dieu de la pluie qu'il envoya à la Judée et qui fit cesser la famine qui avait duré trois ans[1129] ». Desvignes a donc divisé ce psaume en trois numéros fermés constituant chacun un acte de son argument. Le premier

---

1125. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 207-215, citation p. 208. Le motet à numéros fermés est défini par une structure en plusieurs grandes sections musicales autonomes, très contrastantes et multipliant les modes d'écriture construites autour d'un ou plusieurs versets. Cette nouvelle conception formelle émerge au début du XVIII^e^ siècle et caractérise la production de Lalande et de ses successeurs.

1126. Pour Giroust, voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune…op. cit.*,p. 275-538. Pour Lenoir, voir Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 1-4120.

1127. Nous reprenons le terme employé par Desvignes.

1128. F-Pn, ms. 9329(3), [p. 1]. L'argument du psaume est intégralement transcrit dans le catalogue en Annexe. Voir le catalogue au numéro Dv. 24, p. 541-542.

1129. *Ibid*.

numéro, un trio de deux dessus et basse sur les deux premiers versets, évoque David et le peuple de Judée rendant gloire à l'Éternel (*Afferte Domino gloriam et honorem*) et se prosternant devant lui (*Domino gloriam nomini eius adorato*). Le second numéro, un chœur dialogué avec une basse soliste sur les troisième et quatrième versets, évoque la réponse de Dieu aux supplications du peuple, dont la parole s'exprime à travers le grondement du tonnerre, et les torrents de pluie (*Vox Domini super aquas Deus majestatis intonuit*). Le psaume s'achève toujours par un chœur dialogué sur les versets 5 à 8 qui traite de l'éveil des animaux, des végétaux et des éléments naturels[1130].

Malgré l'absence d'argument écrit par le maître, on devine une organisation dramatique très similaire dans le *Magnus Dominus*. Long de 15 versets, ce psaume est divisé en quatre numéros par Desvignes. Les deux premiers numéros évoquent la grandeur de Dieu. Le premier est un chœur de louange à l'Éternel (℣1) et le second, sous la forme d'un air de basse, se place du point de vue terrestre et oppose la description de Sion (℣2) et l'évocation de Dieu (℣3) au sein d'une forme ternaire. Le troisième numéro prend la forme d'une petite scène lyrique : le récitatif sur les versets 5 à 8 évoque les rois de la terre apeurés et chassés par Dieu et l'air de basse qui le prolonge, sur les versets 9 et 10, conclut la scène par une invocation au Dieu des armées. Le dernier numéro fait dialoguer plusieurs solistes et un chœur dans le cadre d'un grand « Finale[1131] » de louange à Dieu sur les cinq derniers versets du psaume[1132].

À titre de contre-exemple, l'*Exaudiat* est plutôt conçu comme une grande fresque allégorique constituée de cinq scènes correspondant aux cinq numéros du psaume en musique. Dans son argument, Desvignes indique que « David composa ce psaume lorsqu'il était près de combattre les Ammonites[1133] ». Il explique ensuite le sens de ce psaume qui, plus que de louer le roi prophète, porte l'idée que la victoire des justes ne dépend pas de leur force mais de leur absolue confiance en Dieu. Le premier numéro, un duo de haute-contre et basse sur les quatre premiers versets, évoque l'invocation de Dieu pour le succès du roi prophète. Le second numéro est un chœur de réjouissance évoquant, sur le verset 6, la protection accordée par Dieu. Les deux numéros suivants évoquent directement la bataille de David contre les Ammonites. À travers un récit de haute-contre sur le septième verset, David exprime sa confiance en Dieu. Le chœur dialogué avec un trio sur les versets 8 et 9 poursuit l'action et met en scène l'opposition entre

1130. Voir le plan de l'*Afferte Domino* en Annexe 9[C], p. 759. Desvignes n'a pas mis en musique les versets 9 à 10.

1131. Desvignes qualifie lui-même ce numéro de « Finale » (Voir le catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 26, p. 543-544).

1132. Voir le plan du *Magnus Dominus* en Annexe 9[F], p. 760.

1133. F-Pn, ms. 9329[(2)], [p. 1].

les forces terrestres des Ammonites et la puissance de la confiance de David en Dieu. Un chœur de réjouissance après la victoire sur les Ammonites conclut le psaume sur le dixième verset[1134].

Le verset de psaume ne commande ni la macrostructure musicale ni l'articulation des modes d'écriture. Il constitue néanmoins l'unité fondatrice de la microstructure des numéros. De ce fait, la structure sémantique des numéros fermés de Desvignes n'est plus marquée par des changements de mode d'écriture mais par des motifs, dans le cas des numéros solistes, ou par l'articulation des différentes voix ou cohortes de voix dans le cas des ensembles de solistes ou des chœurs dialogués avec solistes. Le rythme des contrastes de modes d'écriture si caractéristique du motet à grand chœur en est tout naturellement ralenti. Dans le cas des numéros sémantiquement homogènes, Desvignes privilégie l'unité de ton. Mais il peut, le cas échéant, diviser le numéro en plusieurs sous-sections constituées de versets ou de stiques de versets et brouiller la structure des versets au service d'une articulation thématisée des différentes unités sémantiques. Dans le cas des numéros sémantiquement contrastés, Desvignes respecte la structure sémantique des versets. Là encore, on observe beaucoup de similitudes entre les motets de Desvignes et ceux de Giroust.

L'*aria con recitativo*[1135] sur les versets 5 à 10 du *Magnus Dominus* et le récit suivi d'un chœur dialogué avec un trio sur les versets 7 à 9 de l'*Exaudiat* sont respectivement représentatifs de ces deux tendances. Dans le premier, Desvignes traite les versets 5 à 8 du *Magnus Dominus* en récitatif qui introduit un air sur les versets 9 et 10. Le compositeur divise le récitatif en trois sections thématisées, modifiant à cette occasion l'organisation sémantique des versets. Chaque section est clairement délimitée par une indication de mesure et/ou de tempo. Les sous-sections sont reliées par des petites ritournelles orchestrales. Ainsi, la première section décrit la concertation des rois de la Terre et réunit pour cela le verset 5 et le premier stique du verset 6. La seconde section, constituée du second stique du verset 6 et du premier stique du verset 7 évoque la peur des rois. Desvignes associe ensuite le second stique du verset 7 et le verset 8 dans une troisième section représentant la colère divine (*cf.* Schéma ci-dessous). L'air qui prolonge ce récitatif est une louange à Dieu articulant dans une forme ternaire l'évocation de la puissance du Dieu des armées (℣9) et la bonté du Dieu protecteur (℣10). Desvignes oppose ainsi une première section *Allegro* au ton véhément sur la tonique et une seconde section *Andante* et tendre sur la dominante (*cf.* Schéma ci-dessous).

[1134]. Voir le plan de l'*Exaudiat* dans l'Annexe 9[B], p. 758.

[1135]. Desvignes emploie lui-même cette appellation pour désigner ce numéro (F-Pn, ms. 9344, f. 12v.)

Schéma de l'*aria con recitativo* sur les versets 5 à 10 du *Magnus Dominus* de Desvignes

Structure musicale		Thème	Verset	Texte
Récitatif	**Section 1** *Largo maestoso* C	La concertation des rois	℣5	*quoniam ecce reges congregati sunt convenerunt in unum*
			℣6.1	*ipsi videntes sic admirati sunt*
	Section 2 *Largo*	La peur des rois	℣6.2	*commoti sunt, conturbati sunt*[1136]
			℣7.1	*tremor adprehendit eos*
	Section 3 *Allegro agitato* 2/4	La colère divine	℣7.2	i*bi dolores ut parturientis*
			℣8	*in spiritu vehementi conteres naves Tharsis*
Air	**A** *Allegro* *mi*♭ majeur	Le Dieu des armées	℣9	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri Deus fundavit eam in aeternum diapsalma*
	B *Andante* *si*♭ majeur	Le Dieu protecteur	℣10	*suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui*
	A *Allegro* *mi*♭ majeur	Le Dieu des armées	℣9	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri Deus fundavit eam in aeternum diapsalma*

Dans son *Magnus Dominus*, exécuté pour la première fois au Concert spirituel en 1762[1137], François Giroust propose une organisation thématique très similaire mais un traitement musical très différent, comme le montre le schéma ci-dessous[1138]. Il répartit les quatre versets en deux numéros séparés (les numéros 3 et 4 de son motet). Il divise son troisième numéro en deux sous-sections associant respectivement le verset 5 et le premier stique du verset puis le second stique du verset 6 avec le premier stique du verset 7. Dans son quatrième numéro, Giroust articule également les versets 9 et 10 au sein d'une structure ternaire opposant un chœur dialogué avec un duo de basse (℣9) et un duo de dessus et basse (℣10). À environ 20 ans d'intervalles, Desvignes et Giroust propose la même articulation dramatique de ces versets autour des mêmes unités sémantiques, à ceci près que Giroust a décidé de ne pas traiter le second stique du verset 7 et le verset 8.

1136. Desvignes a inversé l'ordre du stique qui, originellement, est : « *conturbati sunt, commoti sunt* »

1137. EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune…op. cit.*,p. 449-452.

1138. F-Pn, H. 602, p. 17-64.

Schéma du traitement des versets 5 à 11 du *Magnus Dominus* de Giroust

Structure musicale		Thème	Verset	Texte
N°3 - Chœur	*Allegro con brio* 2 *ré* majeur→*fa* majeur	La concertation des rois	℣5	*quoniam ecce reges congregati sunt convenerunt in unum*
			℣6.1	*ipsi videntes sic admirati sunt*
	ré mineur 3/8	La peur des rois	℣6.2	*conturbati sunt*, *commoti sunt*
			℣7.1	*tremor adprehendit eos*
N°4 – Chœur / duo	Chœur	Le Dieu des armées	℣9.1	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri*
	Duo BB		℣9.2	*Deus fundavit eam in aeternum diapsalma*
	Chœur		℣9.1	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri*
	Duo DB	Le Dieu protecteur	℣10	*suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui*
	Chœur	Le Dieu des armées	℣9.1	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri*
	Duo BB		℣9.2	*Deus fundavit eam in aeternum diapsalma*
	Chœur		℣9.1	*sicut audivimus sic vidimus in civitate Domini virtutum in civitate Dei nostri*

La différence réside essentiellement dans les choix musicaux. Giroust, comme dans la plupart des autres numéros de ses motets, accorde une place prépondérante au chœur et accompagne systématiquement les ruptures sémantiques de changements de nomenclature et de modes d'écriture, dans la pure tradition du motet à grand chœur de l'ère post-Lalande. Chez Desvignes, au contraire, la forme musicale est autonome. Le maître coule l'articulation sémantique des versets dans un modèle d'écriture tiré de la tradition opératique et ne fait apparaître les ruptures sémantiques que dans l'organisation formelle.

Desvignes et Giroust proposent en revanche un traitement musical quasi-identique des versets 6 à 9 de l'*Exaudiat*. Leurs motets respectifs sont d'ailleurs parfaitement contemporains puisque celui de Desvignes date de sa période d'activité à Chartres (1785-1793) et celui de Giroust date de 1787[1139]. Ils respectent strictement l'organisation sémantique des versets qui le composent. Comme nous l'avons vu précédemment, les versets 7 à 9 de l'*Exaudiat* sont centraux en ce qu'ils évoquent directement l'idée fondamentale du psaume d'après Desvignes[1140], selon

[1139]. Pour l'*Exaudiat* de Desvignes, *cf.* le catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 23. Pour l'*Exaudiat* de Giroust voir EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune…op. cit.*,p. 372-375.

[1140]. Rappelons que Desvignes a donné son interprétation du psaume à travers un argument copié sur la page de titre de son motet (voir F-Pn, ms. 9329(2), [p. 1] ainsi que le catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 23, p. 540-541).

laquelle la confiance et la foi en Dieu sont plus puissantes que toutes les forces terrestres. Le verset 7 exprime la confiance des justes envers Dieu. Le verset est sémantiquement homogène. Desvignes le traite donc en un récit de haute-contre joyeux démarquant la structure sémantique du verset en deux stiques par un changement de métrique mais sans contraste d'écriture. Ce récit s'inscrit donc logiquement dans la suite des deux premiers numéros, illustrant respectivement l'invocation de la protection divine et un chœur de réjouissance, et introduit le numéro suivant au cours duquel Desvignes oppose les forces terrestres et les forces célestes. Pour ce faire, il traite les premiers et les seconds stiques des versets 8 et 9 respectivement en un chœur véhément en *sol* majeur soutenu par tout l'orchestre et en un trio de deux dessus et haute-contre en *mi* mineur tranchant par sa ligne mélodique souple, son accompagnement réduit aux cordes, sa tessiture concentrée aux voix aiguës et son mode harmonique. Par ce procédé, Desvignes souligne la structure sémantique et la dualité rhétorique des versets 8 et 9 confrontant les forces armées des Ammonites (℣8.1) à l'invocation du nom de Dieu (℣8.2) puis la chute des Ammonites (℣9.1) à la victoire des justes (℣9.2), comme le montre le schéma ci-dessous.

Schéma du traitement des versets 6 à 9 de l'*Exaudiat* de Desvignes

Structure musicale		Thème	Verset	Texte
N°2 Chœur	3/4	Réjouissance	℣6	*Laetabimur in salutari tuo et in nomine Dei nostri magnificabimur*
N°3 Récit	𝐂	Expression de la confiance en Dieu	℣7.1	*Impleat Dominus omnes petitiones tuas nunc cognovi quoniam salvum fecit Dominus christum suum*
	2		℣7.2	*exaudiet illum de caelo sancto suo in potentatibus salus dexterae eius*
N°4 Chœur / trio	Chœur	L'armée des Ammonites	℣8.1	*Hi in curribus et hi in equis*
	Trio DDHc	Invocation de Dieu	℣8.2	*nos autem in nomine Domini Dei nostri invocabimus*
	Chœur	La chute des Ammonites	℣9.1	*Ipsi obligati sunt et ceciderunt*
	Trio DDHc	La victoire des justes	℣9.2	*nos vero surreximus et erecti sumus*

De toute évidence, Giroust avait la même interprétation de ce passage du psaume. Le découpage sémantique est très similaire, à ceci près qu'il propose un schéma d'articulation des modes d'écriture inverse à celui de Desvignes sur les versets 6 et 7. En revanche, son traitement des verset 8 et 9 est, sur le plan formel et sémantique, en tous points identique à celui de Desvignes. Giroust oppose également un chœur et un trio sur les stiques, comme le montre le schéma ci-dessous.

Schéma du traitement des versets 6 à 9 de l'*Exaudiat* de Giroust

Structure musicale		Thème	Verset	Texte
N°2 Récit	2	Réjouissance	℣6	*Laetabimur in salutari tuo et in nomine Dei nostri magnificabimur*
N°3 Chœur	2	Expression de la confiance en Dieu	℣7.1	*Impleat Dominus omnes petitiones tuas nunc cognovi quoniam salvum fecit Dominus christum suum*
	2		℣7.2	*exaudiet illum de caelo sancto suo in potentatibus salus dexterae eius*
N°4 Chœur / trio	Chœur	L'armée des Ammonites	℣8.1	*Hi in curribus et hi in equis*
	Trio DHcB	Invocation de Dieu	℣8.2	*nos autem in nomine Domini Dei nostri invocabimus*
	Chœur	La chute des Ammonites	℣9.1	*Ipsi obligati sunt et ceciderunt*
	Trio DHcB	La victoire des justes	℣9.2	*nos vero surreximus et erecti sumus*

Chez Desvignes comme chez Giroust, l'unité des numéros repose sur l'assemblage thématisé de plusieurs entités sémantiques et non plus sur une entité sémantique, comme cela est le cas par exemple des motets des compositeurs des générations précédentes tels Mondonville[1141], Louis Grénon[1142], Jean-Baptiste Dugué[1143], dont il a déjà été question, ou encore de l'ancien maître de musique de l'église des Saints-Innocents Louis-Charles Bordier[1144]. Les psaumes en musique de Desvignes et Giroust témoignent d'une évolution de la forme à numéros fermés. Le rôle des numéros n'est plus de faire transparaître la structure sémantique du psaume. Ce sont des sections narratives distinctes articulées de manière à donner une cohérence dramaturgique aux textes des psaumes. Ainsi, les numéros forment des sections autonomes, comme des petites scènes qui prennent sens par leur articulation avec les sections qui les suivent ou qui les précèdent. Dans la droite lignée de la tradition du motet à grand chœur des Lumières, Giroust multiplie les modes d'écriture et les articule à l'échelle du verset ou du stique de verset. Desvignes, au contraire, rompt avec cet aspect fondamental de la tradition du genre. Les ruptures sémantiques ne causent pas systématiquement des contrastes de mode d'écriture, sauf si ces dernières nourrissent des thématiques contrastantes, comme dans le quatrième numéro de

1141. Voir notamment les motets édités sous la direction de Sylvie Bouissou pour les éditions Salabert, par Louis de Castelain pour le Centre de musique baroque de Versailles et par Sébastien Daucé et Fannie Vernaz pour les éditions des Abbesses.

1142. Voir chez les éditions du Centre de musique baroque de Versailles GRENON (Louis), *Motets avec instrument obligé de basse…op. cit.* et GRENON (Louis), *Motets en symphonie…op. cit.*

1143. Voir notamment son *Venite Exultemus* (F-Pn, D. 3616) et son *In exitu Israël* (F-Pn, D. 6544).

1144. Voir son recueil de cinq psaumes à cinq voix avec accompagnement de violon et basse copié entre 1755 et 1761 (F-Pn, Rés. Vma. Ms. 1214).

son *Exaudiat*. Ainsi, Desvignes désolidarise l'organisation musicale de l'organisation sémantique du psaume. La forme musicale s'autonomise et est entièrement au service de l'organisation dramatique déterminée par le compositeur.

b) Dramatisation du texte et expression musicale : Pierre Desvignes et la tradition du motet à grand chœur

Les psaumes en musique de Desvignes s'inscrivent dans la droite lignée des motets à grand chœur parisiens de la fin du XVIII^e^ siècle du point de vue de l'articulation logique des unités sémantiques qui composent les textes des psaumes. En revanche, l'étude comparée de ses psaumes en musique et de ceux d'autres compositeurs actifs à la même époque a mis au jour l'autonomisation de la forme musicale chez Desvignes, fondée sur l'élargissement de la délimitation des numéros fermés et l'uniformisation de ces derniers, autour d'un, parfois deux modes d'écriture. Les compositeurs contemporains ou de la génération précédente tels Giroust ou Lenoir ont tendance, au contraire, à multiplier les modes d'écriture en fonction de l'organisation sémantique des numéros. D'un strict point de vue formel, les psaumes en musique de Desvignes s'éloignent du modèle traditionnel hérité de Lalande et tend à se conformer aux modèles des motets italiens et allemands ou à celui du genre de l'oratorio français. Mais qu'en est-il de l'écriture ?

À l'instar de Giroust, Hardouin ou Roze, Desvignes fait référence aux principaux topiques identifiés par Thierry Favier comme fondateurs de la tradition du motet à grand chœur français ; des plus anciens, comme le style syllabique et déclamatoire du récit français, aux plus récents, comme le chœur avec coryphée[1145]. Le musicien emploie ces topiques par le biais d'un langage mélodique et harmonique très moderne, fondé sur les degrés forts de la gamme des accords altérés ou diminués, des lignes chromatiques expressives et des modulations franches dans des tons éloignés. Il exploite également toutes les ressources de l'orchestre symphonique moderne et développe un goût prononcé pour l'effet sonore. Ainsi, ses accompagnements rappellent les pages orchestrales du *Te Deum* pour la Fête-Dieu de 1779 ou du *Dixit Dominus* de François-Joseph Gossec plutôt que celle des motets de Giroust[1146].

[1145]. Sur l'identification des topiques et leur évolution dans le temps, voir FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit*., p. 173-257.

[1146]. Pour le *Te Deum*, voir F-Pn, D. 4776. Pour le *Dixit Dominus*, voir F-Pn, ms. 1470. Ce motet a été édité par Charles Hénin pour le Centre de musique baroque de Versailles (2002, CAHIERS-114).

Le ton très déclamatoire des récits « *Impleat Dominus* », tiré de son *Exaudiat*, et « *Quoniam ecce reges* », tiré de son *Magnus Dominus* ainsi que du duo « *Vanum est vobis* » de son *Nisi Dominus* les place clairement dans la tradition du motet à grand chœur français[1147]. L'écriture de certains ensembles ou morceaux de solistes, comme le duo qui introduit l'*Exaudiat*, le trio qui introduit l'*Afferte Domino* ou le récit de haute-contre « *Sicut audivimus* » tiré du *Magnus Dominus*, tire clairement du côté de l'air. Desvignes fait toutefois encore référence à l'ancienne tradition du récit français dans ces morceaux par le respect de l'unité du texte, de la prosodie accentuelle et un style plutôt syllabique et déclamatoire[1148]. Comme ses prédécesseurs, Desvignes emploie très rarement la voix de taille comme soliste et privilégie toujours les voix de haute-contre et de basse. Tous ses airs, récits et ensembles de solistes sont composés pour ces voix. Le maître perpétue également la tradition du récit de basse-taille véhémente pour exprimer la colère ou la puissance divine. Les récits « *Adstiterunt reges terrae* » et « *Quoniam ecce reges* », respectivement tirés du *Quare fremuerunt gentes* et du *Magnus Dominus*, en sont de parfaits exemples[1149]. Desvignes exprime très souvent l'idée de la grandeur ou de la réjouissance à travers un grand chœur homorythmique comme en témoignent notamment le chœur introductif du *Magnus Dominus*, le chœur « *Beatus vir qui implebit desiderum suum* » du *Nisi Dominus* ou les passages choraux du chœur dialogué « *Vox Domini confringentis cedros* » concluant l'*Afferte Domino*[1150].

Outre la récurrence des topiques évoqués précédemment, la présence d'au moins une page imitative dans chacun de ses psaumes en musique témoigne également de l'ancrage du maître dans la tradition du motet à grand chœur français et démontre sa grande connaissance de la musique religieuse parisienne de la fin du XVIII^e^ siècle[1151]. Tout comme Giroust, Desvignes développe une approche discursive et non visuelle de l'imitation. Les pages imitatives de Desvignes servent généralement les évocations traditionnelles du mouvement des éléments naturels ou de la colère divine. Mais elles peuvent également servir la dramatisation d'un stique propice à l'expression d'émotions puissantes. Desvignes tend à concentrer les procédés imitatifs à l'orchestre. Les voix ont surtout pour rôle de porter le texte et de donner le ton général du morceau (tendresse, véhémence, hiératisme, réjouissance...).

1147. Voir respectivement F-Pn, ms. 9329(2), f. 6-9 ; F-Pn, ms. 9330(3), p. 34-40 ; F-Pn, ms. 9329(7), f. 5-14.

1148. Voir respectivement F-Pn, ms. 9329(2), f. 1-5 ; F-Pn, ms. 9329(3), f. 1-5 ; F-Pn, ms. 9330(3), p. 48-62.

1149. Voir respectivement F-Pn, ms. 9329(1), f. 1-8 ; F-Pn, ms. 9330(3), p. 34-40

1150. Voir respectivement F-Pn, ms. 9330(3), p. 1-12 ; F-Pn, ms. 9329(7), [p. 29-44] et F-Pn, ms. 9329(3), [p. 10-16].

1151. Rappelons que Desvignes a composé ses psaumes en musique quand il était en poste à la cathédrale de Chartres, avant la Révolution et la Terreur.

Les procédés imitatifs de Desvignes sont au service du verbe et soulignent le sens d'un mot ou d'un stique de verset. Ainsi, contrairement à ce que put faire Mondonville dans le chœur introductif de son *Caeli enarrant*, imitant la circonvolution des astres dans le ciel, ou de son chœur « *Jordanis conversus est retrorsum* » de son *Exitu Israël*, imitant le reflux du Jourdain[1152], Desvignes ne compose pas de grands tableaux imitatifs fondés sur l'élaboration d'une image sonore évocatrice. Comme dans ses antiennes, le maître emploie l'imitation au service de l'expression du verbe. Ses pages imitatives témoignent de l'influence des principes prônés par Jean-François Le Sueur à la fin du XVIII[e] siècle[1153]. En effet, il s'attache moins à l'évocation d'images qu'à l'expression des émotions et des sensations transmises par les images des psaumes, dans la lignée des évolutions esthétiques de la fin du XVIII[e] siècle[1154]. Desvignes ne se défait toutefois pas totalement du principe d'imitation directe. Il peut ponctuellement se conduire en « copiste[1155] », pour reprendre le terme à visée péjorative de Rousseau, afin d'illustrer un ensemble de mots, comme nous l'avons déjà observé dans certaines antiennes en musique.

1152. Sur Mondonville et l'esthétique du tableau imitatif, voir FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit*., p. 228-235 et HACHE (Sophie), « Le sublime de l'harmonie imitative : autour des motets de Mondonville », À la croisée des arts. Sublime et musique sacrée en Europe (XVII[e]-XVIII[e] siècles), dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Paris : Classiques Garnier, 2015, p. 295-308.

1153. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : Peter Lang, 1980, p. 105-120.

1154. NOIRAY (Michel), « Imitation et expression », *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005, p. 104-110.

1155. *Ibid*.
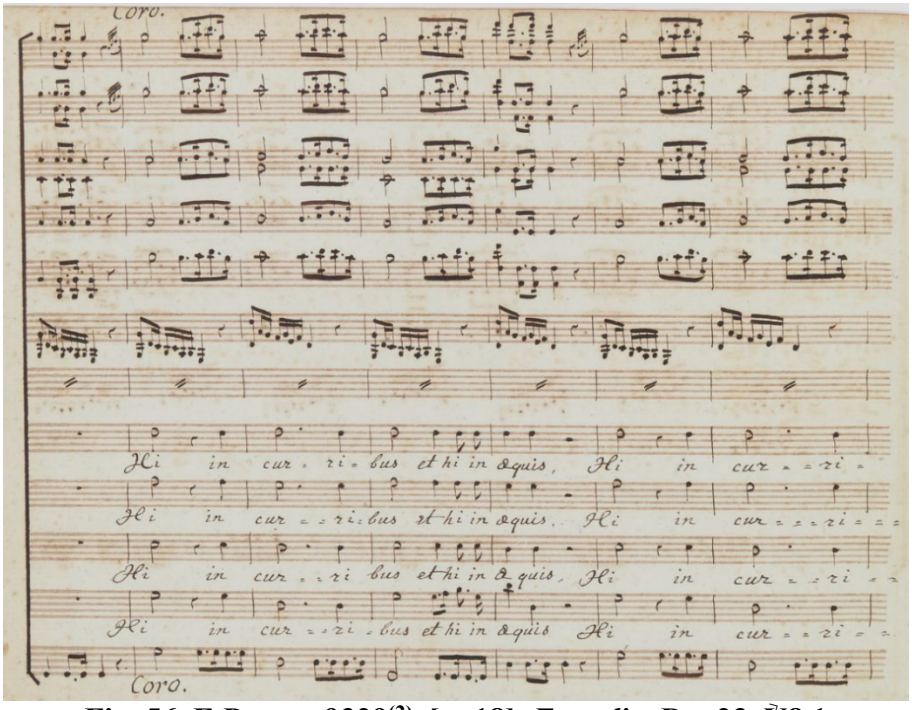


Fig. 56. F-Pn, ms.9329(2), [p. 18], *Exaudiat* Dv. 23, ℣8.1

La mise en musique des versets 8 et 9 de l'*Exaudiat*, opposant comme nous l'avons vu précédemment, l'idée de la puissance des forces armées (℣8.1 et ℣9.1) à celle de la confiance en Dieu (℣8.2 et ℣9.2) est parfaitement représentative de cette approche de l'imitation. Dans ce numéro, les pages imitatives se situent sur les premiers stiques des versets. Le premier chœur « *Hi in curribus et hi in equis* » illustre le tumulte de la guerre notamment grâce aux appels en rythmes pointés tenus par tout l'orchestre en homorythmie soutenus par des figures idiomatiques aux seconds violons sur les deux premiers temps de chaque mesure (Fig. 56 ci-dessus). Le deuxième chœur véhément « *Ipsi obligati sunt et ceciderunt* » illustre la chute et la mort des Ammonites, ou métaphoriquement des ennemis de Dieu, par des mouvements descendants à la base instrumentale, aux altos et aux premiers violons, animant le mouvement contrapuntique modulant porté par les vents, le chœur et les seconds violons en tremolos et procédant par mouvements chromatiques dans les voix intermédiaires (Fig. 57 ci-dessous). Desvignes livre ici une représentation terrible de la chute des Ammonites.
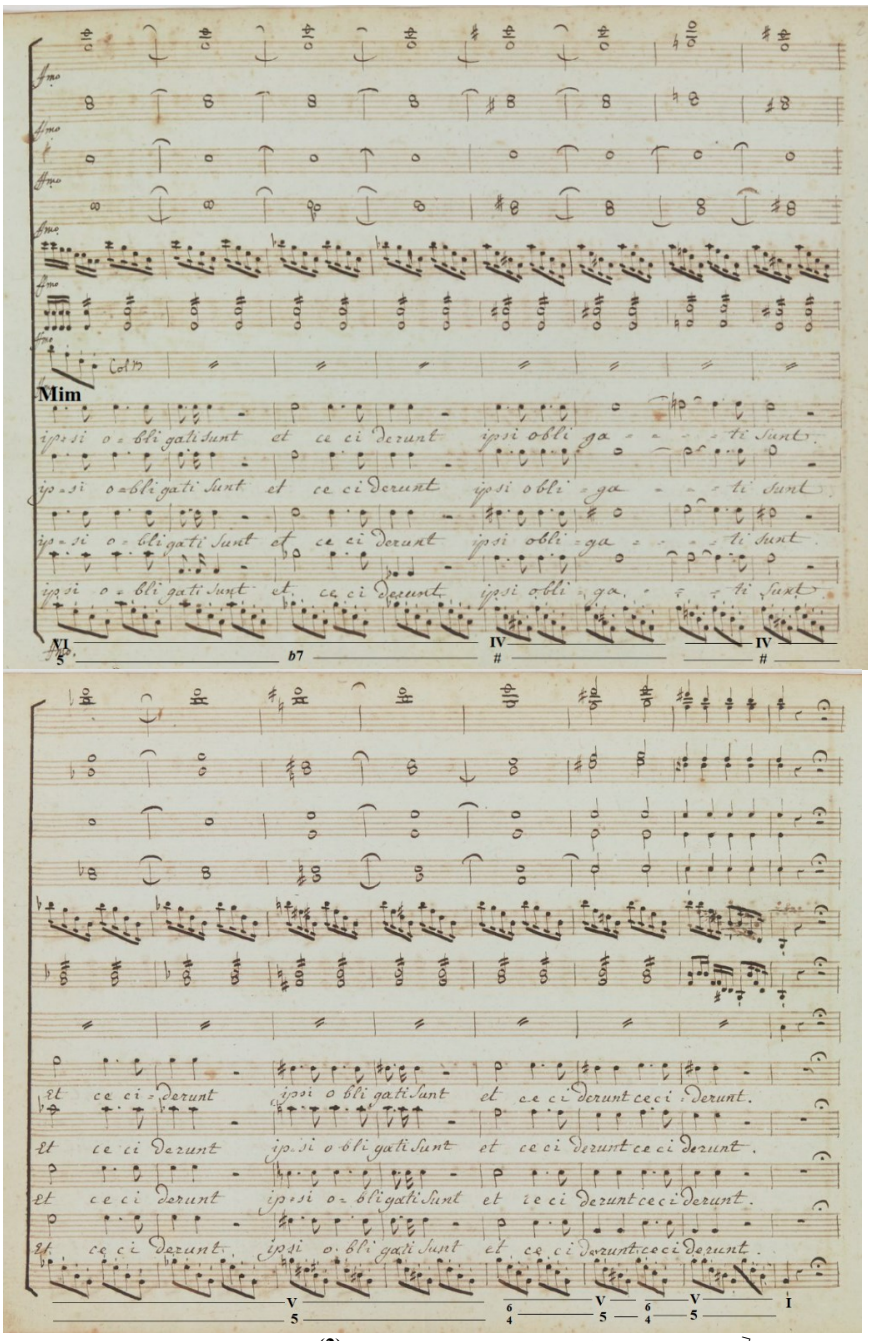


Fig. 57. F-Pn, ms.9329(2), [p. 20-21], *Exaudiat* Dv. 23, V̈9.1

Entre ces deux occurrences du chœur, le trio chante une petite mélodie légère et joyeuse, mais toujours syllabique et rythmiquement très sobre. Les voix sont simplement doublées par les violons tandis que les basses instrumentales soutiennent l'harmonie sur les temps forts. Les flûtes font écho aux voix en imitation (Fig. 58 ci-dessous). En traitant le thème de l'onction de la foi par la réduction de l'effectif aux voix et instruments aigus, Desvignes s'inscrit dans la pure tradition du motet français[1156].

[1156]. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 188.
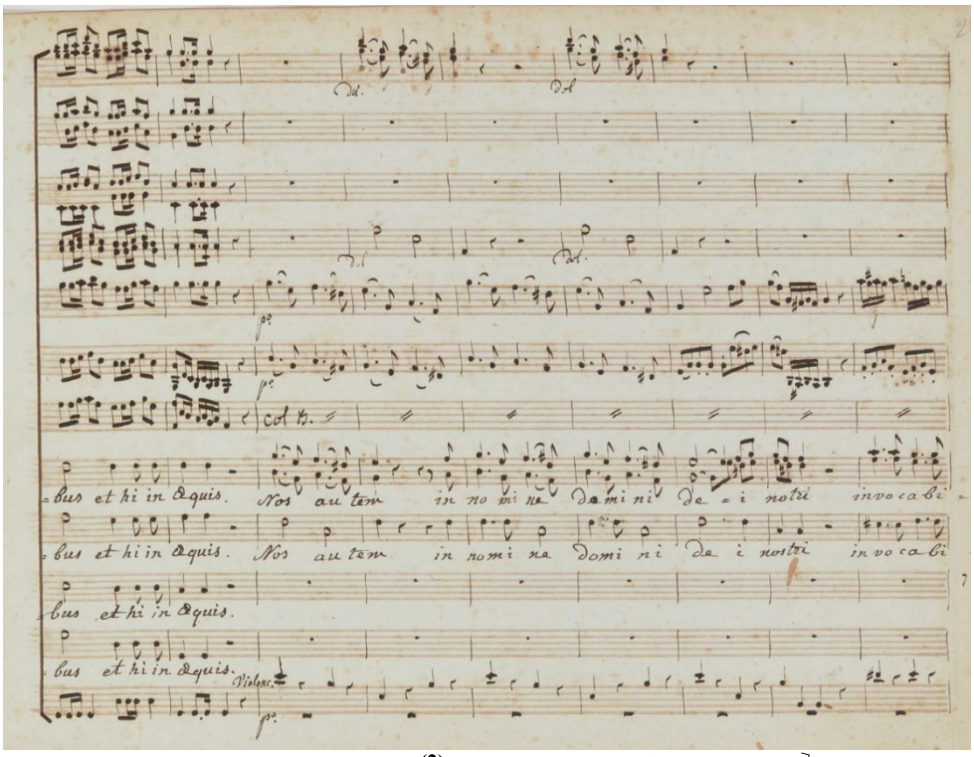


Fig. 58. F-Pn, ms.9329(2), [p. 19], *Exaudiat* Dv. 23, V8.2

Ce numéro prend la forme d'une scène dont l'écriture rappelle ici plutôt le genre de l'oratorio plutôt que celui du motet à grand chœur. Desvignes sort le topique du chœur homorythmique de son emploi traditionnel qui est, rappelons-le, celui de porter l'idée de la grandeur ou de la réjouissance. Desvignes évoque le tumulte de la guerre et la chute des Ammonites non en produisant une image sonore de la guerre par l'imitation des coups de canons ou des sonneries de trompettes mais en reproduisant la sensation du tumulte à travers une écriture véhémente qui exploite toute la tessiture de l'orchestre. Cette expression terrible et démesurée de la guerre tranche avec le petit trio et offre, en peu de mesures, des effets de contrastes nettement plus percutants que ceux proposés par Giroust sur les mêmes versets[1157]. Desvignes prend tout de même soin d'illustrer brièvement le galop des chevaux sur les mots « *et hi equis* » par le biais de figures en rythmes dactyles à tout l'orchestre (Fig. 58 ci-dessus), comme le fit Giroust sur ces mêmes mots[1158]. Au titre de la production très ciblée d'images sonores nous pouvons également citer les imitations de la pluie par des figures idiomatiques en doubles-croches sur

1157. F-Pn, H. 575, p. 25-45.

1158. *Ibid*.

les mots « *Vox Domini super aquas* » et du grondement du tonnerre par des arpèges brisés en triples-croches sur le mot « *intonuit* » dans le chœur final de son *Afferte Domino*[1159].

Desvignes cultive un certain goût de la démesure et exploite au maximum les possibilités de l'orchestre, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la colère divine ou la peur que celle-ci procure[1160]. En témoigne notamment la page imitative que le maître insère au milieu du récit de haute-contre « *Quoniam ecce reges* » de son *Magnus Dominus*, sur les deux stiques de verset (℣6.1 et 7.2) qui évoquent précisément les tremblements de peur des rois de la Terre face à la colère divine[1161]. Desvignes livre dans ce récit une illustration de l'effroi tout en démesure, qui engage tous les paramètres musicaux, le rythme, l'harmonie et la dynamique.

La partie de haute-contre très sobre et syllabique, proche du style récitatif, est soutenue par un ensemble de battues de quadruples croches aux seconds violons, altos et basse instrumentale. Sur le même rythme, les premiers violons enchaînent des arpèges dans l'harmonie définie par les pédales de *la*♭ et de *si*♭ à la basse et les accords tenus par les vents. Ces derniers procèdent par mouvements chromatiques passant ainsi d'accords naturels dans la gamme de *la*♭ majeur qui constitue le cadre tonal du morceau et des accords altérés conduisant ainsi une constante ambiguïté entre le mode majeur et le mode mineur. La dynamique participe également à la fois de l'effet de stupeur et de tremblement. Chaque mesure, fondée sur un nouvel accord passe de la dynamique *fortissimo* à la dynamique *piano* suivant les indications très précises du compositeur. Chaque nouvelle mesure vient donc frapper l'audition sur le *fortissimo* et imiter les phases de tremblement par l'usage systématique de *decrescendo*, dessinant ainsi une image saisissante du sentiment de frayeur qui touche les rois de la Terre (Fig. 59 ci-dessous)[1162]. Desvignes propose également une page imitative très similaire pour le premier stique du dixième verset « *timor Domini sanctus permanens in saeculum saeculi* » de son *Caeli enarrant*[1163]. Ces passages rappellent ainsi l'évocation de la fureur de Dieu que produit Giroust, avec toutefois plus de mesure, dans le chœur « *In furore meo* » de son *Audite cæli quæ*

1159. F-Pn, ms. 9329(3), f. 33-34.
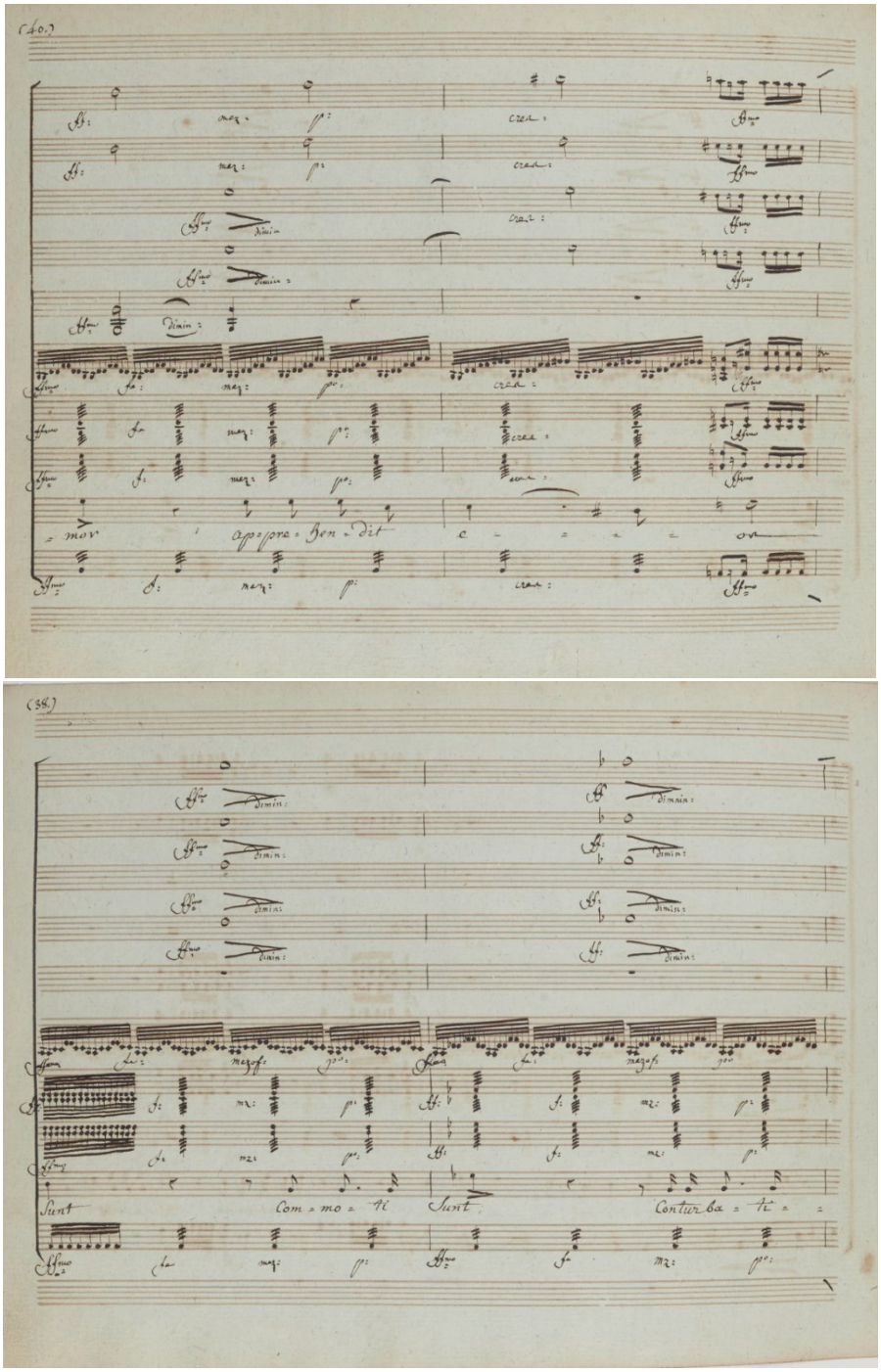
1160. C'est une évolution de l'expression musicale de la colère divine caractéristique de la musique religieuse française de la fin du XVIII^e siècle ainsi que l'a mis au jour Thierry FAVIER dans son article « Sublime et colère divine dans la musique religieuse française du XVIII^e siècle : une musique démesurée ? », *À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e- XVIII^e siècles)*, dir. Sophie Hache et Thierry Favier, Paris : Classique Garnier, 2015, p. 95-122.

1161. ℣6.1 : *conturbati sunt, commoti sunt* et ℣7.2 : *tremor adprehendit eos*.

1162. Notons également, au titre de l'esthétique imitative, que sur le verset 8, Desvignes imite de souffle du vent violent par des figures idiomatiques en doubles-croches et des tremolos aux cordes, brièvement rejointes par les hautbois et les flûtes avant l'entrée de la voix (F-Pn, ms. 9330(3), p. 43-47).

1163. F-Pn, ms. 9329(1), p. 64-66.

loquor[1164], dans le chœur « *Facti sumus obprobrium* » de son *Deus venerunt gentes*[1165], ou encore son évocation de la peur et de l'orage dans le récit de basse-taille « *Circum dederum* » de son *Diligam te Domine*[1166].



1164. F-Pn, H. 547, p. 26-28.

1165. F-Pn, H. 565, f. 6-9.

1166. F-Pn, H. 566, f. 7.
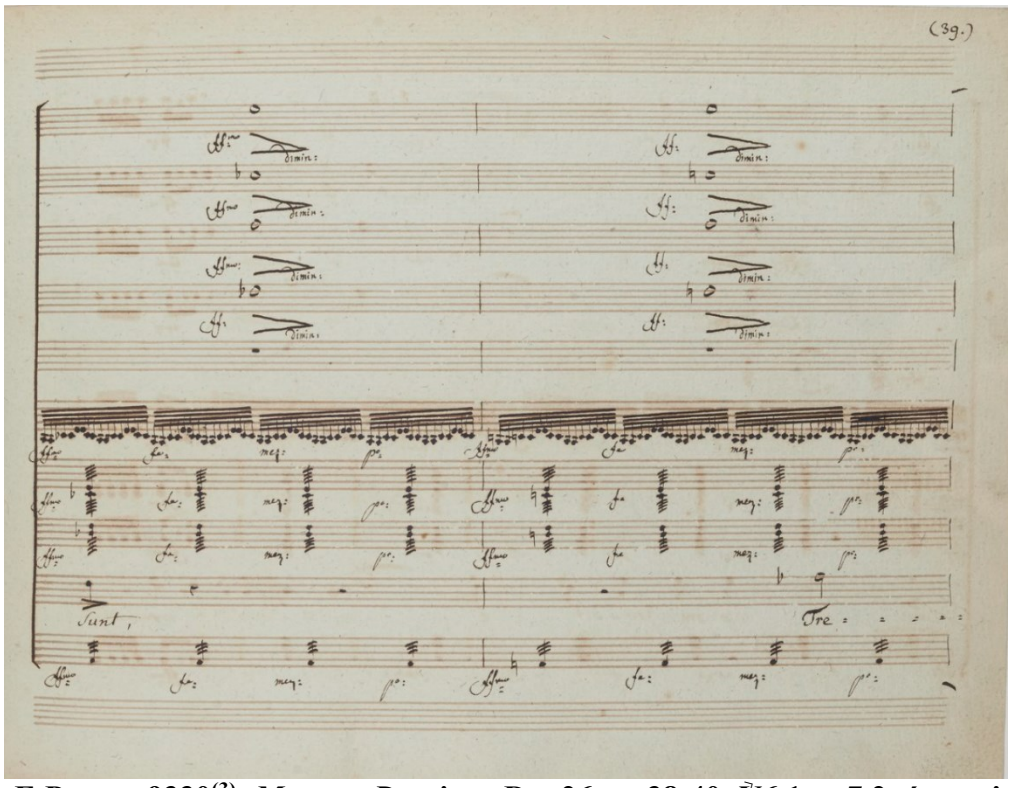


Fig. 59. F-Pn, ms.9330(3), *Magnus Dominus* Dv. 26, p. 38-40, V6.1 et 7.2, évocation de la peur des rois de la Terre

À la toute fin du XVIII[e] siècle, alors que le public et les compositeurs français sont depuis longtemps familiarisés avec les styles européens et le style symphonique moderne, Thierry Favier identifie deux principales tendances dans le genre du motet à grand chœur moderne. La première tendance est celle de la conformité totale au modèle du motet italo-germanique. Elle qualifie les motets français qui ne font plus référence aux topiques français évoqués précédemment, ou, à tout le moins, les dilue dans le modèle européen au point de ne plus pouvoir les reconnaître comme des références explicites au modèle de Lalande[1167]. Cette première tendance concerne surtout les compositeurs qui n'ont pas été maîtres de musique en France et/ou qui n'ont pas été formés dans une maîtrise française tels Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux ou François-Joseph Gossec. La seconde tendance est celle de la synthèse. Elle concerne les motets français qui mêlent des traits esthétiques et stylistiques européens et certains topiques proprement français qui ont fondé l'identité du genre depuis la fin du XVII[e] siècle. Elle concerne surtout les compositeurs formés dans une maîtrise et exerçant dans des églises ou chapelles françaises tels François Giroust, Henri Hardouin, Nicolas Roze ou encore

[1167]. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 180-195.

Jean-François Le Sueur. D'une œuvre à l'autre, il est possible de repérer ces deux tendances chez un même compositeur. C'est notamment le cas de Bernard Jumentier[1168]. Pierre Desvignes correspond au second profil de compositeur et s'inscrit plutôt dans la seconde tendance bien que ses motets témoignent d'une évolution fondamentale de la forme à numéros fermés.

Desvignes conçoit donc ses numéros fermés comme des petites scènes autonomes et uniformise les modes d'écriture sauf si cela contrevient à l'expression poétique du psaume, comme on l'a vu précédemment dans son traitement des versets 8 et 9 de l'*Exaudiat*. S'il rompt quelque peu avec la tradition française sur le plan de la forme, Desvignes fait référence à de nombreux topiques fondateurs du motet à grand chœur. On perçoit dans le détail de l'écriture son enracinement dans la tradition du genre. Ses pages imitatives en témoignent également. Plutôt attaché à l'expression du verbe plutôt qu'à la transmission d'images sonores, Desvignes produit des pages imitatives propices à la stimulation des sensations produites par les images des psaumes plutôt qu'à leur reproduction sonore. De plus, les procédés imitatifs viennent chez Desvignes appuyer le sens d'un mot ou illustre le contenu poétique d'un stique de verset mais ne caractérise jamais l'intégralité d'un numéro. En cela, le nouveau maître de musique de Notre-Dame de Paris s'inscrit clairement dans la droite lignée de la pensée esthétique des Lumières et son œuvre témoigne d'une importante évolution de la forme à numéros fermés et des critères d'imitation musicale au tournant du siècle.

[1168]. *Ibid.*, p. 255. Voir également DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, 2 vol., Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1997, p. 822-1012.

Conclusion

L'étude des vêpres en musique de Desvignes pour Notre-Dame de Paris conforte l'hypothèse de la continuité postrévolutionnaire. Celle-ci reposait essentiellement, dans le domaine de la musique d'Église, sur des arguments tirés de l'histoire sociale[1169] et de l'histoire de la liturgie[1170]. La voici désormais renforcée d'arguments relevant de l'histoire des pratiques religieuses et musicales. L'hypothèse inverse fut longtemps nourrie d'une téléologie historique, largement promue par Norbert Dufourcq, qui conduit à considérer la perte d'intérêt pour le motet à grand chœur, les théories de Le Sueur et les polémiques qu'elles suscitent comme les manifestations dans l'art musical religieux d'un déclin du sentiment religieux au siècle des Lumières[1171]. Si la perte du sentiment religieux est bien avérée[1172], l'argumentation critique précédemment évoquée quant à ses manifestations dans l'art a largement été remise en question[1173].

La perte d'intérêt pour le motet à grand chœur au Concert spirituel et la fixité des discours sur le genre à la fin du XVIII[e] siècle ne signent pas pour autant l'arrêt ou l'engourdissement de la création. Celle-ci continue au sein des cathédrales et des chapelles, où la critique d'alors

---

1169. BUVRON (Jean-Marcel), *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 - Le Mans*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2013 ; DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997. Voir également de la même auteure « L'évolution de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin de 1777 à 1835 », *Maîtrises et chapelles aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 117-139 ; MONGREDIEN, (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : Peter Lang, 1980 ; TRIOLAIRE (Cyril), « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre entre Révolution et Empire », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008), p. 459-480 ; CARBONNIER (Youri), « La Restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, 379 (2015/1) : *Nouvelles perspectives pour l'histoire de la musique (1770-1830)*, p. 165-182 ; HERISSE, Charles (1737-1817), *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII[e] siècle.* http://philidor3.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-434482 (consulté le 11 septembre 2022).

1170. Voir notamment les travaux de Xavier BISARO : *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII[e] siècle*, Turnhout : Brepols, 2006 ; « La diffusion du rite parisien après 1736 : images et mutations de l'Eglise Gallicane au XVIII[e] siècle », *Dom Bedos de Celles, mémorialiste universel de la facture d'orgue*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 221-241 ; « '*Fluctuat nec mergitur*' : le rite du diocèse de Paris de la Révolution à la Monarchie de Juillet », *La Flûte harmonique*, 88, *Le Grand-Orgue de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris – historique, situation, perspectives* (2005), p. 94-111.

1171. DUFOURCQ (Nobert), « La musique religieuse française de 1600 à 1789 », *La Revue musicale*, 222 (1953-1954) : *La musique religieuse française de ses origines à nos jours*, éd. André Machabey, p. 89-110.

1172. LE GOFF (Jacques), REMOND (René), *Histoire de la France religieuse : du roi très chrétien à la laïcité républicaine, XVIII[e]-XIX[e] siècles*, vol. 3, Paris : Le Seuil, collection Points Histoire, 1991.

1173. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 241-257. Voir également du même auteur « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74.

s'immerge très peu[1174]. De plus, l'espoir d'un désenclavement du canon liturgique au profit d'une plus grande liberté artistique portée par la tentative de réforme de Le Sueur à Notre-Dame de Paris entre 1786 et 1787 apparaît comme un épiphénomène au regard de l'histoire des pratiques musico-liturgiques. Notre thèse, à cette étape de son développement, tend à le confirmer. Les vêpres à Notre-Dame de Paris au début de la période concordataire renouent avec la « routine impérieuse[1175] » que dénonçait Le Sueur. L'intégration de la *musica* dans le cours de l'office, pratique éminemment mouvante, repose néanmoins sur une morphologie traditionnelle décrite dans les cérémoniaux du XVII^e^ siècle, dont on trouve encore l'empreinte dans les prescriptions des chanoines de la cathédrale entre 1807 et 1827 et dans les sources musicales.

Les théories de Le Sueur apparaissent, sur le plan esthétique, comme la manifestation la plus radicale mais aussi la mieux documentée d'une tendance à la dramatisation musicale des textes canoniques, ici des antiennes et des psaumes, qui se traduit notamment par une narration très théâtrale qui s'attache moins à produire une image sonore des textes qu'à exprimer les sensations produites par celle-ci. Cette tendance est perceptible chez Desvignes, tant dans ses antiennes en musique, qui adoptent majoritairement des formes syntaxiques, que dans ses psaumes en musique organisés en numéros fermés très homogènes. Elle définit donc son esthétique indépendamment de la nature et de la dimension des textes, des nomenclatures ainsi que des formes musicales. Elle se manifeste néanmoins dans le strict respect des textes, du canon liturgique et des topiques traditionnels fondateurs du motet à grand chœur. On perçoit, particulièrement dans les psaumes en musique, la conjugaison de ces topiques au sein d'une organisation dramatique du texte qui rappelle l'oratorio par sa forme en numéros fermés fondés sur un ou deux modes d'écriture. L'emploi de l'appellation « motet » pour les définir nous apparaît donc approprié. Les motets de Desvignes témoignent cependant d'une hybridation générique à la faveur d'une segmentation dramatique en petites scènes mais ils possèdent encore plusieurs traits caractéristiques des motets à grand chœur par la manière dont le maître emploie certains modes d'écriture (comme le récit français ou le chœur de réjouissance) et, surtout, dont il conjugue les topiques caractéristiques du genre dans le détail de l'écriture, toujours à la faveur de la dramatisation du discours plutôt que de l'évocation d'images.

1174. FAVIER (Thierry), « Le discours sur le motet à grand chœur dans les comptes rendus du Concert spirituel (1725-1790) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne…op. cit.*, p. 135-156.

1175. LE SUEUR (Jean-François), *Exposé d'une musique une, imitative et propre à chaque solemnité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit et le Plan d'une musique propre à la fête de Noël,* Paris : chez la veuve Hérissant, 1787, p. 36.

Desvignes ne signe pas de nouvelles pages pour les vêpres durant sa période d'activité à Notre-Dame de Paris. Les sources musicales datant de cette époque ne contiennent que des arrangements des œuvres qu'il avait composées à Chartres avant la Terreur. Desvignes reprend ses pièces d'Ancien Régime, contraint de réduire l'orchestre à un ensemble de basses, serpent, basson obligé et violon subsidiaire. L'état inégal de conservation des sources ne permet pas de mesurer pleinement l'effet de ces réductions sur la sonorité de ses motets. Ces dernières témoignent néanmoins du respect des cadres liturgiques traditionnels et de la pérennité de certaines modalités de la pratique musicale, comme la doublure de la basse vocale par le serpent. Le maître concentre alors l'essentiel de ses efforts créatifs sur les messes, les messes des morts et les *Te Deum* d'action de grâce.

