

A woman in a white, ruffled dress stands in a dark space, holding a long, wide, patterned fabric aloft with both arms. The fabric is illuminated, showing a detailed floral or geometric pattern. In the background, a large, textured wall resembling a cave interior with stalactites is visible. In the lower-left foreground, the back of a person's head and shoulders are visible, looking towards the woman. The overall atmosphere is dramatic and artistic.

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP
VOL. LXXIV (2020)

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

COMITÉ DE RÉDACTION – REDACTIECOMITÉ:

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS, MARIE-ALEXIS COLIN, MARIE CORNAZ,
MARK DELAERE, VALÉRIE DUFOUR, HERMAN SABBE, BRIGITTE VAN WYMEERSCH,
PHILIPPE VENDRIX,

RÉMY CAMPOS, BARBARA HAGGH,
CHRISTOPHER BRENT MURRAY, RUDOLF RASCH, MARGUERITE SABLONNIÈRE

SECRÉTARIAR/SECRETARIAAT : HENRI VANHULST

ABONNEMENT

Belgique/België	€ 40,00 (frais d'expédition compris / verzendingskosten inbegrepen)
Etranger/Buitenland	€ 40,00 (frais d'expédition en sus / plus verzendingskosten)

La SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE a pour but de réunir les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire et d'encourager les progrès des études musicologiques en Belgique.

La REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE est son organe.

La Société Belge de Musicologie comprend des membres effectifs (nationalité belge; cotisation: € 30,00; couple € 32,50) des membres correspondants (nationalité étrangère; cotisation: € 32,50), des membres adhérents (ou passifs; cotisation: € 30,00) et des membres étudiants (cotisation: € 15,00; pendant une période de cinq ans), admis sur leur demande et sur présentation de deux membres après avis du Conseil d'administration.

Les cotisations, qui comprennent l'abonnement à la Revue Belge de Musicologie, doivent être versées au compte 310-0337703-35 de la Société Belge de Musicologie, Bruxelles (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

*
* *

DE BELGISCHE VERENIGING VOOR MUZIEKWETENSCHAP heeft tot doel al de personen samen te brengen die belang stellen in de studie der muziekwetenschap en van de muziekgeschiedenis, en de vooruitgang van de studie der muziekwetenschap in België aan te moedigen.

HET BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP is haar orgaan.

De Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap bestaat uit werkende leden (Belgische nationaliteit; bijdrage: € 30,00; echtgenoten: € 32,50), briefwisselende leden (vreemde nationaliteit: € 32,50), steunende leden (of passieve; bijdrage: € 30,00) en leden-studenten (bijdrage: € 15,00; gedurende een periode van vijf jaar), aangenomen op hun aanvraag en op voorstel van twee leden, na advies van de Beheerraad.

De bijdrage, waarin het abonnement op het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap begrepen is, dient gestort op rekening 310-0337703-35 van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Brussel. (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

ABONNEMENTS ORDINAIRES

s'adresser à la
**SOCIÉTÉ BELGE
DE MUSICOLOGIE**
A.S.B.L.
Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

GEWONE ABONNEMENTEN

zich wenden tot de
**BELGISCHE VERENIGING
VOOR MUZIEKWETENSCHAP**
V.Z.W.D.
Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

Couverture/Omslag: Eugène Samuel-Holeman, *La Jeune Fille à la fenêtre*, avec la mezzo Pauline Claes et l'ensemble Stum und Drang dirigé par Thomas Van Haeperen, mise en scène de Françoise Berlangier, art visuel de Marcel Berlangier ; Le Senghor, Centre Culturel d'Etterbeek, le 18 septembre 2020. Photographie de Céline Rallet.

REVUE BELGE
DE
MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
MUZIEKWETENSCHAP

LXXIV
2020

BRUSSEL-BRUXELLES
REGENTSCHAPSSTRAAT 30 RUE DE LA RÉGENCE

Publications de la
SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE

PREMIÈRE SÉRIE - EERSTE REEKS

I

Paul COLLAER, *Darius Milhaud*

22,5 x 17,5 cm, 240 p., 36 ill.

Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel

épuisé / uitgeput

DEUXIÈME SÉRIE - TWEDE REEKS

I

Suzanne CLERCX, *Le baroque et la musique, Essai d'esthétique musicale*

21 x 15 cm, 240 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

II

J. VAN ACKERE, *Pelleas et Melisande*

ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique

21 x 15 cm, 30 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

FLORES MUSICALES BELGICÆ

I

Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XV^e siècle)

publiées et commentées par

Charles VAN DEN BORREN

30 x 22,5 cm, 76 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

HORS SÉRIE - BUITEN REEKS

Mélanges Ernest Closson - Recueil d'articles musicologiques

offerts à Ernest Closson à l'occasion de son 75^e anniversaire

Ch. VAN DEN BORREN, A.-M. REGNIER, G. ALEXIS, R. BRAGARD, S. CAPE, S. CLERCX,

P. COLLAER, V. DENIS, DOM J. KREPS, E.H.R. LENAERTS, E. MONTELLIER, P. TINEL,

A. VANDER LINDEN, MGR. J. VAN NUFFEL, R. WANGERMÉE

24,5 x 16 cm, 200 p., 1 portr. h.t., ex. mus., Bruxelles, Société Belge de Musicologie

épuisé / uitgeput

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Rédaction et administration
Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

Redactie en beheer
Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

Vol. LXXIV (2020)

SOMMAIRE – INHOUD

D. CHUNG, <i>A Little Known Manuscript in Brussels (B-Bc 13878)</i>	5
A.-E. CEULEMANS, <i>Trois figures hennuyères de la restauration du plain-chant : François-Joseph Fétis, Louis Lambillotte et Théodore Nisard</i>	17
R. CAMPOS, <i>Vincent d'Indy écoute Wagner ou comment analyser une expérience sonore</i>	51
A. HECK, <i>Comment bâtir « L'art suggestif de demain » : la critique musicale de Teodor de Wyzewa dans la Revue wagnérienne (1885-1886)</i>	71
E. BAECK, <i>L'Opéra à Anvers pendant la Grande Guerre</i>	85
V. DUFOUR, <i>Eugène Samuel-Holeman (1863-1942) : un musicien au cœur du symbolisme belge fin-de-siècle</i>	105
R. SUCHOWIEJKO, <i>Musiciens polonais à Paris pendant l'entre-deux-guerres : échanges, réseaux sociaux et cadres institutionnels</i>	127
J.-P. C. MONTAGNIER, <i>Autour de la Pastorale maritimo de Julie Reisserová (1888-1938)</i>	143
D. VERGAUWEN, <i>Joseph Ryelandt in Brugge. De creatie van het "Fonds Ryelandt" in het Stadsarchief van Brugge</i>	167
P. VANDERVELLEN, <i>Le collectionneur et facteur d'instruments de musique Alphonse Van Neste, acteur méconnu du renouveau de la musique ancienne en Belgique</i>	179
REVUE DES LIVRES – NIEUWE BOEKEN	195

Abréviations – Afkortingen – Sigla

<i>AcM</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>AMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
<i>EMc</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>FAM</i>	<i>Fontes artis musicae</i>
<i>GMO</i>	<i>Grove Music Online</i>
<i>JAF</i>	<i>Journal of the Alamire Foundation</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JRMA</i>	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
<i>JM</i>	<i>Journal of Musicology</i>
<i>KJb</i>	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>Mf</i>	<i>Die Musikforschung</i>
<i>MGG2</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , zweite Neubearbeitete Ausgabe
<i>M&L</i>	<i>Music and Letters</i>
<i>MMg</i>	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quarterly</i>
<i>MR</i>	<i>The Music Review</i>
<i>RBM/BTM</i>	<i>Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap</i>
<i>RdM</i>	<i>Revue de musicologie</i>
<i>RIM</i>	<i>Rivista italiana di Musicologia</i>
<i>SMw</i>	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>
<i>TVNM</i>	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i>

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

Quelques collections complètes de la Revue belge de Musicologie peuvent être obtenues aux conditions suivantes:

Vol. I à XV: € 42,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Vol. XVI et suivants: € 40,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Prière d'adresser les commandes à l'administration de la Société belge de Musicologie, 30, rue de la Régence, 1000 Bruxelles

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Een zeker aantal volledige reeksen van het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap zijn nog te verkrijgen tegen de volgende voorwaarden:

Deel I tot XV: € 42,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Deel XVI en volgende: € 40,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Gelieve uw bestellingen te zenden aan de administratie van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Regentsschapsstraat 30, 1000 Brussel

Trois figures hennuyères de la restauration du plain-chant : François-Joseph Fétis, Louis Lambillotte et Théodore Nisard

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS

(Université catholique de Louvain – Musée des instruments de musique, Bruxelles)

Dans le mouvement de redécouverte des musiques anciennes qui marque le XIX^e siècle, la restauration du plain-chant occupe une place singulière, en ce qu'elle obéit à des motivations non seulement historiques et musicales, mais aussi – et surtout – religieuses, voire politiques. Sa lente progression participe d'un esprit romantique évident, mais répond également à des enjeux idéologiques qui expliquent la virulence des controverses qui la caractérisent.

Dans ce domaine, le rôle-clé joué par les moines de l'abbaye de Solesmes à partir de 1833 est connu. Cependant, les premières tentatives de restauration du plain-chant remontent au début du XIX^e siècle. Les pionniers de cette discipline sont tombés dans un certain oubli parce que leurs travaux ont rapidement été dépassés par ceux de dom Guéranger et de ses successeurs¹. Néanmoins, leurs recherches demeurent intéressantes en ce qu'elles témoignent des difficultés qui se posaient aux premières générations de chercheurs qui se penchèrent sur le chant liturgique. Dans le même temps, elles balisent le terrain et préfigurent certaines méthodes solesmiennes ultérieures.

Parmi les acteurs de ce renouveau, trois figures d'origine hennuyère ont joué un rôle important : François-Joseph Fétis, Louis Lambillotte et Théodore Nisard. Le présent article se propose d'étudier leur action, particulièrement représentative dans ce domaine.

Contexte historique

Au XIX^e siècle, l'histoire du chant liturgique en France et en Belgique est un phénomène complexe, influencé par divers facteurs externes, notamment politiques. À la fin du XVIII^e siècle, la Révolution entraîne la suppression du culte catholique, la destruction des livres liturgiques et la disparition des maîtrises. Ces événements marquent une rupture dans la transmission du chant sacré. Au début du siècle suivant, l'apaisement religieux et la réouverture des églises permettent la

¹ Pour une étude de la restauration du plain-chant entreprise par Solesmes à la lumière de son contexte historique et politique, voir Katharine Ellis, *The Politics of Plainchant in fin-de-siècle France* (Aldershot, 2013).

résurgence de ce patrimoine musical, mais le style que doit idéalement revêtir la musique liturgique ne fait pas l'unanimité. En dépit de l'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV qui, dès 1749, tentait de contrer la sécularisation du chant religieux, celui-ci emprunte volontiers le langage en faveur dans les théâtres². Au début du XIX^e siècle, un mouvement revendique néanmoins une musique religieuse moins mondaine et moins sensuelle. En 1802, Châteaubriand écrit dans *Le génie du christianisme* :

Platon a merveilleusement défini la nature de la musique : « On ne doit pas, dit-il, juger de la musique par le plaisir, ni rechercher celle qui n'auroit d'autre objet que le plaisir ; mais celle qui contient en soi la ressemblance du beau »³.

Prenant la défense du plain-chant, il ajoute :

Le christianisme est sérieux comme l'homme, et son sourire même est grave. [...] Pergoleze a déployé dans le *Stabat Mater* toute la richesse de son art ; mais a-t-il surpassé le simple chant de l'Église⁴ ?