CHAPITRE 4
Célébrer le pouvoir civil

Introduction

« L'État institue la Nation par des rites, des fêtes, un calendrier, un hymne, une mémoire[1176] » pour la célébration desquelles les différents cultes reconnus – juif, protestant et particulièrement le culte catholique – sont mis à contribution depuis la signature du Concordat de 1801[1177]. Les *Articles organiques*[1178] du Concordat et une circulaire du ministre des Cultes datée du 19 avril 1806 réactivent deux pratiques d'Ancien Régime qui consistent, premièrement, à chanter la prière *Domine salvum* à la fin de la messe canoniale des dimanches et fêtes[1179] et, secondement, à prononcer le nom du souverain pendant le canon de la messe[1180]. Ils instruisent également les curés paroissiaux et les évêques de leurs devoirs vis-à-vis du pouvoir civil. Les premiers « aux prônes des messes paroissiales, prieront, et feront prier pour la postérité de la République française et pour les consuls[1181] ». Les seconds sont appelés à se concerter avec le Préfet et les autorités militaires locales pour organiser les prières publiques ordonnées par le gouvernement[1182]. Au dehors du canon liturgique, le peuple de confession catholique est également instruit de ses devoirs civiques jusque dans son catéchisme. Le *Catéchisme impérial*, instauré en 1806, inscrit parmi les règles de la doctrine catholique « l'amour, le respect, le service militaire, les tributs (impôts), l'obéissance et la fidélité à l'égard

1176. PETIT (Vincent), *Église et Nation : la question liturgique en France au XIXe siècle*, Rennes : PUR, 2010, p.13.

1177. Archives nationales, F[19] 5569 : *Prières, fêtes et cérémonies publiques*. 1809-1814. Le 17 octobre 1812, le Préfet du Tarn-et-Garonne envoie une lettre au ministre des Cultes pour confirmer que le *Te Deum* en action de grâce des victoires de Russie a bien été chanté dans les temples protestants de son département ainsi que dans les églises catholiques du diocèse de Toulouse et qu'il le sera bientôt dans les églises de Montauban.

1178. Les *Articles organiques* ont été ajoutés à ceux du Concordat par le gouvernement contre l'avis du Saint-Siège. On trouve l'intégralité de ce texte dans l'*Almanach ecclésiastique de France pour l'an XI de la République et pour les années 1802 et 1803 de l'ère chrétienne*, Paris : Le Clère, 1802, p. 83-88.

1179. *Concordat*, article 8.

1180. BOUDON (Jacques-Olivier), « Les fondements religieux du pouvoir impérial », *Voies nouvelles pour l'histoire du Premier Empire, territoires, pouvoirs, identités*, dir. Nathalie Petiteau, Paris : La boutique de l'histoire, 2003, p. 195-212.

1181. *Article organique*, LI.

1182. *Article organique*, XLIX.

de l'Empereur[1183] ». Suivant le pouvoir que leur confère l'*Article organique* XLIX, les différents régimes qui se sont succédés entre 1802 et 1830 instituent un ensemble de célébrations annuelles ou ordonnent des cérémonies extraordinaires au cours desquelles le peuple est symboliquement réuni autour du chef d'état et des différents corps institués, sous la protection de Dieu. Les premières célébrations du Consulat et de l'Empire, finalement instituées par le décret impérial du 19 février 1806[1184], s'inscrivent dans la continuité de certaines pratiques propres aux fêtes royales d'Ancien Régime et posent les bases d'un système de célébration du pouvoir civil qui se perpétue jusque sous la Troisième République[1185].

Au cours de la période qui nous intéresse ici, ce même système de célébration sert, moyennant toutefois quelques aménagements, des régimes aux desseins radicalement opposés : d'une part, un régime impérial soucieux de construire sa légitimité et de s'inscrire durablement dans l'histoire de France ; d'autre part, une monarchie expiatrice voulant tout à la fois porter la continuité de la monarchie constitutionnelle de 1790 et réparer les stigmates de la Révolution et de l'Empire. Désirant se couler dans le canevas des festivités royales, ces deux régimes sont réunis par la même volonté de célébrer en grande pompe leur avènement respectif[1186], le saint patron de leur souverain ainsi que tous les grands évènements nationaux et dynastiques. Ils ont aussi à cœur de créer une mobilisation patriotique autour de leurs valeurs respectives en commémorant leurs martyrs lors de services funèbres nationaux. La manière dont ils se disputent la figure de la Sainte Vierge en est également un important révélateur. Toutes ces célébrations conduisent à une occupation exceptionnelle de l'espace civil et ecclésial. Aux spectacles, fêtes et processions organisés dans les villes[1187] ou à la cour du

---

1183. LATREILLE (André), *Le catéchisme impérial de 1806 : étude et documents pour servir à l'histoire des rapports de Napoléon et du Clergé concordataire*, Paris : Les Belles lettres, 1935 et CHAMPION (Jean-Marcel), « Catéchisme impérial », *Dictionnaire Napoléon*, dir. Jean Tulard, Paris : Fayard, 2 vol., 1987, réed. 1999, p. 400-401.

1184. *Décret Impérial concernant la fête de Saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France*, À Montpellier, de l'Imprimerie de Bonnariq, Félix Avignon et Migueyron. Rue Arc-d'Arène, N° 56, 1806. Un exemplaire est conservé à la BnF à la cote RESERVE QB-370$^{(61)}$-FT 4, Fol. 1.

1185. FULCHER (Jane), *French Cultural Politics and Music, From the Dreyfus Affair to the First Wolrd War*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1999 ; FRANCFORT (Didier), *Le Chant des nations. Musiques et Cultures en Europe (1870-1914)*, Paris : Hachette, 2004 ; KELLY (Barbara), *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, Rochester et New York, University of Rochester Press, 2008 ; PETIT (Vincent), « *Pro Deo et Patria.* Prier pour l'État en France au XIXe siècle », *Amnis*, 11 (2012), Pro Deo et Patria Prier pour l'Etat en France au XIXe siècle (openedition.org) ; PASLER (Jann), *La République, la musique et le citoyen : 1871-1914*, trad. de l'anglais par Johan-Frédérik Hel Guedj, Paris, Gallimard, 2015.

1186. La musique du Sacre de Napoléon et de Charles X a fait l'objet d'études systématiques de la part de Jean MONGREDIEN. Voir « La musique du sacre de Napoléon 1er », *Revue de Musicologie*, 53/2, (1967), p. 137-174 et « La musique aux fêtes du sacre de Charles X », *Recherches sur la Musique française classique*, X (1970), p. 87-100.

1187. À ce sujet voir DECITRE (Monique), « Musiciens et maitres à danser des bals de société et bals populaires au service et à la gloire du Consulat et de l'Empire », *Les usages politiques des fêtes aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, dir. Alain

souverain[1188], répondent, dans les cathédrales, des cérémonies fastueuses en présence des hautes autorités civiles, militaires et ecclésiastiques ainsi que des cérémonies plus modestes dans les églises paroissiales.

La question du lien entre politique, pratiques musicales et usage de l'espace ecclésial en France au XIX^e^ siècle a tout récemment fait l'objet d'études systématiques[1189]. Il subsiste tout de même encore un sérieux déséquilibre du paysage musicologique qui, pour les XIX^e^ et XX^e^ siècles, est largement dominé par les études sur l'Opéra[1190]. Les lacunes documentaires liées aux incendies de 1830 et aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale engendrent une déficience historiographique sur les trente premières années du XIX^e^ siècle, faute de pouvoir élaborer une étude critique efficiente des enjeux sociaux et économiques qui entourent les célébrations publiques ainsi que des problèmes structurels, politiques et diplomatiques qu'elles peuvent engendrer entre le clergé et les représentants des autorités civiles. De plus, les récents travaux sur le sujet peinent à établir des liens concrets entre ces pratiques et la réalité organique des œuvres musicales exécutées, faute d'un répertoire clairement identifiable, hormis celui de la Chapelle des Tuileries[1191]. Les cas des œuvres funéraires d'Hector Berlioz[1192] et des

---

Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky, Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, p. 63-77 ; CORBIN (Alain), « La fête de souveraineté », *Ibid.*, p. 25-38. Alain Corbin observe que les fêtes politiques françaises des XIX^e^ et XX^e^ siècles suivent la même organisation et associe chaque moment à la stimulation d'un sens : la matinée correspond au plaisir de l'ouïe (chant de l'hymne), le midi au plaisir du goût (banquet), l'après-midi au plaisir de la vue (jeux et spectacles) et le soir au plaisir de la danse (bals).

[1188]. Pour la période qui nous occupe, voir notamment le F-Pn, Lb[44]475 : *Programme de la cérémonie du Te Deum qui sera chanté dans l'Église métropolitaine de Paris, le 15 aout 1807*, Paris : Imprimerie Impériale, août 1807 et Archives nationales, F[19] 5569 : *Cérémonial pour le* Te Deum *qui sera chanté dans l'église métropolitaine de Paris, le 23 mai, à l'occasion de la victoire de Lutzen*, Paris : Imprimerie Impériale, mai 1813.

[1189]. Pour une approche généraliste voir GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert : pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat, EHESS, 2015 chapitre 4 : *L'église comme temple national. Les sons du pouvoir civil dans les paroisses parisiennes*, p. 295-345. Pour le cas des cérémonies funèbres voir ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique. Rituels, chant et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques à Paris sous le régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, 2015, chapitre 4 : *La France endeuillée et reconnaissante : la pompe musicale des cérémonies funèbres officielles*, p. 383-522 et chapitre 5 : *La pompe musicale d'État. Les répertoires de musique funèbre officielle des deuils nationaux*, p. 523-602.

[1190]. La parution récente de l'*Histoire de l'Opéra français*, 3 vol., Paris : Fayard, 2020-2022 sous la direction d'Hervé Lacombe en est la meilleure preuve. Voir également MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986, p. 50-61 ; FULCHER (Jane), *Le Grand Opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris : Belin, 1988 ; CHAILLOU (David), *Napoléon et l'Opéra : la politique sur la scène*, Paris : Fayard, 2004.

[1191]. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France…op. cit.*, p. 158-183.

[1192]. À ce propos voir notamment FAUQUET (Joël-Marie), « Du Louvre à la Bastille ou le sens d'une symphonie en marche », *Musiciens des rues de Paris*, dir. Florence Gétreau, Paris : Réunion des musées nationaux, 1997 ; ROBERT (Hervé), « Hector Berlioz, la politique et les pouvoirs », *Ostinato rigore*, *revue internationale d'études musicales*, 21 (2003), p. 49-61 ; ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique…op. cit.*, p. 525-564.

programmes musicaux pour la Sainte-Cécile à l'église Saint-Eustache[1193] font toutefois exception.

Les actes du *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame ainsi que les rares documents conservés aux Archives nationales et aux Archives de Paris pour cette période forment un ensemble précieux, sinon pour aborder de manière transversale les enjeux qui entourent l'organisation de ces cérémonies, au moins pour comprendre l'encadrement de la création musicale pour ces dernières. Associé à ces sources ministérielles et diocésaines, le fonds musical de Notre-Dame offre la possibilité de poser la question du lien entre politique et pratiques musicales du point de vue de la création. L'étude des œuvres de Desvignes offre donc une occasion rare de pallier certaines carences historiographiques et de renforcer notre compréhension des liens qui unissent les célébrations royales d'Ancien Régime et les célébrations civiles de la période concordataire. Les œuvres composées par Desvignes pour ces cérémonies dépendent à la fois des éléments qui fondent sa propre culture musicale, de l'encadrement liturgique des pompes nationales ainsi que des principes liés à la représentation des régimes qu'elles servent.

Il convient de se demander quels pouvoirs la musique de Desvignes a-t-elle contribué à représenter et donc de comprendre comment sont fondés les appareils des fêtes publiques de l'Empire et de la Restauration et à quelles politiques de l'image ces derniers répondent. Ces questions touchent particulièrement l'appropriation de différents éléments fondateurs du sentiment national en France : des symboles religieux importants comme le chant du *Te Deum* d'action de grâce[1194], la Sainte-Vierge[1195], ou encore des symboles civiques comme l'armée ou l'image du militaire[1196]. Une fois mis au jour les principaux mécanismes politiques et idéologiques sous-jacents aux systèmes de représentation de ces deux régimes, on s'attellera à définir les cadres et les conditions de la création pour ces cérémonies. Le maître de musique

---

1193. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.,* p. 249-293.

1194. Sur la question d'une culture du *Te Deum* particulière à la France, voir notamment : FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris : Fayard, 1989, p. 433-450 ; MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Le *Te Deum* en France à l'époque Baroque, un emblème royal », *Revue de musicologie*, 84/2, (1998), 199-233 ; FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009, p. 534-537.

1195. Sur l'importance de la Sainte-Vierge dans le sentiment national en France voir REMOND (René), « La fille aînée de l'église », *Les Lieux de mémoire*, t. III, p. 540-581.

1196. Sur la question de la représentation de la figure du militaire et de l'armée dans les arts voir notamment : SCHMIDT (Rüdiger), « "Le théâtre se militarise" : le soldat citoyen dans le théâtre de la Révolution française », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 63-82. Sur l'esthétique militaire de la musique révolutionnaire voir *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, dir. Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien, Paris : Du May, 1991 et KALTENECKER (Martin), *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*, Paris : Fayard, 2000.

dispose de moyens beaucoup plus importants que dans le cadre de la messe canoniale ou des vêpres solennelles pour faire exécuter à grand orchestre ses propres œuvres ou celles de quelques confrères. L'étude de la conduite et de l'organisation de ces cérémonies permettra, en sus, d'affiner notre compréhension des pratiques orchestrales à l'église[1197] et de mettre en perspective le style de Desvignes avec celui des différents compositeurs qui ont été associés à ces cérémonies. À partir de ces éléments, on interrogera la notion de représentation du pouvoir du point de vue des œuvres et des modalités de leur intégration dans le déroulement des festivités. En partant du postulat que « la musique relève de la politique en ce qu'elle est supposée dotée d'un pouvoir de faire croire ou de faire faire[1198] », on mettra au jour les interactions entre les œuvres programmées et la culture de l'image des régimes qu'elles servent et qui peuvent conférer à la musique un pouvoir évocateur, voire fédérateur. Nous pourrons ainsi saisir les éléments fondamentaux de la représentation musicale du pouvoir en France au début du XIX^e^ siècle.

[1197]. Il s'agit d'une question fondamentale dans l'étude de l'histoire des genres de musique d'Église à l'orée du XIX^e^ siècle. À ce sujet, voir FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 241-257 et EBY (Jack), *François Giroust (1737-1799) : Composer for Church, King and Commune. Life and Thematic Catalogue*, Hildesheim, Zürich, New York : Olm, 2018, p. 60-69.

[1198]. DONEGANI (Jean-Marie), « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons politiques*, 14 (2004/2), p. 5-19.

I. Système de célébration et identité du pouvoir

A. Célébrer l'Empire ou l'élaboration d'une « religion napoléonienne[1199] »

a) Le système de célébration de l'Empire

Le décret impérial du 19 février 1806 institue un appareil de festivités publiques inauguré dès les premiers jours de la période concordataire[1200], avec le concours des membres du chapitre de Notre-Dame[1201]. Le « titre premier » du décret, divisé en trois articles, instaure « la fête de Saint-Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France » le 15 août de chaque année qui est célébrée par le chant d'un « *Te Deum* solennel ». Le *Te Deum* est précédé d'un discours « analogue à la circonstance » prononcé par un ministre du culte et d'une procession hors de l'église dans les communes où l'exercice du culte est autorisé à l'extérieur ; c'est-à-dire dans les villes dépourvues de synagogue ou de temple protestant. L'*article organique* XLV du Concordat de 1802 stipule en effet que « aucune cérémonie religieuse n'aura lieu hors des édifices consacrés au culte catholique, dans les villes où il y a des temples destinés à différents cultes ». Il s'agit d'une disposition visant donc à respecter l'égalité des cultes dans les cités où les trois cultes reconnus sont représentés[1202]. Pour ces mêmes raisons, l'État interdit les traditionnelles processions de la Fête-Dieu et de l'Assomption dans les diocèses concernés, dont celui de Paris. Le « titre second », également divisé en trois articles, instaure également le chant d'un « *Te Deum* en action de grâce » de l'anniversaire du couronnement et de la victoire d'Austerlitz chaque premier dimanche de décembre, précédé d'un « discours sur la gloire des armées françaises, et sur l'étendue du devoir imposé à chaque citoyen de consacrer sa vie à son prince et à la patrie ».

1199. Nous empruntons l'expression à BOUDON (Jacques-Olivier), « Grand homme ou demi-dieu ? La mise en place d'une religion napoléonienne », *Romantisme*, 100/2, (1998), p. 131-141.

1200. Un exemplaire manuscrit dudit décret est conservé aux Archives nationales dans la boîte F[19] 5569 : *Prières, fêtes et cérémonies publiques. 1809-1814*. Un exemplaire imprimé est également conservé à la BnF (Estampes et photographie), RESERVE QB-370 (61)-FT 4.

1201. *cf.* Chapitre 1, p. 41-65.

1202. Sur le système des trois cultes reconnus voir HERMON-BELOT (Rita), « La genèse du système des cultes reconnus : aux origines de la notion française de reconnaissance », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 129 (2005), p. 17-35.

En plus de prolonger des pratiques cérémonielles déjà en cours depuis le sacre impérial, ce décret intensifie le processus traditionnel d'incrustation d'éléments propres à la représentation du pouvoir civil dans la liturgique. En effet, en promulguant la fête de Saint-Napoléon, l'empereur pérennise les usages cérémoniels inaugurés par les fêtes de l'Assomption de 1803 et 1804 consistant à lier la fête de la Vierge à son nom et aux grands évènements politiques[1203]. La première est célébrée conjointement à la proclamation de la *Constitution de l'an X* avec une messe solennelle et un *Te Deum* d'action de grâce de Pierre Desvignes. La seconde est de nouveau célébrée avec une messe et un *Te Deum* en grande musique, tandis que dans le même temps, se tient à l'église Sainte-Geneviève et en présence des autorités civiles et militaires[1204], une cérémonie pour l'anniversaire de l'empereur au son d'un *Te Deum* de Nicolas Roze[1205] et d'une *Cantate en l'honneur de Napoléon 1* de Pierre Desvignes[1206]. Entre décembre 1805 et janvier 1806, peu après la victoire d'Austerlitz, les chanoines de Notre-Dame demandent à l'empereur de bien vouloir « agréer l'institution d'une cérémonie solennelle en action de grâce de ses succès et en l'honneur de la Très Sainte Vierge protectrice de la France[1207] ». La figure de la Sainte Vierge, à laquelle le royaume de France est tout entier consacré depuis le Vœu de Louis XIII du 10 février 1638, est alors naturellement associée à celle du nouveau souverain, né très opportunément un 15 août[1208].

La fête de Saint-Napoléon est également l'occasion de renouer avec une pratique d'Ancien Régime qui consiste à célébrer le souverain par le biais de son saint patron. Il fallut pour Napoléon, trouver le saint adéquat et y attacher une légende suffisamment éloquente[1209]. Vers

---

1203. *cf*. Chapitre 1, p. 41-65.

1204. *Journal des débats politiques et littéraires*, 15 août 1804.

1205. F-Pn, ms. 7807.

1206. F-Pn, ms. 9337 et ms. 9353.

1207. Archives nationales, F^{19} 5693 : *Police des Cultes, Empire et Restauration : Paris*, Lettre des chanoines et vicaires métropolitains à Napoléon, [*ap*. 2 décembre 1805-*av*. 19 janvier 1806]. Ce document a été daté grâce à l'évocation de la victoire d'Austerlitz, qui eut lieu le 2 décembre 1805 et à la date de la célébration de remise des drapeaux pris à Austerlitz le 19 janvier 1806. La lettre de laquelle est extraite cette citation est intégralement transcrite dans le Chapitre 1, p. 50-51.

1208. *Discours pour la Fête de l'Assomption de la Ste-Vierge, et de la Naissance de S.M. l'Empereur et roi des Français prononcé dans l'Église Notre-Dame de Paris le 15 août 1806, par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église Métropolitaine de Paris*, Disponible en ligne : Discours pour la fête de l'Assomption de la Ste-Vierge, et de la naissance ... - Google Books. p. 5-6 : « Vierge Sainte ! Protectrice généreuse ! Ce n'était point, dirais-je sans un conseil particulier de la divine providence ? ou plutôt, non, ce ne fut point sans un témoignage spécial de votre influence toute puissante auprès de votre fils, qu'à la première de vos solennités, devait être attachée la naissance du Grand Napoléon. Vous avez demandé à Dieu grâce pour cet Empire, et Dieu a voulu que votre glorieux sépulchre enfantât pour le France le héros destiné à la régénérer ».

1209. PETIT (Vincent), « Saint Napoléon, un saint pour la nation. Contribution à l'imaginaire politique français », *Napoleonica*, 23 (2015/2), p. 59-127.

1806, l'évêque de Tournai propose alors d'associer à l'empereur un Saint Napoléon, évêque honoré en tant que confesseur pontife. Le cardinal-légat Caprara, ayant fait faire des recherches à la bibliothèque ambrosienne de Milan, lui préfère un certain Néopolus, martyr des persécutions romaines au IV^e^ siècle, cité dans le *Martyrologe* de Benoît XIV. Néopolus est béatifié hâtivement et rapproché de Napoléon par un truquage étymologique. La fête de Saint-Napoléon est finalement ratifiée par le décret apostolique *Eximium Catholicæ Religionis* du 1^er^ mars 1806[1210], et se substitue à la fois à la fête de Saint-Louis (25 août) et à la célébration du Vœu de Louis XIII (15 août)[1211]. Par l'intermédiaire d'un Saint créé de toute pièce, « l'État affirme sa sacralité à travers le corps glorieux de l'Empereur[1212] ». La manœuvre est pragmatique mais cousue de fil blanc. Cette fête est loin de faire l'unanimité et l'invention de ce faux saint irrite certains membres du clergé. L'abbé Henri Grégoire, farouche opposant au Concordat et à l'Empire[1213], ironise à ce sujet : « Ainsi Napoléon, Empereur, était le protecteur de son patron[1214] ». Mais après tout, le peuple n'a-t-il pas « besoin de merveilleux[1215] » ? La ville de Paris, devenue la nouvelle « capitale religieuse[1216] » de l'Empire, et sa cathédrale, érigée au rang de principal temple national, se conforment au nouveau culte impérial. Mais cela est loin d'être le cas de l'ensemble des diocèses de l'Empire[1217].

1210. BOUET DU PORTAL (Marie-Christine de), « À propos de la Saint-Napoléon : la solennité du 15 août sous le Premier et le Second Empire », *Revue de l'Institut Napoléon*, 158-159, (1992), p. 145-168 et PETIT (Vincent), « art. cit. ».

1211. Fondant largement sa légitimité dans l'ombre de son aïeul, Louis-Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III, reprend strictement le système de célébration napoléonien sous le Second Empire. À ce propos, voir HAZAREESINGH (Sudhir), *La Saint-Napoléon, quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, Paris : Tallandier, 2007 ; du même auteur, « L'opposition républicaine aux fêtes civiques du Second Empire : fête, anti-fête et souveraineté », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, 2003/1-2, p. 149-171 ; Pour le cas des célébrations à Joigny voir BERNARD (Richard), « La Saint-Napoléon à Joigny (quand on célébrait la fête nationale le 15 août) », *Napoleonica*, 12 (2001), p. 98-125.

1212. PETIT (Vincent), *Napoléon saint : l'Empereur au paradis*, Besançon : éditions Cêtres, 2021, quatrième de couverture.

1213. SEPINWALL (Alyssa G.), *L'Abbé Grégoire et la révolution française. Les origines de l'universalisme moderne*, Becherel : Les Perséides, 2008. Henri Grégoire faisait partie du groupe des « Évêques réunis à Paris » pour la restauration de l'église après la Terreur. Son opposition au Concordat et son refus d'abjurer son statut d'évêque constitutionnel, contraint l'abbé Grégoire à démissionner. Il est nommé commandant de la Légion d'Honneur et prend un siège au Sénat conservateur en 1801. Outre le Concordat, Grégoire s'oppose au rétablissement de l'esclavage, à la proclamation de l'Empire et à la création de la noblesse d'Empire.

1214. GREGOIRE (Henri), *Histoire des sectes religieuses*, t. II, Paris, 1828, p. 108.

1215. Napoléon cité par CASANOVA (Antoine), *Napoléon et la pensée de son temps : une histoire intellectuelle singulière*, Paris : La boutique de l'histoire, 2000, p. 26.

1216. BOUDON (Jacques-Olivier), *Paris, capitale religieuse sous le Second Empire*, Paris : Le Cerf, 2001.

1217. PETIT (Vincent), « Religion du souverain, souverain de la religion : l'invention de Saint Napoléon », *Revue historique*, 663 (2012/3), p. 643-658.

Pour preuve de l'attachement du chapitre de Notre-Dame à son nouveau souverain, les chanoines font célébrer une messe solennelle dédiée à la Sainte Vierge pour l'anniversaire du sacre impérial le 2 décembre 1805[1218]. Ces derniers préfigurent ainsi en partie la célébration régie par le « titre second » du décret impérial du 19 février 1806, de leur propre initiative. Le 11 décembre 1805, Napoléon ordonne à l'Archevêque de Paris, depuis le palais de Brünn, que soit donné chaque année un service solennel pour la mémoire des soldats tombés à la bataille d'Austerlitz :

> « Mon cousin,
>
> nous avons pris quarante-cinq drapeaux sur nos ennemis le jour de l'anniversaire de notre couronnement, de ce jour où le Saint Père, ses cardinaux et tout le clergé de France firent des prières dans le sanctuaire de Notre-Dame pour la prospérité de notre règne. Nous avons résolu de déposer les dits drapeaux dans l'église de Notre-Dame, métropole de bonne ville de Paris. Nous avons ordonné en conséquence qu'ils vous soient adressés pour sa garde en être confiée à votre chapitre métropolitain. Notre intention est que tous les ans audit jour un office solennel soit chanté dans ladite métropole en mémoire des braves morts pour la patrie dans cette grande journée, lequel office sera suivi d'actions de grâces pour la victoire qu'il a plu au Dieu des armées de nous accorder. Cette lettre n'étant part à une autre fin, nous prions Dieu qu'il vous ait, mon cousin, en sa sainte et digne garde[1219] ».

Les chanoines décident alors qu'il sera chanté, après le service anniversaire du sacre, le psaume *Exaudiat*, traditionnellement associé aux célébrations royales sous l'Ancien Régime, ainsi que le verset *Salvum fac* et l'oraison *Pro obtenta victoria*[1220]. Le premier service est exceptionnellement célébré le 7 mars 1806[1221], peu après la réception en grande pompe des

---

[1218]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 2 décembre 1805. Cet aspect du rapport entre le chapitre de Notre-Dame et le gouvernement impérial est traité dans le Chapitre 1, p. 41-54.

[1219]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 25 décembre 1805. La lettre est intégralement retranscrite par les chanoines.

[1220]. *Ibid*.

[1221]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1806 : « Aujourd'hui 7 mars 1806, à onze heures du matin a été célébré solennellement et en musique un service pour le repos de l'âme des braves morts à la bataille d'Austerlitz. Monsieur Lejeas, vicaire général, président du chœur a officié en l'absence de S. E. Mgr le cardinal archevêque qui ne l'a pu pour cause d'indisposition. Le chapitre a assisté à la cérémonie avec les habits du chœur pendant l'hiver. Après l'Évangile, M. Jalabert, vicaire général, a prononcé un discours relatif à la circonstance et à l'issue de la messe, S. E. le cardinal-légat a fait l'absoute. Le chœur et la nef étaient tendus de noir. Derrière le catafalque élevé entre les deux chaires épiscopales se trouvaient placés sur des banquettes les officiers des divers États-Major ; un fauteuil avait été préparé dans la stalle. Le plus voisin du trône de S. M. Mgr le cardinal archevêque pour S. A. le prince Murat, S. Ex. Mgr de Lacépède occupait un fauteuil dans la stalle opposée. Après eux et sur des fauteuils se trouvaient les maréchaux de l'Empire, les généraux et les diverses

drapeaux d'Austerlitz le 19 janvier 1806[1222]. Conformément aux dispositions prévues par le « titre second » du décret du 19 février 1806, ce service est ensuite systématiquement associé au *Te Deum* solennel pour l'anniversaire du sacre. Il est depuis lors donné le lendemain ou le surlendemain de cette cérémonie.

b) Un général autoritaire déguisé en Roi Très-Chrétien

Jouant sur la concordance des dates entre la prise d'Austerlitz et le sacre impérial[1223], l'association de la célébration du sacre et de la commémoration de la mémoire des soldats morts

autorités. S. E. Mgr le cardinal légat avait un fauteuil et un pridieu dans le sanctuaire du côté de l'Évangile. Les évêques et les ecclésiastiques étaient placés des deux côtés ».

[1222]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 janvier 1806 : « Aujourd'hui dimanche 16 janvier 1806 MM. Isidore-Simon Brière de Mondetour, maire du 2e arrondissement, Jean Joseph Rousseau maire du 3e arrondissement, Jean Dupont maire du 4e arrondissement et Eugène Balthasar Crescent Benard maire du 8e arrondissement, tous quatre de la Légion d'Honneur et composant la Députation envoyée par la ville de Paris vers S. M. l'Empereur et Roi qui leur a donné audience dans le palais de Marie-Thérèse à Schœnbrunn près de Vienne en Autriche le 22 frimaire an 14 [13 décembre 1805]. Sont arrivés à N. D. à onze heures du matin accompagnés du corps municipal, ayant à leur tête Mr Trochot, conseillé d'État et préfet de la Seine et apportant avec eux les drapeaux que S. M. l'Empereur et Roi a envoyé à S. E. Mgr le cardinal archevêque pour être déposés dans l'église métropolitaine de Paris et la garde en être confiée au chapitre. Une députation des chanoines a reçu le cortège à la grande porte de l'église. S. E. Mgr le cardinal archevêque s'est avancé à sa rencontre jusqu'à l'entrée du chœur, l'a conduit devant les marches du sanctuaire où Mr Brière de Mondetour, un des maires députés vers S. M. adressant la parole à S. E. et au chapitre, au nom de la députation a dit : (voyez le discours dans le procès verbal imprimé et déposé dans les archives n°7). S. E. Mgr le cardinal archevêque a répondu à M. Brière de Mondetour en ces termes : (voyez le procès verbal N°7). Aussitôt après les drapeaux ont été déposés en trophée sur deux piédestaux placés de chaque côté à l'entrée du sanctuaire. Mgr le cardinal archevêque est monté sur son trône et l'*Exaudiat* a été chanté en faux-bourdon, il a été suivi d'une messe solennelle en musique. Après l'Évangile, Mr Jalabert, vicaire général, a prononcé le discours suivant : (voyez le procès verbal n°7). Durant cette cérémonie S. Ex. Mgr de Lacépède, titulaire de sénatorerie de Paris, grand chancelier de la Légion d'Honneur, était placé sur son fauteuil à bras, au milieu du chœur, ayant à ses côtés M. Trochot, conseillé d'État, préfet de la Seine, M. Noguer, général commandant la division, M. Lellies, secrétaire général de la préfecture, tous sur des chaises garnies. Derrière se trouvait le corps municipal (voyez la lettre de la Préfecture n°9). M. les chanoines, curés et desservans occupaient les stalles hautes et basses depuis l'entrée du chœur jusqu'à la brisure du milieu. Dans les autres stalles étaient placés, suivant leur ordre de préséance M. les présidents des cours et tribunaux, le commandant d'armes et général de brigade et à leur suite, les membres des cours, tribunaux et État major. On avait disposé des banquettes dans la nef pour ceux de ces membres qui n'auraient pas trouvés place dans les stalles. La musique était entre l'aigle et la grande porte du chœur. Dans le sanctuaire se trouvaient S. E. Mgr le cardinal Légat, M. les évêques, le clergé de la cour et autres ecclésiastiques. Après la cérémonie, les drapeaux ont été examinés et comptés ».

[1223]. *Discours pour l'Anniversaire du Sacre de S.M. l'Empereur et Roi et de la Victoire d'Austerlitz, prononcé dans l'Église paroissiale de Saint-Roch, le dimanche 7 x^bre. 1806, par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église métropolitaine de Paris*, 7 décembre 1806, p. 5-6 : « Pénétré de ces généreux sentimens, notre Empereur a voulu que la dignité suprême à laquelle la patrie l'avait appelé, reçût de la Religion le sceau d'une consécration divine. À sa voix, un autre Samuel, le premier des Pontifes, vicaire de Jésus-Christ sur la terre, est venu répandre sur lui ses bénédictions avec l'huile sainte et l'investir de la majesté de la Religion. Bientôt nous avons vu ce glorieux événement, qu'avaient préparé tant de triomphes, amener à sa suite des conquêtes encore plus brillantes, et pour manifester, par un nouveau témoignage, l'adoption qu'il avait faite de Napoléon, le Dieu des armées intervenir lui-même dans l'anniversaire du sacre, en lui donnant à pareil jour la victoire la plus signalée sur la foule

à Austerlitz participe de l'élaboration du « portrait[1224] » d'un souverain libérateur de la religion, dont le génie militaire et le caractère sacré sont consubstantiels[1225]. Les drapeaux d'Austerlitz sont pendus aux voûtes de la cathédrale pour rappeler quotidiennement à celles et ceux qui assistent à l'office divin sous quelle bannière l'église catholique a été rétablie[1226]. Le système de célébration institué par le décret du 19 février 1806 porte les principes d'un véritable culte napoléonien, inscrivant dans l'imaginaire populaire l'image d'un homme providentiel à la fois chef des armées et bienfaiteur de la religion catholique, par le biais de mandements épiscopaux, une presse aux ordres[1227], le *Catéchisme impérial* et divers monuments et autres productions artistiques[1228]. L'identification de Napoléon comme souverain s'appuie sur les fondements de la monarchie française mais profite également du fort sentiment patriotique qui a émergé avec les conflits armés de 1792[1229] : « Le citoyen et le soldat françois sont une même famille à qui le Ciel a donné l'Empereur pour père[1230] » disent les vicaires généraux du diocèse de Paris dans leur mandement pour les victoires d'Enzersdorf et de Wagram en juillet 1809.

L'armée est l'objet de nombreuses représentations au théâtre, à l'Opéra ou en littérature[1231]. En témoigne notamment le succès du *Triomphe de Trajan* de Louis Persuis en 1807, les allusions appuyées à la victoire d'Austerlitz insérées dans le *Castor et Pollux* de Peter von Winter en 1806 ou encore la représentation du Premier Consul en un Jupiter vainqueur des Titans mais au

---

d'ennemis qui l'entouraient. […] Telle est, Messieurs, l'objet de la solennité qui nous rassemble ». Disponible en ligne : Discours pour lánniversaire du sacre de S. M. l'Empereur et Roi, et de la v... - Google Books.

1224. Nous employons ce mot au sens que lui a donné Louis MARIN dans *Le portrait du roi*, Paris : les éditions de minuit, 1981, c'est-à-dire l'ensemble de pratiques discursives, artistiques et rituelles qui participent de la représentation du souverain.

1225. Cette représentation allégorique de l'Empereur est l'un des principaux fondements de tout son système de représentation. À ce propos, voir JOURDAN (Annie), *Napoléon, héros, imperator, mécène*, Paris : Aubier, 1998.

1226. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 janvier 1806. Dans ce compte rendu, la cérémonie de réception des drapeaux d'Austerlitz donne beaucoup de détails tant sur l'ordre de la cérémonie, son agencement dans l'espace sacré que sur le programme musical.

1227. *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, dir. Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant Paris : éditions Nouveau Monde, 2012.

1228. JOURDAN (Annie), *Napoléon, héros, imperator, mécène…op. cit.*, Deuxième partie : *Arts et représentation*, p. 139-288.

1229. FURET (François), *La Révolution*, t. I : *1770-1814*, Paris : Hachette, 1988, p. 183 ; *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*, dir. Jean Tulard, Jean-François Fayard et Alfred Fierro, Paris : Robert Laffont, 1987, p. 1023 ; PETITEAU (Natalie), « Portée de la politique symbolique à l'égard des armées napoléoniennes (1800-1830) », *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789-1830)*, Paris : PUR, 2007, p. 147-156.

1230. *Mandement de messieurs les vicaires généraux administrateurs du diocèse de Paris, le siège vacant, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces pour les victoires remportées à Enzersdorf et à Wagram*, 21 juillet 1809, p. 4. Disponible en ligne : Mandement de messieurs les vicaires généraux administrateurs du diocèse de ... - Google Books.

1231. SCHMIDT (Rüdiger), « "Le théâtre se militarise" : le soldat citoyen dans le théâtre de la Révolution française », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 63-82.

caractère conciliateur et pacifique dans la *Proserpine* de Paisiello en 1803[1232]. Les épisodes guerriers des troisième, quatrième, cinquième et sixième coalitions contre l'Empire français occasionnent quatorze cérémonies d'action de grâce pour les victoires de l'empereur et deux pour les traités de paix militaire entre 1805 et 1813[1233]. Les seules années 1807 et 1813 comptent trois cérémonies de ce genre et l'année 1809 en compte quatre. À titre de comparaison, Louis XVIII et Charles X n'ont fait célébrer que deux victoires militaires après la signature de la Paix avec l'Autriche, la Russie, l'Angleterre et la Prusse : la délivrance du Roi Ferdinand VII, après l'expédition d'Espagne en octobre 1823, et la prise d'Alger pendant la Conquête de l'Algérie en juillet 1830 (*Tableau n° 26* ci-dessous).

Date	Évènement
3 novembre 1805	Victoire d'Ulm
22 décembre 1805	Victoire d'Austerlitz
9 novembre 1806	Victoire d'Iéna et entrée dans Berlin
25 janvier 1807	Succès en Russie sur les bords du Bug et de la Narrew
14 juin 1807	Prise de Dantzig
5 juillet 1807	Victoire de Friedland
15 août 1807	Paix de Tilsitt
25 décembre 1808	Victoires d'Espinosa, Burgos, Tudela, Somo-Sierra et la prise de Madrid
7 mai 1809	Victoires de Tann, Eggmulh et la prise de Ratisbonne
28 mai 1809	Prise de Vienne
23 juillet 1809	Victoires d'Enzersdorf et de Wagram
3 décembre 1809	Paix signée avec l'Autriche
4 octobre 1812	Victoires en Russie
23 mai 1813	Victoire de Lützen
13 juin 1813	Victoire de Würtschen
19 septembre 1813	Victoire de Dresde
12 octobre 1823	Délivrance du Roi d'Espagne
11 juillet 1830	Prise d'Alger

Tableau n° 26. Célébrations de victoires militaires à Notre-Dame de Paris (1805-1830)[1234]

[1232]. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris : Flammarion, 1986, p. 53-56.

[1233]. L'Empire renoue également avec la tradition consistant à célébrer par un *Te Deum* d'action de grâce les principaux évènements dynastiques. Ainsi, la naissance et le baptême de l'Aiglon ont été célébrés par un *Te Deum* solennel respectivement le 20 mars et le 9 juin 1811. À ce sujet, voir Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 20 mars 1811 et *Journal de l'Empire*, 28 avril 1811.

[1234]. Ce tableau a été réalisé à partir du *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame de Paris et des organes de presse suivants : *Correspondance des amateurs musiciens*, *Journal de l'Empire*, *Journal de Paris* et *Moniteur Universel*.

Les mandements épiscopaux ordonnant les *Te Deum* en action de grâce des victoires militaires développent une véritable « théologie de la guerre[1235] » qui justifie les conflits armés entrepris par Napoléon comme autant de « croisades[1236] » pour l'expansion et la pérennisation du catholicisme en Europe. Comparé à David, « miroir de tous les Rois[1237] », Napoléon est le digne successeur des souverains de l'ancienne monarchie[1238]. Comparé aux empereurs Charlemagne[1239] ou Constantin[1240], il est celui auquel « Dieu […] n'a sans doute donné une si grande puissance que pour faire refleurir la foi dans les États soumis à sa domination[1241] ». Rappelons d'ailleurs que les chanoines de Notre-Dame projetaient de placer des statues de Napoléon et de Charlemagne de part et d'autre de l'entrée du chœur de leur cathédrale, en lieu et place de celles de Louis XIII et de Louis XIV détruites sous la Révolution[1242]. Si les mandements épiscopaux débordent de louanges envers l'empereur, Dieu demeure tout de même le « premier auteur de tous ces succès[1243] », au moins au début de l'Empire.

1235. BERTHO (Jean-Pierre), « Naissance et élaboration d'une "théologie" de la guerre chez les évêques de Napoléon (1802-1820) », *Civilisation chrétienne. Approche historique d'une idéologie XVIII^e^-XX^e^ siècle*, dir. Jean-René Derré et al., Paris : Beauchesne, 1975, p. 89-104.

1236. *Ibid*.

1237. Jean de Montluc cité par LAMOTHE (P. Donat), « La réinterprétation royaliste des textes bibliques et surtout des psaumes, dans le répertoire religieux de la Cour de France », *La Musique et le rite sacré et profane*, Strasbourg : Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986, vol. 2, p. 414.

1238. *Mandement de son éminence le cardinal de Belloy, Archevêque de Paris, Qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de la victoire remportées à Austerlitz, par S. M. l'Empereur et Roi*, 18 décembre 1805 : « En tout semblable à David, après avoir relevé la gloire d'Israël, et avoir détruit les ennemis de son peuple, il établira des Ministres devant l'Autel, pour faire retenir par leur chant une douce mélodie, et louer le saint nom du Seigneur ».

1239. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal Archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté solemnellement […] en actions de grâces des éclatants succès qui viennent de signaler l'Armée Françoise, sous le commandement de Sa Majesté l'Empereur et Roi, durant tout le cours de sa campagne en Russie : spécialement dans l'heureux passage du Niémen, de la Dwina et du Borysthène ; dans les glorieux combats de Mohilow, de la Drissa, de Polotsk, d'Ostrowo, de Smolensk et dans la grande Victoire remportée à la bataille de la Moskwa, le 7 septembre 1812*, 30 septembre 1812 : « Restaurateur de l'Empire de Charlemagne il [Napoléon] semble envoyé du ciel pour demander compte au Nord […] des larmes et du sang que ces féroces vainqueurs firent verser à nos pères, quand ils entreprirent de faire rétrograder le genre humain vers leur barbarie originelle ».

1240. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, Archevêque de Paris, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de la victoire remportée à Friedland par S. M.,* 2 juillet 1807 : « Constantin se disposait à livrer bataille, quand Dieu éleva le cœur de ce prince, et lui inspira la grande pensée de se rendre protecteur de la Religion véritable ».

1241. *Mandement de Messieurs les Vicaires Généraux, administrateurs du diocèse de Paris, le siège vacant, qui ordonna que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de l'entrée des troupes françaises dans la ville de Vienne*, 24 mai 1809.

1242. Archives nationales, F^19^ 5693 : *Police des Cultes, Empire et Restauration : Paris*, Lettre des chanoines et vicaires métropolitains à Napoléon, [*ap*. 2 décembre 1805-*av*. 19 janvier 1806]. Ce document a été daté grâce l'évocation de la victoire d'Austerlitz, qui eut lieu le 2 décembre 1805 et à la date de la célébration de remise des drapeaux pris à Austerlitz le 19 janvier 1806. La lettre de laquelle est extraite cette citation est intégralement transcrite dans le Chapitre 1, p. 50-51.

1243. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le* Te Deum *sera chanté en actions de grâces des victoires remportées par S. M. l'Empereur et Roi*, 28 octobre 1805.

Les ennemis de l'État sont décrits comme les fomentateurs des « persécutions contre les enfants de la vraie église[1244] ». Napoléon nourrit lui-même cette allégorie en évoquant, dans sa lettre d'ordre du 28 mai 1807 pour la célébration de la prise de Dantzig, les « projets [qu'il] médite pour le bien de la religion et la paix des peuples européens[1245] » et en encourageant ces derniers à prier « pour que ce cabinet persécuteur de notre Sainte Religion […] cesse d'avoir de l'influence dans les cabinets du continent[1246] ». Dans cette perspective, les célébrations des traités de paix ne font pas l'objet de cérémonies extraordinaires, contrairement aux victoires militaires. Le traité de Tilsitt, signé le 9 juillet 1807, est célébré le 15 août, conjointement à la Saint-Napoléon, au son d'un *Te Deum* de Jean-François Le Sueur[1247]. Le traité de Vienne, signé le 14 octobre 1809, est célébré le 3 décembre, conjointement à l'anniversaire du sacre[1248]. Les célébrations de paix sont astucieusement associées aux fêtes nationales de l'Empire et ainsi symboliquement rapportées au caractère sacré d'un empereur guerroyant pour la paix et l'unification de l'Europe autour des valeurs du catholicisme. À l'occasion de la célébration conjointe de la paix de Tilsitt et de la Saint-Napoléon, l'empereur fait l'objet d'une représentation allégorique particulièrement explicite à ce sujet (Fig. 60 ci-dessous).

1244. *Mandement de son éminence Monseigneur cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le Te Deum sera chanté pour la prise de Dantzick*, 11 juin 1807.

1245. *Lettre de S. M. L'Empereur et Roi, à S. E. M. le Cardinal Archevêque de Paris,* 28 mai 1807.

1246. *Ibid*.

1247. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1807. Voir également le *Journal de l'Empire* des 8, 13, 16 et 17 août 1807 ainsi que le *Moniteur Universel* du 17 août 1807.

1248. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 décembre 1809. Voir également le *Journal de l'Empire* des 27 novembre, 3 et 4 décembre 1809.



Fig. 60. F-Pn (estampes et photographie), RESERVE QB-370 (62)-FT 4, f. 87, *Estampe allégorique en l'honneur de la paix de Tilsitt*[1249]

Le culte napoléonien a pour principal effet d'élargir la portée du *Te Deum* d'action de grâce. Associé depuis le Moyen-Âge à la célébration des grands évènements politiques et dynastiques ainsi qu'aux prières pour la préservation de la santé du Roi[1250], l'emploi de l'hymne ambrosienne comme principale « onction mémorielle[1251] » des heureux évènements de la monarchie n'est systématisé qu'à partir du règne de Louis XIII[1252], quoique son emploi tend déjà à s'intensifier sous le règne d'Henri III[1253]. Dès lors, chaque victoire militaire, événement dynastique ou politique est célébré par un *Te Deum* en musique à la Chapelle royale de Versailles[1254]. Louis XIV donne ensuite une ampleur nationale à ces célébrations et les intègre

[1249]. L'image est accompagnée de la légende suivante : « Sa Majesté l'Empereur Napoléon-le-Grand, monté sur un Char de Triomphe, attelé de Chevaux vigoureux et ardens, donne la main à la Déesse de la Paix, qui, à sa suite, conduit un Génie, portant la Corne d'Abondance, qui revivifie les Arts de toute espèce. La Renommée couronne le Héros, et de sa Trompette bruyante va publier ses vertues aux quatre parties du Monde. On voit derrière le Char de Napoléon, une Pyramide élevée à la gloire des Défenseurs de la Patrie ».

[1250]. HUMPHREY (Illo), « L'hymne des Vigiles : "*Te Deum laudamus*" », *Itinéraires de la musique française, théorie, pédagogie et création*, dir. Anne Penesco, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 15-50.

[1251]. Jean-Marie Goulemot cité par CORBIN (Alain), « La fête de souveraineté », *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, dir. Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky, Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, p. 26.

[1252]. FOGEL (Michèle), « Célébrations de la monarchie et de la guerre : les *Te Deum* de victoire en France de 1744 à 1783 », *La bataille, l'armée, la gloire : 1743-1871*, dir. Pierre Viallanoix et Jean Erhard, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1983, Clermont-Ferrand : publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1985, t. I, p. 35-44.

[1253]. FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information…op. cit.*, p. 433-441.

[1254]. *Ibid*., p. 443-450.

dans le processus de modernisation du répertoire de la Chapelle royale[1255]. Indissociable du faste de la cour, porté dans le domaine religieux par l'esthétique du motet à grand chœur qui se modernise profondément sous l'impulsion de Lalande au tournant du XVIIIe siècle, le *Te Deum* en action de grâce s'inscrit définitivement dans la culture française comme emblème royal et est chanté en musique dans toutes les cathédrales de France. Le 15 juillet 1789, un *Te Deum* est donné à Notre-Dame pour le rétablissement de la paix après la prise de la Bastille[1256]. Tout naturellement, la fête de la Fédération occasionne encore le chant d'un *Te Deum* à Notre-Dame de Paris parallèlement aux cérémonies du Champ-de-Mars[1257]. Le chant du *Te Deum* et la participation des autorités religieuses aux fêtes du 14 juillet ne seront définitivement supprimés que sous la IIIe République[1258]. Après la chute de la monarchie et sous le Directoire, l'emblème royal s'accommode du régime républicain à l'occasion des victoires militaires : la victoire de Jemmapes en novembre 1792[1259] et celle de Rivoli en janvier 1797[1260] par exemple. Le système de représentation napoléonien inscrit le chant de cette hymne traditionnellement réservée aux cérémonies extraordinaires dans le domaine des fêtes nationales et prolonge ainsi les dispositions prises pour la fête de la Fédération sous la Monarchie constitutionnelle de 1790[1261]. Le *Te Deum* solennel pour la Saint-Louis n'était joué qu'à la Chapelle royale et l'anniversaire du sacre n'était pas célébré avant le règne de Louis XVI. Cet anniversaire ne consistait d'ailleurs qu'en une simple messe solennelle *Pro Christiano Rege*, chantée uniquement à la cathédrale de Reims, sans *Te Deum*, sans fondation royale et en l'absence des autorités civiles. C'est d'ailleurs ce que les chanoines métropolitains rémois expliquent à leurs homologues

1255. JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France de 1660 à 1790*, thèse d'histoire de la musique, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 1963 ; FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009, p. 534-537.

1256. PETIT (Vincent), *God save la France*, Paris : les éditions du Cerf, 2015, p. 115.

1257. PLACE (Adelaïde de), *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris : Fayard, 1989, p. 151-223.

1258. IHL (Olivier), *La fête républicaine*, Paris : Gallimard, 1996, p. 116-117. L'auteur insiste sur le fait qu'en devenant « une fête sans Dieu », la fête nationale du 14 juillet ne mute que par l'effet de la soustraction du service religieux officiel et reprend du reste l'essentiel des modalités festives et cérémonielles du régime précédent.

1259. F-Pn, E-2400 (AUCH, 1792/11/21) : *Mandement du citoyen évêque du Gers, qui ordonne qu'il sera chanté un "Te Deum" en actions de grâces de la première victoire remportée par la République française à la bataille de Jemmaque [sic.] et des autres nouveaux succès de ses armées*, 21 novembre 1792.

1260. F-Pn, E-2400 (PARIS, 1797/01/30) : *Mandement du presbytère de l'église métropolitaine qui ordonne qu'il sera chanté un "Te Deum" en actions de grâces de la victoire remportée par l'armée d'Italie*, 30 janvier 1797. Le mandement n'indique pas précisément de quelle victoire il s'agit. Cependant, Bonaparte a remporté la bataille de Rivoli à la mi-janvier de la même année. Cela laisse penser que ce mandement ordonne un *Te Deum* pour cette bataille.

1261. Sur le rapprochement entre les fêtes impériales et les fêtes républicaines voir TRIOLAIRE (Cyril), « Célébrer Napoléon après la République : les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne », *Annales historiques de la Révolution française*, 346 (2006), p. 75-96.

parisiens en réponse à leur sollicitation pour la fondation d'une messe anniversaire du sacre de l'empereur :

> « Monsieur,
>
> pour répondre plus sûrement aux questions que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, j'ai consulté M. le Sous-Chantre de notre ancienne cathédrale. Le jour de l'anniversaire du sacre du Roi étoit célébré dans l'église métropolitaine seule par une messe solemnelle, pro Christiano Rege, qui se trouve dans notre missel, et qui était chantée au rit annuel, avec les ornemens qui avoient servi le jour du sacre. Cette messe en quoi consistoit uniquement la mémoire de ce jour, n'étoit point fondée ; l'usage avoit commencé depuis le sacre de Louis XVI, en vertu d'une délibération du chapitre ; aucune rétribution n'y étoit attachée : les autorités n'y étoient point invitées. En vertu d'une pareille délibération très ancienne et sans aucune rétribution, on chantoit tous les lundis de chaque semaine, mais de rit semi-double, la même messe "pro Christianissim Rege". Le chapitre en complimentant Louis XVI, à son sacre, lui cita pour preuve de son attachement au souverain, cette messe de chaque lundi, et sa délibération de célébrer l'anniversaire de cette auguste cérémonie par une messe solemnelle qui seroit chantée tous les ans. Quelques regrets que nous ayons de ne plus être la ville du sacre, nous serons toujours empressés de donner à celle qui a maintenant cet honneur tous les renseignements qu'elle désiroit à ce sujet[1262] ».

Le culte napoléonien résulte d'une véritable « stratégie de réappropriation[1263] » donnant l'apparence d'une monarchie chrétienne[1264] à un régime relevant plutôt du despotisme éclairé[1265], ou, pour reprendre les mots de Vincent Petit, d'une sorte « d'*Aufklärung* autoritaire[1266] ». Dès le début de son règne, l'empereur fait l'objet d'un véritable transfert de la symbolique royale qu'il sait cultiver et utiliser à son avantage[1267]. Napoléon emploie ainsi le

---

[1262]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 2 décembre 1805. La lettre est intégralement retranscrite par les chanoines.

[1263]. GEROME (Noëlle), « La tradition politique des fêtes : interprétation et appropriation », *Les usages politiques des fêtes…op. cit.,* p. 16.

[1264]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes*, Paris : Fayard, 2002, chapitre IX : *L'instauration d'une monarchie chrétienne*, p. 125-143 et du même auteur, « Les fondements religieux du pouvoir impérial », *Voies nouvelles pour l'histoire du Premier Empire. Territoires, pouvoirs, identités*, dir. Natalie Petiteau, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2003, p. 195-212.

[1265]. *Histoire du christianisme des origines à nos jours*. dir. Bernard Plongeron, t. X : *Les défis de la modernité (1750-1840)*, Paris : Desclée, 1997.

[1266]. PETIT (Vincent), « Saint Napoléon. Un saint pour la nation. Contribution à l'imaginaire politique français », *Napoleonica*, 23 (2015/2), p. 59-127, citation p. 62.

[1267]. Sur la question de l'instrumentalisation de l'histoire de France par Napoléon voir JOURDAN (Annie), *Napoléon, héros, imperator, mécène…op. cit.*, Première partie : *Histoire et représentation*, Chapitre 1 : *Napoléon et l'Histoire*, p. 19-56.

chant du *Te Deum* d'action de grâce en grande musique comme un outil de propagande politique visant à appuyer sa légitimité sur les fondements d'une culture monarchique nourrie de plus de mille ans de tradition chrétienne[1268].

Plus que de célébrer l'empereur et ses victoires militaires, les cérémonies d'action de grâce peuvent également servir à appuyer des décisions contestées. En 1813, Napoléon et le Pape captif au château de Fontainebleau négocient âprement un nouveau projet de Concordat censé appliquer les arrêtés du Concile de 1811 relatifs à la libre investiture des archevêques par l'empereur[1269]. Le diocèse de Paris est en effet resté sans archevêque entre 1808 et 1810 et le Pape refuse l'investiture du cardinal Maury en succession du cardinal de Belloy. L'empereur s'engage alors dans ce qui semble être la fondation d'une « Église nationale séparée de Rome[1270] ». Les deux parties signent un premier projet qui n'avait pas valeur de véritable accord. Mais fort d'avoir obtenu ce qu'il souhaitait, Napoléon fait publier ce « Concordat de Fontainebleau[1271] », sans l'aval du Pape, et le fait adopter « à grand renfort de *Te Deum*[1272] » le 31 janvier 1813. Pour se convaincre de la nature propagandiste des cérémonies d'action de grâce sous l'Empire, il suffit de lire les mandements épiscopaux du cardinal Maury au moment où le conflit entre Napoléon, son Église et son Pape culmine au point de non-retour. L'archevêque de Paris – qui a été placé par Napoléon sur son trône épiscopal contre l'avis du Pape – n'hésite plus à substituer l'image du « Héros » à celle de Dieu à l'occasion de la victoire de Würtchen :

> « Voilà le triomphe du talent militaire dans sa plénitude ! Voilà la gloire d'un grand Capitaine dans tout son éclat ! On n'en trouve aucun exemple plus mémorable dans les Campagnes même de l'Empereur. [⋯] C'est Nos-Très-Chers Frères, par un si magnifique triomphe, ou nous le répétons, tout appartient à la gloire du général, et ou le hasard n'a

[1268]. Nous paraphrasons ici Thierry Favier qui, dans son ouvrage sur le motet à grand chœur, prend ses distances avec l'idée d'une dimension propagandiste du genre sous Louis XIV (*Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 540) : « Cependant, le motet à grand chœur ne peut être assimilé à de la propagande politique non seulement parce qu'à l'audition d'un motet à grand chœur aucun contemporain ne substituait l'image iconique du roi à celle de Dieu mais surtout parce que le motet à grand chœur met en jeu le rapport fondateur de la monarchie dont la dimension symbolique, nourrie de plus de mille ans de tradition chrétienne, relève d'avantage d'une culture héritée que d'une élaboration intentionnelle et mystificatrice ». Sur cette question, Jean-Paul Montagnier soutient un point de vue opposé dans son article « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque : un emblème royal », *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), p. 199-233. Si la dimension propagandiste du genre est en débat pour le règne de Louis XIV, elle apparaît plus évidente sous le règne de Napoléon I[er].

[1269]. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, p. 286-290.

[1270]. *Ibid.*, p. 323.

[1271]. LASPOUGEAS (Jean), « Concordat de Fontainebleau », *Dictionnaire Napoléon*, dir. Jean Tulard, Paris : Fayard, 2 vol., 1987, réed. 1999, p. 480.

[1272]. *Ibid*.

> rien a réclamer, que le Héros de la France devant toujours à son Génie tous les prodiges de ses succès, lutte sans cesse avec sa renommée pour se surpasser lui-même dans l'attente publique ; de sorte que ses conceptions se renouvellent, s'agrandissent, se multiplient, sans qu'elles se ressemblent [sic.] jamais[1273] ».

Dans les mandements ordonnant un *Te Deum* pour les victoires de la Moskowa le 30 septembre 1812[1274] et de Lützen le 17 mai 1813[1275], le commentaire de la bataille accorde à peu près autant d'espace à la gloire de Napoléon qu'à celle de Dieu. Celui pour la victoire de Würtchen cité précédemment, prend la forme d'un long commentaire à la gloire l'empereur, habilement introduit et conclu par seulement deux petites phrases à la gloire de Dieu[1276].

B. Célébrer la monarchie restaurée ou « l'Ancien Régime retrouvé[1277] »

a) Supprimer les « fêtes étrangères à la religion et aux français[1278] »

Tout au long de leurs règnes respectifs, Louis XVIII et Charles X cherchent à se démarquer du régime napoléonien en restaurant les célébrations d'Ancien Régime, seules dignes de représenter l'union sacrée du trône et de l'autel. Néanmoins, ces derniers ne peuvent se passer de certains aspects du système de célébration mis en place par l'Empire en ce qu'il est nécessaire à la stimulation du sentiment national autour de leur couronne restaurée. Le jour

---

1273. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal Archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté solemnellement […] en actions de grâces de l'éclatante victoire remportée par les françois, à la bataille de Wurtchen, en Lusace, sous le commandement de sa Majesté l'Empereur et Roi, contre les armées Russes et Prussiennes, commandées par l'Empereur de Russie et le Roi de Prusse, en personne*, 10 juin 1813. Nous soulignons dans la citation.

1274. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal Archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté solemnellement […] en actions de grâces des éclatants succès qui viennent de signaler l'Armée Françoise, sous le commandement de Sa Majesté l'Empereur et Roi, durant tout le cours de sa campagne en Russie : spécialement dans l'heureux passage du Niémen, de la Dwina et du Borysthène ; dans les glorieux combats de Mohilow, de la Drissa, de Polotsk, d'Ostrowo, de Smolensk et dans la grande Victoire remportée à la bataille de la Moskowa, le 7 septembre 1812*, 30 septembre 1812.

1275. *Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal Archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté solemnellement […] en actions de grâces de l'éclatante victoire remportée le dimanche 2 mai 1813, par les françois à la bataille de Lutzen, en Saxe, sous le commandement de Sa Majesté l'Empereur et Roi, contre les armées Russes et Prussiennes, commandées par l'Empereur de Russie et le Roi de Prusse*, 17 mai 1813.

1276. *Mandement…op. cit.*, 10 juin 1813.

1277. Nous empruntons l'expression à WAQUET (Françoise), *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Paris, Genève : Droz, 1981.

1278. F[19] 5569 : Prières, fêtes et cérémonies publiques. 1809-1814, *Proposition d'annuler le Décret du 19 février 1806, relatifs à des fêtes étrangères à la Religion et aux français*, 14 juillet 1814.

même de la prise de Paris, le Préfet de la Seine et le chef de la première division ordonnent à l'archevêque de faire enlever les drapeaux d'Austerlitz pendus aux voûtes du chœur de la cathédrale[1279]. Le Sénat conservateur rétablit une monarchie constitutionnelle offrant le trône au comte de Provence sous le nom de Louis XVIII. Les pouvoirs du cardinal Maury et de ses vicaires généraux sont révoqués par le chapitre de Notre-Dame le 9 avril[1280]. Trois jours plus tard, Charles d'Artois, frère du roi et futur Charles X est accueilli triomphalement à Notre-Dame en présence de toutes les autorités du royaume et au son d'un *Te Deum* et d'un *Domine salvum fac Regem* en musique de Desvignes[1281]. Parallèlement, un *Te Deum* de Sigismund Neukomm lui fait écho depuis la place Louis XV[1282]. Louis XVIII est reçu à la cathédrale le 3 mai avec les mêmes honneurs[1283]. Le lendemain, les chanoines de Notre-Dame décident de fonder une messe votive à perpétuité pour l'anniversaire de la réception du roi[1284].

Le 14 mai 1814, Louis XVIII réunit de nouveau les autorités ecclésiastiques et tous les corps civils de l'État à Notre-Dame pour un service solennel en la mémoire « des rois Louis XVI et Louis XVII, pour la Reine et pour Madame Élisabeth[1285] ». Le 6 juillet, le décret impérial du 19 février 1806 « relatif à des fêtes étrangères à la Religion et aux français[1286] » est aboli. Dans le même temps, le roi rétablit la traditionnelle célébration du Vœu de Louis XIII qui consiste en la lecture du texte dudit vœu au prône de la messe de l'Assomption. Le 3 janvier 1815[1287], le chapitre de Notre-Dame fonde un service expiatoire à perpétuité pour le repos de l'âme de Louis XVI et de sa famille le 21 janvier et pour la reine Marie-Antoinette le 16 octobre, dates

1279. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 31 mars 1814 : « Le jeudi 31 mars, immédiatement avant l'heure de matines, assemblée extraordinaire convoquée par S.E. Mgr le cardinal Maury, administrateur capitulaire, le siège vacant. […] S.E. a donné communication d'une lettre écrite par ordre du Préfet du département de la Seine, et signée du chef de la première division et dont voici la teneur : 'Par ordre de M. le Préfet, je charge M. Lapierre de se transporter sur le champ à l'archevêché et d'inviter S.E. Mgr le cardinal à vouloir bien faire enlever tout de suite les drapeaux qui sont appendus aux voûtes du chœur de l'église cathédrale. 31 mars, 3h du matin. Vilemens, ch. De la 1re division' ».

1280. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 9 avril 1814.

1281. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 12 avril 1814.

1282. BEDUSCHI (Luciane), *Sigismund Neukomm (1778-1858). Sa vie, son œuvre, ses canons énigmatiques*, 3 vol., thèse de doctorat, Université Paris-IV Sorbonne, 2008. Voir également l'estampe *Vue de la place Louis XV*, Paris : Basset, 1814 (F-Pn, RESERVE QB-370 (68)-FT 4, f. 32).

1283. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1814.

1284. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 mai 1814.

1285. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 14 mai 1814.

1286. F^{19} 5569 : Prières, fêtes et cérémonies publiques. 1809-1814, *Proposition d'annuler le Décret du 19 février 1806, relatifs à des fêtes étrangères à la Religion et aux français*, 14 juillet 1814.

1287. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 janvier 1815.

anniversaires de leurs mises à mort respectives[1288]. Données parallèlement à Saint-Denis et à Notre-Dame[1289], ces cérémonies se composent d'un acte expiatoire puis d'une messe des morts et des motets de circonstance en présence des autorités civiles. Enfin, dans une lettre adressée aux vicaires généraux du diocèse, Louis XVIII ordonne que l'ouverture de la session parlementaire du 6 octobre 1815, ainsi que toutes les suivantes[1290], soient célébrées la veille et en présence des autorités civiles et religieuses du royaume par une messe solennelle suivant la liturgie de la Sainte-Trinité « pour que l'Esprit-Saint répande ses lumières sur l'assemblée[1291] ».

Une semaine après le service funèbre solennel en l'honneur de Louis XVIII[1292], Charles X est reçu à Notre-Dame le 27 septembre dans le cadre d'une messe solennelle dédiée à la Sainte Vierge en présence des autorités civiles[1293]. Le 29 mai 1825, Charles X est sacré à la cathédrale de Reims. Parallèlement, le chapitre de Notre-Dame organise une messe solennelle dédiée à la

---

1288. La cérémonie en mémoire de la Reine est ensuite accolée à celle du Roi à la date du 21 janvier par une ordonnance royale du 23 septembre 1825. Voir ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique…op. cit.*, p. 386-408.

1289. *Ibid*., p. 389-393.

1290. Voir pour la période qui nous occupe Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires* aux dates suivantes : 3 novembre 1816, 4 novembre 1817, 9 décembre 1818, 12 et 14 juin 1819, 18 décembre 1820, 20 janvier 1821, 4 novembre 1821, 3 juin 1822, 27 janvier 1823, 22 mars 1824, 21 décembre 1824, 30 janvier 1826, 11 décembre 1826, 4 février 1828, 28 janvier 1829, 1er mars 1830.

1291. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 9 décembre 1818.

1292. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 20 septembre 1824 : « Du lundi 20 septembre, à l'occasion du service pour le feu Roi, on a psalmodié de suite matines, laudes, prime, tierce et sexte, et pendant ces trois petites heures, M. le semainier a célébré une messe basse, pour tenir lieu de messe capitulaire. À 10h, le Chapitre est entré au chœur pour le service funèbre. La cérémonie a commencé par les Laudes de l'Office des Morts ; ensuite la grand'messe à laquelle Mgr a officié pontificalement, ayant pour assistants MM. Les archidiacres Desjardins et Borderies, pour diacre et sous-diacre MM ; Le Coq et Mathivon, chanoines titulaires. Le catafalque s'élevait dans la nef, orné des insignes de la Royauté, recouvert d'un crêpe et environné de torchères et de lampadaires. La nef était tendue en noir et éclairée, ainsi que le chœur, d'un grand nombre de lustres. On avait dressé l'autel à la porte du chœur ; du côté de l'Évangile siégeaient : S.E. Le cardinal de la Fare, S. Exc. Le Nonce Apostolique et MMgrs les évêques de Cybistra, d'Imeria et de Caryste. Le Chapitre occupait les stalles dont la boiserie était ornée de mitres funèbres, portant de distance en distance des écussons aux armes de France et le monogramme du Roi. Les deux croisées à droite et à gauche avaient été disposées pour recevoir les différens corps de la Magistrature, et la nef depuis le catafalque jusqu'à la grande porte était remplie des États-Majors de la garnison de Paris. La musique avait place dans le milieu du chœur. Après la messe, les cinq absoutes solemnelles ont été faites par MM. Abeil, archiprêtre, les trois achidiacres et Mgr l'archevêque ».

1293. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824 : « […] À l'arrivée du Roi, Mgr l'archevêque, revêtu de ses ornemens pontificaux, accompagné de ses assistans et porte-insignes, et précédé du Chapitre en chappes et de MM. Les curés, a été recevoir S.M. À la grande porte de l'église et après lui avoir présenté la croix à baiser, l'eau bénite et l'encens, lui a adressé un discours. Après la réponse du Roi, S.M. A été conduite sous un dais soutenu par six des plus anciens chanoines jusqu'à son prie-dieu, placé dans le chœur au bas des degrés du sanctuaire. Mgr le Dauphin, LL.AA.RR. Les Princes d'Orléans et de Bourbon, ont pris place à la droite de Sa Majesté. Madame la Dauphine, Madame, duchesse de Berry, Madame la duchesse et Mademoiselle d'Orléans à sa gauche. Tout le reste du chœur se trouvait rempli par les membres de la Cour de Cassation, de la Cour des Comptes de la Cour Royale et autres tribunaux, qui siégeaient dans les hautes et basses stalles, à l'exception des douze premières de chaque côté qui avaient été réservées pour le Chapitre. Des banquettes placées in plano, furent occupées par MM. Les Pairs et Députés et les personnes formant le cortège immédiat du Roi, de M. le Dauphin et de LL.AA. Royales […] »

Sainte-Trinité avec exposition du Saint-Sacrement[1294]. Le 6 juin, Notre-Dame accueille une cérémonie d'action de grâce pour le sacre en présence de la famille royale, des hauts fonctionnaires de l'État et des corps municipaux[1295]. À son arrivée sur le trône, Charles X ne modifie pas fondamentalement le système de célébration mis en place sous le règne de son frère. Les fondations pour la mémoire de Louis XVI et Marie-Antoinette ainsi que la célébration de retour des Bourbons demeurent. Les autorités diocésaines de Paris décident d'honorer Charles X en déplaçant cette dernière célébration à la date de son entrée dans Paris. La messe votive à la Sainte Vierge, fondée le 14 mai 1814, est désormais donnée au 12 avril. Le 3 mai est tout entier rendu à l'office canonial de l'Invention de la Sainte-Croix. Le Chapitre de Notre-Dame demeure tout de même soucieux d'honorer leur fondation et ne pas faire tomber l'entrée de Louis XVIII à Paris dans l'oubli. Ces derniers décident donc de farcir à perpétuité l'office canonial de l'Invention de la Sainte-Croix de collectes, secrètes et postcommunions en l'honneur du pape et du roi ainsi que du chant de l'*Exaudiat*[1296].

b) Renouer avec les anciennes pratiques en s'accommodant des nouvelles

« Après la messe, Son Altesse Royale… » devient la formule consacrée par le *Journal des débats* et le *Journal de Paris* pour informer le peuple français du travail quotidien de leur nouveau Roi Très-Chrétien. Le système de célébration de la Restauration, mis en place par Louis XVIII et perpétué par Charles X, témoigne de leur volonté de laver l'outrage commis par Napoléon envers la religion et de restaurer l'alliance entre le trône et l'autel[1297]. Le Roi restaure, d'une part, plusieurs aspects essentiels de la cérémonialité d'Ancien Régime et, d'autre part,

---

[1294]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 29 mai 1825.

[1295]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 juin 1825.

[1296]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1825 : « Quelques uns des Messieurs réclament contre la détermination prise hier à l'occasion de la messe votive du 3 mai, et demandent que cette époque ne soit pas totalement mise en oubli, attendu qu'il s'agit d'une fondation. Pour concilier leur vœu avec celui qui nous a été manifesté hier par l'organe de M. le Président, le Chapitre arrête qu'à venir, au lieu de la messe votive de la Sainte-Vierge qui se célébroit le 3 mai, on chantera ce jour-là la messe de l'Invention de la Sainte-Croix sans l'annoncer par le bourdon, mais qu'on y ajoutera les collectes, secrètes et postcommunions pour le Pape et pour le Roi, et qu'après la communion, on chantera l'*Exaudiat* ».

[1297]. F[19] 5569 : Prières, fêtes et cérémonies publiques. 1809-1814, *Proposition d'annuler le Décret du 19 février 1806, relatifs à des fêtes étrangères à la Religion et aux français*, 14 juillet 1814 : « Un décret du 19 février 1806, avait ordonné et fixé au 15 août, jour de l'Assomption, la célébration d'une fête dite de la St Napoléon et du rétablissement du culte en France. Le même décret avait fixé au premier dimanche de décembre de chaque année, l'anniversaire du couronnement de Napoléon et de la bataille d'Austerlitz. Ces fêtes n'ont rien qui puisse être agréé par la Religion, ni par la France. Elles semblent au contraire n'avoir été inventées qu'en opposition et pour nuire à celle de l'Assomption de la Sainte-Vierge spécialement consacrée par la France et pour nos Rois ».

tente de se réapproprier certaines pratiques instituées par le régime précédent. À l'emploi récurrent du *Te Deum* d'action de grâce mis en place par l'Empire, la nouvelle monarchie substitue celui de la messe votive à la Sainte Vierge ou au Saint-Esprit. Le *Te Deum* retrouve son emploi initial et n'est chanté qu'aux cérémonies extraordinaires, en action de grâce des grands évènements politiques et dynastiques : la naissance du duc de Bordeaux le 3 octobre 1820[1298], la délivrance du Roi d'Espagne le 12 octobre 1823[1299], la mémoire du sacre de Charles X le 6 juin 1825[1300], et enfin la prise d'Alger le 10 juillet 1830[1301]. Un *Te Deum* d'action de grâce est exceptionnellement donné le 3 mai 1816 à Notre-Dame, moins pour célébrer l'anniversaire du retour de Louis XVIII que la mémoire de la fin des Cent-Jours[1302]. Enfin, toutes les célébrations fondées ne sont pas expressément instituées par les autorités civiles mais bien par les autorités ecclésiastiques dans le cadre d'une concorde toute traditionnelle entre le trône et l'autel ; une concorde sincère dont a également profité Napoléon jusqu'à ce que ce dernier ordonne l'annexion des État pontificaux le 17 mai 1807 et fasse l'objet d'une bulle d'excommunication le mois suivant[1303].

La monarchie restaurée s'efforce de « reconstruire une *incorporation* du pouvoir politique[1304] » et Louis XVIII « s'empare de l'outil de la dévotion dans l'optique d'imposer sa légitimité », à défaut d'avoir reçu le sacre[1305]. Parallèlement à la fondation de Notre-Dame, le roi organise chaque année des festivités publiques, comprenant notamment un défilé militaire, un concert ainsi que le chant d'un *Te Deum* en présence de toutes les autorités civiles[1306]. Prolongeant les festivités de l'Empire, Louis XVIII réinstaure néanmoins la traditionnelle hiérarchie des lieux de célébration. La cérémonie d'action de grâce a lieu à la Chapelle royale tandis que Notre-Dame accueille simplement la messe votive. Cette dernière cérémonie ne se fait qu'en présence des corps municipaux[1307]. Ce double espacement de la célébration pose ainsi quelques

1298. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 octobre 1820.

1299. *Ibid.*, 12 octobre 1823.

1300. *Ibid.*, 6 juin 1825.

1301. *Ibid.*, 10 juillet 1830.

1302. *Ibid.*, 23 avril 1816.

1303. BOUDON (Jacques-Olivier), *Napoléon et les cultes…op. cit.*, 2002, chapitre XXI : *Le développement d'une opposition religieuse*, p. 305-315.

1304. FUREIX (Emmanuel), *La France des larmes : Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris : Champ Vallon éditions, 2009, p. 26.

1305. Sacre qu'il a lui-même refusé, rappelons-le, pour ne pas donner à voir à la foule l'image d'un Roi impotent. En effet, Louis XVIII est déjà à cette époque très affaibli et marche en béquilles.

1306. *Journal des débats politiques et littéraires*, aux dates des 3 et 4 mai 1816-1829.

1307. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 5 mai 1816, 3 mai 1818, 3 mai 1820, 3 mai 1821, 3 mai 1822, 3 mai 1823, 3 mai 1824, 3 mai 1829.

problèmes de concordance des calendriers civil et liturgique. Dans un premier temps, les chanoines de Notre-Dame décident de fonder cette cérémonie à la date du 5 mai afin qu'elle n'entre pas en concurrence avec la fête de l'Invention de la Sainte-Croix à laquelle est consacrée la journée du 3 mai[1308]. En 1817, ils décident finalement de se conformer au calendrier des autorités publiques et déplacent la messe votive au 3 mai à onze heures[1309]. Pour ce faire, il leur faut donc libérer l'heure de la messe canoniale. Cette dernière est donc déplacée entre matines et tierce[1310]. Mais une telle organisation perturbe l'emploi du temps des autorités municipales désirant assister à la cérémonie des Tuileries en compagnie des hauts fonctionnaires et de la famille royale. L'année suivante, le Préfet de la Seine demande donc que la messe votive soit célébrée à neuf heures. Les chanoines inversent leur disposition de tantôt et replacent la procession et la messe canoniale pour l'Invention de la Sainte-Croix à son horaire habituel[1311].

Les festivités publiques du 3 mai disparaissent avec Louis XVIII. Fort d'avoir été sacré à Reims, Charles X ne fait pas célébrer l'avènement de son règne de la sorte. Il se coule néanmoins dans l'appareil des célébrations royales mis en place par son frère tout entier consacré au « retour de la famille des Bourbons[1312] ». Ainsi, Louis XVIII et Charles X lient-ils aux fêtes de la Saint-Louis et de la Saint-Charles[1313], celle de la mémoire d'Henri IV[1314], à grand coup de festivités

1308. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 mai 1814.

1309. Tous les comptes rendus de la presse indiquent en effet que la messe et le *Te Deum* d'action de grâce sont chantés à onze heures aux Tuileries.

1310. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1817 : « à perpétuité et chaque année au premier jour libre après le 3 may, il seroit célébré une messe votive de la Sainte-Vierge sous le rit annuel avec les deux mémoires, l'une du Pape, l'autre du Roi, *Sub una et eadem conclusione* ; que cette messe sera suivie du psaume *Exaudiat* et de l'oraison pour sa majesté, et que cette fondation sera annoncée la veille et le jour par le son de toutes les cloches de la métropole ».

1311. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1818 : « Dimanche, 2 mai, la messe pour l'anniversaire de l'entrée de S.M. À Paris a été, sur la demande de M. le Préfet du dpt, célébrée à 9h et non à 10h comme on l'avait d'abord annoncé. M. le Préfet de la Seine, M. le Préfet de Police, les douze maires de Paris et leurs adjoints ont assisté à la messe. La messe a été célébrée par M. Jalabert vic. Gl capitulaire. D'après une décision du Chapitre, prise la veille, l'office de la fête de l'Invention a recommencé ensuite à 11h par le chant de Tierce, la procession et la grand'messe. En vertu de la même décision, une messe basse avait été dite *de dominica* à 7h, suivie immédiatement de la récitation de Prime et du prône ».

1312. Il s'agit de la formule employée dans la plupart des comptes rendus des cérémonies publiés dans la presse et dans le *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame.

1313. Pour l'occasion, les autorités diocésaines décident d'élever la fête de Saint-Charles au degré solennel-majeur, à l'instar de la Saint-Louis. Voir Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 novembre 1824 : « Du jeudi, 4 novembre, en vertu du mandement de Mgr l'Archevêque de Paris, communiqué au Chapitre le 21 octobre, la fête de S. Charles a été célébrée sous le rit solemnel-majeur. Mgr l'Archevêque a officié pontificalement assisté de MM. Desjardins et Borderies et ayant pour diacre et sous-diacre MM ; Le Coq et Boudot, chanoines titulaires. La messe a été chantée en musique par les musiciens placés à la porte du chœur en dehors. M. le Préfet et différents membres des autorités constituées siégeoient dans les stalles hautes du côté droit ».

1314. DERENNES (Éric), « La Saint-Henri en France (1821-1847). Quelques éléments sur la légitimité, le pouvoir et la sainteté entre l'enfance et l'exil », *Revue d'histoire de l'Église de France*, XCV, 235 (2009), p. 215-238.

publiques et de concerts de fanfares[1315]. À la gloire d'un saint factice (Saint Napoléon) se substitue celle des saints noms des rois en règne ainsi que de celui du « père des Bourbons[1316] » en opposition au « culte mercenaire et impie[1317] » de Napoléon. Ainsi, le 15 août est rendu à l'Assomption et à la fête du Vœu de Louis XIII. Louis XVIII lève les dispositions controversées de l'*article organique* XLV du Concordat de 1802 et accède à la demande des autorités diocésaines de rétablir les processions publiques de la Fête-Dieu[1318] et de l'Assomption[1319]. Parallèlement, il remplace la mémoire des soldats morts à Austerlitz par celui des martyrs du

1315. *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 août 1818 : « Ce soir à six heures, les tambours, les trompettes et les musiques de la garde nationale, de la garde royale et des troupes de garnison, ont exécuté dans le jardin des Tuileries, et sous les fenêtres du Roi, diverses marches et fanfares ».

1316. Nous paraphrasons : *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 août 1818 : « Demain, l'encens fume sur les autels en l'honneur du père des Bourbons ; demain, les hommages que la religion lui a décernés montent jusqu'à lui, accompagnés des vœux de la patrie ; demain, des bouches éloquentes proclameront, du haut des chaires chrétiennes, les vertues d'un Roi qui fut simple dans la grandeur, modéré dans la victoire, intrépide dans le danger, admirable dans les fers, et sublime sur son lit de mort ; d'un Roi qui fut à la fois législateur et guerrier, qui, pieux sans foiblesse, respecta et fit respecter la limite des deux puissances ; qui aime son peuple, qui rendit lui-même justice à l'indigent et à l'orphelin, et dont les oracles équitables sont encore répétés tous les jours à notre mémoire reconnoissante par les chênes antiques de Vincennes ».

1317. Nous paraphrasons ici un texte qui justifie très explicitement le réemploi par la monarchie des pratiques festives de l'Empire dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 août 1816 : « Nous ne le savons que trop, la crainte et la flatterie prodiguent aux tyrans ces hommages, qu'un zèle sincère et que l'amour rendent aux bons Rois ; et le langage de l'adulation et de la bassesse imite celui du plus véritable dévouement et de l'affection la plus légitime et la moins équivoque : seroit-ce une raison pour nous interdire les expressions que la servitude peut avoir profanées et souillées ? Eh quoi ! parce qu'elle a encensé la tyrannie, nous n'oserions célébrer un bon prince ! parce qu'elle a supposé à un tyran de fausses vertus, nous n'oserions nous féliciter des vertus, vraies et réelles d'un monarque chéri ? N'est-il donc point de caractères auxquels on puisse distinguer le culte mercenaire et impie auquel se livre la servitude du culte franc, pur et saint qu'obtient sans effort, comme sans illusion, la vertu unie à la puissance ? ».

1318. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 juin 1814 : « Le Chapitre ayant été informé par MM. les vicaires généraux que S.M. approuvait que le culte catholique fût exercé publiquement, ainsy qu'il l'était avant la Révolution, a arrêté que les processions du T.S. Sacrement qui avoient lieu le jour de la Fête-Dieu et de son Octave seroient rétablies aux jours où, d'après l'indult de S.E. Mgr le Cardinal Caprara, légat *a laetere* il est prescrit de célébrer la solennité de ces deux fêtes et en conséquence que la procession du premier dimanche dans l'octave de la Fête-Dieu parcouroit la rue neuve Notre-Dame, le Marche-Neuf, le quay des Orphèvres, la rue de Harley, le quay de l'Horloge, le quay des Fleurs, la rue de la Lanterne, celles de la Juiverie et de S. Christophe, le Parvis jusques à la porte de la métropole.- Que la procession du dimanche qui termine l'Octave de la solennité de la Fête-Dieu parcouroit la rue neuve Notre-Dame, le Marche-Neuf, la rue de la Barillerie, la place du Palais, la rue de la Vieille Draperie, celle de la Lanterne jusques au pont Notre-Dame ; le quay ci-devant Napoléon, jusques au pont de la Cité, le rue du Cloître Notre-Dame jusques au Parvis, jusques à la grande porte de la métropole ».

1319. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1814 : « […] Les vêpres étant finies, la procession du voeu de Louis 13 s'est mise en marche : le Chapitre étoit précédé de ses deux suisses, de ses deux croix, du bas-chœur, des vicaires du chœur et de la paroisse : venoient ensuite les chanoines honoraires, les chanoines titulaires, le corps épiscopal, en devant duquel deux séminaristes en surplis portoient sur un brancard une statue de la Vierge. Après le corps épiscopal marchoient LL.AA.RR. Monsieur le Comte d'Artois, Mgr et Mme la duchesse d'Angoulême, qui étoient suivis des corps judiciaires et civils qui avoient assisté à vêpres et qui avoient été invités à la cérémonie par le Maître des cérémonies de la Cour : le corps épiscopal l'avoit été par les grands vicaires capitulaires. La procession, dans sa marche, a parcouru le Parvis, la rue neuve Notre-Dame, le Marché-Neuf, les rues de la Barillerie, de la Vieille Draperie, des Marmouzets, Chanoinesses, Massillon, Notre-Dame et est rentrée à la métropole par le Parvis. Les troupes de la garnison formoient la haye et marchoient à côté du clergé. Leurs Altesses Royales etoient escortées par le détachement de la maison militaire du Roi, qui bordoient aussi la haye dans l'intérieur de l'église ».

régicide révolutionnaire et contribue, dans la suite du système napoléonien, à fonder un geste funéraire d'État durable[1320]. Sur un plan strictement liturgique, ces célébrations sont également l'occasion de réinvestir le moment du prône de la messe par les lectures en chaire du testament de Louis XVI et de la dernière lettre de Marie-Antoinette écrite à sa belle-sœur. Après le traumatisme de la Révolution, du régicide et de l'Empire et alors que les oppositions libérales se multiplient et s'approprient le champ des célébrations publiques[1321], Louis XVIII et Charles X tentent de réinscrire la mémoire des Bourbons dans l'histoire de France. Ils expriment leur volonté de relégitimation en conciliant la réparation des affronts faits à la religion et le réinvestissement des pratiques napoléoniennes.

[1320]. En plus de ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique…op. cit.*, p. 383-602 abondamment cité dans ce chapitre, voir également BAUDOT (Pierre-Yves), *Événement et institution : les funérailles des présidents de la République en France (1877-1996)*, thèse de doctorat, Université Paris-I Panthéon Sorbonne, 2005 ; FUREIX (Emmanuel), L*a France des larmes: deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris : Champ Vallon, 2009 ; BEN AMOS (Avner), *Le Vif saisit le mort : funérailles, politique et mémoire en France (1789-1996)*, Paris : Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013. Pour une étude portée sur le long terme voir MASSOUNIE (Dominique) et REYTIER (Daniel), « La mort en marche : les funérailles de la famille royale, de Versailles à Saint-Denis », *Chevaux et attelages du XVIe au XIXe siècle*, dir. Daniel Roche, Paris : Musée national du château de Versailles et Association pour l'Académie d'Art équestre de Versailles, 2000, p. 183-199.

[1321]. FUREIX (Emmanuel), « Un rituel d'opposition sous la Restauration : les funérailles libérales à Paris (1820-1830) », *Genèses : sciences sociales et histoire*, 46 (2002/1), p. 77-100.

II. La fabrique des célébrations

A. L'occupation du temps et de l'espace

a) Procédures d'annonce et d'organisation des célébrations

Les dispositions des articles organiques du Concordat de 1801 et du décret impérial du 19 février 1806 marquent durablement le système de célébration du pouvoir civil en France au XIX^e^ siècle[1322]. Leur empreinte se mesure notamment à travers la pérennisation du double système de célébration mis en place sous l'Empire et diversement investi par les régimes suivants. Ce dernier institue deux modalités de célébration du pouvoir : des cérémonies extraordinaires célébrant ponctuellement les évènements dynastiques et politiques, dans le prolongement des célébrations d'Ancien Régime, et des fêtes nationales récurrentes inscrites dans le calendrier des célébrations des diocèses. Dans les deux cas, l'autorité diocésaine, c'est-à-dire l'archevêque ou les vicaires généraux quand le siège épiscopal est vacant[1323], fixe le jour et l'heure de la célébration ainsi que les prières d'usage, en accord avec les autorités municipales et conformément aux prescriptions de l'*Article organique* XLIX du Concordat de 1801. Sous l'Empire et la Restauration, l'annonce et l'organisation des cérémonies extraordinaires reprend le système de « l'information ritualisée[1324] » mis en place sous Louis XIV.

Sous l'Ancien Régime, le roi transmettait une lettre d'ordre à l'Archevêque de Paris afin qu'il envoie un mandement à tous les chapitres de son diocèse. Le même modèle de diffusion était repris pour chaque diocèse de province. Cette hiérarchie de l'information se répercute sur la pratique du rituel. Le premier *Te Deum* était donné dans la sphère privée de la cour, à la Chapelle royale. Il était systématiquement suivi d'une exécution à la Sainte-Chapelle, lieu des plus saints, où sont conservées les reliques de la Passion tels la couronne d'épines et un morceau de la Sainte Croix. C'est seulement après cette première cérémonie que les mandements étaient

---

[1322]. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, chapitre 4 : *L'église comme temple national. Les sons du pouvoir civil dans les paroisses parisiennes*, p. 295-345.

[1323]. Entre le décès du cardinal de Belloy en 1808 et l'investiture non reconnue par le Pape du cardinal Maury en 1810, le diocèse de Paris est dirigé par les vicaires généraux qui se chargent alors des ordres et de l'organisation générale des cérémonies.

[1324]. FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information…op. cit.*, p. 247.

diffusés pour ordonner les célébrations publiques avec copie de la lettre d'ordre du roi. Un *Te Deum* était d'abord donné à la cathédrale de Paris puis dans les églises paroissiales de la capitale et jusqu'aux plus petites institutions religieuses. Ce même modèle était ensuite appliqué aux provinces au gré du délai de réception et d'application de l'ordre du roi. La célébration d'une victoire militaire pouvait ainsi s'échelonner sur une quarantaine de jours à l'échelle du royaume[1325].

Le gouvernement impérial reprend le même modèle de diffusion de la capitale vers la province en suivant l'ordre hiérarchique des lieux de cultes en trois espaces : la cathédrale, les églises paroissiales de la capitale diocésaine et enfin les autres églises du diocèse. Le modèle pyramidal d'Ancien Régime est rendu caduque. La Saint-Chapelle a été retirée au culte et la cérémonie privée de la cour – au château des Tuileries ou à celui de Saint-Cloud selon la situation géographique du couple impérial – est donnée en même temps que celle de Notre-Dame. Le processus de diffusion de l'information dans l'espace ne change guère. La seule différence est que les autres évêques de France reçoivent leur lettre de cachet en même temps que l'archevêque de Paris accompagnée d'une circulaire du ministre des Cultes. Les églises paroissiales de la ville de Paris font alors écho à la cathédrale une semaine après. Les autres églises du diocèse de Paris prennent ensuite le relai en fonction de la date à laquelle elles reçoivent le mandement de l'archevêque :

> « Après en avoir conféré avec nos vénérables frères Chanoines et Chapitre de notre Église Métropolitaine, nous ordonnons que le *Te Deum* [⋯] sera chanté dimanche prochain, 14 juin, à midi, dans notre dite Église ; que le Dimanche suivant il sera pareillement chanté dans toutes les Églises de la Ville et des Faubourgs de Paris ; et le Dimanche qui suivra la réception de notre présent mandement, dans toutes les autres Églises de notre Diocèse[1326] ».

Les archevêques des autres diocèses de l'Empire suivent le même principe à réception de la lettre de l'empereur. Les cathédrales des diocèses les plus proches de Paris, tel celui de Cambrai, peuvent ainsi organiser une cérémonie simultanément à celle de la capitale, tandis que les cathédrales des diocèses un peu plus éloignés, tels ceux de Vannes, Soissons ou Nancy, ne

[1325]. *Ibid.*, p. 274-275. Les schémas présentés par Michèle Fogel concernent uniquement la période de la guerre de succession d'Autriche (1744-1749).

[1326]. *Mandement de son éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, Archevêque de Paris, qui ordonne que le* Te Deum *sera chanté pour la prise de Dantzick*, 11 juin 1807.

donnent la cérémonie que quelques jours après celle de Paris[1327]. Les délais peuvent être beaucoup plus importants. Par exemple, le *Te Deum* en action de grâce de la victoire de Wagram et d'Enzersdorf a eu lieu le 6 août dans la cathédrale de Saint-Brieuc, soit deux semaines après celui de Notre-Dame de Paris[1328]. À l'occasion des célébrations de la libération du roi d'Espagne en octobre 1823 et de la prise d'Alger en juillet 1830, Louis XVIII et Charles X reproduisent le même schéma et font ordonner le chant d'un *Te Deum* d'action de grâce sur tout le territoire. La prise d'Alger est ainsi célébrée le 11 juillet 1830 à la cathédrale de Paris et le 18 juillet aux cathédrales de Nancy[1329], du Puy[1330], de Poitiers[1331] et de Saint-Claude[1332].

Les autorités diocésaines sont ensuite libres d'ordonner d'autres services religieux en écho à la célébration du jour, le jour même, la semaine suivante ou sur une période plus longue. Ces suppléments servent généralement à prier pour la paix quand le conflit armé concerné perdure, à amplifier le phénomène d'action de grâce ou encore à prier pour le repos de l'âme des défunts. Dans cette perspective, l'Évêque de Poitiers ordonne ainsi qu'en supplément de la cérémonie d'action de grâce de la victoire de Dantzig « tous les prêtres […] ajouteront aux oraisons de la Messe les Collectes, Secrètes et Postcommunions *pro Pace*, tant que durera la guerre[1333] ».

1327. F-Pn, E-2400 (CAMBRAI, 1807/06/11) : *Mandement […] qui ordonne un* Te Deum *en actions de grâces de la prise de Dantzick*, 11 juin 1807. Dans la même série d'archives, on s'aperçoit que le mandement de l'évêque de Vannes date du 14 juin et ceux des évêques de Soissons et Nancy du 15 juin.

1328. Archives nationales, AF^{IV} 1046 : *Rapports du ministère de l'Intérieur sur les cultes*. 1807-1809. *Mandement de monsieur l'évêque de S.-Brieuc qui ordonne un* Te Deum *solennel en action de grâces des victoires d'Enzersdorf et de Wagram*, 31 juillet 1809 : « À ces causes pour nous conformer aux intentions de S.M., après en avoir conféré avec nos vénérables Frères, les Chanoines de notre Église cathédrale, nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit : I° Le dimanche 6 Août prochain, à quatre heures et demie après-midi, on chantera le *Te Deum* dans notre Église cathédrale, avec les solennités ordinaires, en action de grâce des Victoires d'Enzersdorf et de Wagram, remportées par S.M. l'Empereur : il sera suivi du chant du *Domine salvum etc*. par trois fois, et des versets et oraisons correspondantes. II° La même cérémonie aura lieu dans toutes les Églises du Diocèse, le Dimanche qui suivra immédiatement la réception du présent Mandement. III° La cérémonie sera annoncée, le Dimanche à midi, par le son solemnel des cloches. Sera notre présent Mandement, ainsi que la lettre de S.M.I. et R. lus et publiés au prône de la Messe paroissiale dans toutes les Églises ci-dessus désignées ».

1329. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Nancy et de Toul qui ordonne qu'un* Te Deum *solennel sera chanté dans toutes les églises de son Diocèse en action de grâces de la prise d'Alger*, 14 juillet 1830. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque de Nancy et de Toul, qui ordonne qu'un Te... - Google Books.

1330. *Mandement de Monseigneur l'Évêque du Puy qui ordonne qu'un* Te Deum *soit chanté dans toutes les églises de son Diocèse, en action de grâces de la prise d'Alger*, 14 juillet 1830. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque du Puy, qui ordonne qu'un Te Deum soit ch... - Google Books

1331. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Poitiers qui ordonne qu'un* Te Deum *soit chanté dans toutes les églises de son Diocèse, en action de grâces de la prise d'Alger*, 15 juillet 1830. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque de Poitiers, qui ordonne qu'un Te Deum so... - Google Books.

1332. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Saint-Claude qui ordonne un* Te Deum *en action de grâces de la prise d'Alger et des victoires mémorables qui nous en ont ouvert les portes*, 15 juillet 1830. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque de Saint-Claude, qui ordonne un Te Deum s... - Google Books.

1333. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Poitiers qui ordonne qu'un* Te Deum *soit chanté dans toutes les églises de son Diocèse, en action de grâces de la prise de Dantzick par les armes de S.M. l'Empereur et Roi,* 12

À l'occasion de la prise d'Alger, l'Évêque du Puy ordonne que tous les prêtres de son diocèse récitent à la messe les collectes, secrètes et postcommunions *Pro gratiarium actione* et *Pro Rege*[1334]. Pour la libération du Roi Ferdinand VII d'Espagne, l'Évêque de Saint-Claude ordonne les oraisons *Pro gratiis Deo agendis* et *pro Papa* à toutes les messes paroissiales pendant les six semaines qui suivent la cérémonie du *Te Deum*[1335]. Ce même Évêque ordonne également un service funèbre en sa cathédrale pour le repos de l'âme des militaires morts en Algérie, une semaine après la cérémonie en action de grâce de la prise d'Alger[1336].

L'organisation des fêtes nationales récurrentes ne font pas l'objet de mandements épiscopaux, en dehors de celles de la Saint-Napoléon de 1807 et de l'anniversaire du sacre impérial de 1809 qui sont respectivement couplées avec les célébrations de la signature des traités de paix de Tilsitt et de Vienne. Les modalités de leur organisation ne changent pas fondamentalement dans leur exécution administrative du point de vue des autorités civiles entre les deux régimes. En revanche, ces derniers n'interagissent pas du tout de la même manière avec les autorités religieuses. Les cérémonies annuelles de la Saint-Napoléon et de l'anniversaire du sacre et de la victoire d'Austerlitz sont organisées en application directe du décret impérial du 19 février 1806 qui inscrit d'office le chant d'un *Te Deum* d'action de grâce dans le calendrier liturgique de chaque diocèse en plus des messes fondées[1337]. Louis XVIII et Charles X restaurent la traditionnelle séparation des espaces de célébration et laissent aux seules autorités diocésaines le choix des prières à ordonner à l'opposé des ordonnances très intrusives de l'Empire.

juin 1807, Article 4. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque de Poitiers, qui ordonne qu'un Te Deum se... - Google Books.

1334. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Nancy…op. cit.*, Article 2.

1335. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Saint-Claude qui ordonne un* Te Deum *en action de grâces de l'heureuse délivrance de Sa Majesté Catholique, Ferdinand VII, Roi d'Espagne*, 17 octobre 1823, Article 4. Disponible sur Google livres : Mandement de Monseigneur l'évêque de Saint-Claude, qui ordonne un Te Deum s... - Google Books.

1336. *Mandement de Monseigneur l'Évêque de Saint-Claude…op. cit.,* 15 juillet 1830, Article 4.

1337. *Moniteur universel*, 16 août 1809 : « En exécution du décret impérial du 19 février 1806, la fête de Saint-Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France, ont été célébrées aujourd'hui mardi 15 aout dans l'église métropolitaine de Paris ».

b) Se réjouir et se divertir : aux origines des festivités de la France contemporaine

Les célébrations publiques suivent toujours la même conduite cérémonielle et mobilisent un appareil festif conséquent, juxtaposant dans les espaces civils et religieux annexés une grande diversité de festivités, de personnes et d'objets dans un ordre réglé. Elles s'inscrivent également au cœur d'une politique du divertissement et de la réjouissance publique largement empreinte des pratiques festives de l'ancienne monarchie et de la Première République. Au dehors, le préfet de police fait fermer les rues par lesquelles passe le cortège des autorités et s'entend avec les maires d'arrondissements pour organiser les illuminations, spectacles et autres réjouissances sur les places publiques ou dans les théâtres. Les cloches de la cathédrale annoncent la fête la veille et le jour même de bon matin et elles rythment la journée de célébration[1338]. Les autorités civiles puis religieuses se rendent auprès du souverain par ordre de préséance et lui présentent leurs félicitations. Le cortège des autorités se rend ensuite processionnellement à la cathédrale, entouré de la garde et accompagné de coups de canons, de salves d'artilleries et de musique militaire. Aux occasions de la Saint-Napoléon et de l'anniversaire du sacre sous l'Empire, ou de la fête du Roi sous la Restauration, la ville regorge de manifestations censées ravir l'ouïe, la vue, l'odorat et le goût des parisiens, du matin jusqu'au soir, comme autant de catalyseurs sensibles de l'unité nationale chargés d'entretenir le souvenir de la solennité concernée et de stimuler la ferveur populaire[1339]. Il a été démontré que les fêtes du Consulat et du Premier Empire qui se sont tenues en Auvergne, dans l'actuelle région Rhône-Alpes, ainsi que dans les départements de l'Aveyron et de la Lozère font la synthèse « des fêtes de souveraineté à l'antique, […] et des récentes communions civiques participatives » héritées

[1338]. F[19] 7048 : *Dépenses spéciales*. 1802-1814. Le mémoire de dépenses relatives aux frais de sonnerie pour le *Te Deum* en action de grâce de la victoire de Dantzig le 14 juin 1807 indique que la sonnerie mobilise 13 hommes payés 40 sols chacun et que le bourdon est sonné une demi-heure le samedi 13 juin et le dimanche à 6 heures du matin puis régulièrement jusqu'à la fin de la cérémonie.

[1339] À ce titre, Jean-Baptiste Leclerc insiste sur l'intérêt de ce qu'il nomme lui-même avec beaucoup de précaution « une liturgie » dont la variété et la répétitivité au cours des ans seront favorables à l'expression de la réjouissance publique et le développement d'une culture civique commune dans son *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*, Paris : imprimerie nationale, An IV, p. 25 : « Il en sera de même des danses consacrées aux fêtes publiques. Il y en aura d'appropriées à chacune de ces fêtes, et un certain nombre de communes à toutes. Dans les unes comme dans les autres règnera une morale gracieuse compatible avec la gaîté. Leur recueil, joint à celui des hymnes et des chants civiques formera, si l'on peut parler de la sorte, une liturgie composée d'un assez grand nombre de pièces pour qu'il en résulte une variété qui fasse désirer leur retour, et ce retour sera assez fréquent pour que tous les morceaux qui composent le recueil deviennent familiers à tous les citoyens ».

de la Première République[1340]. Il apparaît néanmoins que la simultanéité espérée entre Paris et la province est très imparfaite[1341].

L'élaboration des festivités de l'Empire débute sous le Consulat et se définit par la survivance de composantes des festivités républicaines que le modèle impérial saura se réapproprier ou faire disparaître après le décret du 19 février 1806, comme la plantation de l'arbre de la paix par exemple. Déjà sous la Première République, le général Bonaparte sut progressivement accaparer l'attention du peuple et surtout des militaires lors des bals populaires donnés à l'occasion des cultes de la Patrie et des Héros[1342]. Favorisées par la douceur de l'été, les festivités de la Saint-Napoléon à Paris incluent des démonstrations sportives et autres activités ludiques concentrées autour de l'île de la Cité et des Champs-Élysées – parfois au Champ-de-Mars et sur la place de la Concorde – tout au long de l'après-midi. Ils comprennent notamment des courses de natation, des joutes fluviales, des concours d'adresse, des spectacles de funambules, de danses ou de fanfares ainsi que des jeux et démonstrations en tous genres et un feu d'artifice en fin de journée. Ces événements sont conclus par des remises de prix et, parfois, par le vol d'un aérostat symbole de la « consécration de la fête utopienne[1343] » sous l'ancienne République[1344]. La préfecture de Paris organise des distributions de pain, de vin et de volailles et commande la mise en place de spectacles de musique et de danse sur les principales places des différents arrondissements de la capitale[1345]. Parallèlement, l'hôtel des Invalides accueille des démonstrations militaires. La veille et le soir même des fêtes, les théâtres ouvrent gratuitement leurs portes. Les festivités s'achèvent à la nuit tombée par les illuminations des monuments et des maisons particulières ainsi que par un spectacle gratuit et un banquet aux

---

1340. TRIOLAIRE (Cyril), « Célébrer Napoléon après la République : les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne », *Annales historiques de la Révolution française*, 346 (2006), p. 75-96.

1341. *Ibid*.

1342. DECITRE (Monique), « Musiciens et maîtres à danser…art. cit. ».

1343. TRIOLAIRE (Cyril), « Célébrer Napoléon après la République…art. cit. ».

1344. Le *Journal de l'Empire* relate ces évènements dans leur numéro du lendemain. Le compte rendu de la Saint-Napoléon paru dans le numéro du 16 août 1813 en offre l'exemple le plus précis : « À deux heures, il y a eu une joûte sur la rivière : une foule immense couvroit les quais des Tuileries et de Bonaparte, et les ponts Royal et de la Concorde, et applaudissoit aux triomphes des jouteurs. À trois heures, un ballon captif est parti des Champs-Élysées et est descendu dans les Tuileries. L'aéronaute Deghen a fait après la joute une ascension avec ses ailes. Cependant, les Champs-Élysées offroient le coup-d'œil le plus vif et le plus animé ; les deux grands carrés étoient remplis de spectacles, de curiosités, d'orchestres de danse et de jeux de toute espèce ; des danseurs de corde, des voltigeurs à cheval, des physiciens se partageoient les groupes de curieux ».

1345. Archives de Paris, VD^{6} 352 : Lettre du préfet de Paris au maire du VI^{e} arrondissement pour les fêtes du 4 décembre 1809, 9 novembre 1809 ; Archives de Paris, VD^{6} 352 : Lettre du préfet de Paris au maire du VI^{e} arrondissement pour les fêtes du 23 mai 1813, 21 mai 1813 ; Archives nationales, F^{19} 5569 : *Prières, fêtes et cérémonies publiques*. 1809-1814. *Préfecture de Police. Ordonnance concernant les mesures de Police relatives au Te Deum qui sera chanté Dimanche prochain 23 mai*, 21 mai 1813, article VIII.

Tuileries, tel que cela se faisait dès le règne de Louis XIV pour la fête de l'Assomption et du Vœu de Louis XIII. L'empereur ou le roi paraissent ensuite pour saluer la foule au balcon. Les fêtes de la Saint-Louis et de la Saint-Charles reprennent le même appareil festif, à ceci près que le roi entend la messe en sa paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois : des spectacles gratuits à tous les théâtres et des bals dansants sur les places[1346], des distributions de nourriture et de vin[1347], des jeux sur les Champs-Élysées[1348] puis un feu d'artifice en fin de journée[1349]. Inscrites dans le prolongement des fêtes d'Ancien Régime, les festivités de l'Empire et de la Restauration fondent un système de célébration pérenne tout au long du XIX^e^ siècle[1350].

Pendant ce temps, Notre-Dame accueille un *Te Deum* en action de grâce ou une messe votive selon la circonstance. Le chœur et la nef de la cathédrale, parés de toiles précieuses, réunissent les autorités civiles, militaires et religieuses ordonnées conformément aux articles du décret impérial du 13 juillet 1804 relatifs aux cérémonies publiques, préséances, honneurs civils et militaires[1351], ou aux indications du *Cérémonial françois* de Théodore Godefroy[1352]. Munis de leur billet, les parisiens peuvent assister à la cérémonie depuis des banquettes et des gradins prévus à cet effet[1353]. Les chanoines de Notre-Dame doivent alors constamment composer avec la présence des autorités civiles, en leur cédant leurs stalles quand ces dernières sont trop

1346. *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1816.

1347. *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1817.

1348. *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1818, 26 août 1819.

1349. *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 août 1823.

1350. LALOUETTE (Jacqueline), *Jours de fête. Jours fériés et fêtes légales dans le France contemporaine*, Paris : Taillandier, 2010, Chapitre VI : *Des jours de réjouissances et de divertissements*, p. 255-289. L'auteure dresse ici une typologie des réjouissances publiques à l'époque contemporaine et démontre leur uniformité tout au long de cette période. À ce sujet, voir également GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, p. 305-338. Dans son mémoire de Master, Hélène Thomas démontre également la continuité des systèmes festifs de l'Ancien Régime et de la Restauration dans le département des Deux-Sèvres : THOMAS (Hélène), *Les célébrations des Bourbons dans les Deux-Sèvres sous la Restauration*, Mémoire de Master 1 en histoire contemporaine, Université de Poitiers, 2010.

1351. DUVERGIER (Jean-Baptiste), *Lois, décrets, ordonnances, règlements, avis du Conseil-d'État*, t. 15, Paris : chez A. Guyot et Scribe, 1846, p. 36-52.

1352. *Le cérémonial françois*, recueilli par Théodore Godefroy, 2 vol., Paris : chez Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1649.

1353. Sur la diversification des usages de l'espace ecclésial et les pratiques commerciales qui entourent les célébrations paraliturgiques au XIX^e^ siècle, voir GRIBENSKI (Fanny), « "La Musique attire aux Églises & les fait aimer". Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e^ siècle », *Revue de musicologie*, 105 (2019/1), p. 77-110 et de la même auteure *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, chapitre 3 : *Le théâtre de la philanthropie musicale. La célébration de la Sainte-Cécile à Saint-Eustache par l'Association des artistes musiciens*, p. 193-294. Sur ces mêmes questions pour l'Ancien Régime, voir FAVIER (Thierry), « Aux origines du Concert spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725 », *Organisateurs et organisations de concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, dir. Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 297-319.

nombreuses ou en leur trouvant une place en urgence quand celles-ci se manifestent tardivement[1354]. Ils doivent également composer avec les mondanités et les effets de liesse du peuple et des autorités présentes. Le compte rendu du *Te Deum* en action de grâce de la victoire d'Iéna paru dans le *Journal de Paris* en témoigne :

> « Quelque vaste que soit l'église métropolitaine de Paris, elle ne l'était pas assez pour la foule qui voulait entendre le *Te Deum* qu'on y chanta hier en action de grâces de nos victoires. Et quelque nombreux que fut l'orchestre qui exécutait les beaux morceaux d'harmonie de M. Desvignes, on l'entendait a peine hors du chœur et point du tout des extrémités de l'église[1355] ».

Si la préoccupation de certains est avant tout de pouvoir écouter la musique qui se joue au chœur, celle des chanoines est la décence et la bonne conduite de la cérémonie. La messe solennelle pour l'anniversaire du retour des Bourbons le 12 avril 1824 s'est déroulée dans un tel désordre que le chœur n'a pu achever le chant du graduel et de l'*Exaudiat* pendant la procession de sortie[1356]. Les cérémonies publiques perturbent également l'organisation de la journée liturgique. Les chanoines décident donc de condenser le chant de toutes les Heures dans la matinée et de ne chanter qu'une messe basse pendant les petites Heures en guise de messe canoniale aux occasions de la réception de Charles X à Notre-Dame le 27 septembre 1824[1357],

---

1354. À ce propos voir notamment le compte rendu du *Te Deum* pour la victoire d'Iéna dans Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 9 novembre 1806 : « Les princesses ne devant pas se trouver à la cérémonie, leur tribune a été néanmoins réservée, et l'on a placé des fauteuils et des chaises, comme si elles avoient du y venir. Quoiqu'il eut été décidé la veille que cette tribune ne seroit point occupée, les chambellans et autres officiers de la Maison de l'Empereur étant survenus, S. A. S. l'archichancelier de l'Empire a consenti qu'on les y plaçat sur la demande de S. Exc. Mgr de Ségur, grand maître des cérémonies ».

1355. *Journal de Paris*, 10 novembre 1806.

1356. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 12 avril 1814 : « [après un long descriptif de la cérémonie] M. l'abbé de la Myre a entonné le *Te Deum* qui a été chanté en musique à très grand orchestre après lequel on a chanté aussi en grande musique le *Domine salvum fac Regem* : l'un et l'autre ont été terminés par les oraisons d'usage. Ces prières finies, S.A.R. a été reconduite processionnellement à la grande porte de l'église avec le même cérémonial qu'elle avoit été conduite au chœur. L'église n'a cessé de retentir des cris de mille fois répétés de *Vive le Roy ! Vive Son Altesse Royale !* Ce sont ces cris de joye qui n'ont pas permis d'exécuter l'ordre donné par le Chapitre que dans la marche de la porte principale de l'église au chœur, on chantat le graduel *Haec dies quam fecit Dominus* et le psaume *Exaudiat* ».

1357. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 20 septembre 1824 : « Du lundi 20 septembre, à l'occasion du service pour le feu Roi, on a psalmodié de suite matines, laudes, prime, tierce et sexte, et pendant ces trois petites heures, M. le semainier a célébré une messe basse, pour tenir lieu de messe capitulaire. À 10h, le Chapitre est entré au chœur pour le service funèbre. La cérémonie a commencé par les Laudes de l'Office des Morts ; ensuite la grand'messe à laquelle Mgr a officié pontificalement, ayant pour assistants MM. Les archidiacres Desjardins et Borderies, pour diacre et sous-diacre MM. Le Coq et Mathivon, chanoines titulaires ».

du service funèbre pour le repos de l'âme de Louis XVIII le 20 septembre 1824[1358] et de la messe du Saint-Esprit pour l'ouverture des sessions parlementaires le 16 septembre 1825[1359].

c) « L'annexion[1360] » de Notre-Dame de Paris : entre usages hérités et luttes de représentation

Outre la décence de la cérémonie et de la conduite de la journée liturgique, une telle annexion de l'espace ecclésial revêt plusieurs enjeux relatifs à la représentation du régime célébré, au respect des hiérarchies, à la conformité avec les usages anciens et à une répartition équilibrée des différents corps constitués de l'État et de l'Église dans l'espace sacré. Tous ces enjeux sont inextricablement liés dans l'occupation des espaces de l'église – le sanctuaire, l'assiette du chœur, les tribunes du chœur, la nef et les bas-côtés – et ne peuvent faire l'objet d'analyses particulières. Fort heureusement, le *Registre des délibérations capitulaires* contient de nombreux comptes rendus parfois très détaillés quant à l'emplacement des différents corps constitués, de la conduite cérémonielle, des problèmes rencontrés ainsi que, dans de plus rares cas, des réclamations du chapitre de Notre-Dame. Ces sources précieuses permettent d'établir des plans à partir desquels les différents enjeux qui viennent d'être évoqués peuvent être discutés simultanément.