Parmi les trois auteurs qui font l'objet de la présente étude, Fétis et Nisard se rattachent à cette tendance, quoique de manière nuancée. Tout au long de sa carrière, Fétis témoigne de la sympathie à l'égard de Félix Danjou, fondateur de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* et fervent défenseur d'une séparation stricte entre le profane et le sacré⁵. Néanmoins, les positions de Fétis sont généralement moins extrêmes que celles de Danjou. Nisard se montre également hostile à tout sensualisme dans le chant religieux, mais cette conviction ne transparaît que ponctuellement dans son discours musicographique⁶.

Louis Lambillotte, qui, outre ses travaux sur le plain-chant, est également le compositeur d'un grand nombre d'œuvres religieuses d'un style assez léger⁷, incarne un point de vue différent. En 1845, il s'en explique dans une lettre envoyée à Danjou.

Selon nous, la musique est, avant tout, un *art de sentiment*, et non un art de combinaison et de spéculation. Selon nous, ce qui *plaît et édifie* l'auditoire pour lequel la musique

² Au sujet des tendances mondaines de la musique liturgique, voir Karl Gustav Fellerer, « Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800 », in Friedrich Lippmann (dir.), *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden* (Laaber, 1982), p. 393-408.

³ François-Auguste Châteaubriand, *Génie du christianisme* (Paris, An X – 1802), troisième partie, livre I, chapitre I : Musique. De l'influence du christianisme dans la musique, p. 2.

⁴ Châteaubriand, *Génie du christianisme*, troisième partie, livre I, chapitre II : Du chant grégorien, p. 5-6.

⁵ Cette position est particulièrement affirmée dans Félix Danjou, *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France* (Paris, 1844). La figure de Danjou, dont il sera encore question ci-dessous, est évoquée en détail dans Xavier Bisaro, « La plume ou le goupillon ? – Le manuscrit H 159 de Montpellier entre érudition et restauration grégorienne », in Rémy Campos et Xavier Bisaro (dir.), *La musique ancienne entre historiens et musiciens* (Genève, 2014), p. 17-61.

⁶ Voir par exemple Théodore Nisard, *Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle* (Rennes, 1856), p. 137-142.

⁷ Un aperçu de ses œuvres figure dans Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. IV (Paris, 1909), col. 1416-1423.

a été faite, *est bon*. Ainsi, certains morceaux de *plain-chant* bien chantés *plaisent et édifient* ; nous concluons qu'ils sont bons. Tel autre produit un effet contraire ; nous disons qu'il est détestable. Tout morceau de musique, fût-il de Palestrina, de Cherubini, de Beethoven, si, au lieu de plaire et d'édifier, il déplaît et ennuie, nous disons, nous, qu'il ne vaut rien. [...]

Selon vous, la musique ne doit point être dramatique, expressive, passionnée ; elle doit donc être sans passions, sans sentiments, froide, glacée ? On doit donc chanter les louanges de Dieu froidement, sans cœur, sans sentiment, à la manière protestante ? Pourquoi cela⁸ ?

Cette diversité de conceptions du chant sacré forme la toile de fond sur laquelle se déroule la restauration du plain-chant et explique certains débats dont elle est émaillée.

Par ailleurs, au début du XIX^e siècle, les observateurs ne peuvent que dresser le constat de l'état déplorable des pratiques d'interprétation du plain-chant : le répertoire est profondément altéré, mal chanté et dépourvu de toute unité liturgique. Le Concordat conclu en 1801 entre Napoléon Bonaparte et Pie VII stipule pourtant qu'« [i]l n'y aura qu'une liturgie [...] pour toutes les églises catholiques de France⁹ ». Dans les faits, cette clause s'avère inapplicable en raison de la multiplicité des traditions locales, dont il est impossible de faire table rase¹⁰.

La Révolution ne suffit pas à expliquer la déliquescence du plain-chant de l'après-Concordat. Les origines de cette situation remontent plus loin dans le temps. La cause majeure dénoncée par plusieurs spécialistes réside dans les réformes introduites en France au XVIII^e siècle, suite auxquelles l'unité liturgique voulue par le Concile de Trente ne constitue plus qu'un vague souvenir¹¹. La liturgie néo-gallicane avait en effet exigé la composition de nouveaux chants, qu'à la suite de Léonard Poisson, les puristes ne pouvaient que condamner¹².