Mais avant toute chose, il est nécessaire de revenir aux racines de la politique d'annexion des temples catholiques. Le *Cérémonial françois* réuni par Théodore Godefroy en 1649 recense les actes publics du pouvoir monarchique de manière thématique et chronologique. Très prolixe et d'une grande précision, cet ouvrage met au jour une grande variété de pratiques cérémonielles dans le cadre des *Te Deum* royaux et prend, de ce fait, la forme d'un ouvrage jurisprudentiel

---

1358. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824 : « Du lundi 27 septembre, le Chapitre, considérant que les préparatifs que l'on fait dans l'église métropolitaine pour la réception de S.M. Charles X et le tumulte inévitable en ces occasions ne lui permettraient pas de célébrer l'office avec la décence convenable, a arrêté que l'on psalmodierait de suite matines, laudes, prime, tierce et sexte, et que, pendant les petites heures il serait célébré par M. le Semainier une messe basse, suivant l'usage observé en pareil cas ».

1359. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 16 septembre 1825 : « Du vendredi 16 septembre, à l'occasion du premier anniversaire de SM. Louis XVIII, après matines et laudes, récitées à l'heure ordinaire, pendant que le Chapitre psalmodiait prime, tierce et sexte, M. le semainier a célébré une messe basse conforme à l'office du jour, pour tenir lieu de messe canoniale. À 10h Mgr l'archevêque a célébré pontificalement au maître-autel une messe de Requiem pour le repos de l'âme de S.M., ayant pour assistans MM. Desjardins et Borderies, archidiacres, pour diacre et sous-diacre MM. Lucotte et Quentin, chanoines titulaires ».

1360. Nous empruntons cette terminologie à Vincent Petit et Fanny Gribenski. Voir PETIT (Vincent), « Théologie et politique. Prier pour le souverain en France au XIX[e] siècle », *Revue d'histoire ecclésiastique,* 106 (2011/1), p. 188-214 et GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, chapitre 4 : *L'église comme temple national. Les sons du pouvoir civil dans les paroisses parisiennes*, p. 295-395.

plutôt que réellement normatif[1361]. S'il contient de nombreuses tergiversations de chapitre en chapitre sur la question de l'annexion du chœur en fonction de la présence ou non du roi, des princes, des princesses, de l'archevêque et du nombre de membres des corps constitués représentés, le *Cérémonial françois* n'en dégage pas moins quelques usages généraux quant à l'emploi du centre du chœur (réservé au roi) et à la répartition des autorités nationales et locales dans les stalles suivant un certain ordre « d'honorabilité[1362] » du sanctuaire vers la nef. L'ombre de ce « méta-cérémonial[1363] » conçu au XVII^e^ siècle plane sur les pratiques cérémonielles de l'Empire et de la Restauration. Si le décret impérial du 13 juillet 1804 relatif aux cérémonies publiques ne le cite pas explicitement, il s'inscrit néanmoins dans sa continuité et en adapte les usages à la cérémonialité de l'Empire. Au retour des Bourbons sur le trône, les chanoines de Notre-Dame prennent par deux fois le *Cérémonial françois* à témoin de leurs revendications[1364].

Le premier article du décret impérial du 13 juillet 1804 donne l'ordre de préséance des autorités civiles, militaires et religieuses comme suit :

> « Art. 1^er^. Ceux qui, d'après les ordres de l'empereur, devront assister aux cérémonies publiques, y prendront rang et séance dans l'ordre qui suit : Les princes français ; Les grands dignitaires ; Les cardinaux ; Les ministres ; Les grands officiers de l'empire ; Les sénateurs dans leur sénatorerie ; les conseillers d'État en mission ; Les grands officiers de la Légion-d'Honneur lorsqu'ils n'auront point de fonctions publiques qui leur assignent un rang supérieur ; Les généraux de division commandant une division territoriale dans l'arrondissement de leur commandement ; Les premiers présidents des cours d'appel : Les Archevêques ; Le président du collège électoral du département ; Les préfets ; Les présidents des cours de justice criminelle ; Les généraux de brigade commandant un département ; Les évêques ; Les commissaires généraux de police ; Le président du collège électoral d'arrondissement ; Les sous-préfets ; Les présidents des tribunaux de première instance ; Le président du tribunal de commerce ; Les maires ; Les commandants d'armes ; les présidents consistoires. Les préfets conseillers d'État prendront leur rang de conseillers d'État. Lorsqu'en temps de guerre, ou pour toute autre

[1361]. BISARO (Xavier), « Un cérémonial indicible. Les *Te Deum* royaux dans le Cérémonial françois (1649) », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 149-161.

[1362]. *Ibid.*, p. 154, Fig. 1. *Topographie de l'honorabilité dans le chœur de Notre-Dame d'après le* Cérémonial françois.

[1363]. *Ibid.*, p. 160.

[1364]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1814 et 6 octobre 1815. Les enjeux sous-jacents à ces revendications sont développés *infra*.

raison, sa majesté jugera à propos de nommer des gouverneurs de places fortes, le rang qu'ils doivent avoir sera réglé[1365] ».

Les articles 9 à 13 dudit décret règlent l'agencement de ces différentes autorités dans l'espace du chœur. Le centre du chœur est réservé « aux princes, dignitaires ou membres des autorités nationales présens qui auront droit d'y assister[1366] ». En cas d'absence desdites personnalités, cet espace ne peut en aucun cas être occupé[1367]. Il est donc demandé aux autorités ecclésiastiques de réserver un maximum de stalles dans l'assiette du chœur pour les plus hautes autorités[1368]. En cas d'inflation, le surplus des autorités civiles sera placé dans la nef suivant l'ordre établi par l'article 1[1369]. Sur le principe, ces dispositions sont très similaires à celles du *Te Deum* pour la victoire de Vilmory en 1587 et du *Te Deum* pour la victoire sur les anglais en 1627 décrites dans le *Cérémonial françois*. Pour la première, le roi est assis au milieu du chœur, les princes, la reine et les princesses dans les stalles attenantes aux chaires épiscopales et les autorités sont réparties dans les autres stalles et sur des banquettes au-devant de celles-ci[1370]. Pour le second, les princes, la reine et les princesses ont laissé leurs stalles au profit des chanoines, probablement pour rejoindre le roi au milieu du chœur, selon Xavier Bisaro[1371].

En théorie, l'organisation des célébrations impériales semble parfaitement rôdée mais dans la pratique les chanoines de Notre-Dame et le Grand maître des cérémonies doivent constamment revoir leur schéma d'intégration des autorités civiles dans l'espace du chœur et replacer en conséquence les autorités ecclésiastiques. La répartition des autorités civiles dans l'espace du chœur ne respecte pas strictement les prescriptions de l'article 1 relatif aux préséances et les recommandations de l'article 9 relatif à l'annexion du centre du chœur. Enfin, le placement des autorités civiles demeure prioritaire, quelle que soit leur place dans l'ordre de préséance établi par le décret. Les chanoines de Notre-Dame et les prêtres-choristes chargés de la cérémonie doivent systématiquement s'y adapter. Le placement de la musique est, comme toujours, la dernière des préoccupations[1372]. Entre la célébration de la victoire d'Ulm, le 1er novembre 1805, et celle de la Saint-Napoléon, le 15 août 1807, l'Empire fait évoluer constamment les modalités

1365. DUVERGIER (Jean-Baptiste), *Lois, décrets, ordonnances, règlements, avis du Conseil-d'État…op. cit.*, p. 36.

1366. *Ibid*., article 9, p. 37.

1367. *Ibid*.

1368. *Ibid*., article 11, p. 37.

1369. *Ibid*., article 10, p. 37.

1370. BISARO (Xavier), « Un cérémonial indicible…art. cit. », p. 155, Fig. 2 : *Assiette du chœur pour la victoire de Vimory (1857)*.

1371. *Ibid.*, p. 156, Fig. 3 : *Assiette du chœur pour la victoire sur les Anglais (1627).*

1372. *Ibid.*, p. 158-160.

d'annexion du chœur. Si l'Empire ne respecte guère les usages traditionnels et ses propres décrets, il ne déroge pas à certains principes fondamentaux exposés dans le *Cérémonial françois*. Pour s'en convaincre il suffit de regarder le *Plan pour les* Te Deum *sous l'Empire* en Fig. 61 ci-dessous[1373].

[1373]. F-Pn (Estampes et photographie), RESERVE HA-18 (C,4)-FT 6 : *Plan de l'église de Notre-Dame de Paris telle qu'elle est présentement*, par Jules Hardouin-Mansart, [1699]. Consultable sur Gallica : Plan de l'église de Notre-Dame de Paris telle qu'elle est présentement : [dessin] / [Agence Jules Hardouin Mansart] | Gallica (bnf.fr).

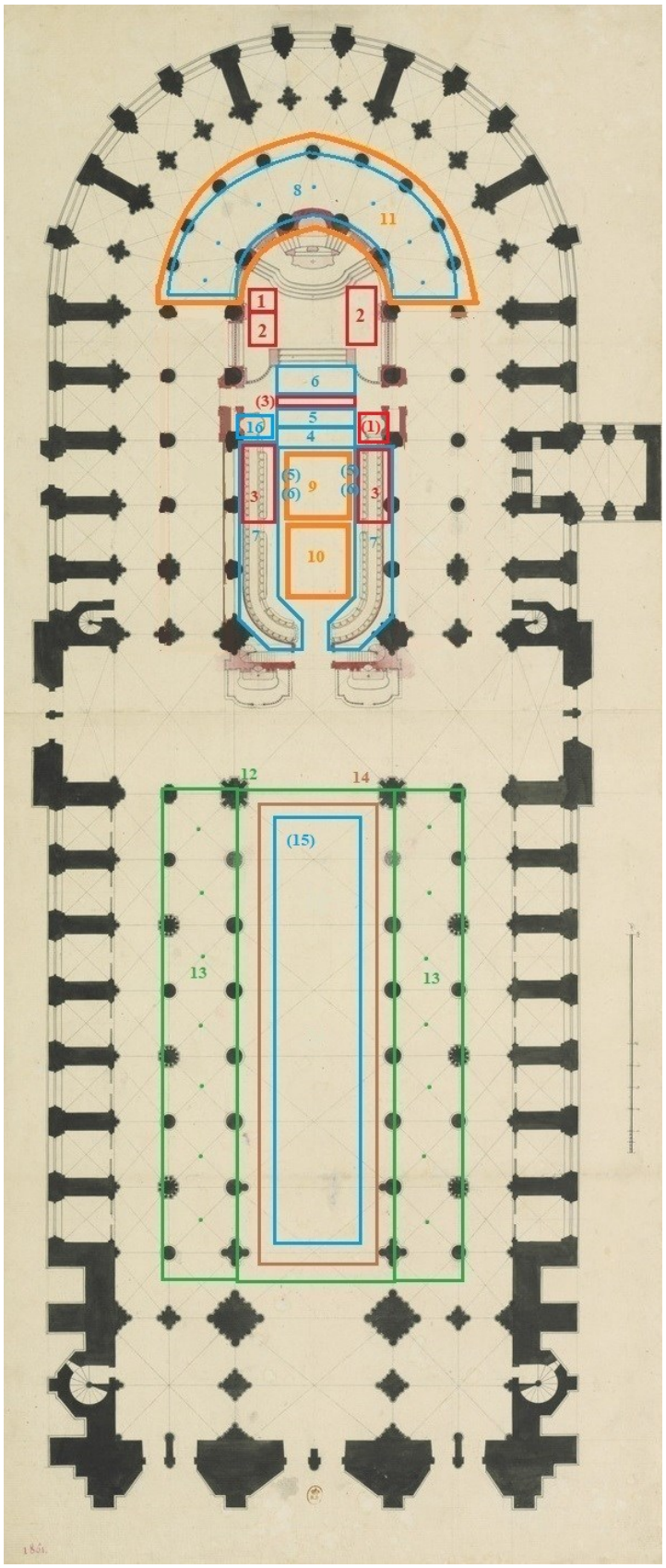


Fig. 61. Plan des *Te Deum* à Notre-Dame de Paris sous l'Empire

Légende de la Fig. 61

1	Cardinal-légat, Archevêque de Paris, Évêques
(1)	Archevêque de Paris (quand l'empereur est présent)
2	Membres du Chapitre de Notre-Dame et clergé métropolitain
(3)	Prêtres-choristes (1er novembre 1805 : Victoire d'Ulm)
3	Prêtres-choristes et Membres du Chapitre de Notre-Dame (quand ils ne sont pas dans le sanctuaire)
4	Princes de l'Empire et/ou famille impériale
5	Ministres, grands-officiers de la Légion-d'Honneur, Sénateur de Paris (1er novembre 1805 : Victoire d'Ulm et 19 janvier 1806 : Réception des drapeaux d'Austerlitz)
(5)	*Ibid.* (22 décembre 1805 : Victoire d'Austerlitz)
6	Corps municipaux, commissaires de police, Juges, Conseil de préfecture, maires, État-major (1er novembre 1805 : Victoire d'Ulm et 19 janvier 1806 : Réception des drapeaux d'Austerlitz)
(6)	*Ibid.* (22 décembre 1805 : Victoire d'Austerlitz)
7	Généraux, Préfets, Présidents des cours et des tribunaux, officiers de la Légion d'honneur
8	Princesses et leurs suites, Sénateurs, Corps législatif, Membres de la cour de cassation, Tribun, Conseillers d'État
9	Musique (22 décembre 1805 victoire d'Austerlitz)
10	Musique (1er novembre 1805 : Victoire d'Ulm et 19 janvier 1806 : Réception des drapeaux d'Austerlitz)
11	Musique (15 août 1807 : Saint-Napoléon)
12	Spectateurs munis de billets
13	Spectateurs munis de billets
14	Troupes en armes
(15)	Reste des autorités civiles s'il n'y a plus de place dans le chœur.
16	Empereur

Ce plan a été dressé à partir des comptes rendus des cérémonies pour la victoire d'Ulm, pour la victoire d'Austerlitz, pour la réception des drapeaux d'Austerlitz, pour la Saint-Napoléon de 1807 et pour l'anniversaire du sacre de 1812[1374]. Ce sont les seuls comptes rendus détaillés. Les autres se contentent de se reporter au cérémonial de la cérémonie précédente. Le plan présenté ci-dessus repose sur un double système de repérage. Le système de couleur est commun à ce plan et à tous les suivants. Ainsi, les ecclésiastiques sont indiqués en rouge, les membres des autorités civiles en bleu, le peuple en vert, les troupes en marron et la musique en orange. Quand les encadrés sont remplis de points cela signifie que les personnes concernées sont placées dans les tribunes ou les travées du dessus. Le système de chiffres sert à repérer les autorités nommément et peut ainsi évoluer d'un plan à l'autre. Il peut également contenir des chiffres entre parenthèses pour signifier une disposition exceptionnelle ou l'existence de plusieurs dispositions possibles.

Le Cardinal-légat, l'Archevêque de Paris et les évêques invités se tiennent systématiquement dans le sanctuaire du côté de l'Évangile **[1]** entourés des membres du clergé métropolitain et des chanoines de Notre-Dame **[2]**. Quand les places sont laissées libres par les autorités civiles, ces derniers peuvent regagner leurs stalles **[3]**. Les princes et/ou la famille impériale sont assis au milieu du chœur entre les deux chaires épiscopales **[4]**. Les plus hautes autorités de l'État sont en compagnie des princesses et de leurs suites dans les tribunes au-dessus du maître-autel **[8]** tandis que les autres corps constitués de l'État sont placés par ordre de préséance dans les stalles du chœur **[7]**. S'il n'y a pas assez de place disponible, des chaises sont prévues dans la nef **[(15)]**[1375]. Dérogeant aux usages traditionnels et aux prescriptions du décret du 13 juillet 1804, les ministres, les grands officiers et le sénateur de Paris sont parfois assis au milieu du chœur derrière les princes **[5]** en compagnie des corps municipaux, des commissaires de polices, des juges, des maires et des membres de l'État-major **[6]** très nettement après eux dans l'ordre des préséances. Ces dispositions ont notamment été prises le 1er novembre 1805 pour la victoire d'Ulm[1376] et le 19 janvier 1806 pour la cérémonie de réception des drapeaux

1374. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 1er novembre 1805, 22 décembre 1805, 19 janvier 1806, 15 août 1807 et 6 décembre 1812.

1375. Cet emplacement a été numéroté ainsi car il n'est donné aucun détail sur l'identité des autorités invitées à s'asseoir dans la nef ni même si une règle régit cette disposition. Enfin, nous avons placé l'encadré sur toute la longueur de la nef car les comptes rendus ne précisent rien sur l'emplacement des autorités invitées à s'asseoir dans la nef. On peut toutefois supposer que les chaises de ces dernières devaient probablement se situer à la croisée du transept, au plus près du chœur.

1376. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 1er novembre 1805 : « Au milieu du chœur, entre les deux chaires épiscopales, sur des fauteuils ayant leur prie-Dieu, leur tapis et leur carreau, étoient placés S. A. I. le Prince Joseph, à sa droite S. A. I. le Prince Louis et à sa gauche S. A. S. l'archi-chancelier ; derrière les princes, sur des fauteuils, de trois en trois, se trouvoient les ministres, les grands officiers de l'Empire

d'Austerlitz[1377]. Lors de la célébration de la victoire d'Austerlitz ces deux corps ont été placés sur des banquettes devant les stalles et autour de la musique **[(5) et (6)]** ou dans la nef[1378]. Enfin, quand ils ne sont pas dans leurs stalles, les deux choristes desservants sont étonnamment placés au centre du chœur, au beau milieu des autorités civiles **[(3)]**, ce qui devait gêner leurs déplacements vers l'autel et le célébrant. Les troupes en armes sont réunies sur le parvis et dans la nef **[14]**. Quand l'empereur est présent, comme à la Saint-Napoléon de 1807, il siège sur le trône archiépiscopal à gauche du sanctuaire **[16]** et l'archevêque lui fait face sur la chaire épiscopale de droite **[(1)]**[1379]. La musique, composée essentiellement des musiciens du bas-chœur, de la Chapelle impériale et des principaux théâtres parisiens, peine à trouver sa place. Les musiciens sont alternativement placés autour de l'aigle **[9]**[1380], entre l'aigle et l'entrée du chœur **[10]**[1381], ou bien dans les travées en arrière du chœur, entre le maître-autel et le déambulatoire **[11]**[1382]. Les Parisiens se rendent en nombre[1383] à ces cérémonies moyennant l'achat d'un billet auprès de la loueuse des chaises de la cathédrale ou du concierge de l'archevêché (Fig. 62 ci-après)[1384]. Ils peuvent alors prendre place sur les banquettes de la nef **[12]** ou dans les travées au-dessus des bas-côtés **[13]**.

---

et le sénateur de la sénatorerie de Paris. Les deux prêtres choristes en chappe étoient assis derrière eux sur une banquette. Après les choristes, sur deux rangs de banquettes, les maires, les commandans d'armes, les membres des cours d'Appel, les officiers de l'État-Major de la division, les membres des Cours criminelles, le conseil de préfecture, les membres des tribunaux de première instance, les corps municipaux, les officiers de l'État-Major de la place, les membres des tribunaux de commerce, les juges de paix, les commissaires de police ».

1377. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 janvier 1806 : « Durant cette cérémonie S. Ex. Mgr de Lacépède, titulaire de sénatorerie de Paris, grand chancelier de la Légion d'Honneur, était placé sur son fauteuil à bras, au milieu du chœur, ayant à ses côtés M. Trochot, conseillé d'État, préfet de la Seine, M. Noguer, général commandant la division, M. Lellies, secrétaire général de la préfecture, tous sur des chaises garnies. Derrière se trouvait le corps municipal ».

1378. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 22 décembre 1805 : « On a observé le même cérémonial et dans le même ordre qu'au *Te Deum* précédent dont le procès-verbal est transcrit ci-après page 32 avec cette différence néanmoins que la musique a été placée dans le chœur derrière les chapiers et que les autorités qui occupaient cette place au *Te Deum* précédent, ont pris place cette fois-ci de chaque côté de la musique sur des banquettes posées dans le sens des stalles et dans la nef ».

1379. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1807 : « Le trône de l'Empereur étoit élevé sur la chaire archiépiscopale. Mgr l'Archevêque occupoit celle vis-à-vis, et qui étoit parée comme dans les grandes solemnités ».

1380. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 22 décembre 1805.

1381. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 1er novembre 1805 et 19 janvier 1806.

1382. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1807.

1383. F^{19} 7049 : *Dépenses spéciales*. 1802-1814. Les mémoires de dépenses et recettes des *Te Deum* du 23 juillet et du 15 août 1809 mentionnent respectivement une vente de 278 et de 283 billets par le biais du bailleur de chaises et du concierge de l'archevêché. Ces chiffres ne rendent probablement pas compte du total des personnes présentes. Les frais relatifs au *Te Deum* du 15 août 1813 mentionnent, via une facture de l'imprimeur Adrien Le Clère, l'impression de 3 750 billets qui doivent probablement totaliser les billets pour la cérémonie à Notre-Dame et ceux pour le concert aux Tuileries.

1384. Les cérémonies ordinaires très solennisées pouvaient également faire l'objet de telles pratiques commerciales. À ce propos voir notamment l'annonce de la messe pour la Sainte-Cécile à l'église Saint-Roch parue le 18



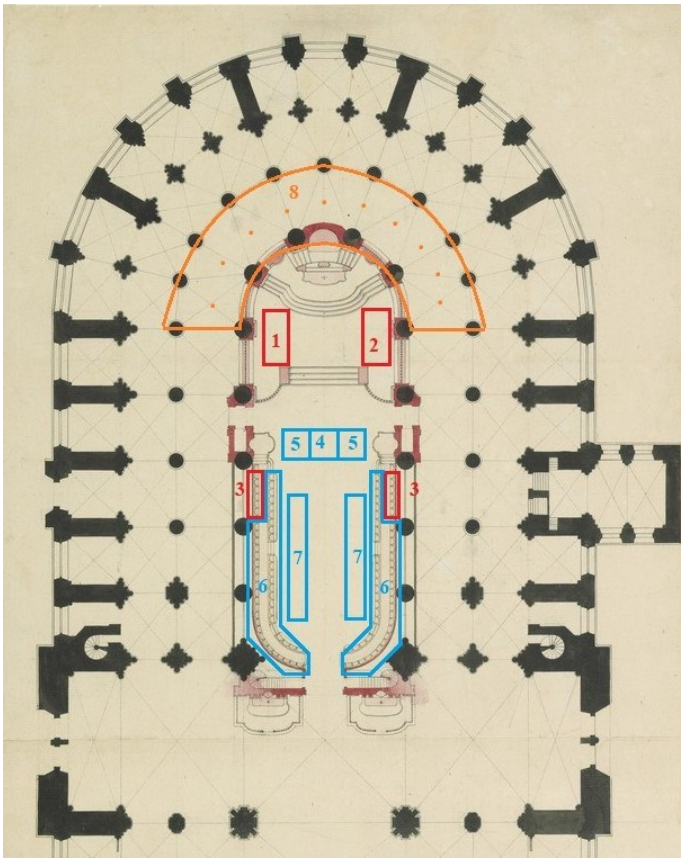
Fig. 62. F-Pn (Estampes et photographie), RESERVE QB-370 (63)-FT 4, Fol. 31 : Billets pour le *Te Deum* de la prise de Vienne à Notre-Dame de Paris

Les services funèbres en l'honneur des soldats morts à Austerlitz suivent le même principe d'ensemble. L'armée étant le principal objet de ces célébrations, l'ordre de préséance est modifié au profit des militaires[1385]. Un catafalque est placé au centre du chœur. Les chanoines sont assis dans le sanctuaire avec le Cardinal-légat et les évêques. S'il y a de la place dans l'assiette du chœur, ils sont alors placés dans les dernières stalles. Les stalles voisines des chaires épiscopales sont généralement occupées par le sénateur de Paris Bernard de Lacépède accompagné du prince Murat ou du gouverneur de Paris dans la stalle opposée. Les stalles accueillent les autorités civiles et militaires comme à l'accoutumée. Les militaires sont toutefois mis à l'honneur en étant placés dans les premières stalles immédiatement attenantes aux chaires épiscopales, traditionnellement réservées aux chanoines de Notre-Dame et au clergé métropolitain. Les hauts officiers de l'État-major sont placés au centre du chœur, derrière le catafalque, en totale contradiction avec les usages traditionnels et le décret du 13 juillet

novembre 1808 dans les colonnes du *Journal des arts, de littérature et de commerce* : « Les musiciens des orchestres des trois grands théâtres lyriques de Paris, se réuniront le 25 de ce mois, jour de Ste-Cécile, à St-Roch, pour y exécuter une messe solennelle, à grand chœur et à grand orchestre, composée par M. Martini, et dédiée à S.A. Em. Le prince primat. Les billets d'entrée seront distribués au bureau dramatique de M. Framéry, rue Vivienne, n° 15 ».

[1385]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1806, 5 décembre 1808, 7 décembre 1812.

1804[1386]. Lors du service du 7 décembre 1812, au moment le plus fort du conflit entre l'empereur et son clergé, des troupes en armes occupent même les travées autour du chœur[1387].



Légende de la Fig. 63

1	Cardinal-légat, Archevêque de Paris, Évêques
2	Curés de Paris
3	Chapitre de Notre-Dame
4	Le Roi
5	Prince d'Orléans et de Bourbon, Duchesse de Paris, Duchesse et Mademoiselle d'Orléans
6	Les membres de la cour de Cassation, de la cour des Comptes, de la cour Royale et des tribunaux
7	Les députés des départements, les membres de la chambre des Pairs et le « cortège immédiat » du Roi
8	Musique

Fig. 63. Plan des *Te Deum* à Notre-Dame de Paris sous la Restauration[1388]

[1386]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 mars 1806 : « Après l'Évangile, M. Jalabert, vicaire général, a prononcé un discours relatif à la circonstance et à l'issue de la messe, S. E. le cardinal-légat a fait l'absoute. Le chœur et la nef étaient tendus de noir. Derrière le catafalque élevé entre les deux chaires épiscopales se trouvaient placés sur des banquettes les officiers des divers États-Majors ; un fauteuil avait été préparé dans la stalle le plus voisin du trône de S. M. Mgr le cardinal archevêque pour S. A. le prince Murat, S. Ex. Mgr de Lacépède occupait un fauteuil dans la stalle opposée. Après eux et sur des fauteuils se trouvaient les maréchaux de l'Empire, les généraux et les diverses autorités. S. E. Mgr le cardinal légat avait un fauteuil et un pridieu dans le sanctuaire du côté de l'Évangile. Les évêques et les ecclésiastiques étaient placés des deux côtés ».

[1387]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 décembre 1812 : « Du 7 décembre, a été célébré dans la forme usitée, le service fondé par S.M.I. & R. lors de la victoire remportée à Austerlitz. Y a assisté M. de Lacépède, titulaire de la Sénatorerie de la Seine ; il étoit placé sur un fauteuil drapé de noir, à côté de la chaire archiépiscopale du côté de l'Épître. Les troupes de la garnison, sous les armes, occupoient la nef et le pourtour du chœur. L'état-major étoit placé dans le chœur, à droite et à gauche dans les hautes et basses stalles, et sur des banquettes. Les officiers supérieurs dans le milieu du chœur sur des chaises drapées ; le clergé occupoit les hautes-stalles à droite et à gauche, en partant de la porte principale du chœur. M. de la Myre, vicaire général avec les induts et un prêtre assistant, a célébré la grand'messe qui a été chantée en grande symphonie, à l'issue de laquelle il a fait l'absoute ».

[1388]. Ce plan a été réalisé à partir des comptes rendus des cérémonies d'action de grâce de la réception du Comte d'Artois, futur Charles X, le 12 avril 1814, celle du Roi Louis XVIII le 3 mai 1814, celle du Roi Charles X le 27 septembre 1824 et du sacre de ce dernier le 6 juin 1824 (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires* aux dates indiquées).

Les principes d'annexion du chœur de Notre-Dame sous la Restauration sont corollaires à la politique de Louis XVIII et de Charles X visant à restaurer les célébrations de l'ancienne monarchie et le lien sacré qui unit le trône et l'autel (Fig. 63 ci-dessus). Dès le retour des Bourbons, les chanoines de Notre-Dame réclament leur droit de se réserver l'usage exclusif des douze premières stalles du chœur ainsi que l'espace de circulation entre les chaires épiscopales et le sanctuaire[1389]. S'appuyant sur la description de la cérémonie du *Te Deum* en action de grâce de la victoire de Leucate par les armées de Louis XIII le 8 octobre 1637 dans le *Cérémonial françois*[1390], les chanoines décident, avec l'assentiment du roi, de ne plus admettre dans le chœur de la cathédrale d'autres musiques que celles du bas-chœur ordinaire et de la Chapelle royale[1391]. Suivant les usages décrits dans les différents chapitres consacrés aux *Te Deum* royaux dans le *Cérémonial françois*, le centre du chœur est exclusivement réservé au Roi **[4]** et à la famille royale **[5]**. Les autorités constituées sont assises sur les stalles **[6]**, en dehors des douze premières réservées aux chanoines **[3]**, ou dans la nef[1392]. Les membres des Chambres et « les personnes formant le cortège immédiat[1393] » de la famille royale sont placés sur des banquettes au-devant des stalles **[7]**. Le Cardinal-légat, l'Archevêque de Paris, et les évêques invités sont placés, comme à l'accoutumée, dans le sanctuaire du côté de l'Évangile **[1]** et les curés métropolitains du côté de l'Épître **[2]**. La musique trouve une place définitive dans les tribunes au-dessus du maître-autel où logeaient les princesses et les membres du

[1389]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 12 avril 1814 : « Dans le sanctuaire du côté de l'Évangile, étoient des sièges qui ont été occupés par les membres du Chapitre, avec la réserve de réclamer le droit qu'à le Chapitre d'occuper les six premières stalles à droite et à gauche, les plus près de la porte principale du chœur et tout ce qui est avant de ces six stalles ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 2 mai 1814 : « M. de la Myre a prié le Chapitre de se rendre le plus tôt possible chez M. de Brézé, grand-maître de cérémonie pour réclamer au nom du Chapitre le droit dont il a toujours joui sous nos rois d'occuper, lors des cérémonies extraordinaires ordonnées par la Cour, les six plus hautes stalles du côté droit et les cinq en face du côté gauche, les uns et les autres du côté de la grille principale du chœur, ainsi que les basses-stalles qui sont en dessous et les banquettes qui sont posées en avant ».

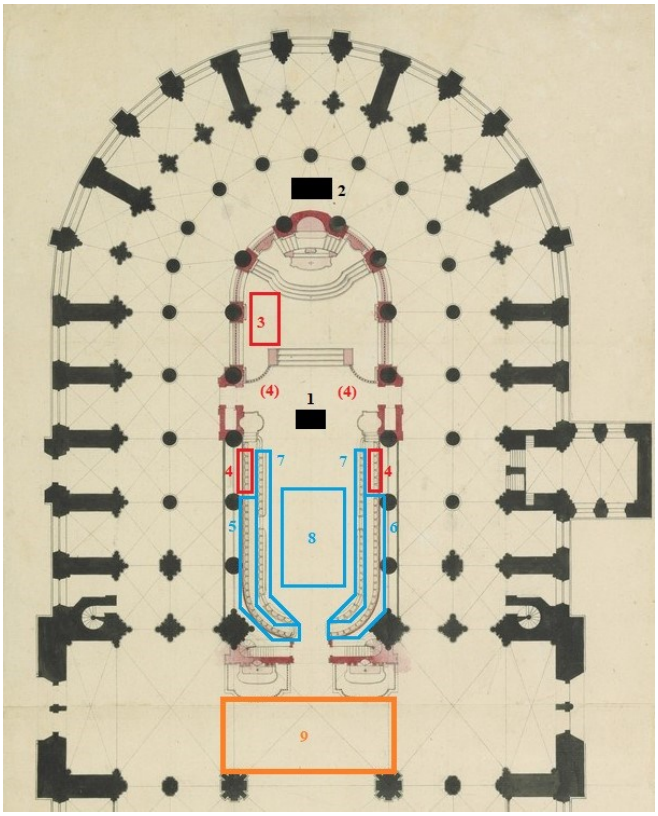
[1390]. *Le cérémonial françois*, réuni par Théodore Godefroy, Paris : chez Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1649, p. 1010-1014.

[1391]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1814 : « Le *Te Deum*, qui a été exécuté d'après les ordres du gouvernement, sans préjudice du droit qu'a le chapitre de n'admettre dans son chœur autre musique que celle de son église, droit qui lui fut confirmé par Louis XIII ainsi qu'on peut le voir au cérémonial français, vol. 2, in f°, page 1012 : Louis XIII assistant au *Te Deum* chanté à Notre-Dame de Paris le 8 octobre 1637 *etc*. ».

[1392]. Nous avons préféré ici ne pas reproduire le schéma de la nef qui est identique à celui des *Te Deum* impériaux. L'enjeux principal demeure l'occupation du chœur.

[1393]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824 : « Tout le reste du chœur se trouvait rempli par les membres de la Cour de Cassation, de la Cour des Comptes de la Cour Royale et autres tribunaux, qui siégeaient dans les hautes et basses stalles, à l'exception des douze premières de chaque côté qui avaient été réservées pour le Chapitre. Des banquettes placées in plano, furent occupées par MM. Les Pairs et Députés et les personnes formant le cortège immédiat du Roi, de M. le Dauphin et de LL.AA. Royales ».

Conseil d'État de l'Empire **[8]**, sous réserve toutefois de recommandations contraires du maître de musique pour les exécutions à grand orchestre[1394].



Légende de la Fig. 64

1	Cénotaphe
2	Chapelle ardente
3	Archevêque de Paris (ou Vicaire officiant) et ses diacres
4	Chanoines de Notre-Dame
(4)	Chanoines de Notre-Dame (21 janvier 1822)
5	Membres de la chambre des Pairs
6	Députés des départements
7	Membres des cours royales et de justice, de la Préfecture et de l'État-major
8	Maires, adjoints de Paris et surplus des membres des cours et de l'État-major
9	Musique

Fig. 64. Plan des services funèbres en l'honneur de Louis XVI à Notre-Dame de Paris sous la Restauration[1395]

Les services funèbres pour le repos de l'âme de Louis XVI suivent exactement la même organisation que les *Te Deum* (Fig. 64 ci-dessus), sauf le cas exceptionnel de la cérémonie du 21 janvier 1823 qui s'est déroulée dans la nef[1396]. Le peuple et les corps institués se réunissent

[1394]. Le 5 mai 1819 « Le chapitre renouvelle ses anciennes décisions relatives à la musique à grand orchestre : cette musique sera toujours exécutée dans les tribunes » (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 5 mai 1819). Quelques jours plus tard, le chapitre entend l'avis contraire de Desvignes et « décide, d'après la représentation du Sr Desvignes, maître de musique de la métropole, que la musique à grand orchestre, lorsqu'elle aura lieu, sera exécutée à l'entrée du chœur, et non dans les travées qui sont au-dessus du sanctuaire » (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 mai 1819).

[1395]. Ce plan a été réalisé à partir des comptes rendus des chanoines : Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1816, 21 janvier 1817, 21 janvier 1818, 21 janvier 1819, 21 janvier 1824, 21 janvier 1825, 21 janvier 1826, 21 janvier 1827, 21 janvier 1828, 21 janvier 1829, 21 janvier 1830.

[1396]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1823 : « Le catafalque, dressé au milieu de la nef, qui avoit été transformée en chapelle ardente, étoit environné de torchères. Le Chapitre étoit placé à droite et à gauche entre le catafalque et l'autel qui étoit érigé en haut de la nef. Le bas-chœur et la musique instrumentale et vocale etoit en arrière du catafalque, dans le bas de la nef ». C'est une disposition

symboliquement autour de leur roi et de leur reine martyrs selon les mêmes modalités que lorsqu'ils rendent hommage à leur roi en règne. Ainsi, l'espace entre les deux chaires épiscopales traditionnellement réservé au Roi et à la famille royale accueille symboliquement Louis XVI, représenté par un cénotaphe surplombé des couronnes et insignes des monarchies française et autrichienne **[1]**. Les officiants sont toujours placés à la gauche du sanctuaire **[3]** et les douze premières stalles demeurent réservées aux chanoines de Notre-Dame **[4]**. Ces derniers cèdent toutefois leurs places aux autorités civiles venues en nombre le 21 janvier 1822 et sont déplacés entre le sanctuaire et le cénotaphe sur les côtés **[(4)]**[1397]. Les autorités civiles et militaires se partagent les stalles et les banquettes placées en avant du chœur. Les membres des chambres siègent dans les hautes-stalles **[5 et 6]** et les membres des cours judiciaires et royales ainsi que l'État-major dans les basses-stalles **[7]**. Les autorités municipales sont quant à elles placées à l'avant du chœur sur des banquettes **[8]**. La musique est montée sur une estrade, hors du chœur, devant la grande grille **[9]**[1398]. Alors que les cérémonies de l'Empire mettent l'accent sur la démonstration des autorités civiles, au détriment des autorités ecclésiastiques et en totale contradiction avec ses propres décrets et les usages traditionnels, celles de la Restauration témoignent d'une volonté de renouer avec les pratiques anciennes et d'en respecter le plus strictement possible les principes en ce qui concerne la représentation des autorités civiles et ecclésiastiques ainsi que l'occupation de l'espace sacré du chœur. Nous voyons ainsi dans ces schémas, une illustration très claire du rapport que ces deux régimes entretiennent avec la religion ainsi que la volonté du second de restaurer l'ancienne tradition et d'expier les fautes commises par le premier.

courante au XVIII[e] siècle pour éviter l'encombrement du chœur par des laïques. Voir FAVIER (Thierry), « Le motet à grand chœur et les mutations de l'espace sacré en France au XVIII[e] siècle », *Die Erschließung des Raumes : Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, éd. Karin Friedrich, Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2014, p. 229-249.

[1397]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1822 : « Du 21 janvier, le service annuel pour le repos de l'âme de S.M. Louis XVI a été célébré aujourd'hui dans l'église métropolitaine avec le même cérémonial que les années précédentes. Mgr l'archevêque a officié, ayant pour assistans MM. les archidiacres de Ste Geneviève et de St Denis, et pour diacre et sous-diacre MM. Le Coq et Boudot, chanoines titulaires. Le testament a été lu en chaire par M. Abeil archiprêtre de N.D. Le Chapitre étoit placé à droite et à gauche entre le sanctuaire et le catafalque. Les autorités constituées occupoient leurs places ordinaires ».

[1398]. *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 janvier 1818 : « On fait depuis plusieurs jours des préparatifs dans l'église métropolitaine de Paris pour le service expiatoire du 21 janvier. Le chœur sera tendu de noir depuis les galeries jusqu'en bas. Une messe de *Requiem* de la composition de M. Desvignes, maître de chapelle, sera exécutée par un nombreux orchestre placé à l'entrée du chœur ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1825 : « Le Chapitre étoit à ses places ordinaires, et la musique, tant vocale qu'instrumentale, en dehors du chœur à la grande porte ».

B. *Semper cantandi pro Deo et Patria*

a) Chants, psalmodies et lectures pour les fêtes publiques

Quelles que soient les intentions profondes de l'Empire et de la Monarchie restaurée vis-à-vis de la religion, ces régimes nourrissent tous deux une conception régalienne du rapport entre l'Église et l'État. Ainsi que le prévoient les missels et les articles du Concordat de 1801, la célébration du pouvoir civil s'insinue à différents moments de l'action liturgique (canon, prône) et occasionne l'ajout de prières et de psaumes à la fin de l'office divin, d'oraisons, de collectes, de secrètes et de postcommunions, ou encore de discours de circonstance. La célébration mobilise également l'appareil ostentatoire des plus grandes solennités inscrit dans les cérémoniaux diocésains, que ce soit l'usage de la musique à grand orchestre (à Notre-Dame de Paris à tout le moins), l'emploi des chanoines et des vicaires les plus distingués pour la célébration, ou l'ajout de motets pendant l'office et pendant le salut au Saint-Sacrement. Outre la prière *Domine salvum*, les missels contiennent nombre de prières et d'oraisons adaptables aux régimes et aux circonstances. L'union mystique entre le trône et l'autel est invoquée *ex opere Ecclesiae* et s'exprime à travers les mêmes rituels paraliturgiques, les mêmes pratiques cérémonielles et les mêmes prières, quelle que soit la nature du régime pour lequel l'Église prie. Ces dernières s'adaptent à la nature du corps politique institué (république, monarchie, empire), au changement de souverain (Napoléon, Louis, Charles) ainsi qu'au type de cérémonie (action de grâce, service funèbre, anniversaire solennel). Ainsi, les missels révisés sous la Révolution contiennent des oraisons adaptées à la réunion des États généraux, des États provinciaux ou tout simplement à la célébration de la cité et des citoyens. Sous la Monarchie constitutionnelle, les oraisons, traditionnellement consacrées au roi, substituent au souverain la figure de la Nation souveraine[1399]. Après l'avènement de l'Empire et la publication du décret du 19 février 1806 relatif aux fêtes nationales, le ministre des Cultes Étienne Portalis rédige une circulaire le 19 avril 1806 appelant les évêques à faire la prière pour le souverain conformément à ce qui se pratiquait autrefois et à ce qui est indiqué dans les missels anciens, en prenant soin toutefois de remplacer le nom du roi par celui de l'empereur[1400].

[1399]. PETIT (Vincent), *God save la France…op. cit.*, p. 83-90.

[1400]. *Ibid*., p. 72.

La prière au souverain s'insinue alors autant dans les cérémonies ordinaires que dans les cérémonies extraordinaires. Le nom du souverain est quotidiennement prononcé, à voix basse, au prône de la messe canoniale et béni publiquement avec le concours des fidèles aux fêtes et dimanches par le chant du *Domine salvum*. Les cérémonies extraordinaires et les célébrations nationales les complètent d'autres prières et lectures ritualisées propices à exprimer la sacralité du pouvoir civil en place. À chaque célébration extraordinaire, le *Domine salvum* est chanté en musique et l'office divin est farci de lectures diverses au prône, juste après la lecture de l'Évangile, ou avant la cérémonie. Conformément aux dispositions du décret du 19 février 1806, les fêtes de Saint-Napoléon, de l'anniversaire du sacre et de la victoire d'Austerlitz comprennent notamment la lecture d'un discours par l'un des chanoines métropolitains, largement empreint de la « théologie de la guerre » des mandements épiscopaux[1401]. Les services funèbres en l'honneur de Louis XVI et Marie-Antoinette se composent d'un acte expiatoire à genoux avant la messe qui comprend le chant du psaume *Miserere*, avec le répons *Domine non secundum peccata*, l'oraison *Deus qui culpa offenderis*[1402] et la lecture au prône du testament du roi[1403] ou de la dernière lettre de la reine à Madame Élisabeth[1404]. Dans le cadre

[1401]. *Discours pour la Fête de l'Assomption de la Ste-Vierge, et de la Naissance de S.M. l'Empereur et roi des Français prononcé dans l'Église Notre-Dame de Paris le 15 août 1806, par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église Métropolitaine de Paris*, Disponible en ligne : Discours pour la fête de l'Assomption de la Ste-Vierge, et de la naissance ... - Google Books ; *Discours pour l'Anniversaire du Sacre de S.M. l'Empereur et Roi et de la Victoire d'Austerlitz, prononcé dans l'Église paroissiale de Saint-Roch, le dimanche 7 x^bre. 1806, par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église métropolitaine de Paris*, 7 décembre 1806. Disponible en ligne : Discours pour lánniversaire du sacre de S. M. l'Empereur et Roi, et de la v... - Google Books ; *Discours pour l'Anniversaire du Couronnement de Sa Majesté Napoléon I^er Empereur des français et de la Victoire d'Austerlitz, prononcé dans Église métropolitaine de Paris, le dimanche 6 x^bre. 1807 [...] par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église métropolitaine de Paris*, 6 décembre 1807. Disponible en ligne : Discours pour l'anniversaire du couronnement de sa majesté Napoléon Ier, em... - Google Books.

[1402]. Notre-Dame, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 janvier 1815 : « le 21 de ce mois et toutes les années à perpétuité à pareil jour, il sera célébré dans l'église métropolitaine un service très solemnel pour le repos de l'âme de S.M. Louis XVI et pour tous les membres de la famille royale qui furent victimes de la Révolution. Ce service sera précédé d'un acte expiatoire pendant lequel le célébrant et ses ministres étant à genoux et le clergé dans la même position dans le chœur, et tous un cierge allumé à la main, on chantera le psaume *Miserere*, le R. *Domine non secundum peccata* et l'oraison *Deus qui culpa offenderis* ».

[1403]. Notre-Dame, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1818 : « L'office a commencé à 11h par la récitation de laudes ; ensuite la cérémonie expiatoire, en la forme accoutumée et la grand'messe en musique de la composition de M. Desvignes, maître de musique de la métropole. Le chœur était disposé en la même manière que les années précédentes : les autorités départementales et municipales, civiles et militaires, les membres des cours de justice ont assisté à la messe célébrée par M. Le Coq, chanoine remplaçant M. Richard, et assisté par MM. De Calprade, chanoine faisant les fonctions de sous-diacre. Le testament du Roi a été lu après l'évangile par M. de la Myre, vic. Gl cap., nommé à l'évêché de Troyes. La messe a été terminée à 2h par les prières auprès du catafalque ».

[1404]. Notre-Dame, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 16 octobre 1818 : « La messe a été précédée de la cérémonie expiatoire et célébrée par M. Jalabert, vicaire général capitulaire. L'office a commencé à 11h moins le quart. MM. Les Préfets du département et de la Police, MM. Les comandans de Paris, les membres des Cours de Justice y ont assisté. Après l'évangile, M. de la Myre, en chaire fait la lecture de la lettre de la Reine à Madame Élisabeth. Le service a eu lieu dans la nef, qui a été disposée à cet effet, et formait une vaste et magnifique chapelle ardente au milieu de laquelle on avait élevé un catafalque au dessus duquel était placé la couronne de la

des célébrations de victoires militaires, il est de coutume de lire le mandement publié par l'Archevêque au prône de la messe et de toutes les messes paroissiales du diocèse.

Les célébrations nationales et extraordinaires de l'Empire et de la Restauration à Paris puisent dans le même répertoire d'oraisons, répons et versets pour le souverain (*Pro Rege* ou *Pro Imperatore et ejus exercitu*), pour le pape (*Pro Papa*), pour la paix (*Pro pace*) ou pour remercier Dieu (*Pro gratiarum actione* ou *Pro gratii Deo agendis*) mais elles n'y sont pas agencées de la même manière pour les célébrations militaires. Napoléon et Charles X sont sacrés au chant des mêmes antiennes, oraisons et versets insérant simplement le nom de Napoléon ou celui de Charles dans l'oraison nominative. Les messes de ces deux célébrations sont uniformément suivies d'un salut au Saint-Sacrement accompagné du chant de l'antienne à la Vierge *Sub tuum praesidium*, du verset *Ora pro nobis*, et de l'oraison *Adsit Napoleoni* ou *Adsit Carolo*. Le salut s'achève au chant du verset *Fiat manus tua* et des oraisons *Deus omnium bonorum* et *Unctionem sanctificationis tuæ*[1405]. Le programme de prières pour le sacre de Charles X comprend également le chant du psaume *Deus judicium tuum Regi* avec les deux dernières oraisons[1406]. La veille du sacre de Charles X, les chanoines de Notre-Dame ordonnent une messe solennelle au Saint-Esprit. Après les vêpres, les Litanies de la Vierge sont chantées processionnellement avec les oraisons *Pro consecratione Regis* du sacre[1407]. Les victoires militaires de l'Empire et de la Monarchie restaurée sont célébrées au chant des oraisons d'action de grâce *Pro gratiis Deo agendis* ou *Pro gratiarum actione* et *Pro Rege* ou *Pro Imperatore et ejus in exercitu* en l'honneur du souverain. Les cérémonies d'action de grâce des victoires de l'Empire ont

Reine qui était environnée des quatre statues représentant quatre vertus, et sur lequel on voyait les écussons aux armes de France et d'Autriche ».

[1405]. Pour les prières du Sacre de Napoléon voir le *Mandement de son éminence Monseigneur le Cardinal de Belloy, Archevêque de Paris qui ordonne les prières publiques à l'occasion du Sacre de Sa Majesté l'Empereur*, 21 novembre 1804. Disponible en ligne : Mandement... qui ordonne des prières publiques à l'occasion du sacre de Sa ... - Google Books.

[1406]. Pour les prières du Sacre de Charles X, voir Notre-Dame, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 29 mai 1825 : « Le lendemain, 29, jour du sacre et fête de la Sainte Trinité, on a célébré dans l'église métropolitaine une messe solemnelle, avec exposition du S. Sacrement, savoir : la messe de la Tr. Ste Trinité. Elle a été précédée du *Veni Creator* et on y a ajouté des trois oraisons *pro consecratione regis*. Le soir il y a eu salut du T.S. Sacrement auquel on a chanté le *Sub tuum*, le verset *Ora pro nobis*, l'oraison *Adsit Carolo*, le psaume *Deus judicium tuum regi*, le verset *Fiat manus tua* et les oraisons *Deus omnium bonorum* et *Unctionem sanctificationis tuæ* ».

[1407]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 28 mai 1825 : « Du samedi 28 mai, à la fin de vêpres, l'on a fait dans l'intérieur de l'église, d'après le mandement donné par Monseigneur, à l'occasion du Sacre, une procession pendant laquelle on a chanté les Litanies de la Sainte-Vierge. La statue de la Sainte-Vierge était portée par deux séminaristes et accompagnée de deux enfans de chœur portant des flambeaux allumés. Au retour de la procession, l'on a chanté le *Sub tuum*, le verset *Ora pro nobis etc*., l'oraison : *Adsit Carolo regi*, le psaume *Domine in virtute tua*, le *Domine salvum fac* et les oraisons *Deus omnium bonorum dator* et *Unctionem sanctificationis tuæ*. Les matines de la Sainte Trinité que l'on aurait dû chanter suivant l'usage, ont été, à cause de la procession, remises au lendemain matin et psalmodiées ».

toutefois de particulier qu'elles réitèrent également les bénédictions du sacre *Benedicamus Patrem et Filium* et/ou *Fiat manus tua*[1408]. On observe également une certaine constance dans l'emploi des prières entre les différents régimes qui se sont succédés durant les 25 ans de service de Desvignes à Notre-Dame. Ces dernières lient symboliquement les victoires militaires au sacre du souverain et contribuent ainsi à la diffusion de l'image d'un empereur dont la sacralité est inhérente à son génie militaire[1409].

Les programmes musicaux des cérémonies sont identiques sous l'Empire et sous la Restauration. Ils comprennent au minimum le chant d'une messe, d'un *Te Deum* le cas échant, du *Domine salvum*, de l'antienne à la Vierge *Sub tuum praesidium* et du psaume du roi *Exaudiat*[1410] avec exposition et salut au Saint-Sacrement. Des motets peuvent également être ajoutés au début de la cérémonie ou à l'exposition du Saint-Sacrement. Un *Veni Creator* en musique est chanté avant la messe du sacre de Napoléon[1411], du premier anniversaire du retour

---

[1408]. À ce sujet voir : *Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de la victoire remportée à Austerlitz, par S. M. l'empereur et Roi*, 18 décembre 1805. Disponible en ligne : Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de ... - Google Books ; *Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de Paris, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de la victoire remportée à Friedland par S. M.*., 2 juillet 1807. Disponible en ligne : Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de ... - Google Books ; *Mandement de messieurs les vicaires généraux, administrateurs du diocèse de Paris, le siège vacant, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces de l'entrée des troupes françaises dans la ville de Vienne*, 24 mai 1809. Disponible en ligne : Mandement de messieurs les vicaires généraux, administrateurs du diocèse de... - Google Books ; *Mandement de messieurs les vicaires généraux administrateurs du diocèse de Paris, le siège vacant, qui ordonne que le Te Deum sera chanté en actions de grâces pour les victoires remportées à Enzersdorf et à Wagram*, 21 juillet 1809. Disponible en ligne : Mandement de messieurs les vicaires généraux administrateurs du diocèse de ... - Google Books ; *Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal, archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté dans la métropole, ainsi que dans toutes les églises de la ville et du diocèse de Paris en actions de grâces des éclatants succès qui viennent de signaler l'armée françoise, sous le commandement de Sa Majesté l'empereur et roi, durant tout le cours de sa campagne en Russie*, 30 septembre 1812. Disponible en ligne : Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal, archevêque-nommé de Pari... - Google Books ; *Mandement de Son Eminence, Monseigneur le cardinal, archevêque-nommé de Paris, pour ordonner qu'un Te Deum sera chanté solemnellement, le dimanche de la Très-Sainte Trinité, 13 juin 1813, dans la métropole, ainsi que le dimanche suivant, dans toutes les églises de la ville et du diocèse de Paris, conformément aux pieuses intentions de Sa Majesté l'impératrice-reine et régente en actions de grâces de l'éclatante victoire remportée par les françois, à la bataille de Wurtchen, en Lusace*, 10 juin 1813. Disponible en ligne : Mandement de Son Eminence, Monseigneur le cardinal, archevêque-nommé de Par... - Google Books.

[1409]. *Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy…op. cit.*, 18 décembre 1805, p. 6-7 : « Napoléon a tourné ses premières pensées vers le rétablissement du Culte de Dieu. Revenu victorieux de ses ennemis, il accomplira les desseins du Très-Haut sur lui ; il achèvera de réparer les Temples qu'il a rouverts, de décorer les Autels qu'il a reconstruits. […] Napoléon, à la gloire de ses exploits, ajoutera l'éclat d'une gloire bien plus solide ». Disponible en ligne : Mandement de Son Eminence Monseigneur le cardinal de Belloy, archevêque de ... - Google Books.

[1410]. Le *Cérémonial françois* évoque régulièrement le chant de ce psaume aux occasions des différentes solennités royales, Te Deum de victoire, entrées, mariages, couronnements, dont il serait fastidieux de dresser ici une liste exhaustive. Voir pour cela *Le cérémonial françois*, recueilli par Théodore Godefroy, 2 vol., Paris : chez Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1649.

[1411]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 2 décembre 1804.

des Bourbons[1412], et du sacre de Charles X[1413]. Dans certains cas, les saluts peuvent intégrer un répons ou une hymne au Saint-Sacrement. Lors de la fête de l'Assomption et du Vœu de Louis XIII le 15 août 1817, le salut au Saint-Sacrement est introduit par le répons *Unus Panis*, sans que ne soit précisé son mode d'exécution[1414]. Les saluts des célébrations pour l'entrée de Charles X le 27 septembre 1824[1415], pour l'ouverture des sessions parlementaires le 11 décembre 1826[1416], et pour la prise d'Alger le 10 juillet 1830[1417], se sont en revanche conclus par le chant en musique de l'hymne *Tantum Ergo* et du psaume *Laudate Dominum, omnes gentes*[1418] qui est traditionnellement attaché aux *Te Deum* royaux[1419].

Ces programmes associent généralement plusieurs formes de chant : musique, musique alternée avec l'orgue, faux-bourdon ou encore plain-chant alterné avec l'orgue. La messe, la messe des morts et le *Te Deum*, éléments centraux des cérémonies publiques, sont généralement chantés en grande musique. Le compte rendu de la messe du Saint-Esprit pour la rentrée des chambres parlementaires du 21 décembre 1824 évoque toutefois une messe « exécutée alternativement par la musique du Roi, dans les travées du dessus, et par le bas-chœur[1420] » sans expliciter les modalités sonores et structurelles de cette pratique alternée. Ainsi, les musiciens du roi chantaient leur partie en musique tandis que le bas-chœur tenait la sienne, probablement en plain-chant ou en faux-bourdon[1421]. Cette modalité d'exécution paraît cependant anecdotique. Tous les autres comptes rendus évoquent une simple exécution en musique par un orchestre généralement placé dans les tribunes au-dessus du sanctuaire, à l'avant du chœur ou hors du chœur à la croisée du transept. Lors de la messe solennelle pour le retour de la campagne

1412. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 23 avril 1816.

1413. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 29 mai 1825.

1414. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 15 août 1817.

1415. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824.

1416. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 11 décembre 1826. C'est le seul acte capitulaire mentionnant le chant du *Tantum ergo* et du *Laudate Dominum omnes gentes* à la messe solennelle pour l'ouverture de la session parlementaire.

1417. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 10 juillet 1830.

1418. On ne conserve pas de partition du psaume 117 (116) *Laudate dominum omnes gentes* ni de Desvignes ni d'un autre compositeur. On conserve en revanche un *Tantum ergo* de la main de Desvignes : voir F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 23, Rés. Vma. ms. 1640 (parties pour chœur et orchestre de cordes, basson et serpent) et boîte 25, Rés. Vma. ms. 1655 (juste un cahier de violon). *cf*. le catalogue au numéro Dv. 149, p. 635-636.

1419. Voir pour cela *Le cérémonial françois*, recueilli par Théodore Godefroy, 2 vol., Paris : chez Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1649. Ce psaume a notamment été chanté pour le *Te Deum* de la victoire d'Henri III contre l'armée des Reistres en décembre 1587 (vol. 2, p. 988).

1420. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 décembre 1824.

1421. Nous pouvons supposer toutefois que les deux parties de la musique alternaient les versets pairs et impairs comme il est de coutume en pareil cas.

d'Espagne du duc d'Angoulême, les musiciens du bas-chœur n'ont chanté qu'une messe brève dont seuls le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Ô salutaris*, l'*Agnus dei* et le *Domine salvum* étaient en musique[1422]. Le *Veni Creator* est régulièrement chanté « alternativement par l'orgue et le bas chœur[1423] » soit en plain-chant, comme l'indique le compte rendu de la cérémonie du 6 octobre 1815[1424], soit en faux-bourdon, comme en témoigne le lot de parties d'un *Veni Creator* de Desvignes conservé dans le Fonds Notre-Dame[1425]. Rien n'est précisé pour l'*Exaudiat*. S'il n'était pas chanté en musique[1426], ce dernier devait probablement être chanté en faux-bourdon, comme lors de la cérémonie de la remise des drapeaux d'Austerlitz[1427], de l'entrée de Charles X[1428], ou de celle pour l'anniversaire du retour des Bourbons[1429]. En plus de ses motets et messes des morts[1430], de ses *Te Deum*[1431] et de ses messes[1432], Desvignes faisait également chanter les œuvres d'autres compositeurs (généralement ceux de la Chapelle des Tuileries), tels Jean-François Le Sueur, Jean-Paul Martini, François Marc, Sigismund Neukomm ou Luigi

---

1422. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 décembre 1823 : « Du mercredi 3 décembre, à 10 heures, Monseigneur le Duc d'Angoulême, accompagné de quelques officiers de sa maison est venu entendre une messe basse à Notre-Dame en action de grâce de l'heureuse issue de la guerre d'Espagne et de la délivrance de S.M. Le Roi d'Espagne.

S.A.R. A été reçue à la grande porte de l'église par Mgr l'archevêque, à la tête du Chapitre et de tout le clergé de l'église métropolitaine, revêtus de l'habit de chœur d'été. Lorsque le Prince est arrivé à son Prie-Dieu, l'on a chanté le Sub tuum, ensuite Monseigneur l'archevêque, assisté de MM. Les archidiacres Desjardins et Borderies, a célébré la Ste Messe pendant laquelle la musique de Notre-Dame a exécuté plusieurs morceaux tels que le *Kyrie eleison*, *Gloria in exclesis*, *O salutaris*, *Agnus dei* et *Domine salvum* ».

1423. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 février 1828 et 1er mars 1830.

1424. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 6 octobre 1815 : « Mr l'évêque officiant a entonné le *Veni Creator* qui a été chanté en plain chant par le chœur, et les versets alternatifs par l'orgue. La messe solemnelle du Saint-Esprit a été exécutée par la musique de la chapelle du Roi, et par celle de l'église ».

1425. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, Rés. Vma. ms. 1648. Seules les strophes impaires sont mises en musique. Ce faux-bourdon prévoit donc une pratique alternée avec l'orgue. *cf.* catalogue au numéro Dv. 153, p. 638.

1426. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, Rés. Vma. ms. 1651 : On conserve en effet un lot de parties séparées d'un *Exaudiat* de Desvignes pour chœur à trois voix et orchestre à cordes. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 23, p. 540-541.

1427. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 19 janvier 1806 : « Aussitôt après les drapeaux ont été déposés en trophée sur deux piédestaux placés de chaque côté à l'entrée du sanctuaire. Mgr le cardinal archevêque est monté sur son trône et l'*Exaudiat* a été chanté en faux-bourdon, il a été suivi d'une messe solennelle en musique ».

1428. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824 : « Cet hymne a été suivi du *Sub tuum* et de l'*Exaudiat*, lequel a été chanté en faux-bourdon ».

1429. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 3 mai 1820, 3 mai 1822, 3 mai 1824, 3 mai 1829, 3 mai 1830.

1430. Pour les messes des morts *cf.* catalogue en Annexe 1 aux numéros Dv. 18 à Dv. 20, p. 535-538. Voir également le *Pie Jesu* et le *De profundis*, respectivement aux numéros Dv. 146, p. 633-634 et Dv. 33, p. 550-552.

1431. *cf.* catalogue en Annexe 1 aux numéros Dv. 128 à Dv. 131, p. 609-614.

1432. Le chapitre 2 traite en détail de ces œuvres. Voir Annexe 1 aux numéros Dv. 5 à Dv. 17, p. 517-534.

Cherubini[1433]. Là encore, nous observons une parfaite continuité entre les pratiques d'Ancien Régime et celles de l'Empire et de la Monarchie restaurée.

b) Des effectifs musicaux à la hauteur des événements

Les coûts engendrés par l'organisation des célébrations nationales sont pris en charge par l'administration nationale ou départementale. Les cérémonies à Notre-Dame pour les fêtes de l'Empire sont financées sur le budget du ministère des Cultes. Le 17 Janvier 1806[1434], Portalis publie un décret mettant en place deux fondations annuelles de 3 000 francs chacune pour les *Te Deum* solennels de la Saint-Napoléon et de l'anniversaire du sacre, ainsi qu'une troisième fondation de 2 400 francs pour le service funèbre en l'honneur des soldats morts à la bataille d'Austerlitz[1435]. Les *Te Deum* de victoires militaires sont également portés au budget national sur présentation des mémoires de dépenses par Jacques-Marie Cornu. Les frais occasionnés par ces cérémonies sont colossaux. À titre d'exemple, la cérémonie pour la réception des drapeaux d'Austerlitz a coûté 2 889 francs[1436], tandis que les *Te Deum* des victoires d'Austerlitz et de Dantzig ont respectivement coûtés 4 150 francs[1437] et 4 760 francs[1438]. Les dépenses pour les cérémonies extraordinaires et les messes pour l'ouverture des sessions parlementaires ou pour le repos de l'âme de Louis XVI et Marie-Antoinette sous la Restauration ne sont plus prises en charge par le ministère des Cultes mais par le Département de la Seine[1439]. Outre les partitions

---

[1433]. Annexe 2 aux dates indiquées : Jean-François Le Sueur donne un *Te Deum* le 15 août 1807 pour la Saint-Napoléon, le 9 juin 1811 pour le Baptême du Roi de Rome et le 13 juin 1813 pour la victoire de Würtschen. Il fait également exécuter une messe pour l'ouverture de la session parlementaire le 4 novembre 1817 et une messe avec un *Te Deum* pour l'anniversaire du retour des Bourbons le 3 mai 1818. Martini fait exécuter une messe des morts pour le service d'Austerlitz le 7 décembre 1806 et un *Te Deum* pour la Saint-Napoléon le 15 août 1809. François Marc fait exécuter une messe des morts pour le service d'Austerlitz du 7 décembre 1807. Sigismund Neukomm fait exécuter un *Te Deum* pour l'anniversaire du sacre impérial le 5 décembre 1813 et pour la paix conclue avec l'Europe le 14 avril 1814. Luigi Cherubini fait exécuter une messe des morts pour le service funèbre du Duc de Berry le 15 avril 1820 ainsi que pour les obsèques de Louis XVIII le 25 octobre 1824.

[1434]. Archives nationales, F[19] 5569 : *Extrait des minutes de la secrétairie d'État*, 17 janvier 1806.

[1435]. Ces fondations apparaissent ensuite chaque année dans les budgets du ministère des Cultes. Voir à ce propos Archives nationales, F[19] 1274 : *Budget des Cultes*. 1808-1810 et F[19] 1275 : *Budget des Cultes*. 1811-1815.

[1436]. Archives nationales, F[19*] 1590 : *Sommier des dépenses pour le compte du ministère des Cultes*. An XIII-1809, p. 38.

[1437]. *Ibid*., p. 42.

[1438]. *Ibid*., p. 118.

[1439]. Le compte rendu du service funèbre en l'honneur de Louis XVI du 21 janvier 1817 transcrit par les chanoines de Notre-Dame précise que « Les dépenses du service ont été, selon l'usage, ordonnées et acquittées par le département ». Voir Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 21 janvier 1817. Ces dépenses disparaissent effectivement des budgets nationaux (Archives nationales, F[19*] 1597-1607 : *Comptabilité de l'Intérieur : administration générale des Cultes : registre auxiliaire par chapitre*, 1814-1824). Nous n'avons

et lots de parties séparées, ces exécutions ont laissé des traces comptables dans les archives du ministère des Cultes. On conserve quinze listes nominatives pour des exécutions de *Te Deum* d'action de grâce et six pour des exécutions de messes des morts pour les services d'Austerlitz[1440].

Les exécutions de *Te Deum* à Notre-Dame de Paris mobilisent généralement un grand orchestre symphonique moderne comprenant des flûtes, hautbois, clarinettes et trompettes par deux, des cors et bassons par quatre ou cinq, des trombones par deux ou trois et des timbales parfois complétées d'un tam-tam et d'une grosse-caisse[1441]. Les *Te Deum* pour l'arrivée et l'entrée du comte d'Artois les 12 et 14 avril 1814 ont réuni respectivement 141 et 149 musiciens quand l'anniversaire du sacre impérial du 1er décembre 1811 n'a réuni 'que' 103 musiciens. La musique pour les *Te Deum* avoisine en moyenne les 125 à 130 musiciens[1442]. Une liste non datée pour l'exécution d'un *Te Deum* en action de grâce de l'anniversaire du sacre impérial présente toutefois un orchestre d'harmonie. Cet effectif ne correspond à la nomenclature d'aucun des *Te Deum* de Desvignes, Le Sueur[1443], Martini[1444], Paisiello[1445] et Neukomm[1446] exécutés à Notre-Dame. Il ne correspond pas non plus à la nomenclature suggérée par le mémoire des frais de copie du *Te Deum* de Lebrun exécuté le 23 juillet 1809[1447]. Les modalités d'exécution des *Te Deum* sont similaires à celles de l'Académie de musique, tant du point de vue des effectifs que des proportions orchestrales (*Tableau n° 27* ci-dessous). Les vents vont par deux – sauf les cors et les bassons par quatre et les trombones par trois – et les proportions d'altos, violoncelles et contrebasses correspondent à peu près à la moitié de celles des violons. À titre de comparaison, la musique de l'Opéra-Comique, deuxième plus grand théâtre parisien,

---

pu dépouiller les budgets départementaux car les cartons ne sont actuellement pas consultables. Ces derniers contiennent très probablement des listes de musiciens similaires à celles conservées dans les archives du ministère des Cultes ou au moins des mémoires de dépenses détaillées (Archives nationales, F5 II Seine 7 à 11 : *Compte de recettes et dépenses*. An X-1827).

1440. Archives nationales, F19 7048 et 7049 : *Dépenses spéciales*. 1802-1814.

1441. Voir Annexe 11A, p. 774-775.

1442. *Ibid*.

1443. F-Pn, Vma ms-512.

1444. F-Pn L-5663. À noter toutefois que le *Te Deum* de Martini, exécuté le 15 août 1809 pour la Saint-Napoléon ne comprend pas de trombone. La liste d'exécution de ce *Te Deum* ne compte d'ailleurs aucun tromboniste. Les trompettes sont donc dédoublées pour compenser (Archives nationales, F19 7049 : *Te Deum chanté le 15 août 1809 pour la fête de St Napoléon par ordre de son Excellence le Ministre des Cultes*).

1445. F-Pn, L-2478(1).

1446. F-Pn D-9529.

1447. Archives nationales, F19 7049 : *Dépenses spéciales*. 1802-1814 : *Copie du Te Deum de Mr Lebrun*. Ce mémoire fait état de la copie de huit parties de solo, douze parties de dessus, huit de haute-contre, huit de taille, douze de basse chantante, quatre de premier et de second violon, deux de « quintes » de violon, huit de basses et douze « parties d'instruments à vent ». Le lot de parties concerné semble perdu.

est organisée selon les mêmes proportions, sans trompette et sans trombone, pour des effectifs par pupitre équivalant aux deux-tiers de ceux de l'Académie de musique, sauf pour les basses vocales (*Tableau n° 27* ci-dessous). Les chœurs sont plus équilibrés que ceux de l'Académie de musique. Si le nombre total de chanteurs se rapproche de l'effectif du chœur de l'Académie impériale, les proportions entre les parties extrêmes et les parties intermédiaires correspondent plutôt à celles en vigueur pour le chœur de l'Opéra-Comique. Le nombre de dessus et de basses est équivalent et le nombre de hautes-contre et de tailles correspond à peu près à la moitié (*Tableau n° 27* ci-dessous).

Pupitres	*Te Deum* à Notre-Dame	Académie de musique	Opéra-Comique
Premier violon	14	12	7
Second violon	14	12	7
Alto	6 à 8	6 à 8	4
Violoncelle	8	10	6
Contrebasse	8	6 à 8	4
Flûte	2	2	3
Hautbois	2	4	3
Clarinette	2	3	2
Cor	4	5	4
Basson	4 à 5	5	3
Trompette	2	2	-
Trombone	3	3	-
Percussions	1 à 3	3	-
Dessus	16 à 18	24	11
Haute-contre	9 à 10	9	5
Taille	8 à 10	8	6
Basse	14 à 15	13	5
TOTAL	**117 à 128**	**127 à 131**	**70**

Tableau n° 27 – Comparatif des proportions orchestrales et vocales des *Te Deum* exécutés à Notre-Dame, de la musique de l'Académie de musique et de la musique de l'Opéra-Comique[1448]

Moins bien dotées, les messes des morts pour le repos de l'âme des soldats morts à Austerlitz réunissent généralement un orchestre d'harmonie composé de clarinettes, hautbois, flûtes, cors, bassons, trombones, timbales, violoncelles et contrebasses. La cérémonie du 6 décembre 1807 – durant laquelle a été exécutée une messe des morts de François Marc[1449] – et du 6 décembre

[1448]. Ce tableau a été réalisé à partir des listes d'exécutions de *Te Deum* conservées aux archives nationales (F[19] 7048-7049) et des *Annuaires dramatiques* de 1806 et 1810.

[1449]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 26, Rés. Vma. ms. 1657. Ce lot, en partie copié par Desvignes, contient quatre cahiers de dessus, deux de haute-contre, quatre de taille, six de basse chantante, deux de premier violon, deux de second violon, deux d'alto, trois de violoncelle et un de violoncelle et contrebasse pour un effectif de six hautes-contre, neuf tailles, quatorze basses chantantes, dix premiers violons, dix seconds violons, quatre altos, huit violoncelles, quatre contrebasse auxquels il faut ajouter au moins les huit dessus chantants de Notre-

1813 font exception en mobilisant un orchestre de cordes[1450]. Les musiciens sont généralement au nombre de 71 à 77. Les effectifs musicaux des cérémonies du 5 décembre 1809 et du 6 décembre 1813 sont exceptionnellement imposants avec respectivement 91 et 104 musiciens[1451]. Pour les services expiatoires en l'honneur de Louis XVI et Marie-Antoinette, les messes des morts sont composées généralement pour grand orchestre[1452] mais elles peuvent également l'être pour orchestre à cordes[1453].

Pour les célébrations du pouvoir civil, Desvignes et Cornu réunissent un effectif mêlant l'élite de la musique parisienne aux chantres du bas-chœur et aux enfants de la maîtrise et des maîtrises voisines. Parmi les instrumentistes et chanteurs les plus assidus aux exécutions de *Te Deum* sous l'Empire se trouvent de hautes personnalités du monde musical parisien, cumulant généralement une place à l'Académie de musique ou à l'Opéra-Comique avec celle de la Chapelle des Tuileries. Certains sont des pédagogues reconnus et des compositeurs prolifiques pour les théâtres, la Garde nationale ou les fêtes républicaines. On compte parmi eux notamment le violoncelliste Jean-Baptiste Bréval et le corniste hollandais Othon-Joseph Vandenbrœck, tous deux professeurs au Conservatoire, membres de l'orchestre de l'Académie impériale de musique et théoriciens reconnus[1454]. On compte également dans les pupitres de vents les trois frères François-René, Michel-Joseph et Étienne-François Gebauer, respectivement bassoniste, hautboïste et flûtiste, compositeurs et anciens membres de la Garde nationale[1455]. De fait, ils laissèrent quelques pièces à l'usage des troupes militaires[1456] et des fêtes républicaines[1457].

Dame qui ne sont pas indiqués sur la liste (Archives nationales, F^{19} 7048 : *Messe de la fondation d'Austerlitz an 1807*). Voir également l'Annexe 11^{B}, p. 776-777.

1450. Voir Annexe 11^{B}, p. 776-777.

1451. *Ibid*.

1452. Les parties séparées de la messe des morts *Respice deus* de Desvignes, pour grand orchestre symphonique porte en effet la mention « exécutée pour la première fois à la Métropole de Paris à un service fait pour Louis 16, le 21 Janvier 1815 ». Voir F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 12 et 13, Rés. Vma. ms. 1627.

1453. La *Missa defunctorum* de Niccolò Jommelli copiée par Desvignes pour le premier service funèbre en l'honneur de Louis XVI le 21 janvier 1815 (voir l'Annexe 2) est pour orchestre à cordes. La partition est conservée dans le fonds Conservatoire (F-Pn, ms. $9345^{(2)}$) et les parties séparées sont dans le fonds Notre-Dame (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 27 et 28, Rés. Vma. ms. 1658).

1454. BREVAL (Jean-Baptiste), *Méthode raisonnée de violoncelle*, Paris : 1804 ; VANDENBRŒCK (Othon-Joseph), *Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs*, Paris, 1793.

1455. LA GRANVILLE (Frédéric de), « Le serpent au Conservatoire de Paris : un enseignement manqué », *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 14 : *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris : CNRS éditions, 2013, p. 221-238.

1456. Voir notamment F-Pn, VM7 7098 : GEBAUER (Michel-Joseph), *Première Suite de douze fanfares ou marches à quatre trompettes et timbale (ad libitum) à l'usage des troupes à cheval*, Paris : Lemoine, [ca. 1800].

1457. Voir notamment F-Pn, H2-9(1-5) : *Musique à l'usage des fêtes nationales. N. 9. Neuvième livraison. Mois Frimaire An 3eme de la République française une et indivisible*, À Paris : du magasin des éditeurs musiciens de la garde-nationale-parisienne, 1794. Voir aussi F-Pn, 7019-7052 : *Unité indivisibilité de la république, liberté, égalité*

Tous les trois sont membres des orchestres de l'Académie impériale de musique, de la Chapelle et de la Chambre des Tuileries. François-René est aussi professeur de basson au Conservatoire.

À l'instar de Michel-Joseph Gebauer, plusieurs musiciens, notamment ceux issus du corps de la Chapelle impériale, étaient déjà en poste sous Louis XVI, tels le flûtiste Denis Besozzi ou le clarinettiste Étienne Solère. Ce dernier, avec son collègue de pupitre Xavier Lefèvre à l'Académie impériale de musique et à la Chapelle impériale, est l'un des clarinettistes les plus réputés dans les concerts de cette époque[1458]. Enfin, Jean-Baptiste Rey, violoncelliste et chef des orchestres de la Chapelle impériale et de l'Académie impériale de musique, le corniste Dauprat et le percussionniste Schneitzhœffer tous deux membres de ce dernier orchestre et professeurs au Conservatoire[1459] et Bernard Lorenziti, notamment auteur d'un arrangement pour violon et violoncelle de *La Marche des Marseillois*[1460], sont autant de sommités musicales ayant activement participé aux exécutions de *Te Deum* à Notre-Dame. Par-delà la recherche d'excellence artistique, la mobilisation de l'élite des musiciens pour les exécutions de *Te Deum* participe également de l'inscription de ces célébrations dans la culture mondaine parisienne. Régulièrement, des grandes vedettes de l'Opéra, tels les ténors Henri-Étienne Dérivis[1461] ou Louis Nourrit[1462], assurent les parties de solistes[1463]. Les *Te Deum* pouvaient aussi être l'occasion pour les étoiles montantes de faire parler d'elles. Lors de l'exécution du *Te Deum* de Martini le 15 août 1809, la partie de ténor soliste a été tenue par Jacques-Émile Lavigne[1464]. Ce dernier commençait juste à se bâtir une réputation à l'Académie de musique dans le rôle d'Achille de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck[1465].

---

fraternité ou la mort. Musique à l'usage des fêtes nationales, Paris : du magasin des éditeurs musiciens de la garde nationale Parisienne, [1793].

1458. MORAND (Olivier), *Les derniers feux des concerts spirituels parisiens (1816-1831)*, Thèse d'archiviste paléographe, École des Chartes, 2002.

1459. TERRIER (Agnès), *L'orchestre de l'Opéra de Paris*, Paris : Editions de la Martinière, 2003, p. 127.

1460. F-Pn, VM^{7} 7101.

1461. COLAS (Damien), « Dérivis, Henri-Étienne », *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, dir. Joël-Marie Fauquet, Paris : Fayard, 2003, p. 375.

1462. KOCEVAR (Erik), « Nourrit, Louis », *Ibid*., p. 875.

1463. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 6 et 7, Rés. Vma. ms. 1620. Le lot de parties de la messe Dv. 11 de Desvignes contient un cahier au nom de Dérivis pour l'aria *Et vitam venturi*. Annexe 1, p. 525-526.

1464. Archives nationales, F^{19} 7049 : *Te Deum chanté le 15 août 1809 pour la fête de St Napoléon par ordre de son Excellence le Ministre des Cultes*. On retrouve également son nom sur une partie de haute-contre du *Te Deum* Dv. 130 de Desvignes (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 19 et 20, Rés. Vma. ms. 1633). *cf*. catalogue en Annexe 1, p. 612-613.

1465. KOCEVAR (Erik), « Lavigne, Jacques-Émile », *Ibid*., p. 670.

Les exécutions de messes et de *Te Deum* pour les fêtes publiques de l'Empire et de la Restauration cristallisent un demi-siècle d'évolution des pratiques orchestrales et de l'emploi du grand orchestre en musique religieuse, que ce soit à la Chapelle royale ou à l'église[1466]. De 1704 à 1789, l'orchestre de l'Académie royale de musique évolue considérablement, non sans lien avec le développement de la symphonie française[1467]. Le modèle de l'orchestre classique – composé de pupitres de bois par deux associés à un ensemble de cuivres composé de cors, trompettes et trombones et d'un ensemble de cordes à quatre parties – s'impose dans la pratique symphonique française à partir des années 1770[1468]. En France, la symphonie s'impose comme genre de concert par excellence mais aussi comme manifestation du renouveau esthétique de la musique religieuse dès les années 1760[1469]. Témoignent de cette évolution les productions de François-Joseph Gossec et de François Giroust pour le Concert spirituel. Le *Te Deum* composé par le premier à l'occasion de la Fête-Dieu en 1779 et les messes et motets du second pour la Chapelle royale contribuent à inscrire durablement l'emploi de la symphonie moderne dans les genres religieux[1470]. L'emploi de la symphonie en musique d'Église se développe chez les compositeurs des grandes cathédrales comme Franz-Xaver Richter à Strasbourg[1471], Jean-

[1466]. Sur la question de l'évolution des pratiques orchestrales, voir BROOK (Barry S.), *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, t. I : *Étude historique*, Paris : Publications de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris, 1962 ; CHARLTON (David), *Orchestration and orchestral practice in Paris, 1789-1810*, Ph. D., Cambridge University, 1973. Sur la question du développement de l'emploi de la symphonie moderne en musique d'Église, voir HAUSFATER (Dominique), *Les requiem en musique de 1789 à 1840 : contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique*, thèse de doctorat, sous la direction Édith Weber, Université Paris-Sorbonne, 1996 ; EBY (Jack), « À la recherche de la symphonie : Marie-Antoinette, la Chapelle royale et la révolution classique à Versailles », *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, dir. Jean Duron, Bruxelles : Mardaga, 2007, p. 139-171 ; CARBONNIER (Youri), « La Restauration de la musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, 379, *Nouvelles perspectives pour l'histoire de la musique (1770-1830)*, (2015/1), p. 165-182.

[1467]. SPITZER (John) et ZASLAW (Neal), *The birth of the orchestra. History of an institution, 1650-1815*, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 188-189.

[1468]. *Ibid*.

[1469]. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 376-378.

[1470]. Le *Te Deum* pour la Fête-Dieu de Gossec est conservé à la BnF (F-Pn, D-4776). Voir également, à propos de ce compositeur, ROLE (Claude), *François-Joseph Gossec (1734-1829). Un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, Paris : L'Harmattan, 2000. Pour les productions de Giroust à la Chapelle royale voir EBY (Jack), *François Giroust…op. cit.* et FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.* p. 241-257.

[1471]. BARTH (Willi), *Die Messenkompositionent Franz-Xaver Richters*, thèse de doctorat, Université de Munich, 1941.

François Le Sueur à Paris[1472], Henri Hardouin à Reims[1473], Antonio Lorenziti à Nancy[1474], ou encore Pierre Desvignes à Chartres[1475]. On en trouve également des traces dans la musique des maîtres de chapelle d'églises plus modestes notamment dans les messes et motets que Louis Grénon composa pour les cathédrales du Puy-en-Velay et de Clermont-Ferrand dans les années 1760[1476], ou encore à Poitiers dans les comptes rendus de la presse locale en 1790-1791[1477].

Suivant les désirs de la reine, les chanoines de Notre-Dame « se disposent », pour reprendre les termes de Bachaumont, à associer la musique de la garde à celle du bas-chœur à l'occasion d'un *Te Deum* donné à Notre-Dame de Paris en 1783[1478]. Les autorités diocésaines systématisent le recours aux musiciens de l'Académie de musique pour les *Te Deum* de la fête de la Fédération

---

1472. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne : Peter Lang, 1980, Première partie, Chapitre 2 : *Un maître de chapelle sous l'Ancien Régime (1777-1787)*, p. 15-99.

1473. LEFLON (Jean), *Henri Hardouin et la musique du chapitre de Reims au XVIII^e siècle*, Reims : Librairie Matot, 1933.

1474. FERRATON (Yves), « La maîtrise de la primatiale de Nancy aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Musique en Lorraine : contribution à l'histoire de la musique à Nancy XVII^e-XX^e siècles*, Actes du colloque à Nancy, 1992, éd. Yves Ferraton, Paris : Klincksieck, 1994, p. 114.

1475. Voir F-Pn, ms. 9328, ms. 9329 et ms. 9330.Voir également MESPLE (Pierre), « Musiques et musiciens dans le département de l'Eure-et-Loir autour de 1790 », *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle*, consultée le 21 novembre 2020. http://philidor.cmbv.fr/musefrem/eure-et-loir

1476. DURON (Jean), « Les messes en musique de Louis Grénon : un regard sur le métier de maître de chapelle », *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005, p. 111-146. Dans cet article, Duron compare le cas de Grénon à ceux d'Henri Hardouin et de Marc-Antoine Charpentier.

1477. BELIN DE LA LIBORLIERE (Louis François Marie), *Vieux souvenirs du Poitiers d'avant 1789*, 1846, p. 23 : « Aux grandes solennités extraordinaires, on réunissait dans le chœur des chapitres un orchestre complet composé d'artistes et d'amateurs ». Cette observation fait parfaitement écho au compte rendu d'un concert de Noël dans l'église des Cordeliers de Poitiers, paru dans le *Journal du Poitou* du 18 janvier 1790 : « Le bruit joyeux des tambours faisoit résonner les voûtes augustes [...] bientôt l'oreille charmée s'ouvre à la douce harmonie de 40 instruments dont les sons agréablement prononcés sont la preuve flatteuse du talent des musiciens & des amateurs qu'on avoit réunis en tout genre ». Voir également le compte rendu de la messe de Jean-Baptiste Drocourt, maître de musique de la cathédrale de Poitiers, paru le 27 octobre 1791 dans le *Journal du département de la Vienne* à l'occasion du sacre de l'évêque constitutionnel : « La musique de la messe a été bien exécutée & sa composition est une preuve non équivoque des talens du Maître de Musique de la Cathédrale. Les amateurs ont surtout été touchés de l'expression de ces mots du *Gloria : In terra pax hominibus bonae voluntatis*, & au *Credo* on a admiré le pathétique avec lequel ont été rendus ces mots : *Crucifixus etiam pro nobis, passus & sepultus est*. Le Chant a bien secondé les instrumens, & les chœurs ont fait beaucoup de plaisir. Le *Dixit* & le *Magnificat* ont été chantés en musique. Nouveaux éloges dus au compositeur. Nous ne pouvons cependant pas nous taire sur la manière heureuse avec laquelle on a rendu dans le *Dixit* le verset : *Juravit Dominus, & non poenitebit eum*. Le chœur du *Conquassabit capita in terra multorum*, est un morceau achevé. Dans le *Magnificat*, le verset entier : *Et misericordia ejus &c* est d'une douceur, d'un moelleux finis ».

1478. BACHAUMONT (Louis de), *Mémoires secrets pour l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762,* Londres : Adamson, 1762-1789, t. 23, p. 288 : « Messieurs de Notre-Dame se disposent à le rendre intéressant pour les amateurs. Depuis long-temps on se plaint que ce n'est que de la vieille musique ; qu'elle est maigre, sourde, monotone, soporative : ce défaut, depuis que les oreilles sont faites à l'harmonie bruyante du chevalier Gluck et des symphonies allemandes, est devenu insupportable, et la reine même en a témoigné son mécontentement. En conséquence, le chapitre a tenu délibération à ce sujet, et a arrêté que M. le doyen se transporteroit chez M. le maréchal duc de Biron, pour le prier de laisser la musique du régiment des gardes se joindre à celle de l'église de Paris, et exécuter le *Te Deum* avec elle. On espère que le mêlange de cette musique militaire avec la musique religieuse produira un très bon effet ».

en 1789[1479], dans la droite lignée des premiers essais de Le Sueur pour les quatre fêtes de degré annuel[1480]. Les cérémonies extraordinaires et, dans une moindre mesure, les messes canoniales des grandes fêtes[1481] à l'époque de Desvignes pérennisent un modèle d'exécution en grande symphonie qui, pour suivre les évolutions du goût des amateurs, s'est progressivement affirmé dans les chœurs des églises au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle. L'adjonction de musiciens laïcs au corps des musiques ordinaires, majoritairement ecclésiastiques[1482], pose d'importants problèmes éthiques en ce qu'elle ouvre l'espace sacré du chœur (ou de son pourtour) à des personnes étrangères à l'institution ecclésiale et mêle aux chantres ordinaires et aux enfants des musiciens sans dignité ecclésiastique[1483]. À une époque où l'ancien principe du bénéfice ecclésiastique est rendu caduque par la constitution civile du clergé, la délibération du chapitre de Notre-Dame du 3 mai 1814, consistant à ne plus admettre que la musique de la Chapelle du Roi en plus de celle de son bas-chœur, apparaît alors comme un juste compromis entre la volonté d'imprégner le chant religieux de la culture du temps tout en respectant certains principes fondamentaux relevant de la dignité du personnel chantant[1484]. Le développement de l'emploi du grand orchestre symphonique en musique d'Église est l'un des principaux corollaires des évolutions stylistiques et esthétiques de la fin du XVIII^e siècle. Ces dernières témoignent plus généralement de mutations profondes de l'expression musicale du sentiment religieux développant un goût prononcé pour le pathétique, les effets sonores et l'animation dramatique très contrastée des textes sacrés. L'emploi des percussions, des flûtes dans le registre aigu, des appels de cuivres ou des trémolos aux cordes dans les messes et motets en grande symphonie souligne et renforce ces effets propices à émouvoir ou à subjuguer le fidèle.

1479. Voir également F-Pn, Lb[39] 341 : *Séance relative à la cérémonie du Te Deum, tenue à l'archevêché le 25 juin 1790* : « L'Académie royale de musique instruite que l'Assemblée générale des Electeurs de 1789, avoit arrêté de faire exécuter tous les ans, le 14 juillet, dans la Cathédrale de Paris, un *Te Deum* en action de grâce des événements mémorables de cette époque de patriotisme, manifeste par tous les citoyens de la capitale ».

1480. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur…op. cit.*, p. 50-99. Les polémiques entourant les essais de Le Sueur à Notre-Dame en 1786 concernent moins l'usage de la symphonie et l'emploi des musiciens de l'Académie de musique que le bouleversement du cadre cérémoniel traditionnel des offices des vêpres et de la messe canoniale causé par sa réforme ainsi que son emploi de textes étrangers à la *Vulgate*. À ce propos voir FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anonyme, 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 229-250.

1481. *cf.* Chapitre 2.

1482. On observe toutefois une laïcisation grandissante des musiciens d'Église XVIII^e siècle. À ce propos, voir notamment *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'Église aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010.

1483. Ces débats ont également lieu à l'intérieur même des bas-chœur d'Ancien Régime entre les musiciens bénéficiers (ecclésiastiques) et les musiciens gagistes (laïcs). À ce propos, voir le Chapitre 1.

1484. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibération capitulaires*, 3 mai 1814.

III. Représenter le pouvoir

A. Comment la musique représente-t-elle le pouvoir ?

Avant d'interroger le rapport entre la musique et la représentation du pouvoir civil dans le cadre des célébrations publiques à Notre-Dame de Paris sous l'Empire et la Restauration, il convient de déterminer ce que l'on entend par « représentation ». Cette notion peut renvoyer autant à la figuration imagée, à la mise en scène d'une œuvre théâtrale qu'à l'élaboration collective de la perception des réalités et des symboles d'un ensemble social. Au sens le plus large, la notion de représentation, d'abord outil des psychologues et des sociologues[1485], a offert aux historiens une nouvelle façon d'appréhender l'imaginaire d'une époque[1486], d'analyser les représentations de l'historien[1487] ou encore de comprendre globalement des phénomènes représentatifs qui entourent la figure d'un souverain[1488]. Elle permet également d'interroger la fonction des images[1489] ou de la musique[1490], voire d'appréhender les perceptions musicales et auditives d'une époque[1491]. Un collectif d'historiens et d'historiennes s'est récemment interrogé sur les différents aspects de la représentation du pouvoir en France au début du XIX^e^ siècle. Leurs études ont fait émerger différents niveaux de représentation et différents plans de

[1485]. Après le travail pionnier d'Émile DURKHEIM, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*, VI (1898), voir à ce propos les travaux fondamentaux et récents de MOSCOVICI (Serge), *Social Representations*. Cambridge : Polity Press, 2000 ; JODELET (Denise), *Représentations sociales et mondes de vie*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2015. Voir également différentes applications de cette notion au domaine de l'anthropologie avec AUGE (Marc), *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris : Hachette ou à la question du langage avec BOURDIEU (Pierre), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.

[1486]. DUBY (Georges), *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris : Gallimard, 1978.

[1487]. BARRAULT (Éric), « Un historien face à la politique symbolique de l'Empire : Charles Lacretelle, historien de la Révolution française », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 129-137.

[1488]. MARIN (Louis), *Le portrait du roi…op. cit.* ou JOURDAN (Annie) *Napoléon, héros, imperator, mécène…op. cit*. Tous deux abordent la question des représentations du souverain sous les angles de l'imagerie symbolique, des arts, de l'histoire, des rituels politiques ainsi que de l'imaginaire collectif.

[1489]. BIHL (Laurent) et TILLIER (Bertrand), « Une image ne sert-elle qu'à 'illustrer' ? : enjeux et écueils des usages éditoriaux des sources iconographiques », *Sociétés et représentations*, 50 (2020/2), p. 9-15 ou dans le même volume GARRIC (Jean-Philippe), « Illustrer l'architecture : l'image avec ou contre le texte ? », p. 45-55.

[1490]. FARGIER (Noémie), « Sonothèque des émotions. De la musique d'accompagnement au marketing sensoriel », *Sociétés et représentation*, 49 (2020/1), p. 165-178.

[1491]. SCHMITT (Jean-Claude), « Crieurs, cloches, chants et voix d'outre-tombe : les sons au Moyen-Âge », *Sociétés et représentations*, 49 (2020/1), p. 27-48. Voir également dans le même volume PERINA (Hugo), « Les effets du son de l'orgue sur la société italienne de la Renaissance », p. 49-60 et LE GUERN (Philippe), « Le rock était-il audible à Avignon en 1954 ? Penser l'articulation entre nouveaux dispositifs sonores et nouvelles dispositions sociales », p. 97-118.

diffusion de l'image et des valeurs des pouvoirs et des contre-pouvoirs, communs aux différents régimes qui se sont succédés entre 1789 et 1830[1492]. À travers l'organisation ordonnée et répétée de discours et de rituels dans le temps et dans l'espace ou l'élaboration et la diffusion d'une imagerie symbolique par le biais d'emblèmes et de productions artistiques, un pouvoir ou un contre-pouvoir s'appuie sur l'imaginaire collectif, contribue à le bâtir, ou cherche parfois à le rebâtir[1493]. La notion de représentation du pouvoir entremêle ainsi sous un seul terme des ensembles de pratiques rituelles, discursives, institutionnelles, sonores, visuelles qui, bien qu'agissant sur des plans différents, sont fondamentalement interdépendants. La question de la représentation du pouvoir ne se réduit donc pas à l'élaboration de catégories d'intentions politiques ou des typologies d'usages et de pratiques. Elle se propose de comprendre plus

[1492]. Il s'agit du collectif déjà abondamment cité dans ce chapitre : *Représentation et pouvoir. La politique symbolique en France (1789-1830)*, dir. Natalie SCHOLZ et Christina SCHRÖER, Paris : PUR, 2007.

[1493] Bernard GAINOT, Bettina FREDERKING et Emmanuel FUREIX ont respectivement mis en lumière les enjeux de représentation du pouvoir républicain, de la monarchie restaurée ou du contre-pouvoir libéral sous la Restauration dans le cadre des cérémonies funèbres publiques. Voir à ce sujet GAINOT (Bernard), « Rites et contexte dans les cérémonies funèbres en l'honneur des généraux de la République (1796-1800), *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 83-92 ; FREDERKING (Bettina), « 'Les funérailles de la monarchie' ou 'l'impossible oubli' », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 213-234 : FUREIX (Emmanuel), « Un rituel d'opposition sous la Restauration : les funérailles libérales à Paris (1820-1830)…art. cit. ». Sur la question des emblèmes politiques, nous pensons immédiatement aux travaux fondamentaux de Maurice AGULHON, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris : Flammarion, 1979. En analysant l'origine, le développement et la réception des emblèmes républicains depuis la Révolution jusqu'à la promulgation de la IIIe République, l'auteur a initié une conceptualisation globale de la notion d'emblème politique et mis au jour les principaux rouages de la construction emblématique républicaine française. Il a également interrogé, dans le prolongement de ces dernières théories, sur la manière dont ces emblèmes et dont les diverses pratiques discursives du monde politique et culturel ont pu façonner l'imaginaire républicain contemporain dans *Histoire vagabonde*, t. I, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris : Gallimard, 1988. Dans le cadre du collectif déjà maintes fois cité *Représentation et pouvoir…op. cit.*, les historiens Rolf REICHARDT et Armin OWZAR analysent respectivement l'impact symbolique de la Constitution durant le premier XIX^e^ siècle ainsi que les représentations du pouvoir napoléonien dans les régions occupées de l'Allemagne après la chute de l'Empire. Voir à ce sujet REICHARDT (Rolf), « L'imaginaire de la Constitution de 1789 à 1830 : symbolique d'union ou de division politique ? », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 101-118 ; OWZAR (Armin), « 'Par la Grâce de Dieu et les constitutions, Empereur des français'. La représentation anachronique de l'Empire napoléonien dans les régions occupées de l'Allemagne », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 119-128. Nathalie PETITEAU a montré les mécanismes de diffusion et l'impact de la politique symbolique napoléonienne sur l'armée et comment celle-ci put servir l'élaboration d'un imaginaire politique. Voir PETITEAU (Nathalie), « Portée de la politique symbolique à l'égard des armées napoléoniennes (1800-1830) », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 147-158. Dans son ouvrage *La Saint-Henri en France (1821-1847). Quelques éléments sur la légitimité, le pouvoir et la sainteté entre l'enfance et l'exil…op. cit.*, Eric DERENNES montre comment la monarchie restaurée a cherché à faire sienne l'image du Roi Henri IV en vue de rebâtir se légitimité historique et politique. Enfin, de nombreux historiens ont démontré le rôle fondamental des arts lyriques, de la gravure ou de la caricature comme vecteur des principes d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir mais aussi comme témoin de l'évolution de l'imaginaire politique. Voir, entre autres, PARAKILAS (James), « Political representation and the chorus in nineteenth-century opera », *19th Century Music*, 16 (1992/2), p. 181-202 ; HARDING (James), « Paris : Opera reigns supreme », *The late Romantic era. From the midnineteenth-century to World War I*, ed. Jim Samson, Londres : Macmillan, 1991, p. 99-125 ; SCHRÖER (Christina), « La représentation du Nouveau Régime : les élites politiques et sociales dans les gravures du Directoire », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 39-62 ; DUPRAT (Annie), « Symboles et allégories dans la caricature napoléonienne : la caricature comme auxiliaire de la politique symbolique », *Représentation et pouvoir…op. cit.*, p. 139-146.

généralement le lien qui unit ces intentions et ces pratiques aux représentations, aux croyances et à l'imaginaire collectif.

En tant qu'élément constitutif important de ces cérémonies, au même titre que les festivités et spectacles publics, que le concert des autorités civiles, militaires et religieuses dans le chœur ou que le *decorum* propre aux grandes solennités, les *Te Deum*, messes et messes des morts exécutés à Notre-Dame contribuent à la représentation du pouvoir. Il convient maintenant d'interroger le rôle que ces pièces de musique tiennent dans ces cérémonies et comment le contexte de leur exécution a pu influencer leur création. La représentation du pouvoir civil et la création musicale pour les cérémonies qui y sont rattachées s'inscrivent diachroniquement dans la culture des célébrations publiques, ce qui interdit toute lecture strictement politique de l'élaboration des répertoires musicaux. L'Empire et la Monarchie restaurée sont célébrés au son des mêmes œuvres. Suivant un usage ancien qui laisse la préséance au maître de musique local, la musique de Desvignes domine largement les cérémonies publiques à Notre-Dame[1494]. Elles peuvent de temps à autre intégrer les œuvres des maîtres de la chapelle souveraine[1495]. Sauf contre-ordre du ministère des Cultes, Desvignes demeure maître en sa cathédrale[1496].

[1494]. Sur la question des préséances des maîtres de musique en leur cathédrale voir notamment FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 384-390.

[1495]. En témoigne notamment cette lettre non datée de Jean-Paul Martini demandant l'autorisation au ministre des Cultes de faire exécuter une messe des morts de sa composition pour un service d'Austerlitz : « Si vous daignés agréer ma messe des morts pour le service funèbre des Enfans de la Patrie, qui aura lieu le mois prochain, je supplie Votre Excellence de m'honorer de ses ordres afin de pouvoir faire faire les copies à tems, ainsi que les répétitions des solos au forté piano. Pour éviter tout embarras, mon intention est de faire faire ces copies par les enfans de chœur de Notre-Dame sous l'inspection et sur le compte de M^r^. Cornu. Je n'ose point vous importuner, Monseigneur, en Vous suppliant de m'accorder pour cet objet une audience particulière. Monsieur le C^te^ de Treilhard a eu la bonté de me dire qu'il parlera à Votre Excellence à ce sujet. Plein de confiance en la promesse que vous avés déjà daigné me faire, je suis avec respect, Monseigneur, de Votre Excellence, le Très humble et très obéissant Serviteur. Martini. Pensionnaire du gouvernement ». (Archives nationales, F^19^ 5693)

[1496]. Dans une lettre adressée au ministre des Cultes le 26 novembre 1813, Desvignes se plaint, avec le soutien de Martini, de l'attitude et des nouvelles attributions d'Alexandre Choron comme directeur des cérémonies publiques et rappelle que ces nouvelles dispositions contreviennent aux usages traditionnels : « Depuis dix ans que j'exerce avec honneur, j'ose le dire, la place de Maître de musique de la métropole ; les félicitations que j'ai reçues, et tout dernièrement encore les paroles favorables que votre Excellence à bien voulu dire pour moi à Mr le Sur-intendant de la maîtrise sont autant de témoignages qui justifient que je ne suis pas indigne de la place que j'occupe. C'est donc au moment même, Monseigneur, où je reçois les plus honorables marques de satisfaction que je me vois dépouillé d'une des plus importantes attributions de ma place. Je veux dire de la direction musicale des fêtes ordonnées par le Gouvernement dans cette église, direction qui a toujours appartenue aux Maîtres de musique mes prédécesseurs. Je m'en vois dépouillé dis-je par Mr Choron qui sans faire connaître ses droits à cette direction prétend en être chargé par son Excellence. Mr Choron vient en outre donner des ordres aux enfans de chœur, sur des objets qui tiennent essentiellement à la place de Maître de musique et je me vois forcé d'en appeler auprès de son Excellence pour être instruit jusqu'à quel point sont fondées les prétentions de Mr Choron auquel je ne prétends point ne pas reconnaître les talents ; mais au moins me permettre de dire qu'il n'en pas encore donné de preuve en ce genre. […] j'ai toujours été chargé de la direction musicale des fêtes du Gouvernement, je ne me suis jamais borné à ne faire entendre que de ma musique, toutes les fois que l'occasion s'est présentée j'ai fait entendre celle de différens compositeurs. Mr Martini, à ma sollicitation composa un *Te Deum* dont votre Excellence a paru satisfaite ». Martini abonde dans le sens de Desvignes par le biais d'une note à la fin de la lettre « Je puis certifier que dans toutes les églises de l'Italie et de l'Allemagne, les maîtres de chapelle sont, dans toutes les circonstances,

Les soldats morts d'Austerlitz et le couple royal martyr de la Révolution sont commémorés au son des mêmes messes des morts et des mêmes motets funèbres. Le *Pie Jesu* de Desvignes est intégré à ses messes des morts *Respice deus*[1497] et *Requiem tibi dabit*[1498] ou à celle de Jommelli[1499], tantôt pour les services d'Austerlitz, tantôt pour les services en l'honneur de Louis XVI. Intégré au *Requiem* de Mozart, ce motet sert également aux cérémonies d'obsèques des cardinaux et des grandes personnalités[1500]. Ses *Te Deum* sont autant exécutés pour les fêtes nationales et les victoires militaires de l'Empire que pour celles, certes beaucoup moins nombreuses, de la Restauration[1501]. Il en est de même des *Te Deum* de Neukomm[1502]. On n'observe une relative normalisation des répertoires pour les célébrations publiques à Paris autour de figures comme Le Sueur et, dans une moindre mesure, de Cherubini qu'à partir de la Seconde République et du Second Empire[1503].

---

les seuls directeurs autorisés de la musique pour le service du culte divin. Martini » (Archives nationales, F[19] 7049). La lettre est intégralement retranscrite en Annexe 8[A], p. 754-755.

[1497]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 12 et 13, Rés. Vma. ms. 1627. Ce lot de parties séparées contient le *Pie Jesu* et la marche funèbre qui en est tirée et porte la mention de la date du premier service en l'honneur de Louis XVI le 21 janvier 1815. *cf*. catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 18, p. 535-536.

[1498]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 14, Rés. Vma. ms. 1629. Ce lot de parties séparées contient le *Pie Jesu* et la marche funèbre qui en est tirée. *cf*. catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 19, p. 536-537.

[1499]. Dans son numéro du 21 janvier 1815, le *Journal de Paris* indique que pour le service en l'honneur de Louis XVI, la messe des morts de Jommelli était accompagnée d'une marche funèbre de Desvignes. Or, celle tirée de son *Pie Jesu* est la seule qui nous lui connaissons.

[1500]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 34, 35 et 36, Rés. Vma. ms. 1660. Ce lot de parties séparées contient le *Pie Jesu* et la marche funèbre qui en est tirée. Le *Requiem* de Mozart ainsi farci du *Pie Jesu* de Desvignes fut exécuté le 25 juin 1808 pour les obsèques du Cardinal de Belloy, Archevêque de Paris, le 23 juillet 1810 pour les obsèques du Cardinal-légat Caprara, Évêque de Milan. Enfin, le *Pie Jesu* de Desvignes accompagne également une messe des morts inconnue pour les obsèques du journaliste et dramaturge Frédéric Soulié le 10 octobre 1847. Voir Annexe 2[A] aux dates indiquées.

[1501]. Pierre Desvignes a fait exécuter l'un de ses quatre *Te Deum* (catalogue en Annexe 1 aux numéros Dv. 128-131) pour l'Assomption et la proclamation de la *Constitution de l'an X* le 15 août 1802, pour l'Assomption du 15 août 1803, pour la proclamation de l'Empire le 10 juin 1804, pour la Saint-Napoléon le 15 août 1805, pour la victoire d'Austerlitz le 22 décembre 1805, pour la Saint-Napoléon le 15 août 1806, pour la victoire d'Iéna le 9 novembre 1806, pour la prise de Dantzig le 14 juin 1807, pour la victoire de Friedland le 7 juillet 1807, pour la Saint-Napoléon le 15 août 1812, pour les victoires en Russie le 4 octobre 1812, pour le « Concordat de Fontainebleau » le 30 janvier 1813, pour le retour des Bourbons le 12 avril 1814 et pour la naissance du duc de Bordeaux le 3 octobre 1820. Voir Annexe 2[A] aux dates indiquées.

[1502]. Un *Te Deum* de Sigismund Neukomm est en effet exécuté pour l'anniversaire du sacre impérial le 5 décembre 1813 et pour l'entrée du comte d'Artois à Paris le 14 avril 1814. Voir Annexe 2 aux dates indiquées. Il ne s'agit pas du même *Te Deum*. Le premier correspond au numéro 70 du catalogue du compositeur et le second au numéro 126 d'après BEDUSCHI (Luciane), *Sigismund Neukomm (1778-1858). Sa vie, son œuvre, ses canons énigmatiques*, 3 vol., thèse de doctorat, Université Paris-IV Sorbonne, 2008.

[1503]. Sur cette question, voir GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, p. 369-395. L'auteure met également en garde face à « une lecture exclusivement politique » de ce phénomène soulignant les considérations pratiques de tels réemplois : simplicité d'accès aux partitions, coûts de copie réduits, facilitation des répétitions et des exécutions.

Ainsi, les œuvres composées pour les célébrations publiques sous l'Empire et la Restauration ne peuvent être assimilées à la fonction d'emblème au sens où Maurice Agulhon a défini cette notion :

> « Un pouvoir politique […] vise à se faire reconnaitre, identifier et, si possible, favorablement apprécier grâce à tout un système de signes et d'emblèmes, dont les principaux sont ceux qui frappent la vue. L'emblème en première approximation est supposé avoir trois fonctions élémentaires : identifier le pouvoir politique dont il émane en le distinguant des pouvoirs antérieurs abolis ; traduire clairement les principes dont se réclame le pouvoir (par exemple la faucille et le marteau : l'union des ouvriers et des paysans) ; si possible, enfin, produire sur le spectateur un effet favorable, lui plaire, entrainer son adhésion[1504] ».

Elles ne permettent pas d'identifier directement les pouvoirs politiques pour les célébrations desquelles elles sont exécutées, en ce que l'intervention de l'État se limite au règlement des frais. Par leur récurrence, ces œuvres ne permettent pas non plus de distinguer clairement les régimes impérial et royal. Cette distinction n'est directement perceptible que par les emblèmes visuels appendus aux voûtes des églises, et, de manière plus latente, dans l'organisation du calendrier national et dans les principes d'annexion du chœur de la cathédrale. Ces œuvres ne traduisent pas à elles seules les principes dont se réclame le pouvoir. Ces derniers sont surtout perceptibles dans la globalité des célébrations et dans la manière dont elles investissent le calendrier liturgique. Si ces œuvres peuvent participer d'un phénomène d'adhésion ou au moins de stimulation du registre émotionnel, c'est d'abord en tant qu'élément constitutif de la célébration, par leur coprésence avec le reste des éléments fondateurs de la célébration.

Tout au plus peut-on interroger la notion d'emblème politique dans le cadre très restreint des *Te Deum* d'action de grâce sous l'Empire. Inscrit dans le champ des fêtes nationales de l'Empire, le *Te Deum* prend un tout autre statut que celui d'hymne d'action de grâce et participe de la fondation de l'image du pouvoir napoléonien[1505]. Pour autant, il occupe une place à part dans ce processus. Selon les problématiques habituelles de l'histoire des emblèmes politiques postrévolutionnaires, les trois questions primordiales auxquelles doivent répondre l'historien

---

[1504]. AGULHON (Maurice), *Histoire vagabonde*, t. I, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris : Gallimard, 1988, p. 283-284.

[1505]. Le rapprochement que Sudhir Hazareesingh fait entre les fêtes du 15 août et du 14 juillet sous le Second Empire traduit également la particularité des *Te Deum* impériaux en France : HAZAREESINGH (Sudhir), *La Saint-Napoléon, quand le 14 juillet se fêtait le 15 août*, Paris : Tallandier, 2007.

sont celles de leur origine, de leur développement et de leur réception[1506]. Ici, la question est d'autant plus délicate qu'il s'agit de se questionner sur la manière dont un emblème, déjà parfaitement défini et dont l'origine est très bien connue, a été transposé d'un régime politique à un autre. En effet, par son inscription dans le genre du motet à grand chœur, avatar musical du « noyau rituel constitué de Dieu, du Roi et de la France[1507] », il est incontestablement un emblème du pouvoir royal ancré dans la conscience européenne depuis le règne de Louis XIV. Les travaux de Maurice Agulhon s'attachent aux emblèmes visuels, de nature beaucoup moins abstraite que la musique. La place du motet à grand chœur dans la culture française et dans le domaine de la représentation du pouvoir, particulière à la France et unique dans son histoire, permet toutefois d'associer les théories de Maurice Agulhon à un objet musical dans le cadre de la présente étude.

L'identification du *Te Deum* à un genre propre à la cour royale permettait de le considérer comme un véritable emblème de la royauté sous le règne de Louis XIV et jusqu'à la fin du règne de Louis XV. Mais le genre perd cette fonction identifiante dans le cadre du Concert spirituel dont les programmes, à partir de l'arrivée de Gossec à sa direction en 1773, tendent à lui substituer des symphonies, des drames sacrés ou des motets allemands et italiens avec le *Stabat Mater* de Joseph Haydn en figure de proue[1508]. La nouvelle Chapelle consulaire puis impériale ne reprend pas l'ancien répertoire de la Chapelle royale et lui préfère la musique italienne[1509]. La diversité des programmations de *Te Deum* à Notre-Dame pour les célébrations impériales puis royales témoigne de ce phénomène. Le genre du motet à grand chœur survit néanmoins dans les œuvres des maîtres de musique français formés en maîtrises comme *habitus* compositionnel, à travers quelques topiques qui ont fondé son identité aux époques de Lalande et de Mondonville. Nombre de ces topiques sont encore perceptibles dans les motets pour les vêpres de Desvignes[1510] et dans ses *Te Deum.* Si le genre est destitué de sa fonction identifiante il n'en demeure pas moins un marqueur vivant de la culture des maîtrises françaises.

Les compositeurs étrangers comme Neukomm ou Martini ne se conforment en rien aux codes du genre. Le *Te Deum* du premier ne compte presque aucun numéro fermé et s'inscrit dans la droite ligne des grands motets allemands presque intégralement composés pour chœur avec

1506. AGULHON (Maurice), *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris : Flammarion, 1979.

1507. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 585.

1508. *Ibid.*, p. 366-404.

1509. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme…op. cit.*, p. 158-164.

1510. Voir Chapitre 3.

quelques interventions de solistes au cours du discours. Le *Te Deum* du second reprend la forme cantate en numéros fermés mais il ne contient aucun topique du motet à grand chœur : pas de page imitative, pas d'air ou récit de basse-taille ni de duo de basse-taille ou de basse et haute-contre. Hormis la fugue finale *Fiat misericordia tua*, ce *Te Deum* se compose exclusivement de chœurs homorythmiques, de deux airs de soprano et d'un trio de soprano, ténor et basse. Le *Te Deum* tend à se détacher du genre du motet à grand chœur, en partie du fait de l'ouverture aux ouvrages étrangers, comme en témoignent les *Te Deum* de Martini et Neukomm. Cela conduit à brouiller les repères traditionnels français quant à la représentation du pouvoir par la musique. Cette perte de repères est d'autant plus exacerbée que le répertoire exécuté est stylistiquement hétérogène. Par conséquent, le *Te Deum* ne semble pas pouvoir être considéré comme un emblème du pouvoir impérial si l'on s'en tient aux théories de Maurice Agulhon. Le chant du *Te Deum* n'identifie pas le régime à lui seul et ne traduit pas la totalité de ses intentions. Mais par son ancrage dans la tradition des représentations politiques et sa faculté de symboliser l'union entre Dieu, le Roi et la Nation dans l'imaginaire français, le *Te Deum* définit partiellement l'identité du régime napoléonien. Il illustre l'intention de ce dernier de s'approprier les attributs et les symboles de l'ancienne monarchie mais aussi son interventionnisme dans le domaine des célébrations publiques. Il illustre également partiellement les principes de la Monarchie restaurée, renouant avec les pratiques politico-liturgiques d'Ancien Régime.