Outre l'évolution subie par le plain-chant depuis le Concile de Trente, son interprétation bâclée constitue une source d'agacement récurrente pour de nombreux auteurs¹³. Dans sa *Méthode élémentaire de plain-chant*, Fétis décrit la situation suivante :

⁸ Louis Lambillotte, « [Lettre adressée au directeur de la revue] », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1 (1845), p. 252.

⁹ Le texte du Concordat est disponible sur la *Digithèque de matériaux juridiques et politiques* (<http://mjp.univ-perp.fr/france/1801concordat.htm> ; voir en particulier Titre III [Du Culte], art. XXXIX).

¹⁰ Ces problèmes sont notamment évoqués par Prosper Guéranger, *Institutions liturgiques* (Le Mans, 1840-1851) ; Abbé Jouve, *Du mouvement liturgique en France durant le XIX^e siècle* (Paris, 1860).

¹¹ Une des personnalités-clés de ces réformes fut l'archevêque de Paris Charles de Vintimille, qui fit publier des livres liturgiques qui s'écartent de la tradition tridentine. Voir notamment l'*Antiphonarium Parisiense* (Paris, 1736-1738).

¹² Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé [sic] grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens & modernes* (Paris, 1750), p. 1-17. Les enjeux historiques et liturgiques du chant néo-gallican sont analysés dans Xavier Bisaro, *Une nation de fidèles. L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle* (Turnhout, 2006).

¹³ Les problèmes les plus courants sont décrits dans Simone Wallon, « Notes sur la pratique du plain-chant en France de 1750 à 1850 environ », in Henricus P.M. Litjens et Gabriel M. Steinhulte (dir.), *Divini cultus splendori : studia musicae sacrae necnon et musico-paedeutologiae. Liber festus in honorem Joseph Lennards* (Rome, 1980), p. 413-421. Le délabrement de la formation des chanteurs est analysé dans Frédéric Lemmers, « Fétis et l'enseignement du chant en Belgique », *RBM-BTM*, 62 (2008), p. 147-161.

Les chants plus ou moins développés distinguent les jours solennels des simples fêtes [...]. Les chantres ont l'habitude d'abréger encore la durée de ceux-ci par la rapidité du chant, par le motif que le salaire est ordinairement proportionné à la solennité de l'office : quelquefois cette rapidité, jointe à l'air de préoccupation et d'ennui des chantres, va jusqu'à l'indécence¹⁴.

En raison du morcellement liturgique survenu en France au XVIII^e siècle, dans l'esprit de la plupart des spécialistes du XIX^e siècle, la restauration du plain-chant est étroitement liée à l'unification liturgique voulue par le Concordat. Le moyen d'y parvenir fait néanmoins débat. Les uns préconisent un retour à la situation du XVII^e ou plus simplement du début du XVIII^e siècle¹⁵, tandis que d'autres prônent des recherches inspirées de l'historiographie contemporaine et considèrent l'étude des sources médiévales comme une passage obligé pour la restauration de la tradition grégorienne. Pour ces « archéologues » du plain-chant, comme ils se désignent eux-mêmes, l'entreprise s'apparente souvent à la quête d'une pureté pour ainsi dire mythique.

Certains clercs voient néanmoins dans les liturgies néo-gallicanes un motif de fierté nationale autant qu'une marque d'autonomie vis-à-vis de Rome. De ce fait, les tendances ultramontaines des puristes de la tradition grégorienne sont régulièrement contrecarrées par des idéaux nationaux plus ou moins explicites. Par rapport à l'unité liturgique appelée des vœux des autorités politiques et religieuses, le retour à la liturgie romaine apparaît sans doute comme la seule solution envisageable, que ce soit d'un point de vue purement pratique ou pour des raisons d'ordre théologique. Néanmoins, dans les faits, la généralisation de la liturgie romaine exigera de longues décennies.