Il n'est finalement guère possible de définir une esthétique du pouvoir par rapport à un repère générique, tel que ce fut le cas depuis Louis XIV, ou à une quelconque norme de création. Le lien entre musique et politique est complexe à déterminer lorsqu'il s'agit d'y réfléchir en dehors des questions liées à l'interventionnisme de l'État dans la création[1511], aux lectures politiques d'œuvres préexistantes[1512], ou à leur réappropriation militante[1513]. Dans les processus de représentation du pouvoir que nous analysons ici, la musique ne joue qu'un rôle auxiliaire. Les musiques exécutées lors des célébrations publiques ne revêtent pas, ou très rarement, de traits stylistiques ou esthétiques directement rattachables à ces célébrations. Elles agissent ainsi comme des éléments de représentation du pouvoir non par elles-mêmes mais par syncrétisme entre leurs qualités intrinsèques et « l'horizon d'attente social[1514] » propre à la célébration. Si la

1511. BUCH (Estebán), *L'affaire Bomarzo. Opéra, perversion et dictature*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2011.

1512. BUCH (Estebán), *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris : Gallimard, 1999.

1513. HUBBS (Nadine), « '*I Will Survive*' : musical mappings of queer social space in a disco anthem », *Popular Music*, 26/2 (2007), p. 231–244.

1514. JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 284 : Jauss définit l'horizon d'attente sociale comme « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception ».

musique ne procède pas directement de la « mise en signes des forces[1515] », elle participe au moins de la mise en valeur de ces signes en amplifiant la dimension sonore de leur démonstration publique.

Au regard de l'histoire du lien entre musique religieuse et représentation du pouvoir aux époques moderne et contemporaine, nous pouvons dégager quatre éléments fondamentaux propices à l'expression de la réjouissance dans le cadre des cérémonies publiques, indépendamment des particularismes stylistiques : la convocation d'un effectif nombreux à la faveur d'une écriture grandiloquente et de l'exécution de pièces de musique à la pointe de la modernité, ainsi que l'emploi de musique d'harmonie ou de procédés d'écriture empruntés à la musique militaire. Si la musique sert avant tout d'auxiliaire de la réjouissance, l'emploi de musique militaire ou de traits martiaux procède également de la diffusion de l'image du pouvoir, notamment à travers la célébration des victoires militaires ou la commémoration des soldats martyrs.

B. Modernité et ostentation

Ainsi que l'a souligné Nobert Elias, « le peuple ne croit pas à un pouvoir, même réel, s'il ne se manifeste pas aussi dans la démarche extérieure du monarque. Pour croire, il faut qu'il voie[1516] ». Qu'ils soient incarnés par un monarque protégé et légitimé par la divine providence ou par un régime républicain « sans visage[1517] », les pouvoirs publics français recourent aux mêmes pratiques ostentatoires procédant par l'accumulation ordonnée d'un nombre important d'objets, de pratiques festives et de personnes très diverses et savamment hiérarchisées en

[1515]. Nous paraphrasons Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris : Editions Kimé, 2005, p. 185 : « Représenter, c'est mettre en signes une force, qu'il s'agisse des gardes et des tambours du roi ou des ambassadeurs du prince ; le pouvoir, c'est montrer ces signes, les faire voir afin de faire connaître les choses dont ils sont les signes, afin de faire croire naturellement et sans violence à la force (la violence) qu'ils représentent. Le grand arc de la représentation ici se prolonge de la peinture et de la comédie à la politique ; de la métaphore de l'image et de la métamorphose de scène à la transsubstantiation et à l'eucharistie du politique ».

[1516]. ELIAS (Norbert), *La société de cour*, Paris : Flammarion, 1985, p. 116.

[1517]. OZOUF (Mona), « Préface », IHL (Olivier), *La fête républicaine…op. cit.*, p. VII.

fonction de leur statut[1518], au-dedans et au-dehors de l'église[1519]. « Dehors », la population entend le bourdon de la cathédrale qui annonce les festivités et rythme la cérémonie religieuse. Elle voit passer le cortège royal ou impérial au son des marches militaires, des coups de canons et des salves d'artilleries. Elle peut assister à des spectacles gratuits dans les théâtres, manger, danser, boire du vin et applaudir les performances sportives qui se déroulent sur les Champs-Élysées, sur les places des arrondissements et sur la Seine. Le soir, elle peut admirer un feu d'artifice et accéder aux jardins des Tuileries pour assister au concert en plein-air et apercevoir l'empereur ou le roi saluant aux balcons du château[1520]. « Dedans », les autorités civiles, religieuses et militaires sont soigneusement disposées et mises en scène dans le chœur, dans la nef ou dans des tribunes en bois richement décorées de tentures luxueuses et illuminées de chandelles, lustres et lampadaires[1521]. La grande grille du chœur est retirée pour que cette mise en scène des corps constitués soit bien visible de la population[1522]. Dotés des attributs propres aux grandes solennités, les membres du chapitre de Notre-Dame accompagnent cérémonieusement le souverain sous un dais et célèbrent l'office au son puissant d'une musique à grand orchestre symphonique ou d'une harmonie militaire réunissant nombre des meilleurs

---

1518. FLEURDORGE (Denis), *Les rituels et les représentations du pouvoir*, Paris : Zagros, 2005, p. 34 : « La profusion, obtenue par le nombre et la diversité des éléments constitutifs […] ; L'accumulation, en acteurs, en spectateurs, en objets ; la juxtaposition, par la coprésence d'objets ou de personnes fortement différenciées ; l'alignement, la répétition (et l'uniformité) conçus comme une mise en ordre des personnes et des objets ; le rassemblement par groupes ou sous-groupes, en fonction du statut des personnes, de leur grade, de leur nature, de leur fonction ; et enfin la division, par une séparation et une répartition calculées des individus comme acteurs, comme invités, comme spectateurs ».

1519. Le rapport du « dehors » au « dedans » forme un élément essentiel des célébrations publiques en France sous l'Ancien Régime et au XIX^e^ siècle. Voir à ce propos MARTIN (Philippe), *Histoire de la Messe. Le théâtre divin (XVI^e^-XX^e^ siècles)*, chapitre 4 : « Dehors ou dedans », Paris : CNRS éditions, 2010, p. 137-170 et GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, p. 305-338.

1520. Voir II. A. b) du présent chapitre.

1521. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 1^er^ mai 1822 pour le baptême du duc de Bordeaux : « Des gradins destinés à recevoir les divers corps diplomatiques, judiciaires, civils et militaires, richement décorés avoient été dressés dans la nef, la croisière du chœur et les travées qui règnent dans toutes les parties de l'église ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 12 octobre 1823 pour la délivrance du Roi d'Espagne : « Le chœur était décoré dans toute son étendue d'une tenture de taffetas cramoisi et éclairé d'un grand nombre de lampadaires ».

Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 27 septembre 1824 pour l'Entrée de Charles X à Notre-Dame : « Vers une heure, le Chapitre s'est rassemblé à la sacristie pour se revêtir de chappes et aller prendre ses places au chœur, dont la boiserie, ainsi que les stalles étaient couvertes d'une tenture de soye rouge relevée par des franges d'or. La nef et le chœur étaient éclairés par un grand nombre de lustres et de lampadaires ».

1522. Archives nationales, F^19^ 7049 : *Distribution des sommes à payer pour le Te Deum chanté le 15 août 1813 pour la Saint Napoléon*. En plus des travaux de menuiserie et des dépenses habituelles pour le personnel mobilisé, ce mémoire comprend également des frais de serrurerie pour « déposer et reposer la grille du chœur ». Le compte rendu des chanoines de Notre-Dame pour l'exécution de la messe du Saint-Esprit pour l'ouverture des sessions parlementaires le 4 novembre 1817 font également mention d'un tel aménagement (Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 4 novembre 1817).

musiciens de Paris[1523]. Dans ce tumulte, la musique stimule l'expression de la réjouissance et celle de la reconnaissance publique, en tant que médium sensible entre le phénomène de dévotion religieuse et celui de représentation des pouvoirs publics incarnés par un souverain élu de Dieu. Les musiques exécutées lors des célébrations publiques de l'Empire et de la Restauration à Notre-Dame de Paris, et particulièrement les *Te Deum* d'action de grâce, s'inscrivent parmi une multitude de manifestations visuelles et auditives qui sont prépondérantes pour représenter la puissance publique et militaire (coups de canons, salves d'artilleries, feux d'artifice, illuminations), la reconnaissance populaire (bals, concerts, distributions de consommables) et le caractère sacré de la célébration (sonneries de cloches, attributs des grandes solennités).

On ne sait rien des musiques qui ont été chantées lors des célébrations royales à Notre-Dame pour les périodes plus anciennes. Tout au plus trouvons-nous dans le *Cérémonial françois* les traces d'un *Te Deum* en musique alternée avec l'orgue pour les victoires d'Henri III en décembre 1587[1524] ainsi que celles d'un *Te Deum* « chanté en musique » pour la naissance du dauphin en 1601[1525] ou la célébration de l'obéissance de La Rochelle en 1628[1526]. Le *Te Deum* de Lully exécuté pour la première fois en 1677 est la composition la plus ancienne que l'on conserve[1527]. Dès lors, les *Te Deum* composés pour les cérémonies royales développent une esthétique de l'ostentation fondée sur la puissance sonore et la modernité de l'écriture. Dans cette perspective, les compositeurs privilégient une écriture à grands traits et des chœurs homorythmiques puissants soutenus par l'ensemble du grand orchestre aux évocations de la réjouissance, de la puissance divine (à travers les versets *Te Deum laudamus*, *Et laudamus*

1523. On ne conserve aucune représentation visuelle de ces cérémonies. Mais leurs descriptions dans les différentes sources convoquées ici montrent leurs similitudes avec les cérémonies de la Monarchie de Juillet, de la Seconde République ou du Second Empire qui sont bien mieux documentées sur ce point. Ainsi, les illustrations mises au jour par Fanny Gribenski offrent-elles probablement des aperçus assez fidèles du décorum des cérémonies du Premier Empire et de la Restauration. Voir GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit.*, p. 295-395.

1524. *Le cérémonial françois*, p. 988 : « Le *Te Deum* fut commencé en musique, répondu desdites orgues ».

1525. *Ibid.*, vol. 2, p. 161-168.

1526. *Ibid.*, p. 994-999.

1527. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 534 : « Si rien ne permet d'affirmer que les *Te Deum* chantés à Reims et à Notre-Dame de Paris à l'occasion du sacre de Louis XIV étaient mis en musique sous forme de motets à grand chœur, la participation de la Musique de la Chambre, à côté de celle de la Chapelle pour l'exécution du *Te Deum* de Jean Veillot, joué au couvent des Augustins à l'occasion du traité des Pyrénées en avril 1660, inaugure une longue série de *Te Deum* composés par les musiciens du roi. Malheureusement le *Te Deum* de Veillot, celui de Robert, exécuté à Notre-Dame de Paris pour célébrer, deux jours avant le *Jubilate Deo* de Lully, l'entrée du couple royal à Paris le 27 août 1660, comme ceux d'Expilly ou Du Mont, sont perdus. Le plus ancien *Te Deum* conservé est celui de Lully, exécuté une première fois en 1677 à Fontainebleau lors du baptême de son fils Louis, dont le roi était le parrain ».

nomen ou encore *Tu Rex gloriae Christe*) ou de l'onction de la foi (à travers les versets *Sanctus Dominus deus sabaoth*, *In te Domine speravi* ou *Judex crederis esse venturus*)[1528]. Soutenus par un orchestre de cordes, trompettes et timbales, les chœurs « *In te Domine speravi* » des *Te Deum* de Lalande et Colin de Blamont proposent, par la puissance sonore qu'ils déploient, une illustration grandiose de la puissance divine et de la foi (Fig. 65 et 66 ci-dessous). L'orchestre symphonique offre aux compositeurs de la seconde moitié du XVIII[e] siècle de nouvelles possibilités sonores au service d'une esthétique grandiose et ostentatoire. Dans le *Te Deum* qu'il a composé pour la Fête-Dieu en 1779, François-Joseph Gossec déploie toute la puissance de son orchestre composé de cordes, flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes, cors, bassons et timbales en doublure du chœur sur les mots « *Te Deum laudamus*[1529] » ou sur sa grande fugue à deux chœurs sur « *In Te Domine speravi*[1530] ». Dans son *Te Deum* composé en 1789 dans des circonstances encore inconnues, Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux intègre un tonnerre à son orchestre sur les versets *Judex Crederis esse venturus* et *In te Domine speravi*, renforçant ainsi le bruit produit par les trémolos de cordes et l'harmonie des instruments à vents[1531].

[1528]. FOGEL (Michèle), « Célébrations de la monarchie et de la guerre : les Te Deum de victoire en France de 1744 à 1783…art. cit. » ; MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Le Te Deum en France à l'époque Baroque, un emblème royal…art. cit. » ; FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur…op. cit.*, p. 534-535.

[1529]. F-Pn, D. 4776, p. 1-24.

[1530]. *Ibid.*, p. 202-243.

[1531]. F-Pn, ms. 2334, p. 95-115.
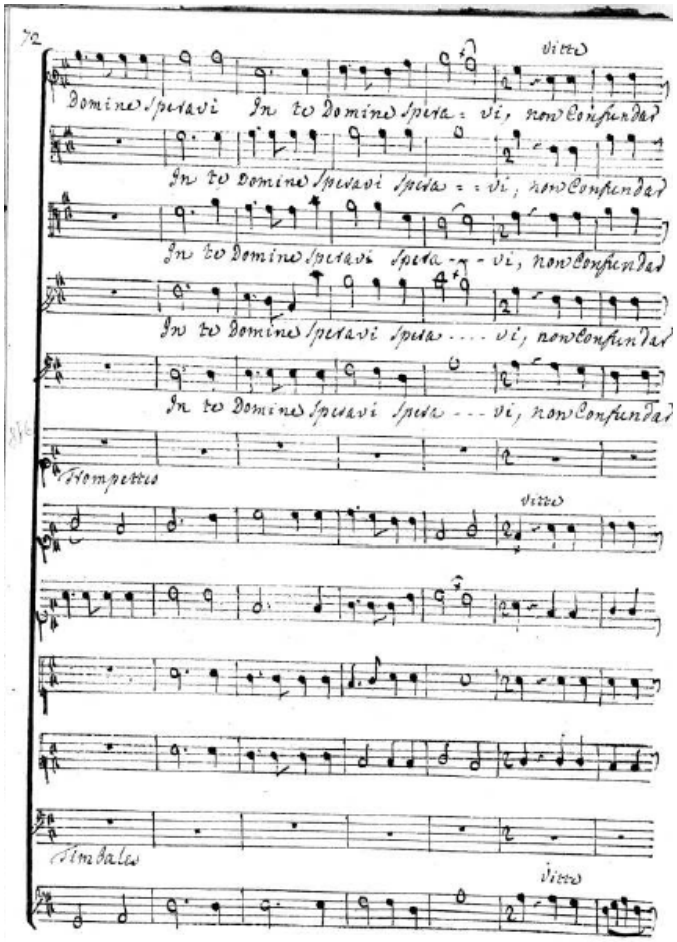


Fig. 65. Lalande, *Te Deum* : « *In te Domine speravi* », 1684[1532]
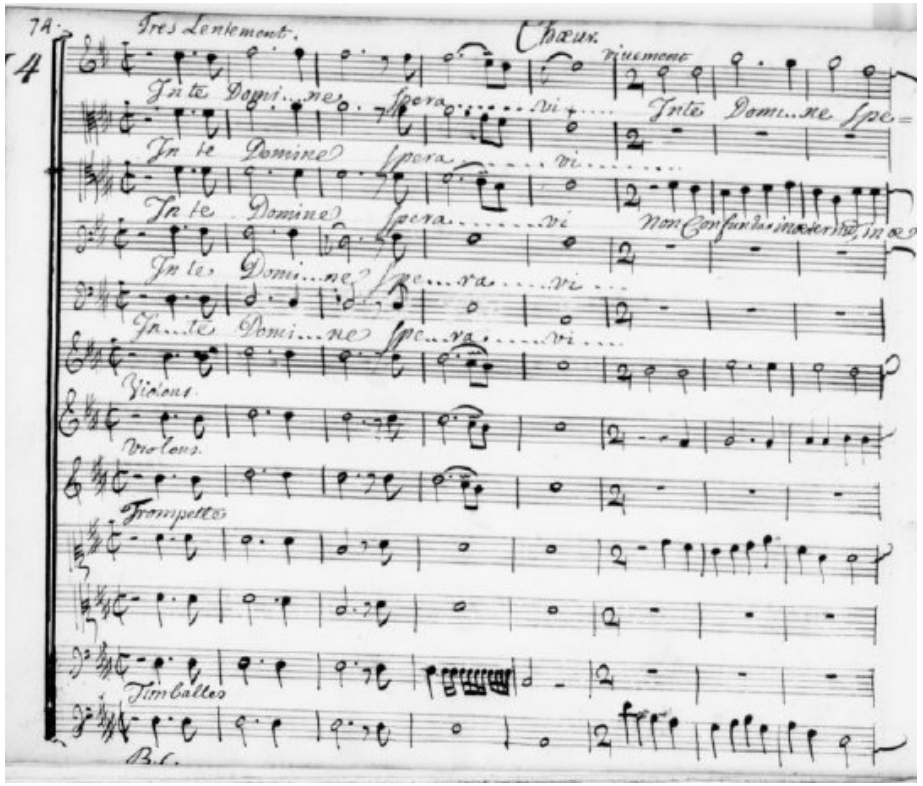


Fig. 66. Blamont, *Te Deum* : « *In te Domine speravi* », 1726[1533]

[1532]. F-V, Fonds Philidor, Motets de Lalande, tome I, p. 72

[1533]. F-Pn, D. 1128, p. 74. Ce *Te Deum* a été exécuté pour la première fois au Concert spirituel le 8 avril 1726 et est régulièrement repris pour les célébrations de victoires militaires à la Chapelle de Versailles jusqu'en 1758. Voir DRATWICKI (Benoît), *Catalogue de l'œuvre de François-Colin de Blamont*, sur philidor.cmbv.fr (consultée le 11 septembre 2021). Liste des œuvres / COLIN DE BLAMONT, François / Catalogues d'auteur / Publications / Accueil - Portail PHILIDOR (cmbv.fr).

Les *Te Deum* de Desvignes ou Martini s'inscrivent dans la droite lignée des *Te Deum* d'action de grâce du Grand Siècle et cristallisent des modes d'expression musicale déjà expérimentés dans les dernières décennies du siècle des Lumières. Alliant nombre, puissance et modernité, ces musiques reproduisent un mode d'expression musicale de la puissance publique hérité de la monarchie louis-quatorzienne favorisant une illustration énergique et éclatante de la grandeur de Dieu et l'inscription de la cérémonie dans la culture artistique du temps. Toujours sur les versets rattachés à l'expression de la puissance, de la réjouissance et de la foi, ces compositeurs emploient toute l'étendue de la gamme expressive de l'orchestre symphonique aux chœurs homorythmiques à l'image du « *Sanctus*[1534] » ou du « *Judex crederis esse venturus*[1535] » du *Te Deum* de Martini, du passage choral « *Non confundar in aeternum*[1536] » du *Te Deum* Dv. 130 de Desvignes ou du « *Domine salvum* / *Vivat in aeternum*[1537] » de son *Te Deum* Dv. 129. Le déploiement d'une telle puissance sonore et par un orchestre symphonique complet de plus d'une centaine de musiciens vise à produire un effet saisissant et à parer la cérémonie d'une musique grandiose. Les trois premiers morceaux fonctionnent sur le même principe : l'ensemble des pupitres de vents double le chœur et l'amplifie sur toute l'étendue de sa tessiture en nuance *fortissimo*, tandis que les cordes, accompagnées de coups de percussions, vivifient l'ensemble. Entrecoupés de sonneries de trompettes et doublés par toute l'harmonie des vents sur des coups de timbales et des trémolos ou des figures idiomatiques aux cordes, les chœurs *Judex crederis esse venturus* de Martini et *Non confundar in aeternum* de Desvignes illustrent de manière éclatante l'expression de l'espoir et de la foi (Fig. 67 et 68 ci-après).

1534. F-Pn, L. 5663, p. 19-22.

1535. *Ibid*., p. 44.

1536. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1610, p. 102-112.

1537. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1609, p. 134-142.
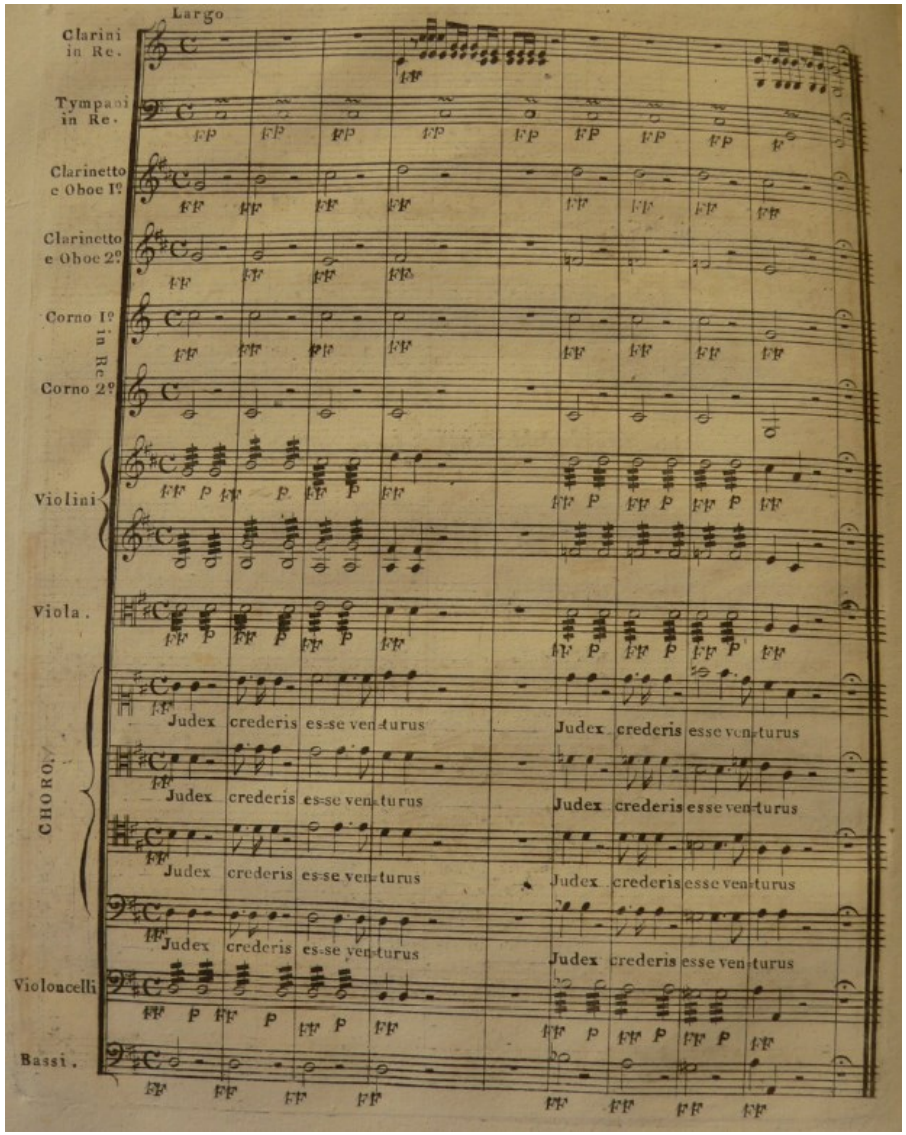


Fig. 67. Martini, *Te Deum*, « *Judex crederis esse venturus* », 1809

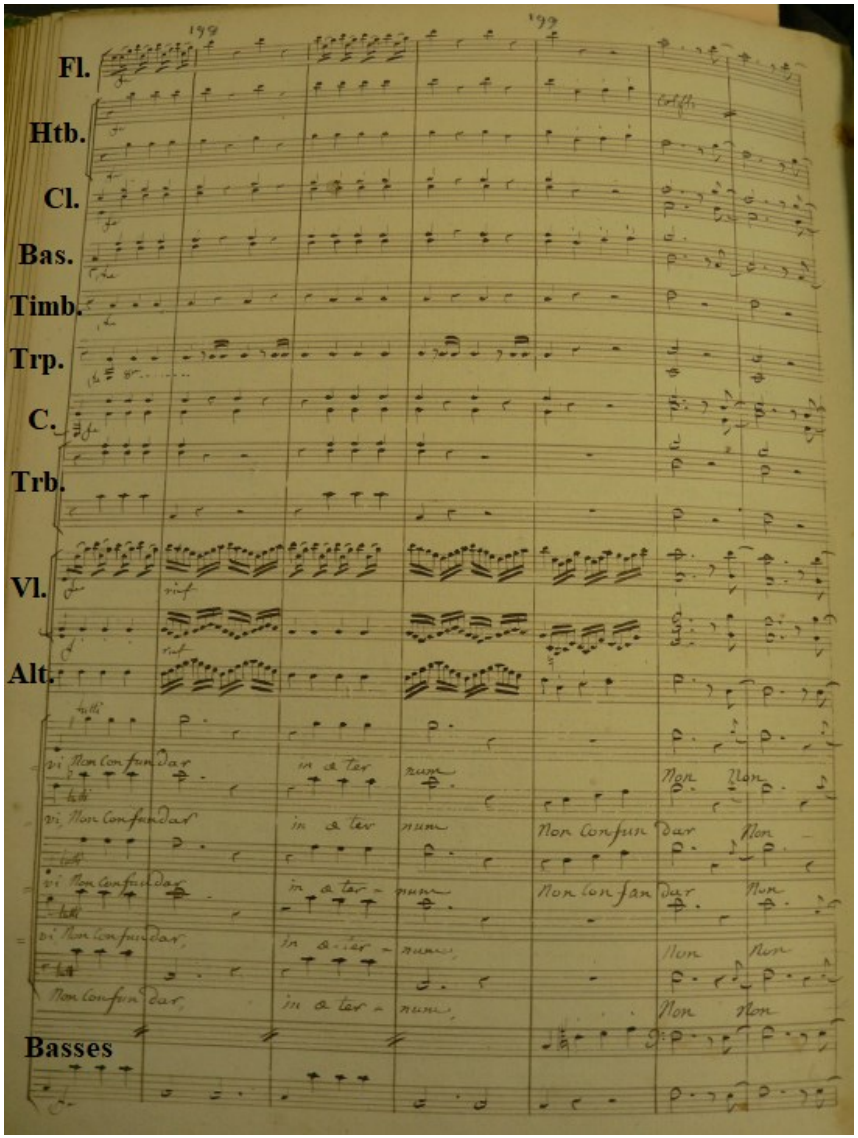


Fig. 68. Desvignes, *Te Deum* Dv. 130, « *Non confundar in aeternum* », *ca*. 1809

Desvignes use également de ce mode d'expression de la gloire et de la grandeur pour créer des effets rhétoriques ou des contrastes dramatiques entre plusieurs versets. Sur le verset « *Sanctus, Dominus Deus Sabaoth* » de ses *Te Deum* Dv. 129 et Dv. 130, Desvignes oppose deux illustrations de la figure divine : l'une mystérieuse sur le mot « *Sanctus* » et l'autre grandiose et brillante sur « *Dominus Deus Sabaoth* ». Ainsi, le compositeur développe-t-il sur les mots « *Sanctus* » une écriture imitative en notes longues et inscrites dans des progressions chromatiques, de longs retards dissonants ainsi que des harmonies de septième diminuées, juste accompagnée par un orchestre réduit aux cordes pour le *Te Deum* Dv. 129 et aux cordes accompagnées des bois pour le *Te Deum* Dv. 130 (Fig. 69 et 70 ci-dessous). À cette évocation pathétique du nom de Dieu succède celle, plus grandiloquente, de sa puissance et de sa souveraineté sur les armées célestes[1538]. Les mots « *Dominus Deus Sabaoth* » sont alors traités en grand chœur homorythmique simplement doublé par les cordes et l'harmonie des vents (Fig. 70 ci-dessous).

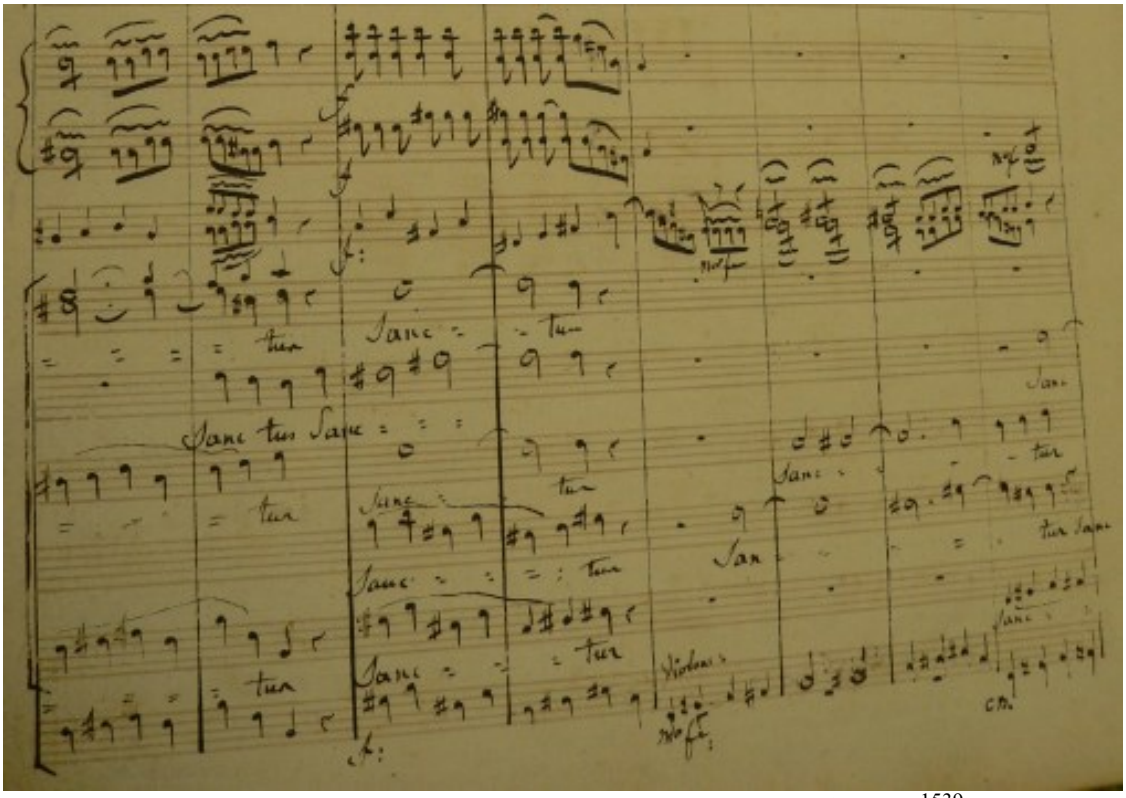


Fig. 69. Desvignes, *Te Deum* Dv. 129, extrait du *Sanctus*[1539]

[1538]. Rappelons que le mot « *Sabaoth* » signifie « Armées ». LE GALL (Robert), *Dictionnaire de liturgie*, 3e ed., Chambray-lès-Tours : C.L.D., 1987, p. 223.

[1539]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1609, p. 25.

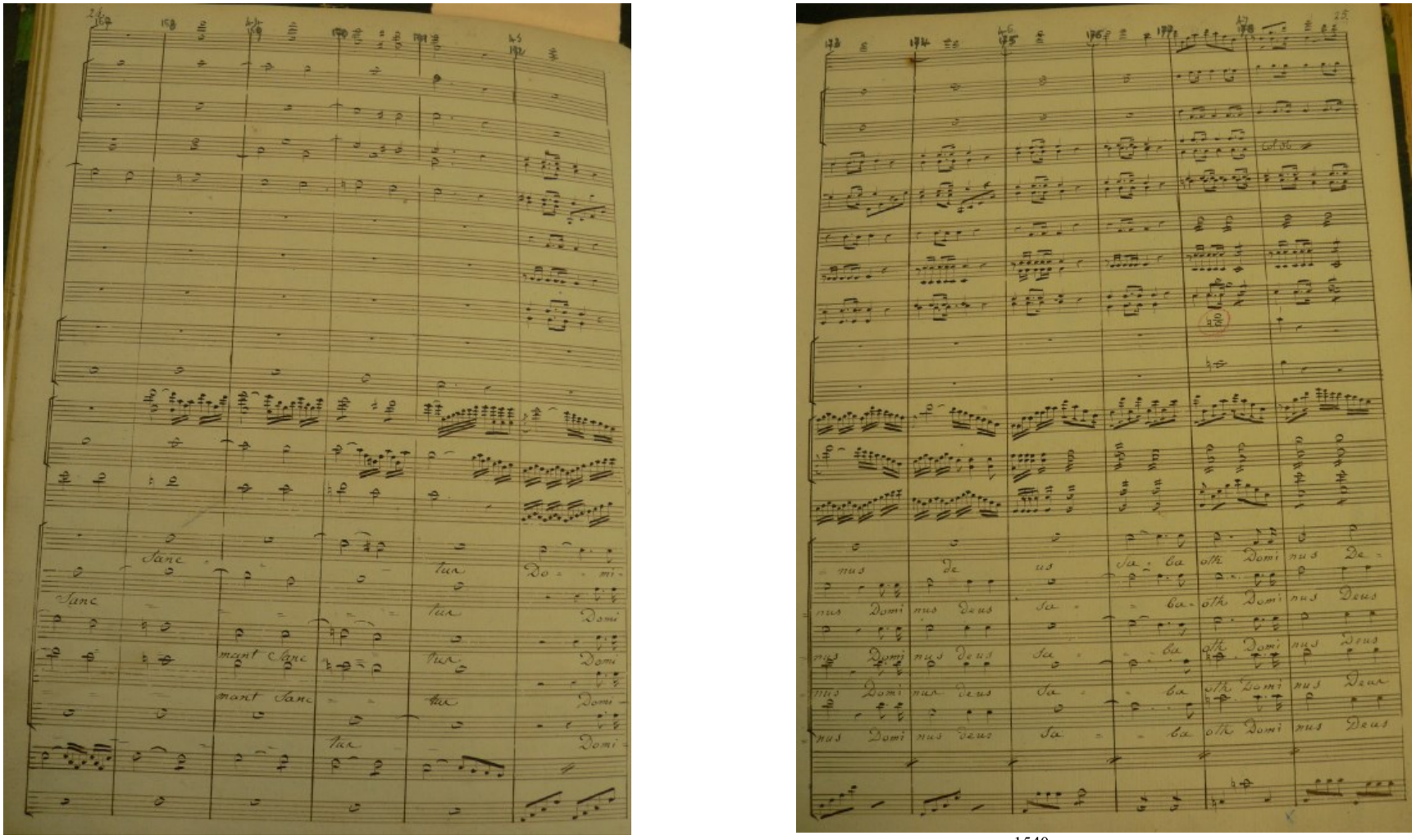


Fig. 70. Desvignes, *Te Deum* Dv. 130, extrait du *Sanctus*[1540]

[1540]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1610, p. 24-25.

Le compositeur inscrit son discours dans une conception très expressive et émotive de l'évocation du nom de Dieu. La stimulation du registre émotionnel dans les *Te Deum* de Desvignes ne se cantonne pas seulement à l'expression grandiose d'un « enthousiasme civique[1541] » mais aussi à l'expression plus large de l'émotion dévotionnelle. Dans cette perspective, le compositeur réserve également ses grands chœurs puissants et grandiloquents aux versets qui illustrent l'immensité du ciel et de l'univers, à l'image du chœur « *Tibi omnes angeli, tibi caeli et universa potestates* » de son *Te Deum* Dv. 129. Desvignes y oppose dans un registre imitatif l'évocation des anges (*Tibi omnes Angeli*) dans la tessiture aiguë du chœur et de l'orchestre et celle de toutes les puissances du ciel (*Tibi caeli et universae potestates*) par l'intégralité du chœur soutenu par des trémolos aux cordes et par l'harmonie complète des vents. Comme pour illustrer la dimension à la fois civique et religieuse de la cérémonie, Desvignes alterne, dans le premier chœur de son *Te Deum* Dv. 130, un grand chœur écrit en marche militaire et une retranscription stylisée du plain-chant sur les versets « *Te Deum laudamus* » et « *Te aeternum Patrem* ». Chanté en rondes par les dessus, le plain-chant est juste doublé par l'ensemble de l'orchestre en sonneries et par les violons en battements sur une pédale de dominante (Fig. 71 ci-dessous).

[1541]. Nous employons ce terme au sens où l'entend Nicolas MARIOT dans son article « Qu'est-ce qu'un "enthousiasme civique" ? », *Annales. Histoire, sciences sociale*s, 2008/1, p. 113-139. Ce dernier cherche moins à définir une notion historique qu'à tenter de poser les bases épistémologiques à la description du phénomène d'enthousiasme. S'inspirant des méthodes de la sociologie et de l'anthropologie historique, Mariot envisage l'enthousiasme civique autour les festivités publiques comme un phénomène émotionnel situé par rapport à un horizon d'attente festif. De ce fait, l'auteur propose de dissocier la notion d'enthousiasme civique de celle de l'adhésion aux principes du pouvoir représenté.

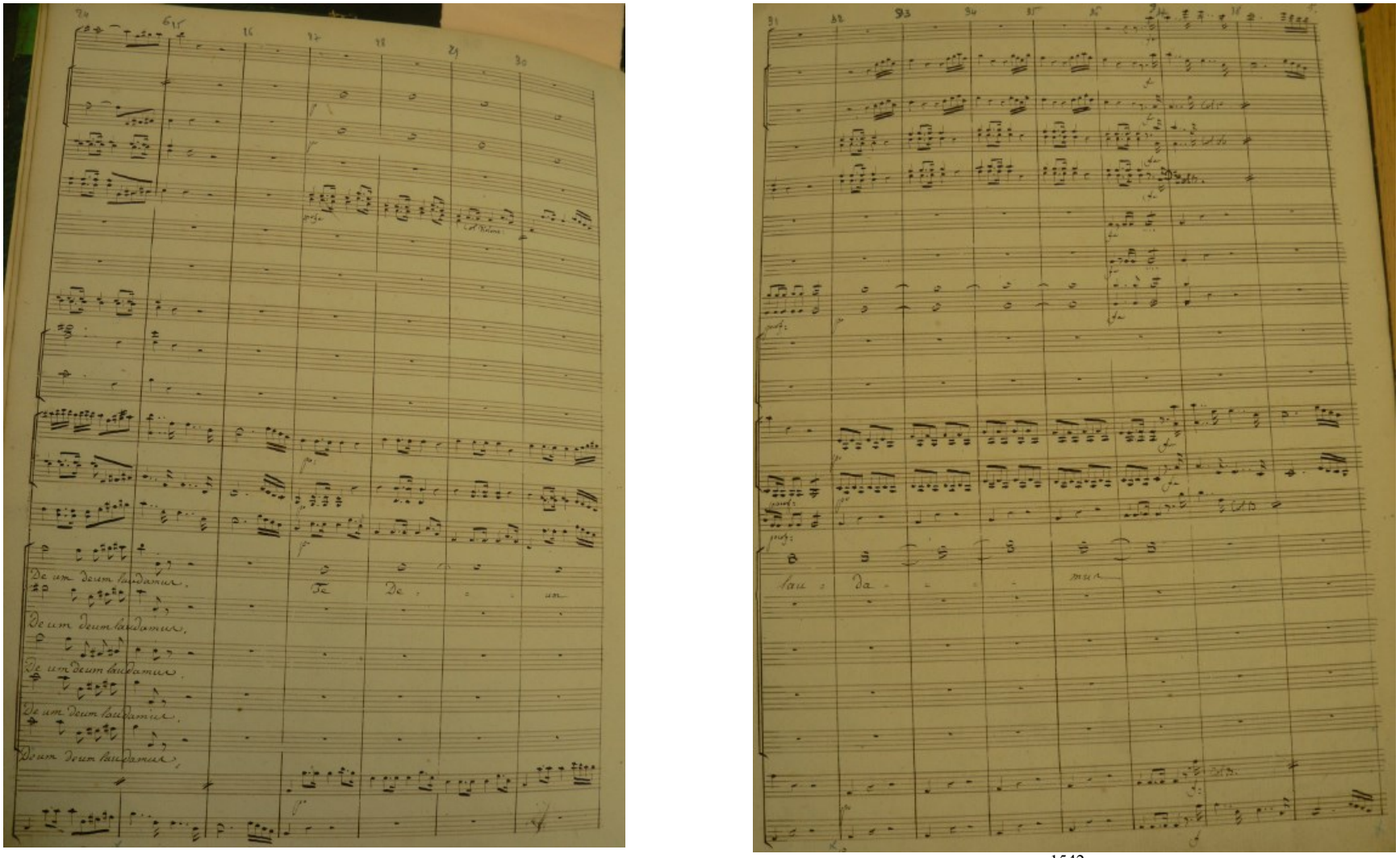


Fig. 71. Desvignes, *Te Deum* Dv. 130, stylisation du plain-chant[1542]

[1542]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3 : Rés. Vma. ms. 1610, p. 4-5.

C. L'esthétique militaire

a) La musique militaire à l'église de Louis XIV à Napoléon III

La musique peut également servir l'imagerie du pouvoir. Si la musique participe de la démonstration de puissance par le nombre d'exécutants et une écriture grandiloquente et ostentatoire, l'emploi de musique militaire sert autant à amplifier l'expression sonore de la puissance et de la réjouissance publique qu'à porter l'image d'un souverain chef suprême des armées à l'occasion des mariages, des naissances et des baptêmes dynastiques et, surtout, lorsqu'il s'agit de rendre grâce à Dieu à l'occasion d'une victoire militaire. À plus long terme, l'association de l'armée et de l'esthétique militaire à la représentation du pouvoir, quelle que soit son incarnation, devient un lieu commun des célébrations publiques en France[1543]. Il existe des traces de ces manifestations sonores de la puissance du roi et de son armée dès les cérémonies royales d'Henri III[1544]. Lors des cérémonies à Notre-Dame, le roi est amené jusqu'à l'entrée du chœur ou jusqu'à l'autel par la garde et par les archers, au son des tambours et des trompettes[1545]. À l'époque qui nous occupe ici, la revue des armées ou les défilés militaires forment également des éléments essentiels des célébrations de l'anniversaire du sacre impérial ou de celui du retour des Bourbons. Pour les célébrations de victoires militaires (ainsi que pour celles de la Saint-Napoléon et de l'anniversaire du sacre sous l'Empire) les généraux et maréchaux sont invités à siéger dans le chœur avec les autorités civiles et religieuses.

Si la musique participe de la démonstration de puissance, elle fait aussi écho à la présence militaire en s'imprégnant de sa dimension sonore. Les ensembles d'instruments à vent et de percussions que l'on classe habituellement sous le vocable de 'musique militaire' sont institués officiellement au début du XVIII[e] siècle et se divisent en trois principaux éléments : la *fanfare* (trompette et timbales), la *colonne d'harmonie* (hautbois, clarinettes, bassons et cors par deux) et la *musique turque* (grosse-caisse, tambour, triangle, tam-tam et autres percussions)[1546].

1543. FLEURDORGE (Denis), *Les rituels et les représentations du pouvoir…op. cit.*

1544. *Le cérémonial françois*, vol. 2, p. 987-1048. Dans le même volume, voir également le cérémonial des mariages royaux de 1601 (p. 50-56) et de 1615 (p. 88-92), ainsi que celui de la naissance du dauphin les 28 et 29 septembre 1601 (p. 161-168) et de la naissance et du baptême du duc d'Orléans (p.169-192).

1545. *Ibid.*

1546. PARES (Gabriel), *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires, d'harmonie et de fanfares*, Paris : Lemoine, 1898. Voir également BRENET (Michel) [BOBILLIER (Marie)], *La musique militaire : étude critique, illustrée de douze planches hors texte*, Paris : H. Laurens, 1917. Disponible en ligne : https://archive.org/details/lamusiquemilitai00bren.

L'esthétique militaire investit la composition des *Te Deum* royaux composés entre les années 1680 et 1770 et devient un élément prépondérant de l'expression de la réjouissance dans les motets à grand chœur. Cela se traduit, dans les *Te Deum* composés par l'emploi des instruments de la fanfare (trompette et timbales) faisant directement référence à la musique de cavalerie qui accompagne le cortège royal[1547]. L'emploi de ces instruments sur le champ de bataille et dans le domaine des célébrations publiques ne se développe qu'à la fin du XVIII[e] siècle dans le domaine de la céleustique, pour le divertissement des troupes ou pour les parades militaires[1548].

Si l'on conserve quelques témoignages d'emploi de musique militaire à l'église, et notamment à l'occasion du *Te Deum* chanté à Notre-Dame pour la paix avec l'Angleterre en 1783[1549], le phénomène se développe considérablement sous la Révolution[1550]. Parallèlement aux célébrations de la fête de la Fédération, aux déambulations funèbres et aux cérémonies de panthéonisation, la musique militaire investit ponctuellement l'intérieur des églises pour les pompes funèbres militaires, pour la bénédiction des drapeaux des districts à Notre-Dame le 27 septembre 1789, lors d'un office de pardon à Saint-Eustache après les pillages en décembre 1789 ou encore pour l'exécution d'un *Te Deum* commandé par le club helvétique de Paris en action de grâce de la libération de deux gardes suisses condamnés aux galères dix ans plus tôt[1551]. Lors de la célébration de la signature du Concordat à Notre-Dame le 18 avril 1802, de la musique militaire se mêle au *Te Deum* de Paisiello au moment de la remise des drapeaux[1552].

Louis XVIII renoue avec les « messes militaires » instituées dans les années 1780 pour les dimanches et jours de fête dans les villes abritant des régiments d'infanterie et de cavalerie[1553].

1547. Voir à ce titre les *Te Deum* de Jean-Baptiste Lully, Michel Richard de Lalande, Antoine Blanchard, André Campra, Henry Madin et François Colin de Blamont dont il est question plus en détails dans la section suivante.

1548. PERONNET (Patrick), *Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France, 1700-1914 : pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*, thèse de doctorat, Université Paris-IV Sorbonne, 2012.

1549. *cf. supra*, p. 450.

1550. PÉRONNET (Patrick), « *In Ecclesia militares musicae*. Usages et répertoire des musiques militaires dans les édifices religieux de 1801 à 1870 », *Musique et pratiques religieuses en France au XIX[e] siècle*, dir. Amélie Dubreuil-Porret, Fanny Gribenski, Vincent Rollin, actes du colloque à Paris, mars 2014, Paris : Garnier, à paraître. https://www.academia.edu/42897650/In_ecclesia_militares_musicae_Usages_et_r%C3%A9pertoire_des_musiques_militaires_dans_les_%C3%A9difices_religieux_de_1801_%C3%A0_1870, p. 2-10.

1551. *Ibid*.

1552. *Nouvelles politiques publiées à Leyde,* 20 avril 1802 : « À tant d'éclat à l'extérieur du Temple doit répondre celui du Service, qui sera célébré dans ses murs. La Musique, qui sera exécutée le jour de Pâques à Notre-Dame, est le plus bel Ouvrage du grand Compositeur Napolitain Paësiello, essayé il y a dix ans à Milan, & qui offre même un spectacle très-animé. Au milieu du *Te-Deum*, qui est exécuté par plusieurs Orchestres, des Troupes, précédées d'une Musique Militaire, entrent dans l'Église, y apportent leurs Drapeaux ; & des Chants guerriers se mêlent tout-à-coup aux Chants religieux. Cet Épisode est, dit-on, du plus admirable & du plus imposant effet ».

1553. *Ordonnance du Roi du 13 mai 1818 portant règlement sur le service intérieur, la police et la discipline des troupes d'infanterie*, Paris : chez Anselin et Pochard, 1822, p. 147-149. Disponible sur Gallica : Ordonnance du

Sous le Second Empire, Napoléon III systématise l'emploi de musiques militaires pour la célébration de la Saint-Napoléon et porte le développement d'un répertoire officiel de *Te Deum*, messes et messes des morts mobilisant les sonorités des nouvelles harmonies de cuivres. À titre d'exemple, nous pouvons citer la *Messe solennelle à quatre voix et musique militaire*[1554] ainsi que le *Te Deum militaire*[1555] de Momigny, la *Messe militaire* de Louis Dietsch[1556], le *Te Deum pour musique militaire* de François Coqterre[1557], le *Te Deum*[1558] et la *Messe solennelle de Dumont arrangée en musique militaire* de Jacques Abadie[1559] ou encore l'étonnant *Te Deum militaire et impérial* de Prosper Saint-d'Arod[1560] qui prend la forme d'un chœur homophonique chantant une stylisation du plain-chant originel, accompagné d'un orchestre d'harmonie[1561].

On ne conserve que peu de traces d'œuvres de commandes de ce style pour la période précédente en dehors du *Requiem à trois voix et instruments à vent* suivi d'une *Apothéose à Louis XVI* de Robert Nicolas Charles Bochsa pour les services anniversaires de Louis XVI[1562] ou de la *Grande messe solennelle offerte à l'armée et aux gardes nationales de France* d'Émile Amédée Théophile Thomassin[1563]. En l'absence d'information sur le répertoire de musique religieuse composée pour un effectif de musique militaire pour les célébrations publiques du premier XIX^e^ siècle, Patrick Péronnet suggère que « le répertoire semble donc emprunté au registre profane ou transcrit d'œuvres religieuses[1564] ». On ne conserve en effet que peu de traces de compositions originales pour musique militaire en dehors du *Chant de la bataille d'Austerlitz* d'Étienne Solère, dont on ne connaît pas les circonstances et modalités d'exécution[1565] et de la *Marche du Sacre de Sa Majesté l'Empereur* de Le Sueur exécutée par

roi du 13 mai 1818, portant règlement sur le service intérieur, la police et la discipline des troupes d'infanterie | Gallica (bnf.fr).

1554. F-Pn, Vm^27^ 3026, Vm^1^ 2153.

1555. F-Pn, Vm^1^ 4793, Vm^1^ 409 et Vm^1^ 2531.

1556. F-Pn, Vm^1^ 127.

1557. F-Pn, Vm^27^ 931.

1558. F-Pn, Vm^1^ 2591^(12)^.

1559. F-Pn, Vm^1^ 2647.

1560. F-Pn, Vm^1^ 4648.

1561. PÉRONNET (Patrick), « *In Ecclesia militares musicae…* art. cit. », p. 24-46. L'auteur en fournit une liste non exhaustive en Annexe (p. 47-49).

1562. F-Pn, D-7418^(2)^. Le titre porte la mention suivante : « composée et exécutée pour le service que MM. les Mousquetaires noirs ont fait célébrer le 21 janvier 1815 en mémoire de Louis XVI. Cette messe est suivie d'un motet composé pour célébrer l'Apothéose de Louis XVI et pour l'heureux retour des Bourbons ».

1563. F-Pn, RECUEILS-52^(18)^.

1564. PÉRONNET (Patrick), « *In Ecclesia militares musicae…* art. cit. », p. 12.

1565. F-Pn, VM^27^ 3931.

les musiciens des chasseurs à pied le jour de la bataille d'Austerlitz[1566], ou encore de la *Marche militaire* de Sigismund Neukomm exécutée le 13 juillet 1814 à l'église des Invalides pour les obsèques du comte Frédéric Henry Walther, général de division mort en revenant de la campagne de Saxe[1567]. Concernant la musique d'Église, une étude systématique des archives musicales des diocèses reste à faire. Pour le cas de Notre-Dame de Paris, les œuvres de Desvignes forment l'essentiel des programmes musicaux pour les célébrations publiques. Prolongeant les évolutions stylistiques de la musique d'Église de la fin du XVIII[e] siècle, ses messes, messes des morts et *Te Deum* participent également d'une culture des célébrations publiques laissant une part de plus en plus belle à la musique militaire. Ces œuvres témoignent d'une forme d'hybridation stylistique que l'on se propose d'interroger du point de vue de la continuité plutôt que de la rupture[1568].

b) Le Te deum et la musique militaire

L'emprunt de certains traits de la musique militaire dans le cadre des *Te Deum* d'action de grâce devient un lieu commun de l'expression de la gloire divine. Ainsi, l'emploi des instruments de la fanfare est exclusivement restreint aux grands chœurs d'acclamation sur les versets illustrant la réjouissance, le pouvoir divin ou l'onction de la foi : Lully, Lalande, Blanchard, Campra, Madin ou encore de Blamont convoquent tous un grand chœur homorythmique avec accompagnement de timbales et de trompettes en doublure de la symphonie sur les versets « *Te Deum laudamus* » et « *In te Domine speravi* »[1569]. D'autres versets évoquant la gloire divine comme « *Et laudamus nomen* » chez Lalande et Campra[1570], « *Tu Rex gloriae Christe* » chez Madin[1571], ou encore « *Sanctus, Dominus Deus Sabaoth* » chez

1566. F-Pn, Vma ms. 512. Consultable en ligne : Marche du sacre de Sa Majesté l'Empereur, exécutée le jour de la bataille d'Austerlitz par les musiciens des chasseurs à pied de la Garde Impériale. Musique de Le Sueur ..., recueillie d'après les oeuvre de Monsieur le Lieutenant Général Baron Lelet, ...et remise en harmonie par H. Courtin | Gallica (bnf.fr).

1567. F-Pn, ms. 6659. Il en existe également une version pour « orchestre militaire restreint » (F-Pn, ms. 6658).

1568. Sur la remise en question du paradigme d'une rupture révolutionnaire, voir FURET (François), *Penser la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1978.

1569. Pour le *Te Deum* de Lalande voir F-V, Fonds Philidor, *Motets de Lalande*, tome I, p. 1-7 et p. 69-77. Pour le *Te Deum* de Blanchard, voir F-Pn, H. 528, p. 1-8 et p. 37-45. Pour le *Te Deum* de Campra voir F-Pn, H. 426, p. 1-23 et p. 40-47. Pour le *Te Deum* de Madin voir F-Pn, H. 452, p. 1-8 et p. 71-94. Pour le *Te Deum* de Colin de Blamont voir F-Pn, D. 1128, p. 1-15 et p. 74-98.

1570. Pour le *Te Deum* de Lalande voir F-V, Fonds Philidor, *Motets de Lalande*, tome I, p. 61-63. Pour le *Te Deum* de Campra voir F-Pn, H. 426, p. 29-36.