En Belgique, après l'indépendance de 1830, la réforme du plain-chant évolue de manière quelque peu différente par rapport à la France, parce que le gallicanisme n'y a pas pris racine. La Belgique ignore donc la réaction ultramontaine virulente que l'on observe en France : la liturgie romaine y est ressentie comme une évidence. Cet état d'esprit correspond vraisemblablement à celui que Fétis, Lambillotte et Nisard connurent dans leur jeunesse. Chez eux, la restauration grégorienne se pose au départ en termes musicaux plus que liturgiques – ce qui ne signifie d'ailleurs pas que la pratique du chant ait été meilleure en Belgique qu'en France¹⁶.

¹⁴ François-Joseph Fétis, *Méthode élémentaire de plain-chant, à l'usage des séminaires, des chantres et organistes* (Paris, 1843), p. 63.

¹⁵ Par exemple, Esprit-Gustave Jouve ne croit pas qu'il soit possible de rétablir le plain-chant « originel » à l'aide des manuscrits. Il préconise donc un retour à la situation du XVII^e siècle : *Du chant liturgique : état actuel de la question et manière de la résoudre* (Avignon, 1854), p. 75 ; Id., *Du mouvement liturgique en France au XIX^e siècle* (Paris, 1860), p. 47-48.

¹⁶ Pour s'en faire une idée, voir Félix Danjou, « De l'état de la musique religieuse en Belgique », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1 (1845), p. 393-400, en tenant compte des inévitables exagérations de l'auteur. Par ailleurs, un congrès organisé à Paris en 1860 dresse un bilan de la situation en France et en Belgique et propose un descriptif des divers usages locaux dans les six diocèses que compte alors le jeune royaume : Joseph-Louis d'Ortigue, Adrien de La Fage et Victor Pelletier (dir.), *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, tenu à Paris les 27, 28, 29, 30 novembre et 1^{er} décembre 1860* (Paris, 1862) ; voir en particulier l'intervention de Xavier van Elewycq, p. 34-37.

François-Joseph Fétis (1784-1871)

Né sous l'Ancien Régime, François-Joseph Fétis reçoit une formation traditionnelle d'enfant de chœur à la collégiale Sainte-Waudru de Mons¹⁷. En 1800, il quitte sa ville natale pour le Conservatoire de Paris. Parmi les multiples centres d'intérêt qu'il cultive, son autobiographie révèle une implication précoce dans le domaine du plain-chant. Alors qu'il réside à Paris, il est approché par un éditeur désireux de publier des livres de chant romain et parisien rénovés. Le jeune musicien refuse de s'occuper du chant parisien qu'il juge sans valeur, mais entreprend, dès 1806, « une révision de tout le chant de l'église romaine¹⁸ ».

À cette époque, Fétis n'est pas conscient de l'utopie d'un tel projet et son travail ne sera d'ailleurs jamais publié, mais il s'y consacrera pendant près de quarante années, durant lesquelles il consultera un nombre important de manuscrits, prônant d'entrée de jeu un retour aux sources médiévales. En 1841, alors que ses recherches touchent à leur fin, il effectue un voyage en Italie et se voit décerner le diplôme de la Congrégation et Académie de Sainte-Cécile à Rome¹⁹. Il profite de l'occasion pour approcher le pape au sujet de son travail. Celui-ci le renvoie à Giuseppe Baini, *camerlengo* du collège des chanteurs pontificaux²⁰. Les recherches de Fétis sont également examinées par la Congrégation des rites²¹.

Dès 1843, Fétis annonce avoir reçu une proposition d'édition de son graduel par le diocèse de Malines²², mais cette offre semble être restée sans suite. C'est avec le diocèse de Cambrai que le musicographe belge sera le plus proche d'atteindre son but. En 1845, une commission est mandatée par l'archevêque Pierre Giraud pour étudier sa révision du chant romain. Fétis reçoit les membres à Bruxelles le 11 décembre de la même année. La *Revue de la musique religieuse* reproduit le compte rendu de cette réunion, rédigé par un certain Dupont, vicaire de Saint-Maurice à Lille²³. À la lecture de ce texte, on peut déduire que l'idée d'une publication est bien avancée, la discussion ayant porté non seulement sur le contenu liturgique et musical du travail de Fétis, mais aussi sur sa présentation matérielle, l'interprétation du chant et son accompagnement.