1571. F-Pn, H. 452, p. 33-40.

de Blamont[1572], se prêtent également bien à un tel traitement. Dans le morceau de Blamont, les timbales marquant la tonique et la dominante avec les sonneries de trompettes en rythmes martiaux, sorte de fanfare stylisée, sur le grand chœur imitatif participent de l'expression de la grandeur et de la gloire de Dieu, à la fois Seigneur de l'univers et protecteur des armées (Fig. 72 ci-après)[1573]. Le *Te Deum* de Claude-Mathieu Pellegrin donné à la cathédrale d'Aix-en-Provence le 18 septembre 1748 pour la chute de Berg-op-Zoom associe à l'hymne ambrosienne en motet à grand chœur une vingtaine de petites marches militaires pour trompettes, flûtes, timbales, tambour et autres petites percussions[1574].
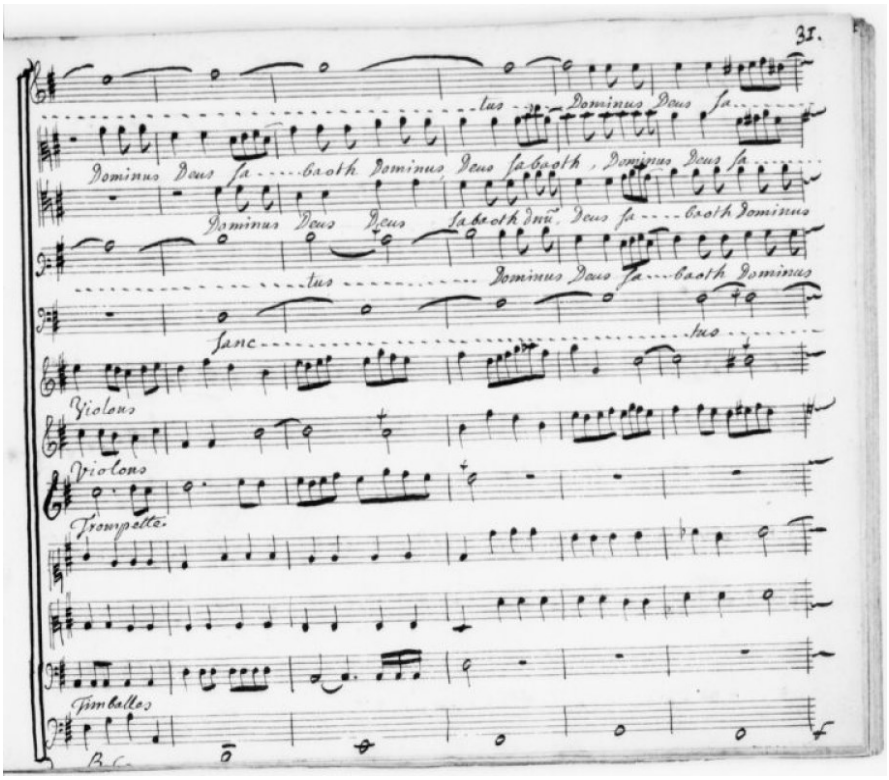


Fig. 72. F-Pn, D. 1128, p. 31. Extrait du chœur « *Sanctus, Dominus Deus Sabaoth* » du *Te Deum* de François Colin de Blamont

1572. F-Pn, D. 1128, p. 19-34.

1573. Ce *Te Deum* a été exécuté pour la première fois au Concert spirituel le 8 avril 1726 et est régulièrement repris pour les célébrations de victoires militaires à la Chapelle de Versailles jusqu'en 1758. Voir DRATWICKI (Benoît), *Catalogue de l'œuvre de François-Colin de Blamont*, sur philidor.cmbv.fr (consultée le 11 septembre 2021). Liste des œuvres / COLIN DE BLAMONT, François / Catalogues d'auteur / Publications / Accueil - Portail PHILIDOR (cmbv.fr).

1574. FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74, voir p. 35.

L'orchestre symphonique permet aux compositeurs du dernier tiers du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^ siècle d'explorer d'autres registres sonores, y compris dans les numéros de solistes[1575]. Il leur donne de nouveaux moyens, dans le cadre des *Te Deum* d'action de grâce, d'exprimer la grandeur de Dieu, la force du lien qui l'unit au Roi et à la Nation et de faire retentir dans le tumulte ambiant des célébrations publiques une nouvelle forme de puissance sonore sans bouleverser fondamentalement les modes d'expression institués par les compositeurs des générations précédentes. En accord avec les principes d'expression commune de la gloire de Dieu et du Roi explicités dans la partie précédente, l'emploi de traits stylistiques propres à la musique militaire est circonscrit aux grands chœurs sur des versets exprimant la réjouissance ou la grandeur. Dans son *Te Deum* exécuté à grand orchestre au Concert spirituel pour la Fête-Dieu en 1779[1576], François-Joseph Gossec réserve ce type d'écriture aux versets « *Te Deum laudamus*[1577] », « *Pleni sunt caeli et terra*[1578] », « *Judex crederis esse venturus*[1579] » et « *non confundar in aeternum*[1580] ». Dans son *Te Deum* de 1789, Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux déploie, sur ces mêmes versets, un arsenal sonore identique et ponctuellement augmenté d'un tambour[1581]. Ce dernier ajoute également des effets sonores en indiquant, en rythme, des tirs de canons dans le premier chœur[1582], et en ajoutant le bruit d'un tonnerre dans les deuxième et troisième chœurs de manière à amplifier le son du grand orchestre[1583].

1575. On observe en effet dans les *Te Deum*, messes et motets de Desvignes et ses contemporains une recrudescence des airs, duos ou trios accompagnés de cordes, hautbois et cors.

1576. Dans ce *Te Deum*, Gossec convoque un orchestre symphonique complet composé de cordes avec flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes et cors par deux, trombones par trois et timbales.

1577. F-Pn, D. 4776, p. 1-41.

1578. *Ibid*., p. 57-60.

1579. *Ibid*., p. 122-127.

1580. *Ibid*., p. 202-243.

1581. F-Pn, ms. 2334, p. 1 et p. 6.

1582. *Ibid*., p. 5, p. 18-19, p. 30-32.

1583. *Ibid*., p. 51-62, p. 99-115.
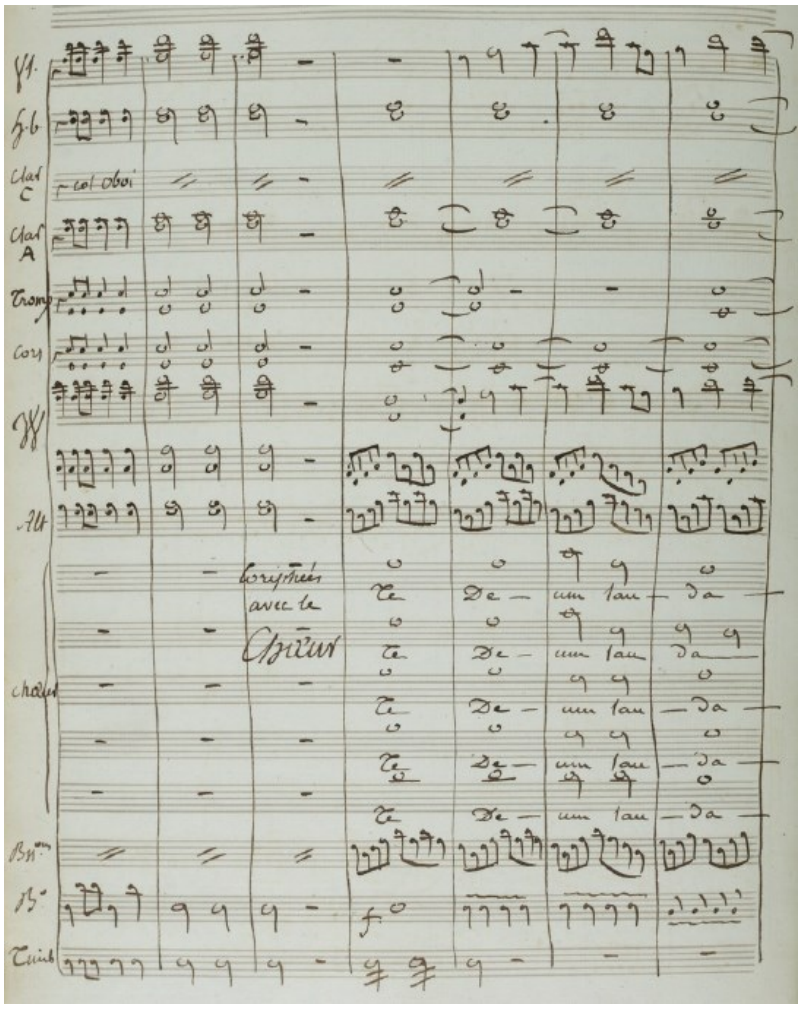


Fig. 73. F-Pn, D. 4776, p. 12. Début du *Te Deum* (1779) de François-Joseph Gossec

Le *Te Deum* demeure indissociable de l'esthétique militaire ainsi que de l'idée de réjouissance publique en France. En témoignent notamment les mots forts de François-René de Chateaubriand en 1802 :

> « Enfin, c'est l'enthousiasme même qui inspira le *Te Deum*. Lorsque, arrêtée sur les plaines de Lens ou de Fontenoy, au milieu des foudres et du sang fumant encore, aux fanfares des clairons et des trompettes, une armée française, sillonnée des feux de la guerre fléchissait le genou et entonnait l'hymne au Dieu des batailles ; ou bien lorsque […] cette hymne faisait résonner les vitraux, souterrains et les dômes d'une basilique, alors il n'y avait point d'homme qui n'éprouvât quelque mouvement de ce délire que faisait éclater Pindare aux bois d'Olympie, ou David au torrent de Cédron[1584] ».

Les célébrations publiques de la Révolution, du Consulat et de l'Empire ont contribué à populariser les sonorités des orchestres d'harmonie. Thierry Favier a récemment mis au jour les

[1584]. CHATEAUBRIAND (François-René de), *Le génie du christianisme*, Partie III, livre I, chapitre II, 1802.

traits communs entre les motets à grand chœur de la seconde moitié du XVIII[e] siècle et les hymnes révolutionnaires que lient un goût prononcé pour les chœurs homorythmiques et, surtout, l'emploi régulier des marches[1585]. Ainsi, ces deux genres procéderaient, en partie du moins, d'une culture commune de la réjouissance publique ou de l'expression de la grandeur. L'emploi régulier des marches dans les hymnes révolutionnaires serait en quelque sorte corollaire au phénomène de « transfert de sacralité[1586] » observé par Mona Ozouf[1587]. À ce titre, Favier met en garde contre les propensions de l'historiographie spécialisée à n'étudier le répertoire révolutionnaire que dans son propre microcosme ; ce qui a pour principale conséquence d'en proposer une définition essentialiste fondée sur sa seule dimension acoustique[1588]. Cet aspect apparaît néanmoins essentiel, sinon pour porter une définition globale des célébrations publiques révolutionnaires et postrévolutionnaires, au moins pour comprendre les influences réciproques entre les répertoires civiques et religieux.

Le développement du répertoire des hymnes, cantates et marches militaires sous l'Empire conduit à populariser une écriture pour harmonie de vents qui tend progressivement à pénétrer les genres religieux. Cette écriture se caractérise premièrement par l'emploi conjoint des effectifs de la *fanfare* et de la *colonne d'harmonie*, parfois avec des trombones ajoutés, et secondement par une écriture martiale fondée sur des battements ou trémolos aux percussions, des sonneries homorythmiques ou homophoniques en rythmes trochées à la colonne d'harmonie et parfois des sonneries *recto-tono* en rythmes anapestes ou dactyles aux trompettes. L'arrangement pour orchestre d'harmonie de la *Marche du sacre* de Le Sueur par Henri Courtin

---

1585. FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74. L'auteur organise sa démonstration en trois parties consacrées : à l'esthétique de la marche et l'emploi de grandes masses sonores dans le cadre des cérémonies royales ; à l'esthétique de la marche dans les tableaux imitatifs en prenant notamment en exemples plusieurs motets composés sur les premiers versets du psaume *In exitu Israël* ; à l'esthétique de la marche dans les traités de Jean-François Le Sueur relatifs aux quatre grandes fêtes annuelles. L'auteur démontre ainsi que l'esthétique de la marche est employée dans les motets au-delà de l'espace restreint des célébrations publiques et des représentations du lien entre la monarchie française et le Dieu des armées et que cette dernière peut également illustrer la marche des Hébreux hors d'Égypte ou celle de l'assemblée des fidèles venus assister à la messe. La marche qui conclut le *Kyrie* de la messe Dv. 13 de Pierre Desvignes en est également la parfaite illustration (Annexe 1, Dv. 13, p. 528-529).

1586. OZOUF (Mona), *La fête révolutionnaire. 1789-1799*, chapitre X : *La fête révolutionnaire : un transfert de sacralité*, Paris : Gallimard, 1976, p. 441-472.

1587. FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March…art. cit. », p. 73 : « Given the continuity of representations and the weight of hermeneutic tradition in elite culture, the numerous marches associated with Festivals during their organization and operation, can be considered as major components of the 'transfert of sacrality' outlined by Mona Ozouf ».

1588. *Orphée Phrygien : les musiques de la Révolution*, dir. Jean-Rémy Julien et Jean-Claude Klein, Paris : Du May, 1989 ; KALTENECKER, Martin, *La rumeur des batailles : la musique au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles*, Paris : Fayard, 2000.

en est la parfaite illustration[1589]. Créé vers 1819, cet arrangement propose, en plus de l'association traditionnelle de la *fanfare* et de la *colonne d'harmonie*, un ensemble de trois trombones, de cornets à pistons, de petites flûtes et un ophicléide en remplacement du serpent. Comme cela est souvent le cas dans ce type de répertoire, les clarinettes portent la conduite mélodique de l'ensemble et l'orchestre procède homorythmiquement en rythmes trochées (Fig. 74). Écrit pour un ensemble d'harmonie plus archaïque, le *Chant de la bataille d'Austerlitz* d'Étienne Solère procède de la même manière (Fig. 75)[1590].

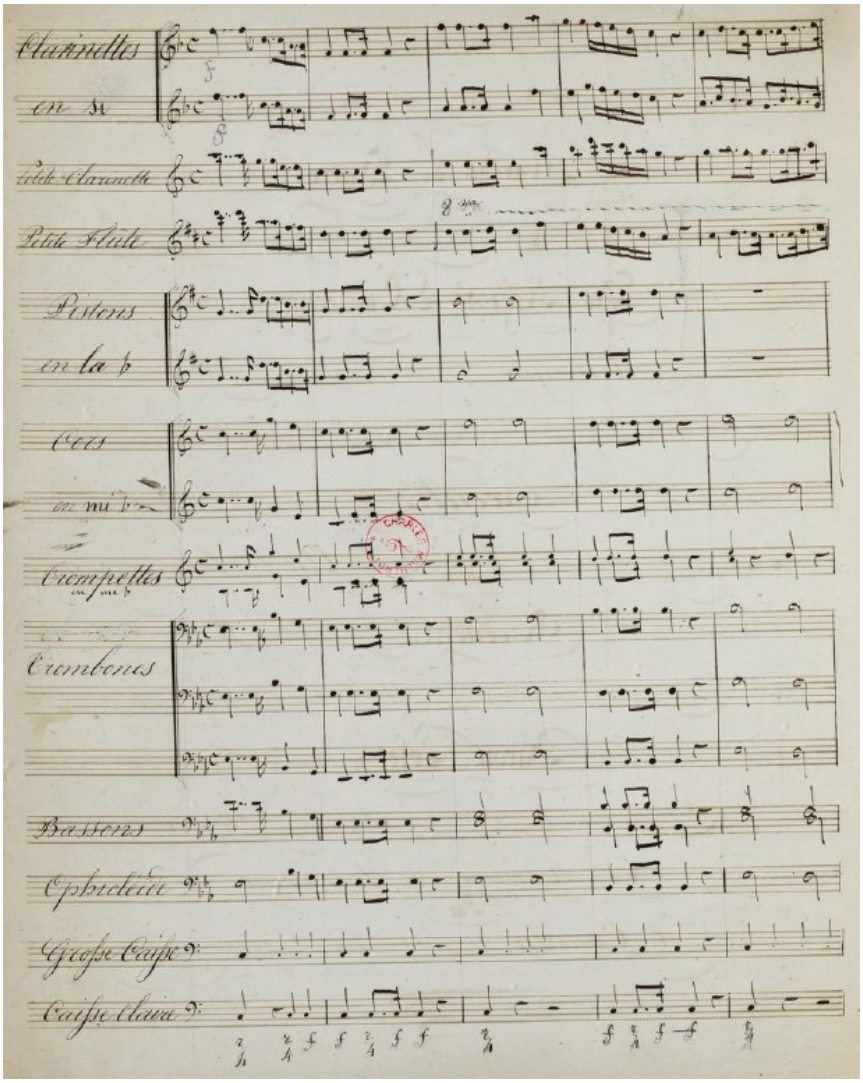


Fig. 74. *La Marche du sacre* de Le Sueur, arrangée par Henri Courtin, 1819

[1589]. F-Pn, Vm[27] 3931. Consultable en ligne : Chant de la bataille d'Austerlitz Grande marche à l'usage des musiques militaires suivie, d'un pas redoublé... par Mr Solere | Gallica (bnf.fr).

[1590]. F-Pn, Vma ms-512. Consultable en ligne : Marche du sacre de Sa Majesté l'Empereur, exécutée le jour de la bataille d'Austerlitz par les musiciens des chasseurs à pied de la Garde Impériale. Musique de Le Sueur ..., recueillie d'après les oeuvre de Monsieur le Lieutenant Général Baron Lelet, ...et remise en harmonie par H. Courtin | Gallica (bnf.fr).
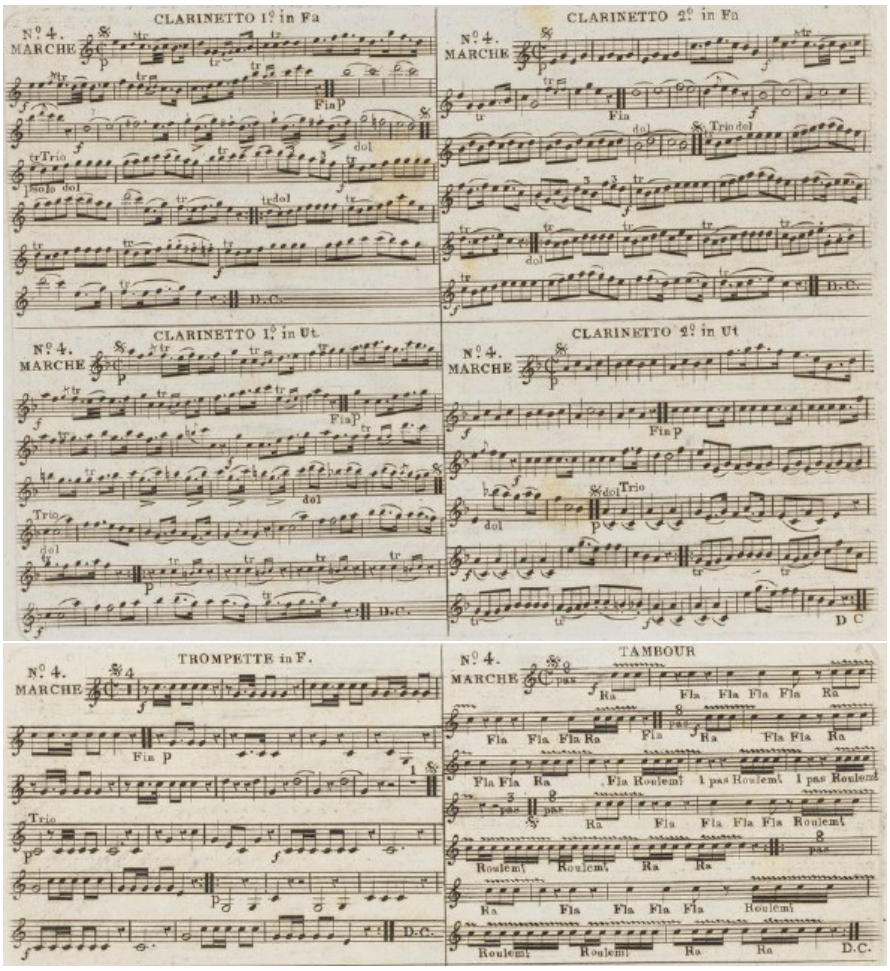


Fig. 75. Étienne Solère, *Chant de la bataille d'Austerlitz*, parties de clarinettes, trompette et tambour, s.d.

Les *Te Deum* d'action de grâce exécutés à Notre-Dame de Paris, et particulièrement ceux de Desvignes, s'inscrivent dans la continuité des *Te Deum* d'Ancien Régime et cristallisent des pratiques orchestrales déjà partiellement expérimentées au tournant du XIX^e^ siècle en musique d'Église. Les nouvelles sonorités militaires employées dans le cadre des célébrations du pouvoir civil ou des obsèques de militaires sont alors indissociables de l'expression de la réjouissance publique. Les sonneries de trompettes accompagnées de grands coups de timbales en introduction du *Te Deum* de Martini, exécuté pour la Saint-Napoléon le 15 août 1809[1591], et du *Te Deum* Dv. 128 de Desvignes, réorchestré pour la première cérémonie de la Légion d'Honneur le 14 juillet 1804 à l'église des Invalides[1592], imposent de suite un ton très martial

[1591]. F-Pn, L. 5663. La page de titre porte la mention : « Ce *Te Deum* a été exécuté dans la Basilique de Paris, le 15 août 1809, pour la Fête de S.M. l'Empereur et Roi ».

[1592]. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 128, p. 609-611. Cette sonnerie est présente dans les parties séparées de la version réorchestrée pour grand orchestre symphonique (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 15, Rés. Vma. ms. 1630). L'exécution à l'église des Invalides le 14 juillet 1804 est mentionnée sur la page de titre de

qui fait directement écho aux défilés et exécutions de musique militaire organisés à l'extérieur de l'église (Fig. 76 et 77 ci-dessous)[1593]. Leur écriture n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figuration des cavalcades de la bataille d'Ivry dans l'ouverture de l'Opéra *Henri IV* de Martini[1594].
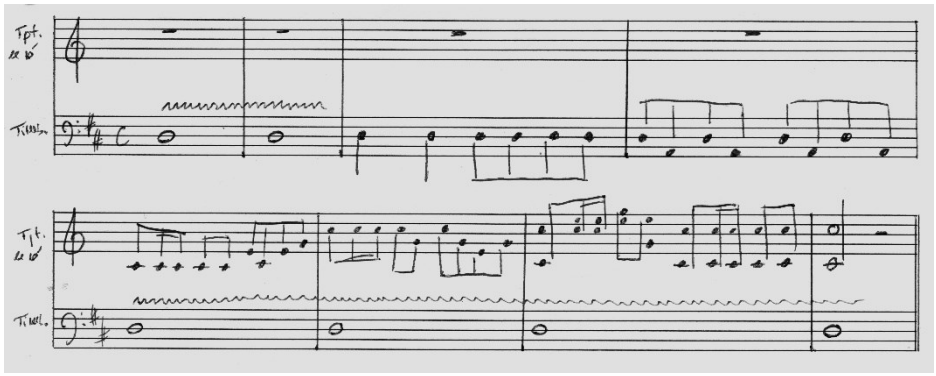


Fig. 76. Sonneries de trompettes introduisant le *Te Deum* de Martini
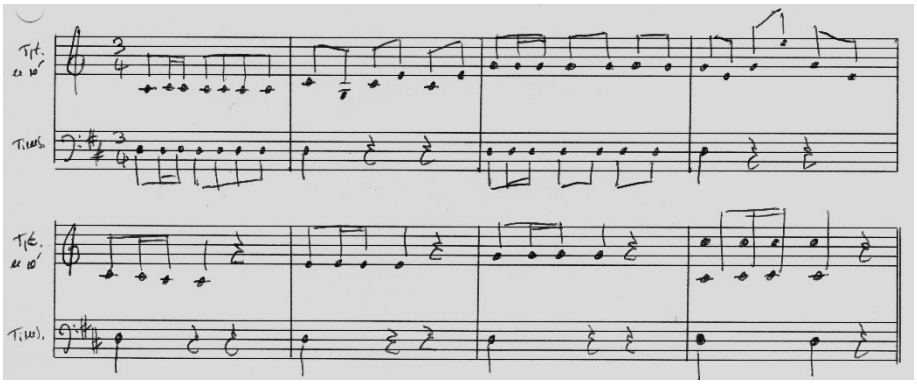


Fig. 77. Sonneries de trompettes introduisant le *Te Deum* Dv. 128 de Desvignes

Les nouvelles possibilités sonores offertes par l'orchestre d'harmonie ouvrent de nouveaux horizons et permettent aux compositeurs de renouveler l'esthétique du *Te Deum*[1595], sans rompre avec ses principes fondateurs. Dans ses *Te Deum*, Desvignes déploie systématiquement

---

la version à trois voix : « Ce *Te deum* a été exécuté à grand-orchestre dans l'Eglise Impériale des Invalides devant leurs Majestés à la première promotion des chevaliers de l'Empire, l'an 1804 et plusieurs fois dans l'Eglise Métropolitaine en action de grâce des Victoires remportées par les Armées Impériales françaises » (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1608).

[1593]. Des problèmes informatiques nous ont obligé à reproduire ces exemples musicaux à la main.

[1594]. F-Pn, D. 16197. Voir notamment les parties de bassons, trompettes et timbales.

[1595]. C'est à cette même époque que sont publiés le *Traité général des instruments à vent* de Othon Vandenbroeck publié chez Louis Marchant vers 1794-1795 (F-Pn, L. 15530) et le *Traité général des voix et des instruments d'orchestre* de Francoeur, révisé et augmenté par Choron en 1813 (F-Pn, Vm^{8} 157). En plus de donner les caractéristiques techniques de chaque instrument, ces traités expliquent comment les utiliser, de manière que l'orchestre soit toujours divisé en trois corps : vents, cordes, voix, chacune parfaitement équilibrée sur le plan harmonique. Ils expliquent également comment employer les doublures entre instruments du même corps ou des différents corps ainsi que leur rôle, notamment celui des trombones qui dit, toujours selon ces traités, se cantonner à donner des accords. Othon Vandenbroeck précise d'ailleurs qu'ils sont généralement employés dans des « morceaux déchirants, ou des morceaux lugubres » (*Traité général des instruments à vent*, p. 54-55).

un grand orchestre symphonique et intègre dans le traitement de ses vents tous les marqueurs de l'écriture pour orchestre d'harmonie. Il emploie régulièrement des sonneries de cuivres soutenues par les percussions (référence à la fanfare), réunit souvent ses vents (hormis la trompette) en colonne d'harmonie, crée des oppositions entre les harmonies de cuivres et les harmonies de bois et fait régulièrement référence à l'esthétique de la marche militaire, généralement sur le premier chœur « *Te Deum laudamus* ». Suivant les principes traditionnels du motet à grand chœur, Desvignes réserve ces topiques martiaux aux versets associés à l'expression de la grandeur et de la gloire, traités en chœurs homorythmiques. Nous en avons d'ailleurs déjà vu un exemple dans le chœur *Dominus Deus Sabaoth* de son *Te Deum* Dv. 130 (Fig. 70 *supra*). Intégrant une écriture en harmonie aux bois et en fanfare à la trompette et aux percussions au service d'une expression grandiloquente de la puissance divine, cette page s'inscrit directement dans la continuité du *Sanctus* du *Te Deum* de Blamont (Fig. 72 *supra*).

Les marches martiales introduisant les *Te Deum* Dv. 129[1596] et Dv. 130[1597] de Desvignes ne sont pas sans rappeler la *Marche* pour orchestre d'harmonie de Catel[1598], ou la *Marche* de Le Sueur que nous avons déjà évoquée, par leurs mélodies arpégées en rythmes trochées dans l'accord de la tonique sur un unisson orchestral (Fig. 78 et 79). L'entrée du chœur est préludée puis doublée par les trombones. L'ensemble est juste animé par les sonneries des trompettes et les rythmes martiaux du reste de l'harmonie avec les cordes en homorythmie. Desvignes exploite toutes les possibilités de l'orchestre et propose des combinaisons des corps d'harmonie de cuivres et de bois au service d'effets sonores très subtils. Dans le premier chœur de son *Te Deum* Dv. 129, le maître oppose, en contre-temps, des sonneries d'harmonie de cuivres (cors et trombones) à des sonneries d'harmonie de bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) auxquels répondent les sonneries de trompettes sur le dernier temps de chaque mesure marquant ainsi les fins et les débuts de phrases du chœur (Fig. 80). Pour appuyer les mots « *Judex crederis*

[1596]. Ce *Te Deum* a été exécuté à Notre-Dame le 14 juin 1807 pour la prise de Dantzig et le 5 juillet 1807 pour la victoire de Friedland. Une partie de violon porte en effet la mention « Juin 1807 et juillet 1807 ». Le lot de parties séparées contient des cahiers titrés « Te Deum en simphonie de Dandezi » qui suggère que cette œuvre a été créée à cette première occasion. Une partie de dessus porte la mention « 8 juin 1820 » ce qui implique que ce *Te Deum* a été repris sous Louis XVIII pour une occasion encore indéterminée (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 17-18, Rés. Vma. ms. 1632).

[1597]. Ce *Te Deum* a été exécuté à Notre-Dame le 12 avril 1814 pour célébrer le retour des Bourbons. Il a probablement été exécuté à une ou plusieurs occasions en 1809 : les Victoires de Tann, Eggmulh et la prise de Ratisbonne le 7 mai 1809, la prise de Vienne le 28 mai 1809, Victoires d'Enzersdorf et de Wagram le 23 juillet 1809 ou la paix avec l'Autriche et l'anniversaire du Sacre le 3 décembre 1809. Une partie de taille porte la mention « le 12 avril 1814 » et des cahiers sont titrés « Te Deum à Grand orchestre par Mr Desvignes maître de musique de la cathédrale de Paris an de J. C. 1809 » qui suggère que cette œuvre a été créée ou copiée en 1809 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 19-20, Rés. Vma. ms. 1633).

[1598]. F-Pn, H^2 139. Consultable en ligne : N° 1. Marche, par Catel | Gallica (bnf.fr).

esse venturus » dans son *Te Deum* Dv. 130, Desvignes accompagne le chœur de puissants appels de toute l'harmonie des vents (Fig. 81, en rouge), animés de sonneries de cors (Fig. 81, en vert), auxquels répond l'harmonie de bois, sans les flûtes, à contre-temps (Fig. 81, en bleu).

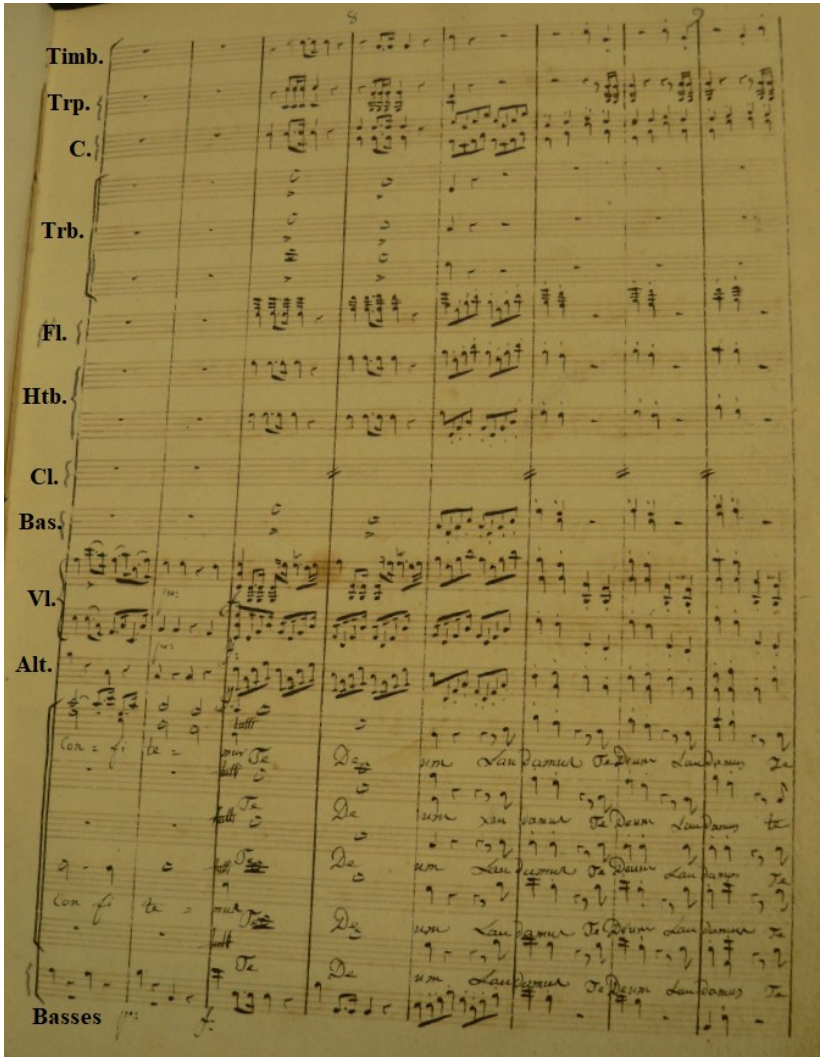


Fig. 78. Rés. Vma. ms. 1609, p. 5. Début du *Te Deum* Dv. 129 de Desvignes : esthétique de la marche militaire

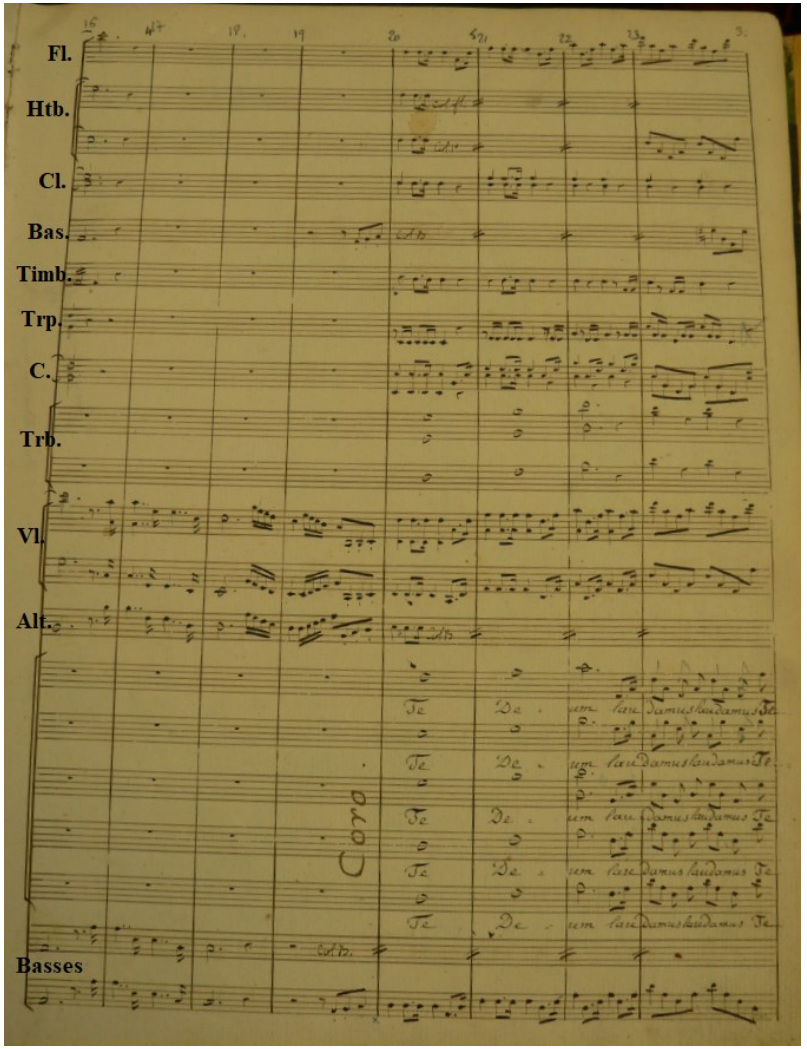


Fig. 79. Rés. Vma. ms. 1610, p. 3. Début du *Te Deum* Dv. 130 de Desvignes : esthétique de la marche militaire

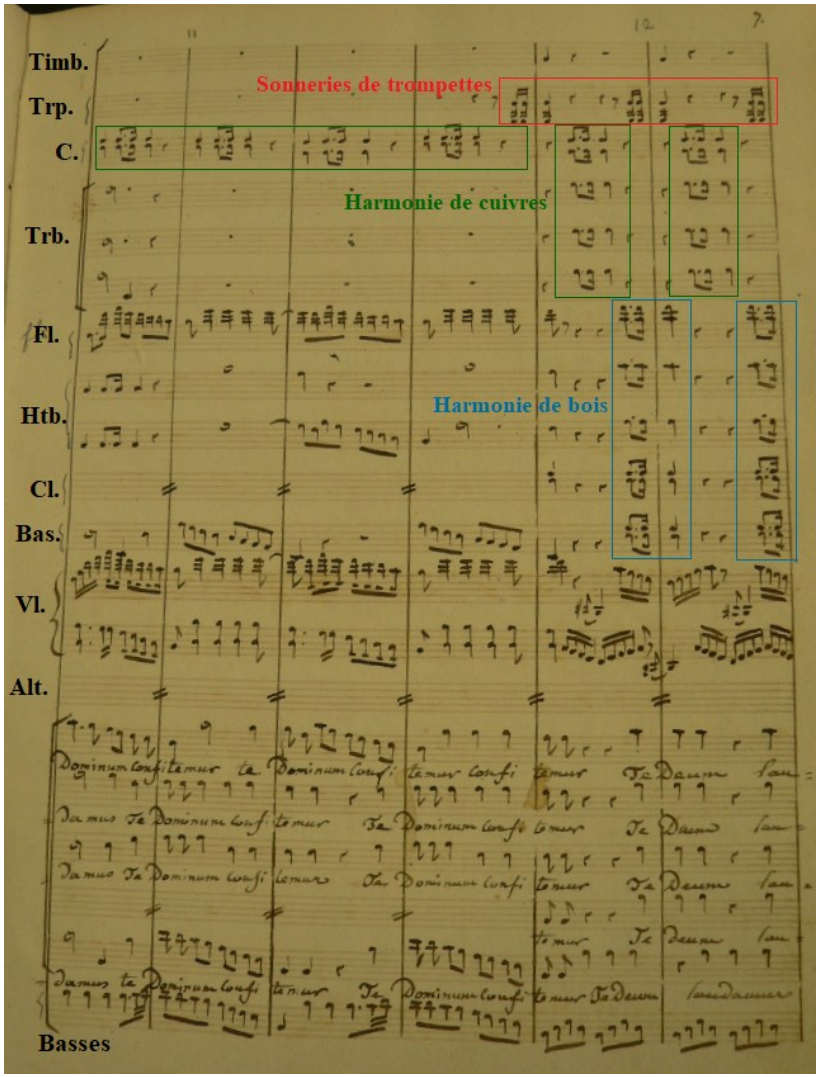


Fig. 80. Rés. Vma. ms. 1609, p. 7. *Te Deum* Dv. 129 : opposition des bois et des cuivres

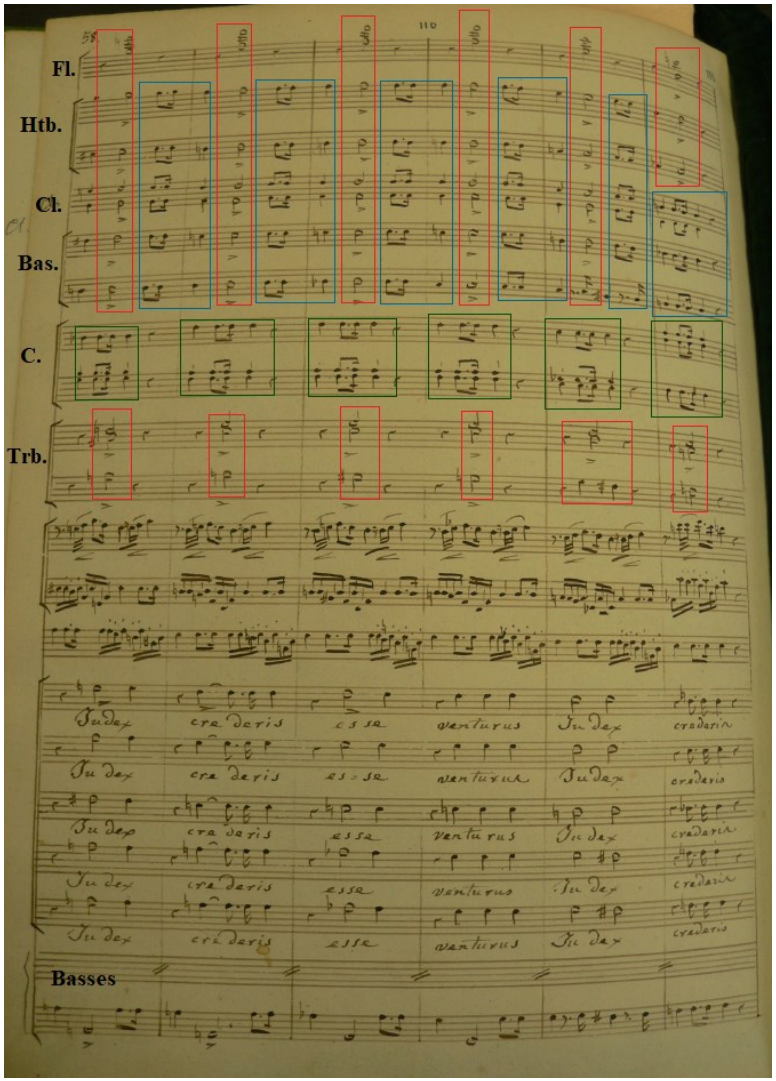


Fig. 81. Rés. Vma. ms. 1610, p. 58. *Te Deum* Dv. 130 : opposition des bois et des cuivres

Le rapprochement que l'on peut faire entre les *Te Deum* de Desvignes et les marches militaires, hymnes et autres musiques de circonstances procède moins de l'influence stylistique d'un répertoire sur un autre que d'une évolution de l'esthétique de la réjouissance commune à ces deux répertoires. De récents travaux portant sur le théâtre[1599], le concert[1600], la chanson[1601], et la musique d'Église[1602] démontrent d'ailleurs la continuité entre les pratiques artistiques d'Ancien Régime et celles du premier XIX^e^ siècle. Cette évolution s'enracine dans une tradition séculaire de la réjouissance publique héritée de la monarchie louis-quatrorzienne et s'appuie simultanément sur les mutations stylistiques (grand orchestre, orchestre d'harmonie, influences étrangères) et des modes de l'expression du sentiment religieux basculant depuis les années 1740 vers une esthétique plus pathétique. Desvignes perpétue ainsi une longue tradition héritée de Lully, Lalande, Mondonville et Giroust et la nourrit des nouveaux modes d'expression et sonorités de son temps[1603]. Le compositeur ne circonscrit pas l'emprunt des traits de la musique militaire à l'expression de la réjouissance et de la foi. Dans son *Te Deum* Dv. 129 il crée, par ce biais, un effet de contraste saisissant sur les mots « *Pleni sunt caeli et terra majestatis* » en soulignant le mot « *majestatis* » d'un grand chœur retentissant (Fig. 82 ci-dessous). Le chœur est amplifié sur toute l'étendue de la tessiture de l'orchestre par les bassons, les trombones et les flûtes. Les cordes en figures idiomatiques très emphatiques, l'harmonie militaire en rythmes martiaux et les percussions en trémolos vivifient l'ensemble et participent d'une représentation démesurée de la gloire divine[1604].

[1599]. Pour la musique profane voir TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims (1749-1791) », *Revue de musicologie*, 93/1 (2007), p. 17-52 et DRATWICKI (Alexandre) et TAÏEB (Patrick), *Histoire de l'opéra-comique*, Lyon : Symétrie, 2012. Pour la musique d'Église voir GRIBENSKI (Fanny), « "La Musique attire aux Église & les fait aimer". Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e^ siècle…art. cit. ».

[1600]. BOURDIN (Philippe), *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris : CNRS éditions, 2017.

[1601]. *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1789-1799*, ed. Laura Mason, Ithaca, Londres : Cornell University Press, 1996.

[1602]. FAVIER (Thierry), « Retracing the Steps of the March…art. cit ».

[1603]. À titre de contre-exemple, mentionnons tout de même son *Te Deum* Dv. 131 en contrepoint fleuri et faux-bourdon avec accompagnement de grand orchestre composé sous l'Empire. On en conserve une copie datant de l'Empire (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 21 : Rés. Vma. ms. 1634) et une copie datant des années 1820 (F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 15 : Rés. Vma. ms. 1630). Le lot datant de l'Empire ne contient plus que les cahiers de voix et de cordes mais porte bien la mention « *Te Deum* en contre-point fleuris, faubourdon et à grand orchestre ». *cf*. catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 131, p. 613.

[1604]. Sur la question de la démesure en musique d'Église, voir FAVIER (Thierry), « Sublime et colère divine dans la musique religieuse française du *XVIII^e^* siècle. Une musique démesurée ? », *À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e^- XVIII^e^ siècles)*, dir. Sophie Hache et Thierry Favier, Paris : Classique Garnier, 2015, p. 95-121.

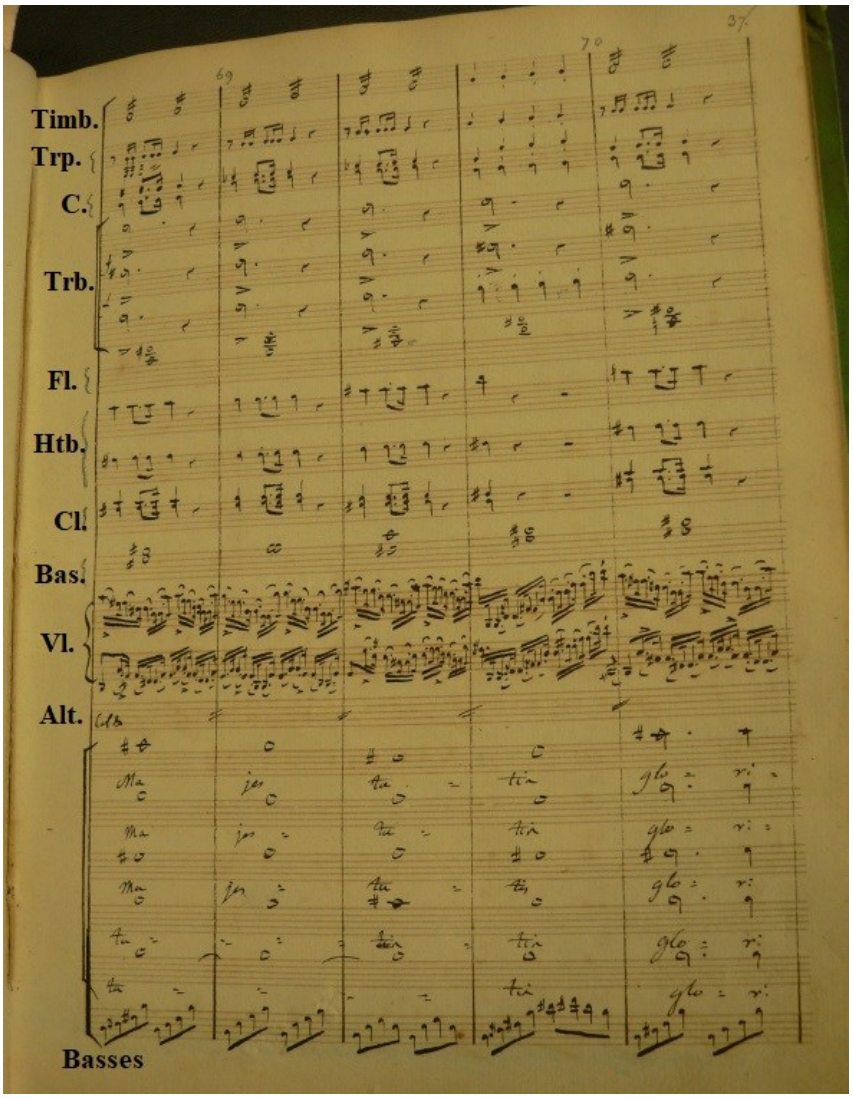


Fig. 82. Rés. Vma. ms. 1609, p. 37. *Te Deum* Dv. 129 : esthétique militaire et représentation démesurée de la puissance divine

c) Des messes et des messes des morts pour musique militaire

On assiste sous le premier Empire à l'élaboration d'une pratique nouvelle des célébrations du pouvoir consistant à faire exécuter des messes des morts et des motets funèbres en musique militaire qui pérennise des pratiques inaugurées sous la Révolution et le Consulat à l'occasion des obsèques militaires et des panthéonisations[1605]. L'extension de l'usage des messes et des messes des morts aux services funèbres nationaux marque un tournant important dans le domaine des célébrations publiques en ce qu'elle consacre, jusque dans la programmation musicale des fêtes nationales, des pratiques jusque-là isolées et circonscrites au domaine militaire. La programmation de messes et messes des morts en musique militaire aux occasions des fêtes nationales de l'Empire ne procède pas d'une « politique de l'image[1606] » au sens où l'entend Bruno Foucart, en ce que, premièrement, elle ne fait pas l'objet d'une décision du gouvernement et que, deuxièmement, elle n'est pas systématique[1607]. Cela procède plutôt d'une culture héritée, d'une habitude située dans ce cadre cérémoniel.

On conserve de la main de Desvignes une messe, deux messes des morts, un *De profundis* et un *Pie Jesu*. La messe Dv. 13, exécutée pour la Pentecôte et l'Assomption en 1804, existe sous la forme d'une partition hybride servant de modèle pour les copies en parties séparées, dont la version à grand orchestre est écrite à l'encre noire et la version pour orchestre d'harmonie est écrite dans les portées supérieures à l'encre rouge[1608]. La partition a été copiée sous l'Empire et réemployée sous la Restauration[1609]. On conserve également un lot de parties séparées à grand orchestre datant de l'Empire[1610] et une mise au net tardive pour orchestre d'harmonie[1611]. Le *De profundis*, composé vers 1786 et repris pour la première fois à Paris le 7 mars 1806 pour le premier service d'Austerlitz[1612], est conservé en trois versions : en livre de chœur, pour orchestre d'harmonie et pour grand orchestre. La version pour orchestre d'harmonie propose

---

1605. PERONNET (Patrick), *Les enfants d'Apollon…op. cit.*

1606. FOUCART (Bruno), « Les iconographies du Concordat, laboratoire d'une nouvelle politique de l'image », *Le Concordat…op. cit.*, 2008, p. 151-167.

1607. *cf.* Annexe 11[B] aux dates du 6 décembre 1807 et du 6 décembre 1813.

1608. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1604.

1609. La partition contient un *Domine salvum fac Imperatorem* rayé et remplacé par un *Domine salvum fac Regem*.

1610. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 9, Rés. Vma. ms. 1622.

1611. F-Pn, ms. 9342.

1612. Plusieurs sources musicales mentionnent la première exécution en mars 1806 et un cahier de violoncelle du lot de parties F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, Rés. Vma. ms. 1650 porte la mention « fine eodem die 1786 ».

deux nomenclatures. La première correspond à un orchestre d'harmonie traditionnel composé de cors, hautbois, clarinettes, bassons, timbales et basses. La seconde correspond à une simple réinstrumentation de la pièce. Les parties de cors et de basses sont conservées, les parties de hautbois sont remplacées par des parties de clarinettes, les parties de clarinettes par des parties de bassons, les parties de bassons par des parties de trombones et la partie de timbales est doublée par un troisième trombone[1613]. La version à grand orchestre ajoute simplement des violons, altos, trompettes et flûtes à cet ensemble[1614]. Ces trois versions sont à peu près contemporaines et témoignent de différentes modalités d'exécution rapprochées[1615]. Il existe trois moutures de ce *De profundis* coexistant dans certaines sources[1616].

La première messe des morts *Requiem tibi dabit* existe également en trois versions pour chœur seul, orchestre militaire et grand orchestre. La première date de la période de l'Empire[1617]. Elle semble avoir été régulièrement exécutée pour les services d'Austerlitz avec le *De profundis*[1618]. La nomenclature de l'orchestre correspond parfaitement aux effectifs présentés dans les listes conservées au ministère des Cultes[1619]. De plus, le rite parisien prévoit de chanter cette messe des morts pour les services funèbres anniversaires[1620]. La version pour grand orchestre existe en partition et en parties séparées[1621]. Ces sources musicales ne contiennent aucune trace

---

1613. F-Pn, ms.9347(1) : cette partition mise au rebus par Desvignes superpose les deux nomenclatures. F-Pn, ms.7209 : cette partition ne porte que la seconde et semble être une mise au net de la partition précédente.

1614. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 3, Rés. Vma. ms. 1612 (partition) et F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 25, Rés. Vma. ms. 1650 (parties séparées).

1615. Nous avons en effet pu dater les deux premières partitions conservées dans le Fonds Conservatoire entre 1806 et 1809. Certains cahiers de dessus du lot de parties séparées Rés. Vma. ms. 1625 mentionnent les années 1808 et 1809 au côté des noms d'enfants de chœur Dressel, François et Durand.

1616. La partition F-Pn, ms.9347(1) porte les deux premières moutures et le lot Rés. Vma. ms. 1650 porte les trois. Voir Annexe 1 au numéro Dv. 33, p. 550-552 pour plus de détails.

1617. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 14, Rés. Vma. ms. 1629 : une partie de dessus porte la mention : « J.T. Cornu 1808 », fils cadet du sous-maître Jacques-Marie Cornu.

1618. Voir Annexe 1 au numéro Dv. 19, p. 536-537.

1619 F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 14, Rés. Vma. ms. 1629 : la nomenclature se compose de parties de flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trombones et basses par deux. Pour les listes d'exécution, voir Annexe 11B, p. 776-777.

1620. *Antiphonaire et Graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien*, Dijon : chez Douillier, 1827, p. CXCVII-CXCIX. Desvignes se conforme donc encore au rite parisien. Dominique Hausfater remarque que les compositeurs français ont tendance à ne plus se conformer qu'au seul texte du rite romain à partir des années 1830 (HAUSFATER (Dominique), *Les requiem en musique de 1789 à 1840 : contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique*, thèse de doctorat, sous la direction Édith Weber, Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 510-511). Parmi les six textes de messes des morts de l'antiphonaire parisien, le *Requiem in aeternam* est classé parmi les « autres messes des morts à dévotion » (*Antiphonaire…op. cit.*, p. CCIII-CCIV). Peu avant de disparaître, Desvignes avait entamé la composition d'une messe sur ce texte, dont on ne conserve qu'un brouillon inachevé (F-Pn, ms. 9345(3)).

1621. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1607 (partition) et F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 14, Rés. Vma. ms. 1628 (parties séparées). La présence d'un Ophicléide à la place du serpent

d'exécution : mentions de noms, de dates ou d'occasions[1622]. Le cas de la messe *Respice Deus* est déjà un peu plus énigmatique. Elle ne semble pas avoir été exécutée sous l'Empire. Les sources musicales tendent d'ailleurs à dater cette œuvre après 1815. On ne dispose toutefois pas de données suffisantes pour confirmer cette datation. Il n'en existe qu'une version à grand orchestre. Son plan mélange étrangement différents textes de la liturgie funéraire parisienne. L'introït *Respice Deus* correspond à la messe pour « le jour de la mort et de l'enterrement d'un évêque ou d'un prêtre[1623] », l'offertoire *Qui verbum meum audit* correspond à celle pour « le jour de la mort et de l'enterrement d'un laïque[1624] » et enfin la communion *Scio quod redempta meus* correspond à celle chantée « aux anniversaires[1625] » et reprend d'ailleurs le matériau de la messe *Requiem tibi dabit*. Ce plan très inhabituel manifesterait-il la volonté de Desvignes d'inscrire dans une même messe le caractère sacré du Roi à travers l'introït, son appartenance au monde laïc à travers l'offertoire et marquer la récurrence du service à travers la communion dans le cadre des services en l'honneur de Louis XVI ? Cela demeure une pure hypothèse invérifiable pour lors. Il est en tout cas certain que cette messe a été exécutée, et, semble-t-il, conçue pour les célébrations du 21 janvier. Desvignes a composé le *Dies Irae* pour le premier service du 21 janvier 1815[1626] et les sources musicales contiennent son *Pie Jesu* en marche funèbre exécutée lors de ce même service[1627]. Cette « marche funèbre[1628] » est également mentionnée dans la presse pour les services des 21 janvier 1823, 1825 et 1826[1629]. Le *Pie Jesu* de Desvignes a été exécuté pour la première fois le 7 mars 1806 à l'occasion du premier service

dans la partition date cette copie après 1817 mais n'indique en rien sa date de composition. D'ailleurs, le lot de partie ne mentionne pas cet instrument, ce qui suggère que la composition de cette œuvre est antérieure.

1622. Pour plus de détails, voir Annexe 1 au numéro Dv. 19, p. 536-537. La partition Rés. Vma. ms. 1607 contient une copie du *De profundis*. Les parties séparées ne le contiennent pas. Lors des exécutions, Desvignes reprenait tout simplement le lot préexistant de son motet.

1623. *Antiphonaire et Graduel à l'usage des diocèses qui suivent le rit parisien*, Dijon : chez Douillier, 1827, p. CXCIII-CXCV.

1624. *Ibid*., p. CXCV-CXCVII.

1625. *Ibid*., p. CXCVII-CXCIX.

1626 F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîtes 12 et 13, Rés. Vma. ms. 1627 : Sur la page de titre de la *Prose des Morts* contenue dans une partie de basse-taille il est écrit : « *Prose des Morts*. Exécutée pour la première fois à la Métropole de Paris à un service fait pour Louis 16, le 21 Janvier 1815 ».

1627 Voir Annexe 2[A] à la date indiquée.

1628. Il est effectivement exécuté sans texte comme marche funèbre, avant l'introït, puis avec texte comme motet d'élévation comme en témoignent les copies en parties séparées Rés. Vma. ms. 1627 et 1629.

1629 Voir Annexe 2[A] aux dates indiquées.

pour les morts d'Austerlitz, accompagné d'un orchestre d'harmonie avec le *De profundis* et le *Requiem tibi dabit*[1630].

Nous pouvons tirer deux principales conclusions. Premièrement, il semble que Desvignes tend à abandonner l'emploi de musique militaire pour les célébrations funèbres nationales de la Restauration[1631]. Néanmoins, les compositions de Bochsa et Thomassin évoquées précédemment démontrent que la représentation du pouvoir royal demeure attachée à l'esthétique militaire, y compris dans le cadre des cérémonies expiatoires à la mémoire de Louis XVI. L'emploi de musique militaire demeure néanmoins anecdotique. La messe de Bochsa a été spécifiquement composée pour la musique des Mousquetaires noirs dont il était le directeur musical[1632]. Le choix de ne plus employer de musique d'harmonie semble particulier à Notre-Dame et ne signe en aucun cas une modification fondamentale de la représentation du pouvoir par la musique sous la Restauration. Ni Desvignes, ni les chanoines ne s'expriment à ce sujet. Il nous est donc impossible d'estimer les causes d'une telle évolution des pratiques. Deuxièmement, l'emploi d'un orchestre d'harmonie est plus régulier à Notre-Dame sous l'Empire mais il n'est pas pour autant systématique[1633]. Dans le cadre du service pour les morts d'Austerlitz, l'emploi de musique militaire participe autant de la représentation de l'armée que de celle d'un empereur, lui-même issu du milieu militaire, et dont l'identification du pouvoir repose essentiellement sur son génie militaire et son caractère conquérant[1634]. Ainsi, les célébrations de l'Empire et de la Restauration jettent les bases d'une lente mutation du domaine de la création pour les célébrations publiques parachevée sous le Second Empire par l'emploi

---

1630. On conserve effectivement une copie F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 14, Rés. Vma. ms. 1629. L'édition de cette œuvre appuie sa publicité sur son exécution à grand orchestre avec la messe de Mozart lors des obsèques du cardinal de Belloy en juin 1808 (F-Pn, D. 3369 ; A. 33741 et L. 1941).

1631. Notons que les archives des autorités départementales non consultables contiennent probablement des traces comptables, voire des listes de musiciens, qui nous permettraient d'éclairer cette question (Archives nationales, F^5 II Seine 7 à 11 : Compte de recettes et dépenses. An X-1827).

1632. ROLLIN (Vincent), *Rendre les derniers devoirs en musique. Rituels, chants et pompe musicale des cérémonies funèbres catholiques à Paris sous le Régime concordataire*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, décembre 2015, vol. 1, p. 369.

1633. Voir Annexe 11, p. 773-777. Les messes des morts pour les cérémonies du 6 décembre 1806 et du 6 décembre 1813 étaient accompagnées d'orchestre à cordes.

1634. *Discours pour l'Anniversaire du Sacre de S.M. l'Empereur et Roi et de la Victoire d'Austerlitz, prononcé dans l'Église paroissiale de Saint-Roch, le dimanche 7 X^{bre}. 1806, par M.N.S. Guillon, chanoine honoraire de l'Église métropolitaine de Paris*, 7 décembre 1806, p. 21 : « À cette ligue imposante, qu'oppose la France ? Napoléon. Seul ? Non, magnanime Empereur ! vous en avez fait la solennelle reconoissance ; vous aviez avec vous une invincible escorte ; vous aviez le Dieu qui dressa vos jeunes mains à la guerre, et arma votre carquois des flèches de la mort. Vous aviez, pour défendre cette tête sacrée, exposée à tant de périls, le bouclier dont vous couvrait l'ange de l'Éternel, préposé à votre garde ; vous aviez à l'entour de votre personne auguste ces braves soldats français, se jouant avec les dangers, riant avec la mort, et laissant bien loin derrière eux tout ce que les anciennes histoires nous racontent de plus merveilleux ». Disponible en ligne : Discours pour lánniversaire du sacre de S. M. l'Empereur et Roi, et de la v... - Google Books.

systématique d'orchestres militaires *in cathedra* et l'élaboration d'un répertoire musical spécifiquement dédié aux célébrations nationales hybridant musique religieuse et musique militaire.

L'analyse des deux messes des morts de Desvignes confirment cette lecture. Le *Requiem tibi dabit* fait régulièrement référence aux procédés d'écriture de la musique militaire, y compris dans sa version pour grand orchestre. En revanche, il n'en est rien du *Respice deus*, excepté certaines pages du *Dies Irae* dont le contenu sémantique évoquant la colère divine et les trompettes du jugement dernier appelle ce genre de procédés d'écriture. Dans son *Requiem tibi dabit*, Desvignes emploie des formules très similaires à celles que nous avons déjà évoquées dans ses *Te Deum* sur les trois grands chœurs « *Requiem tibi dabit*[1635] », « *Sanctus, Dominus deus sabaoth*[1636] » et « *Scio quod redemptor meus*[1637] ». Dans le premier chœur évoquant le repos éternel (Fig. 83 ci-dessous), le chœur très extatique est amplifié dans toute la tessiture de l'orchestre par la doublure des flûtes et des trombones et est étonnamment soutenu par la *colonne d'harmonie* en rythmes martiaux et des sonneries de la *fanfare*. Desvignes procède exactement de la même manière sur le texte de la communion évoquant la rédemption (Fig. 84 ci-dessous).

[1635]. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 2, Rés. Vma. ms. 1607, p. 6-16.

[1636]. *Ibid.*, p. 70-76.

[1637]. *Ibid.*, p. 94-101.

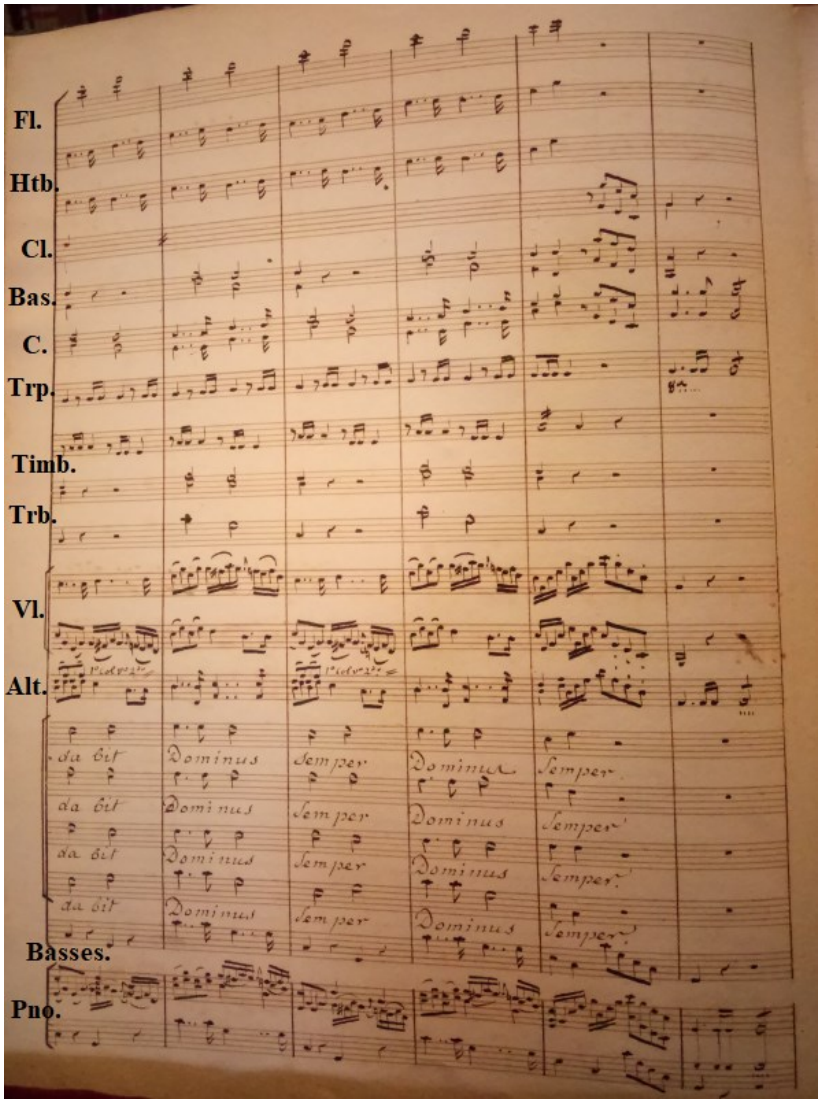


Fig. 83. Rés. Vma. ms. 1607, p. 8, extrait du premier chœur du *Requiem tibi dabit* Dv. 19 de Desvignes

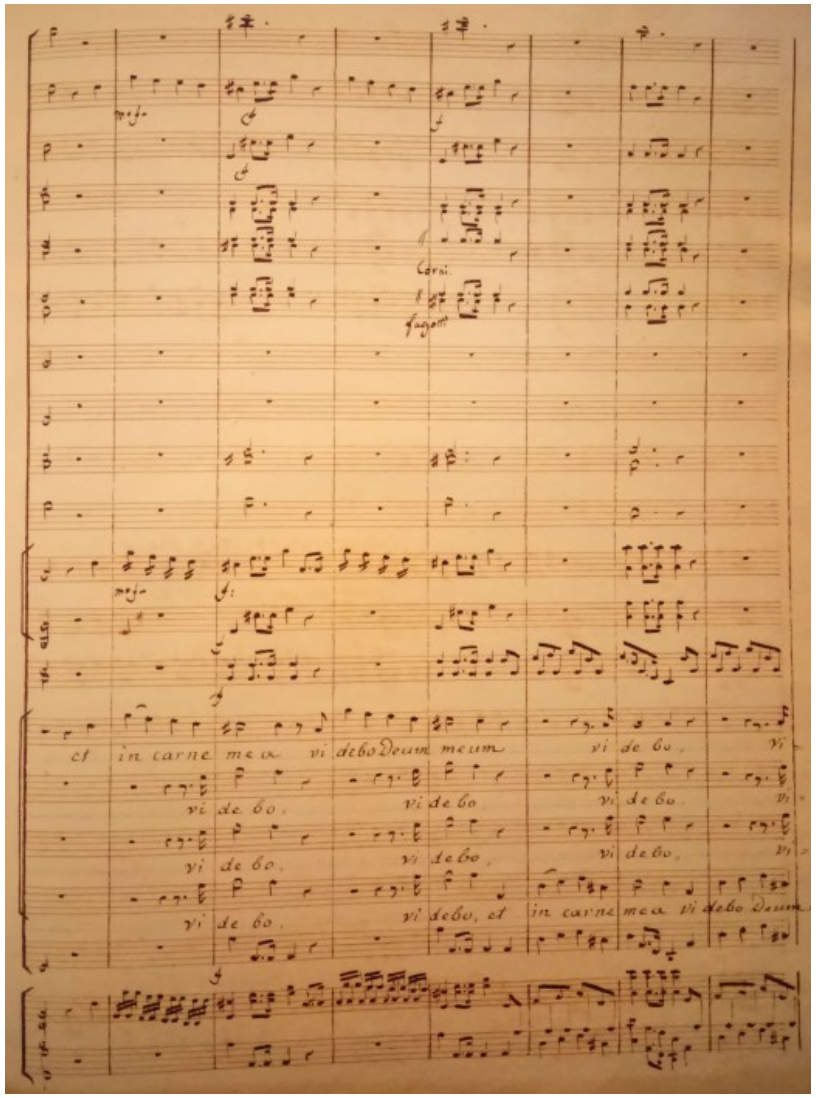


Fig. 84. Rés. Vma. ms. 1607, p. 95, extrait du troisième chœur du *Requiem tibi dabit* Dv. 19 de Desvignes

Conclusion

La signature du Concordat de 1801 modifie considérablement les rapports entre l'État et l'Église en France en ce que les pratiques politico-religieuses entourant les célébrations du pouvoir civil, qui procédaient jadis de la concorde naturelle entre le trône et l'autel, finissent par prendre la forme d'une obligation légale. Le « régime concordataire[1638] » inaugure un système de célébration durable que les différents régimes qui se sont succédés tout au long du XIX^e^ siècle sauront faire leur, y compris ceux qui étaient les plus hostiles à l'Église[1639]. Régulièrement appelée pour servir l'État, l'Église se voit dépossédée d'une partie de ses prérogatives relevant de l'organisation des festivités au prix, souvent, de la bonne conduite des cérémonies et de la bonne organisation de la journée liturgique. La cohabitation des calendriers civils et liturgiques et la coexistence d'un phénomène de dévotion avec un phénomène de mondanités dans le cadre des célébrations civiles ne sont cependant pas nouvelles et ne sont pas propres au régime concordataire[1640]. Sans toutefois parler de mutation illusoire, on observe l'influence des célébrations d'Ancien Régime sur celles du premier XIX^e^ siècle. Les principales évolutions sont perceptibles dans l'attitude de l'État vis-à-vis de l'Église, ainsi que dans l'émergence, plus tardive, de nouvelles formes de dévotions et d'émotivités religieuses[1641].

En ce qui concerne l'objet du présent chapitre, c'est-à-dire les célébrations du pouvoir civil à Notre-Dame de Paris sous l'Empire et la Restauration, nous faisons trois principaux constats. Bien que littéralement opposés dans leurs intentions vis-à-vis de l'Église et de la tradition monarchique de la France, l'Empire et la Restauration partagent tous deux la volonté de s'inscrire dans la continuité des traditions de l'ancienne monarchie chrétienne, soit en s'en réappropriant les symboles par pur pragmatisme politique[1642], soit en tentant d'en restaurer

---

1638. CHANTIN (Jean-Pierre), *Le régime concordataire français. La collaboration des Églises et de l'État (1802-1905)*, Paris : Beauchesne, 2010. Par cette notion l'auteur définit les usages entourant la règle concordataire plutôt que la règle elle-même.

1639. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert…op. cit*., p. 391-393.

1640. MARTIN (Philippe), *Histoire de la messe*, Paris : CNRS éditions, 2010 ; FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris : Fayard, 1989.

1641. TAVARD (Georges), *La Vierge Marie en France aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Essai d'interprétation*, Paris, Cerf, 1998 ; *La Dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, dir. Bruno Bethouard et Alain Lottin, Arras : Presses de l'Université d'Artois, 2005.

1642. CASANOVA (Antoine), *Napoléon et la pensée de son temps : une histoire intellectuelle singulière*, Paris : La boutique de l'histoire, 2000 ; CHAPPEY (Jean-Luc), « La notion d'Empire et la question de la légitimité politique », *Cahiers du CHEC,* 17, *L'Empire avant l'Empire : état d'une notion au XVIII^e^ siècle*, 2004, p. 111-128.

l'esprit fondamental à une époque où l'opposition libérale se fait de plus en plus forte[1643] et où perdure le « culte de Napoléon[1644] ». Le régime napoléonien perpétue les formes festives de l'Ancien Régime et de la Révolution et pose les bases d'un double système instaurant des célébrations annuelles et extraordinaires dans lequel la monarchie restaurée se coule et qui constituera les fondements des célébrations publiques du XIX^e^ siècle.

Les deux régimes se disputent la figure de la Vierge, la symbolique du *Te Deum* et le chœur de la cathédrale, annexant ainsi le temps liturgique et l'espace ecclésial à la faveur de l'expression de leurs principes respectifs. Ainsi, la manière dont est organisée la démonstration des autorités publiques, des autorités ecclésiales et le placement de la musique dans le chœur de la cathédrale cristallisent des positions bien opposées. Les cérémonies de l'Empire prennent avant tout la forme d'une démonstration massive des forces publiques forçant, dans l'espace restreint du chœur, l'intégration de la totalité des autorités civiles et militaires, des plus hauts membres du Conseil d'État jusqu'aux adjoints de la municipalité, au détriment des autorités ecclésiastiques, de la conduite cérémonielle, des usages de l'ancienne monarchie et au mépris de ses propres décrets quant à la distribution symbolique de l'espace et de l'ordre des préséances qui s'y établit. Quand l'empereur est présent, il déloge l'archevêque de sa chaire et ce dernier est déplacé en face. Louis XVIII et Charles X reviennent à une organisation plus traditionnelle du chœur, plaçant le roi au centre, réservant leurs places dues aux chanoines et dégageant le bas-degré du chœur. Mais au-delà de ces considérations, les festivités de l'Empire et de la Restauration engendrent un certain nombre de comportements nuisibles à la cérémonie et obligent les autorités ecclésiastiques à organiser leur journée liturgique en fonction des *desiderata* des autorités civiles. La fête du 3 mai en est le parfait exemple. La célébration à Notre-Dame est organisée de manière à permettre aux membres de la municipalité de se rendre aux Tuileries auprès des hautes autorités nationales, à l'issue de la cérémonie.

Enfin, les célébrations nationales de l'Empire et de la Restauration ne donnent pas lieu à l'élaboration d'un répertoire dédié, comme ce sera le cas sous le Second Empire. La programmation musicale de Notre-Dame pérennise les usages d'Ancien Régime laissant la préséance à son maître de musique. Desvignes est donc chargé de composer et de faire exécuter ses propres œuvres, sans pour autant s'y restreindre. Les *Te Deum*, les messes et les messes des

[1643]. FUREIX (Emmanuel), « Un rituel d'opposition sous la Restauration : les funérailles libérales à Paris (1820-1830)…art. cit. ».

[1644]. LUCAS-DUBRETON (Jean), *Le culte de Napoléon. 1815-1848*. Paris : Albin Michel, 1960 et HAZAREESINGH (Sudhir), *La légende de Napoléon*, Paris : Tallandier, 2005.

morts du maître participent de la représentation des deux régimes qui se sont succédés en habillant les cérémonies publiques d'une musique grandiloquente, massive et à la pointe des pratiques orchestrales de son temps. Desvignes perpétue des usages anciens d'intégration de la musique militaire dans ses *Te Deum* en y insérant de nouvelles sonorités rappelant les marches militaires et les hymnes révolutionnaires. Ainsi, la musique participe de la représentation du pouvoir par sa capacité à lui adjoindre une musicalité qui, par sa puissance, sa modernité et ses références aux manifestations sonores extérieures, est propre à insuffler aux cérémonies publiques les formes artistiques les plus élevées et une sonorité digne des évènements célébrés.

Conclusion générale

La réouverture des églises françaises en 1802 a-t-elle eu un impact significatif sur la création musicale pour les services ordinaires et extraordinaires, ainsi que le laisse entendre une historiographie qui s'est longtemps désintéressée des pratiques musicales quotidiennes des cathédrales au XIX^e^ siècle ? Fondée sur l'analyse croisée des œuvres de Pierre Desvignes, des livres liturgiques parisiens et du *Registre des délibérations capitulaires* de Notre-Dame de Paris, cette étude ne permet pas de trancher cette question pour l'ensemble du diocèse. Elle apporte néanmoins plusieurs éléments de réponse à l'échelle capitulaire qui tendent à infirmer le paradigme d'une rupture révolutionnaire et ouvre de nouvelles perspectives concernant l'histoire de la musique religieuse française au-delà des limites monographiques que nous nous sommes fixées. En plus d'apporter des enseignements sur la réouverture des églises au lendemain de la Révolution, sur le fonctionnement de la cathédrale de Paris au début du XIX^e^ siècle et sur la musique de Pierre Desvignes (1764-1827), cette étude permet également de mesurer l'effet des réformes concordataires sur l'organisation de la vie musicale et religieuse parisienne et de déterminer le rôle que la cathédrale y a tenu. En plus des questions d'ordre institutionnel, nous avons tenté de dégager de nouvelles pistes de réflexion concernant l'histoire de la messe en musique, du motet à grand chœur et des pratiques musicales *in ecclesia*, dont nous allons dresser un bilan critique ci-après.

Les historiens du catholicisme et de l'Église ne manquent pas de rappeler que les temples chrétiens et les institutions religieuses ont été réouverts et remis en fonctionnement par les mêmes ecclésiastiques qui avaient pris part à l'établissement de l'Église constitutionnelle en 1790 et qui avaient été chassés de leur fonction sous la Terreur. En 1802, le culte catholique français a certes été rebâti dans un nouveau cadre administratif et au sein d'une nouvelle organisation sociétale mais avec les habitudes de ceux qui l'administraient à la fin de l'Ancien Régime[1645]. Le nouveau chapitre et la nouvelle musique de Notre-Dame et d'autres cathédrales de province sont en grande partie composés du personnel en poste avant l'interdiction des

[1645]. BOUDON (Jacques-Olivier), *L'épiscopat français à l'époque concordataire, 1802-1905*, Paris : Le Cerf, 1996 et, du même auteur, « Le chapitre et les chanoines de Paris face à la reconstruction concordataire (1802-1840) », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, 221 (2002), p. 415-428 ; PLONGERON (Bernard), « Splendeurs et misères du chapitre de Notre-Dame de la fin de l'Ancien Régime au Concordat », *Revue d'histoire de l'Église de France*, LXXXVII/221 (2002), p. 391-414.

cultes[1646]. Ainsi, nous avons démontré que les chanoines de Notre-Dame cherchent constamment des compromis entre le respect des nouvelles règles édictées par la loi concordataire et leur désir de « se conformer entièrement à ce qui se pratiquait autrefois, relativement à l'office divin[1647] », à l'image de ceux auxquels le Pape Pie VII dut consentir en signant le Concordat de 1802[1648]. L'obligation d'assister au culte n'est plus inscrite dans la loi mais simplement conseillée par le catéchisme impérial. De plus, l'État et le Pape ont trouvé un accord pour réviser le calendrier liturgique de manière à réduire le nombre de fêtes chômées, aux prétextes que le catholicisme n'est plus reconnu comme la religion de tous les français et qu'au sortir d'une longue période de troubles il est nécessaire que la population travaille davantage[1649]. Ce nouveau calendrier fait état de quatre « fêtes conservées[1650] » que sont Noël, l'Assomption, la Toussaint et l'Ascension, auxquelles s'ajoutent Pâques et la Pentecôte, traditionnellement célébrées un dimanche. La célébration de certaines « fêtes supprimées[1651] », comme l'Épiphanie, la Fête-Dieu et la fête des Apôtres Saint-Pierre et Saint-Paul est reportée au dimanche suivant. Même si par ces différents biais les autorités ecclésiastiques perpétuent la célébration publique des fêtes les plus importantes, le culte public est réduit, ce qui se répercute sur la vie musicale de la capitale puisque seules les « fêtes conservées », celles auxquelles les fidèles peuvent encore assister, sont célébrées avec une messe en musique[1652].

1646. DESGRANGES (Nicole), *Bernard Jumentier (1749-1829). Maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin*, thèse de doctorat reproduite par l'ANRT, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 vol., 1997 ; MICHEL (Benoît), « Les maîtrises et chapelles toulousaines de la Révolution au Concordat », *Revue de musicologie*, 94/2 (2008) : *Musiciens d'Église en Révolution*, p. 531-557 ; BUVRON (Jean-Marcel), *Le renouveau musical dans les cathédrales en France de 1801 à 1860 - Le Mans*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2013 ; AVOCAT (Guillaume), « Les musiciens d'Église de la Vienne à l'épreuve de la Révolution et du Concordat », *Siècle*, 45 (2018), *Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire*, en ligne : http://journals.openedition.org/siecles/3900.

1647. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 17 juin 1804.

1648. *Le Concordat et le retour de la paix religieuse*, dir. Jacques-Olivier BOUDON, actes du colloque organisé par l'Institut Napoléon et la Bibliothèque Marmottan le 13 octobre 2001, Paris : éditions SPM, 2008 ; CHANTIN (Jean-Pierre), *Le régime concordataire français. La collaboration des Églises et de l'État (1802-1905)*, Paris : Beauchesne, 2010.

1649. LALOUETTE (Jacqueline), *Jours de fête. Jours fériés et fêtes légales dans la France contemporaine*, Paris : Tallandier, 2010, p. 20-24.

1650. C'est le terme employé par l'administration des cultes, le Pape et les chanoines pour définir les fêtes qui gardent leur statut de fêtes d'obligation. Voir LALOUETTE (Jacqueline), *Jours de fête. Jours fériés et fêtes légales dans la France contemporaine…op. cit.*

1651. *Ibid*.

1652. Nous avons analysé cela dans le Chapitre 1 de cette thèse. Voir l'Annexe 2 qui énumère toutes les exécutions de musique religieuse à Notre-Dame à l'époque de Desvignes. On se rend compte que, en dehors des fêtes civiles et des cérémonies extraordinaires, seules les « fêtes conservées » de Noël, de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption, de l'Ascension, de la Toussaint et de la Fête-Dieu sont célébrées avec une messe en musique. S'ajoute à celles-ci le cas exceptionnel de la fête de la Nativité de la Vierge dont la direction musicale est généralement confiée au *spé* de la maîtrise, s'il est compositeur, comme un ultime exercice avant sa sortie.

Les chanoines de Notre-Dame doivent également contourner la suppression des anciens statuts de bénéficier et de gagiste causée par la constitution civile du clergé. La domesticité inhérente à l'ancien statut de chantre bénéficier est alors imposée aux basses-contre et aux maîtres de la maîtrise par le biais des règlements intérieurs[1653]. Nous avons montré que la réorganisation de l'administration des cultes et des célébrations publiques fait évoluer le statut des officiers du culte, distend quelque peu le lien entre la vie civile et la vie spirituelle de la population et infléchit la vie musicale religieuse du diocèse.

L'impact des transformations précédemment évoquées sur les pratiques liturgiques et cérémonielles est plutôt mince. Le chapitre de Notre-Dame continue de se référer au graduel métropolitain rédigé entre 1669 et 1680 et le met à jour quand cela est nécessaire. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans les antiphonaires et bréviaires précédant la conversion des diocèses français au rite romain à partir des années 1850, dans les prescriptions du chapitre de Notre-Dame ainsi que dans l'œuvre de Desvignes, l'empreinte des règles cérémonielles édictées par les livres liturgiques du XVII^e siècle. Desvignes doit faire exécuter des morceaux de sa composition aux moments de l'office divin au cours desquels la musique figurée intervient traditionnellement, soit à la messe canoniale, aux vêpres, durant la Semaine sainte, aux saluts et aux cérémonies extraordinaires. Concernant les deux premiers de ces moments, l'emploi de la *musica* et son articulation avec d'autres formes musicales (plain-chant, faux-bourdon, chant sur le livre et orgue) est régi par la même hiérarchie des fêtes que celui décrit dans le *Caeremoniale parisiense* de l'abbé Martin Sonnet (1662). Ainsi, la *musica* n'est déployée que pour les fêtes des degrés annuel et solennel-majeur parmi celles qui ont été conservées. Les premières sont distinguées des secondes par l'ajout d'un ou de plusieurs motets à la messe canoniale et d'un ou plusieurs psaumes en musique aux secondes vêpres. On a pu alors observer la conformité des pratiques musico-liturgiques sous la direction de Desvignes aux usages traditionnels et mesurer la distance entre ces usages, les textes normatifs émanant du collège des chanoines et les réalités de la pratique.

Sous l'étroite surveillance des chanoines[1654], Desvignes se conforme entièrement au canon liturgique, il respecte l'intégrité des textes, ne se réfère qu'à la Vulgate et n'intègre aucun divertissement concertant entre les numéros de la messe, contrairement à ce que purent faire

[1653]. Voir le chapitre 1 de cette thèse.

[1654]. Notre-Dame de Paris, non coté, *Registre des délibérations capitulaires*, 7 novembre 1827.

Cherubini ou Plantade à la Chapelle des Tuileries, dont les cérémonies n'obéissent pas aux mêmes exigences cérémonielles et comportent une dimension mondaine plus importante[1655]. L'organisation musicale des cérémonies est fondée sur la combinaison conjoncturelle de plusieurs pièces détachées et composées séparément, loin donc de la logique programmatique et narrative proposée par Le Sueur dans la tentative de réforme qu'il a menée à Notre-Dame de Paris entre 1786 et 1787[1656]. Ce dernier dénonçait une « routine impérieuse[1657] » que Desvignes, son élève, perpétue au début du XIX^e^ siècle. Le maître ne peut faire chanter à la messe que le texte de l'Ordinaire. Il jouit d'une liberté toute relative concernant le choix du ou des motets à intégrer à la messe. Il peut les composer sur des textes ne faisant pas partie de l'office du jour à condition toutefois qu'ils soient tirés de la Vulgate, qu'ils correspondent au temps liturgique, que la musique ne nuise pas à son intelligibilité et que le motet soit intégré aux moments prévus par les cérémoniaux et processionnaux, c'est-à-dire à l'offertoire, après la procession d'entrée ou à l'introït. Desvignes peut donc puiser directement dans l'appareil textuel des fêtes, comme le *Sub tuum praesidium* pour la procession de l'Assomption et de certaines fêtes publiques. Il peut également ajouter à l'offertoire une antienne mariale conforme au temps liturgique ainsi qu'il le fit avec son *Regina caeli* en *do* majeur[1658]. Il peut également composer un texte nouveau suivant l'ancienne pratique du centon, à l'image de son motet pour l'Épiphanie mêlant les deux premiers versets du *Deus canticum novum*, de l'*Afferte Domino* et le premier verset de l'hymne *Venite adoremus*[1659]. Pour les vêpres, le maître se conforme également aux usages traditionnels mais ne se réfère pas pour autant à un modèle fixe. Au cours d'une tentative de reconstitution fastidieuse, nous avons démontré que la mise en musique des vêpres demeure une pratique mouvante, certes réglée mais non strictement réglementée. Comme le suggèrent les cérémoniaux, le maître réserve la *musica* à la fin de l'office : le cinquième psaume et le *Magnificat*, avec ou sans leurs antiennes. Il peut faire varier ce modèle standard par l'ajout de psaumes supplémentaires, suivant les usages anciens, c'est-à-dire en privilégiant les psaumes

---

1655. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris : Flammarion, coll. Harmoniques, 1986, p. 164-171.

1656. MONGREDIEN (Jean), *Jean-François Le Sueur : contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, 2 vol., Berne : Peter Lang, 1980, p. 100-206 ; FAVIER (Thierry), « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786) », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 229-247.

1657. LE SUEUR (Jean-François), *Exposé d'une musique une, imitative et propre à chaque solemnité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit et le Plan d'une musique propre à la fête de Noël,* Paris : chez la veuve Hérissant, 1787, p. 36.

1658. F-Pn, Fonds Notre-Dame (non catalogué), boîte 22, Rés. Vma. ms. 1639.

1659. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 117, p. 600-601.

impairs. En somme, la pratique du maître ne diffère guère de celles des maîtres de musique d'Ancien Régime et les chanoines contrôlent sévèrement la conformité de sa musique.

Notre thèse prolonge ainsi les réflexions menées par l'historiographie récente. Les modernistes ont depuis longtemps montré les spécificités de chaque type d'institution ecclésiale (chapelles souveraines, cathédrales, collégiales[1660], églises paroissiales, congrégations) mais aussi la grande variété des pratiques liturgiques, cérémonielles et musicales ainsi que des profils sociologiques des maîtres de musique et des compositeurs[1661]. L'étude de la musique d'Église au tournant du siècle repose encore largement sur une historiographie ancienne qui eut tendance à surévaluer la représentativité des pratiques musico-liturgiques de la Chapelle impériale puis royale au début du XIX^e^ siècle. S'appuyant sur les polémiques de la fin du XVIII^e^ siècle (plus particulièrement celles engendrées par les théories de Le Sueur) et sur l'historiographie de la fin des années 1970 et du début des années 1980[1662], les travaux de Jean Mongrédien et Danièle Pistone sur la musique religieuse au tournant du siècle ont relégué la musique des églises paroissiales et des cathédrales au second plan[1663], faute de sources exploitables et d'une historiographie solide sur le sujet. Malgré toute la prudence dont ils ont fait preuve, ils contribuèrent à corroborer l'idée d'une déchéance de la musique d'Église au tournant du siècle. Or, il a été démontré récemment que les églises étaient des lieux centraux de la vie musicale parisienne au XIX^e^ siècle[1664]. Notre étude place la tentative de réforme de Le Sueur au rang d'épiphénomène en ce qu'elle n'a pas marqué durablement le fonctionnement institutionnel de

---

1660. Rappelons que cette appellation n'existe plus depuis la première réorganisation des diocèses en 1791.

1661. *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 ; *Louis Grénon : un musicien d'église au XVIII^e^ siècle*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : PUBP, 2005 ; DOMPNIER (Bernard), « Les corps de musique des cathédrales françaises au XVIII^e^ siècle. Essai de typologie », *European Sacred Music, 1550-1800, New Approaches*, acte de colloque, Université de Fribourg, 10-13 juin 2010 ; *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'Église aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010 ; *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e^- XVIII^e^ siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020.

1662. À ce sujet, comptons tout de même Denise Launay parmi les précurseurs importants en France. Voir notamment son article « À propos d'une messe de Charles d'Helfer : le problème de l'exécution des messes réputées *a capella* en France, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », *Le baroque musical : recueils d'études sur la musique du XVII^e^ siècle*, ed. Suzanne Clercx, Paris : Les Belles-Lettres, 1963, p. 177-199 qui ouvrit de nouvelles perspectives concernant l'étude des pratiques musicales dans les églises au XVII^e^ siècle et le rôle que tenaient les sources musicales imprimées.

1663. MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme…op. cit.*, p. 155-198. PISTONE (Danièle), *La musique en France de la Révolution à 1900* : Paris : Honoré Champion, 1979 et « La musique à Notre-Dame de Paris », *Revue internationale de musique française*, 16 (1985), p. 5-27.

1664. GRIBENSKI (Fanny), *L'église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*, thèse de doctorat, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, décembre 2015.

Notre-Dame de Paris ou influencé son ancien élève[1665]. De plus, les pratiques peu respectueuses des textes et du canon liturgique observées à la Chapelle des Tuileries semblent spécifiques à cette institution. Au contraire, les pratiques liturgiques, cérémonielles et musicales à Notre-Dame de Paris sous la direction de Desvignes s'inscrivent dans la continuité de celles des cathédrales d'Ancien Régime, telles qu'elles sont décrites par l'historiographie moderniste.

Si on observe une certaine continuité concernant l'encadrement cérémoniel et les règles et usages relatifs à l'intégration de la musique figurée dans le cours de l'office, il apparaît que le rythme de création du maître est très inégal d'un type de cérémonie à un autre. Le centre de gravité des grandes solennités est intégralement déplacé vers la messe canoniale. Cette évolution est malheureusement difficile à dater. Les vêpres ne sont plus qu'un office secondaire. En effet, les chanoines réglementent l'usage de la musique aux vêpres avec une certaine nonchalance. Ils ne l'inscrivent pas dans le règlement de la maîtrise, contrairement à l'usage de la musique pour la messe canoniale ou les cérémonies spécifiques comme la Semaine sainte et les *Te Deum* d'action de grâce. La mise en musique des vêpres participe de la distinction de classe des grandes fêtes de degré annuel, avec l'ajout d'un ou plusieurs motets à la messe. En revanche, ces offices ne sont plus un terrain de création ou d'innovation musicale à Notre-Dame de Paris. Desvignes se contente de reprendre les motets qu'il a composés pour la cathédrale de Chartres entre 1785 et 1793 et de les réduire pour un effectif de bas-chœur. À l'inverse, le maître compose régulièrement des messes en grande musique, la dernière datant du règne de Charles X[1666].

Nous ne pouvons mesurer les causes du désintérêt pour les vêpres en l'état actuel de la recherche. Comment expliquer alors un tel écart de traitement musical entre la messe et les vêpres à Notre-Dame de Paris ? Est-ce le signe précoce d'une forme de retour christologique au tournant du siècle, tel qu'il a déjà été observé dans les mouvements réformateurs européens de la fin du XIX[e] siècle[1667] ? Une lecture transversale des dictionnaires et des manuels de

[1665]. Cet épisode demeure un fait important de l'histoire de la musique religieuse française de l'époque moderne par sa cohérence, la radicalité avec laquelle elle remet en question le canon liturgique et l'autorité ecclésiastique, par la violence des polémiques qu'elle souleva ainsi que par la variété des prises de position qu'elle suscita. Voir à ce sujet l'article de Thierry FAVIER, « Contexte, arguments et enjeux des *Observations sur la musique à grand orchestre* (anon. 1786)…art. cit. ».

[1666]. *cf.* catalogue en Annexe 1 au numéro Dv. 12, p. 526-528.

[1667]. HOLLERWEGER (Hans), *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1976 et BLACK (David Ian), *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-1791*, Ph.D., Harvard University, 2007.

théologie destinés aux séminaires du XIX^e^ siècle ne permet pas de trancher cette question. Une telle étude mériterait toutefois d'être conduite mais nécessite de poser en amont un cadre méthodologique, bien loin des considérations de cette thèse, qui interrogerait la représentativité de ces sources, leurs modes de diffusion ainsi que les modalités de leur édition et de leur emploi dans la formation des ministres du culte. Il apparaît toutefois que les théologiens du XIX^e^ siècle s'interrogent sur l'obligation d'assister aux vêpres. Si les auteurs des volumes de l'*Encyclopédie méthodique* dédiés à la théologie insistent, à la fin du XVIII^e^ siècle, sur la dimension historique et symbolique de l'office divin en général[1668], Jean-Étienne Pierrot met surtout en avant les débats théologiques dans l'article « vêpres » du *Dictionnaire de théologie morale* qu'il publia entre 1850 et 1851[1669]. Selon lui, certains théologiens expliquent que la loi canonique ne rend la présence aux vêpres obligatoire qu'aux ecclésiastiques tandis que d'autres invoquent « la coutume » et « la persuasion intime » des fidèles[1670]. Nous n'avons pas d'éléments permettant d'affirmer de manière tangible que l'office des vêpres était déserté par les fidèles au début du XIX^e^ siècle. Mais cela pourrait expliquer le manque d'implication de Desvignes dans la mise en musique des vêpres alors qu'il a déjà du mal à financer la musique à grand orchestre pour la messe des grandes fêtes. Le maître est censé célébrer les grandes fêtes comme le prévoient les cérémoniaux et leur donner un éclat à la hauteur de leur valeur symbolique. Dans le même temps, ce dernier doit se montrer pragmatique et ne peut se permettre de convoquer un orchestre pour une assemblée réduite. Cela amène à développer un autre point essentiel : le rôle de la musique figurée à l'église.

Il n'est plus à démontrer que, depuis la seconde moitié du XVII^e^ siècle, la musique figurée put être perçue comme un medium sensible amplifiant le phénomène de dévotion[1671] mais aussi comme un objet de curiosité et de satisfaction esthétique pour « attirer » les fidèles à l'église, selon la formulation maintes fois reprise de Bachaumont[1672]. C'est une tension constante et ancienne entre ces deux acceptions de la musique figurée à l'église, qui est dépendante de l'évolution de la sensibilité religieuse, du goût et des critères de jugement et dont la critique de

1668. *Encyclopédie méthodique. Théologie*, 3 vol., Paris : chez Panckoucke, [1790].

1669. PIERROT (Jean-Étienne), *Dictionnaire de théologie morale*, t. II, Paris : chez J.-P. Migne, 1850-1851, p. 1 166.

1670. *Ibid*.

1671. DOMPNIER (Bernard), « Le culte baroque au miroir de ses langages », *Les langages du culte aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 11-21.

1672. GRIBENSKI (Fanny), « "La Musique attire aux Églises & les fait aimer". Contribution à l'étude des usages diversifiés du concert en France au XIX^e^ siècle », *Revue de musicologie*, 105 (2019/1), p. 77-110.

l'époque ne donne pas toujours un aperçu très fiable. À la fin du XVIII^e siècle les pratiques musicales à l'église connaissent d'importantes évolutions[1673], dans la continuité desquelles s'inscrivent les pratiques du premier XIX^e siècle. Ces évolutions concernent notamment l'emploi du grand orchestre et le glissement des pratiques musicales traditionnellement réservées aux cérémonies extraordinaires vers les cérémonies ordinaires très solennisées. Ainsi, au début du XIX^e siècle, les exécutions de messes à grand orchestre pour les grandes solennités de la liturgie ordinaire tendent à se standardiser tant à la cathédrale qu'aux églises paroissiales.

On trouve dans l'œuvre de Desvignes pléthore de messes composées pour un orchestre symphonique moderne à quatre parties de cordes, avec les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux, les trombones par deux ou trois et parfois une partie de harpe. La presse évoque également des messes à « grand orchestre » ou « en grande symphonie » à Notre-Dame et plus rarement dans les églises de Saint-Roch, Saint-Eustache, Saint-Gervais, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Méry, Saint-Étienne-du-Mont ou encore Saint-Nicolas-des-Champs que nous n'avons pas pu raccorder à des partitions conservées[1674]. On exécute des messes en musique pour les grandes fêtes conservées et les cérémonies extraordinaires à la cathédrale et pour la Sainte-Cécile et leurs Saints Patrons respectifs aux églises paroissiales citées ci-dessus. Sans grande surprise, Notre-Dame de Paris est le cœur liturgique de la capitale. La pratique à grand orchestre n'est plus simplement un élément de distinction des célébrations mais témoigne également de la répartition des rôles des églises dans la vie liturgique du diocèse.

Se développe au tournant du siècle un goût prononcé pour un culte public grandiose et éclatant dont témoigne la multiplication des exécutions à grand orchestre. Une partie du clergé y voit le moyen de convaincre les fidèles et de les « attirer » à l'église quand d'autres, à l'instar du Père Emmanuel, curé de Mesnil-Saint-Loup en Champagne au milieu du XIX^e siècle, prônent le transfert de la discipline monastique dans le culte public[1675]. Avant que le *Motu Proprio* ne signe, en 1903, le début d'un renouveau liturgique, certains prêtres constatent que la splendeur

---

[1673]. Voir notamment FAVIER (Thierry), « "Sous l'apparence du plaisir..." : morale et religion dans le discours sur le Grand Motet au XVIII^e siècle », *Études sur le XVIII^e siècle*, 34 (2006), p. 123-141 et, du même auteur, « Aux origines du Concert spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1685 à 1725 », *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1900*, dir. Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 297-319. Voir également DOMPNIER (Bernard), « Un code des 'bonnes pratiques' musicales au milieu du XVII^e siècle. L'*Estat des églises cathédrales et collégiales* du chanoines Jean de Bordenave », *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, dir. Thierry Favier et Sophie Hache, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 217-228.

[1674]. Voir les listes d'exécutions dans les églises paroissiales du diocèse de Paris en Annexe 2^B, p. 657-659.

[1675]. MARECHAUX (Bernard), *L'Œuvre pastorale du Père Emmanuel*, Paris/Liège : Éditions de la Vie Spirituelle, 1925.

de la pompe du culte public, si importante soit-elle, n'inspire pas pour autant un sentiment commun de piété[1676]. D'autres, comme le philosophe Charles de Montalembert, considèrent même qu'elle le dégrade[1677]. La musique de Desvignes s'inscrit dans le prolongement d'évolutions artistiques et cultuelles du siècle précédent. Mais ces dernières s'affirment au sein d'une société changeante, en prise avec une mutation profonde de la place de l'individu à laquelle le culte public tel qu'il existe ne peut visiblement répondre[1678].

Face àces évolutions, l'historiographie musicologique eut longtemps tendance à véhiculer une conception ontologique de la « musique sacrée » ainsi qu'à alimenter une vision téléologique de l'histoire du XVIII^e siècle et de la Révolution[1679]. Elle ignora, souvent par méconnaissance des sources, la variété du débat public concernant la musique d'Église au tournant du siècle et retint surtout les positions faisant directement écho aux thèses des réformistes du chant religieux qui gravitèrent au XIX^e siècle autour de la *Schola Cantorum*, des *Congrès de musique sacrée* ou du *Motu Proprio*[1680]. Ainsi, le développement d'une musique religieuse à grand orchestre et au style plus opératique fut longtemps considéré comme la manifestation dans l'art de la perte de sentiment religieux et le parachèvement d'une supposée déchéance de la musique religieuse. De tels prismes d'analyse ont déjà fait l'objet de nombreuses critiques en France, à travers notamment les essais précurseurs de Jean-Yves

[1676]. Philippe MARTIN (*op. cit*., p. 44-45) et Jacques-Olivier BOUDON (*Paris, capitale religieuse sous le Seconde Empire*, Paris : édition du Cerf, 2001, p. 314) citent notamment cet exemple d'une lettre d'un prêtre à Mgr Sibour, archevêque de Paris vers 1850 : « Si le culte public consiste en flambeaux et cierges, lustres et lampes, riches et nombreux ornements, grands et pompeux encensements, grands et bruyants orchestres, enfants de chœur, suisses et bedeaux, le tout moyennant grande finance, alors il faut l'avouer, le culte est noble et imposant à Paris. Mais si le culte public est d'abord un culte, si de plus il exige réunion de prières, manifestation commune de sentiments que l'on a dans le cœur, alors, au contraire, je l'y trouve très rare et très maigre ».

[1677]. MONTALEMBERT (Charles de), *Du vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, Paris, 1839, p. 161.

[1678]. COLIN (Pierre), *L'audace et le soupçon. La crise du modernisme dans le catholicisme français, 1893-1914*, Paris : Déclée de Brouwer, 1997.

[1679]. Dans le même temps, les historiens développent plusieurs approches. François FURET propose un essai novateur mettant en regard le rapport de notre société contemporaine à la Révolution française et la manière dont nous en écrivons l'histoire (*Penser la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1978) et propose de penser l'histoire de la Révolution sur le temps long, de la convocation des états généraux en 1789 à la proclamation de la III^e République en 1870 (*La Révolution*, 2 vol., Paris : Pluriel, 1988). Dans des écrits contemporains de ceux de FURET, René REMOND propose, au contraire, une lecture moins structuraliste. Il circonscrit plus classiquement la Révolution à la période 1789-1815, précédée d'un demi-siècle de mutations sociétales, et définit la Révolution française comme une « succession de révolutions en chaîne » ayant leur propre cohérence à travers des corps d'actions bien définis qui ont développé des objectifs précis (*Introduction à l'histoire de notre temps*, t. I, *L'Ancien Régime et la Révolution, 1750-1815*, Paris : Seuil, 1974).

[1680]. DAUZET (Dominique-Marie), « Les congrès de musique sacrée à l'époque contemporaine », *Le catholicisme en congrès (XIX^e-XX^e siècles)*, dir. Claude Langlois et Christian Sorrel, Lyon : LARHA, Chrétiens et Sociétés. Documents et Mémoires, n°8, p. 137-154.

Hameline[1681], les travaux de Thierry Favier sur le motet à grand chœur[1682], ou les productions collectives du groupe de recherche Muséfrem[1683]. Notre étude contribue également à infirmer le paradigme de la rupture du point de vue du répertoire. Force est de constater que la parenthèse révolutionnaire n'a pas motivé la création d'un nouveau répertoire[1684]. Tout au plus a-t-elle accéléré le développement du goût pour une musique grandiose et grandiloquente déjà présent à la fin du siècle[1685]. Les maîtres de musique demeurent attachés aux principes compositionnels traditionnels de leur genre de musique.

On trouve, en effet, dans la plupart des messes concertantes de Desvignes et de ses contemporains, tels Hardouin, Dugué, Giroust ou Jumentier, l'empreinte des messes polyphoniques du siècle précédent : la réduction de la texture polyphonique au *Christe eleison*, à l'*Et incarnatus* et à l'*Ô salutaris* ou encore la manière de structurer le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus dei* dans le strict respect de l'ordre d'élocution des prières prévu par le cérémonial et le graduel. Desvignes se réapproprie également des topiques d'écriture employés par Henry Madin et Jean-Marie Rousseau pour la mise en musique du premier verset du *Gloria*. Enfin, on trouve dans l'œuvre de Desvignes de grandes messes monumentales mêlant tous les ingrédients du style opératique et du style symphonique moderne ainsi que des messes au style vocal sobre et dont l'accompagnement est très dépendant de la matrice chorale, qu'il soit pour orchestre de cordes ou pour orchestre symphonique. La première catégorie de messes que nous venons d'évoquer représente la messe dite concertante dans sa forme la plus moderne. La seconde s'apparente à un accommodement des principes stylistiques modernes au *Stylus a capella*, comme la forme la plus évoluée d'une sorte de *Stile antico* idéalisé. Cette idée d'une survivance

---

1681. HAMELINE (Jean-Yves), « Le son de l'Histoire », *La Maison-Dieu*, 131 (1977), p. 5-47. Voir également du même auteur « L'invention de la "musique sacrée" », *La Maison-Dieu*, 233 (2003/1), p. 103-135 ; « Il n'y a pas de musique sacrée », *Musique et sacré*, actes du colloque à Bourg-en-Bresse, 2004, édité par Isabelle Battioni, Ambronay : Ambronay éditions, 2005, p. 125-137 ; « Musique d'église en France à l'époque de la fondation et de l'essor de la Schola : utopies et réalités », *Vincent d'Indy et son temps*, dir. Manuela Schwartz, Liège : Mardaga, 2006, p. 245-254 et enfin « La notion de "musique sacrée" », *Musique, sacré et profane*, Paris : Cité de la musique, 2007, p. 25-38.

1682. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur : Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009.

1683. *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

1684. Thierry FAVIER a même démontré que l'emploi de marches en musique religieuse et dans les hymnes révolutionnaires procédait probablement d'un transfert du répertoire religieux vers le répertoire révolutionnaire, arguant que le goût pour l'esthétique de la marche s'est d'abord développé dans le genre du motet à grand chœur (« Retracing the Steps of the March : from the Hymns of the French Revolution to the Songs of the Church », *Haydn and his Contemporaries II*, ed. Kathryn L. Libin, Steglein Publishing, Inc. Ann Arbor, 2015, p. 32-74).

1685. En ce sens l'approche taxonomique d'Adélaïde de PLACE (*La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris : Fayard, 1989) trouve son complément dans l'analyse plus conceptuelle de Martin KALTENECKER (*La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Paris : Fayard, 2000).

des principes du *Stile antico* à l'époque moderne est une piste qui reste à explorer pour la France[1686], alors que la question est encore en débat à l'échelle européenne[1687]. Tous ces éléments confirment trois choses. Premièrement, les maîtres de musique actifs au tournant du siècle avaient toujours en mémoire le modèle des messes polyphoniques françaises diffusé pendant deux siècles par la maison Ballard et qui leur avait été inculqué durant leur formation en maîtrise[1688]. Deuxièmement, la pérennisation de ce modèle relève bien d'un effet générationnel car on n'en trouve plus trace dans les messes composées durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Troisièmement, le genre de la messe en musique ne connaît pas d'évolution linéaire. L'émergence d'un nouveau modèle de messes concertantes à la fin du XVIII^e^ siècle n'entraîne pas immédiatement la disparition du « modèle Ballard ». Le développement du goût pour une musique brillante et dramatique ne signe pas non plus la mort du style sévère, comme en témoigne l'œuvre de Desvignes. Si certaines de ses messes procèdent d'un alignement sur l'une ou l'autre de ces tendances, d'autres procèdent, au contraire, d'une sorte d'hybridation. L'idée que la période de l'entre-deux-siècles marquerait une sorte de déchéance de la musique d'Église causée, en premier lieu, par le développement du style opératique à l'église perd ainsi toute substance.

On observe, à l'inverse, une forme de stagnation du motet à grand chœur. Desvignes s'est contenté de faire exécuter des versions réduites de ses compositions d'Ancien Régime. Nous n'avons pu mesurer l'impact de ses réductions sur la sonorité de ses motets. Le motet à grand chœur survit et, sous la plume de Desvignes, il tend à se dissoudre dans le genre de l'oratorio sans totalement renier ses topiques fondateurs. On serait tenté d'affirmer que le motet à grand chœur vit ses derniers instants durant les premières années du XIX^e^ siècle, essentiellement du fait de l'activité à cette époque de maîtres de musique formés dans les maîtrises françaises d'Ancien Régime. Le désintérêt pour les vêpres, au bénéfice de la messe canoniale, en est probablement la première cause. Cela explique en partie l'essor de la messe en musique à l'époque qui nous occupe. Le basculement est certainement plus ancien que ce que pense Danièle Pistone et n'est probablement pas le corollaire d'une quelconque rupture[1689]. Notre

---

1686. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *The Polyphonic Mass…op. cit.* L'auteur lance quelques pistes en ce sens.

1687. Voir notamment CHEN (Jen-Yen), *The tradition and Ideal of the Stile Antico in Viennese Sacred Music, 1740-1800*, Ph.D., Harvard University, 2000 et BLACK (David Ian), *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-1791*, Ph.D., Harvard University, 2007.

1688. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « La messe en musique en livre de chœur comme outil pédagogique », *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles). Activités, sociologie, carrières*, dir. Bernard Dompnier et Jean Duron, Tournai : Brepols, 2020, p. 381-395.

1689. PISTONE (Danièle), *La musique en France de la Révolution à 1900* : Paris : Honoré Champion, 1979 et « La musique à Notre-Dame de Paris », *Revue internationale de musique française*, 16 (1985), p. 5-27.

méconnaissance des messes concertantes d'Ancien Régime rend actuellement difficile l'établissement d'une chronologie claire et nous oblige à la prudence. Il ne faut certainement pas négliger l'influence des messes concertantes italiennes et allemandes sur les maîtres de musique français dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle ainsi qu'une certaine lassitude vis-à-vis des modèles standards français, quand bien même certains topiques perdureraient par habitude.

Le cadre monographique choisi ici a ses limites. La musique de Desvignes s'inscrit dans un cadre liturgique et cérémoniel ancien et dans le prolongement des dynamiques artistiques de la fin du XVIII[e] siècle. La cathédrale et les églises paroissiales accueillent plus ou moins régulièrement de la musique polyphonique, des concerts d'orgue et de la musique à grand orchestre. Mais qu'en est-il dans les diocèses moins riches ? La cathédrale de Paris bénéficie d'une dotation de l'État trois fois plus importante que celles des autres diocèses du pays[1690]. Certaines églises peinent à rebâtir une musique ordinaire et ne parviennent pas à rétablir une maîtrise[1691]. Pour lors, les études sur le rétablissement des maîtrises et des musiques ordinaires des églises après la signature du Concordat ne dépassent pas le cadre monographique, à l'instar de cette thèse, et ne développent jamais de problématiques portées sur le long terme. L'établissement d'un corpus d'envergure nationale et sur une chronologie longue, à l'image de la base de données du projet Muséfrem, serait une première étape essentielle en ce sens, d'autant que le CNRS développe actuellement un projet ambitieux sur l'histoire de l'éducation musicale en France[1692]. Il en est de même de l'histoire des messes concertantes françaises qu'il serait salutaire d'inscrire dans une chronologie enjambant la « frontière » révolutionnaire et autour de problématiques claires : leurs modalités de création et d'exécution, leurs modes de diffusion, les particularismes institutionnels, la formation des compositeurs, les critères de jugement, les influences étrangères et bien sûr leur rapport avec la tradition de la messe polyphonique française.

Il convient de toujours interroger la particularité de la période 1789-1830 que cette étude tend à affirmer à bien des égards. Il apparaît clairement que cette période se situe au crépuscule des

[1690]. Voir chapitre 1. Notre-Dame de Paris bénéficie d'une dotation d'environ 30 000 francs pour le financement de la maîtrise et de la musique ordinaire quand le plan de Félix Bigot de Préameneu prévoit, en 1813, une dotation de 10 000 à 12 000 francs pour les autres cathédrales de l'Empire (Annexe 4[B], p. 691-704).

[1691]. AVOCAT (Guillaume), « Les musiciens d'Église de la Vienne à l'épreuve de la Révolution et du Concordat », *Siècle*, 45 (2018), *Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire*, en ligne : http://journals.openedition.org/siecles/3900

[1692]. Voir HEMEF | Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIXe siècle (1795-1914) (hypotheses.org) (consulté le 11 septembre 2022).

évolutions esthétiques de la fin du siècle des Lumières mais aussi à l'orée d'un renouvellement du répertoire musical religieux porté par une réévaluation profonde des critères de décence et de bienséance et animé par une forme d'idéalisme historique dont on connaît déjà bien les acteurs, les thèses et les ressorts. Dès lors, que reste-t-il de la musique de Desvignes dans la mémoire des amateurs de musique religieuse et des fidèles parisiens après 1847, dernière date d'exécution connue de son célèbre *Pie Jesu*[1693] ? Nous ne prétendons pas avoir répondu à toutes les interrogations sur l'évolution des pratiques musico-liturgiques en France au lendemain de la Révolution. Nous espérons toutefois, à travers cette étude de cas, avoir mis au jour les éléments essentiels à un décloisonnement chronologique salutaire pour l'étude de la musique d'Église française.

[1693]. Notons toutefois que ce *Pie Jesu* a été exécuté par le Jeune orchestre de l'Abbaye-aux-Dames dans le cadre du colloque *Le fait musical religieux. Approches croisées histoire-musicologie* organisé conjointement par le Centre de Recherches Interdisciplinaires en Histoire, Arts et Musicologie de l'Université de Poitiers et la Société d'histoire religieuse de la France et qui s'est déroulé à l'Abbaye-aux-Dames à Saintes du 20 au 22 mai 2021. Calenda - Le fait musical religieux : approches croisées histoire et musicologie (consulté le 11 septembre 2022).