Dans une livraison ultérieure de sa revue, Danjou confirme l'approbation du projet de publication des livres de chant liturgique préparés par Fétis²⁴. Toujours

¹⁷ Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIX^e siècle* (Bruxelles, 1951), p. 9.

¹⁸ François-Joseph Fétis, « Fétis (François-Joseph) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 3 (Paris, 2/1866), p. 228.

¹⁹ Remo Giazotto, « La Congrégation de Sainte-Cécile et le retour à la culture classique dans la Rome musicale du début du XIX^e siècle », *RBM-BTM*, 26-27 (1972-1973), p. 7-13 (p. 12) ; voir également Fellerer, « Kirchenmusikalische Reformbestrebungen », p. 400. La *Revue et Gazette musicale de Paris* conserve la trace du voyage de Fétis sous la forme de dix lettres publiées entre le 28 novembre 1841 et le 5 février 1843.

²⁰ Cet épisode est rapporté dans François-Joseph Fétis, « Des origines du plain-chant ou chant ecclésiastique », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 2 (1846), p. 113-126 (p. 123).

²¹ Danjou, *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique*, p. 11.

²² Fétis, *Méthode élémentaire de plain-chant*, p. x.

²³ *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 2 (1846), p. 103-106.

²⁴ « Nouvelles diverses », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 2 (1846), p. 257.

dans la *Revue de la musique religieuse*, dans un droit de réponse de Théodore Nisard contre un article de Fétis publié quelque temps auparavant, on apprend néanmoins que l'archevêque de Cambrai est revenu sur sa décision et renonce définitivement à l'édition de Fétis²⁵. Les raisons de la rétractation de Mgr Giraud ne sont pas documentées²⁶. Fétis lui-même l'attribuera à la Révolution de 1848²⁷, mais il est évident que la décision de Mgr Giraud est antérieure. Adrien de La Fage impute l'échec à des questions d'ordre financier²⁸. Il est néanmoins probable que ce soient des critiques émises contre le projet de Fétis qui aient influencé Mgr Giraud. Par exemple, dans une série de trois articles publiés dans la *Revue du monde catholique*, Théodore Nisard se montre particulièrement sévère à l'égard de son compatriote²⁹.

M. Fétis prétend qu'il sait lire *avec certitude* les anciennes notations ; mais il n'a prouvé cette assertion nulle part³⁰.

Ne voit-on pas qu'il se constitue *juge suprême* des anciens manuscrits qu'il a choisis pour la réussite de son œuvre liturgique ? Ne voit-on pas enfin qu'au lieu de s'en tenir à la leçon *du plus grand nombre de ces manuscrits*, c'est à son goût intime qu'il veut s'en rapporter ?

Cela ressemble beaucoup à quelque chose comme le *protestantisme*. Et, en effet, ce ne sera point l'autorité des manuscrits anciens qui déterminera M. Fétis : c'est l'autorité de M. Fétis qui déterminera la valeur de ces manuscrits³¹.

Informé du projet de Fétis, dom Guéranger émet également des réserves, tout en se montrant moins critique que Nisard³². En tout état de cause, ce sera sous le successeur de Mgr Giraud que des livres de chant rénovés verront le jour dans le diocèse de Cambrai. Ces éditions, préparées conjointement avec le diocèse de Reims et fort différentes de celles qu'avait imaginées Fétis, seront commentées ci-dessous.

Hormis ses tentatives d'éditions liturgiques avortées, Fétis publia diverses études théoriques au sujet du plain-chant, qui s'étalent sur une longue période. Bon nombre d'entre elles datent néanmoins des années 1843-1845, alors qu'il espérait faire accepter sa version révisée des livres liturgiques par l'autorité ecclésiastique. Il est frappant de constater qu'entre le « Résumé philosophique de l'histoire de la

²⁵ *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 3 (1847), p. 380. La lettre est datée du 12 décembre 1847.

²⁶ Il ne subsiste pas de sources liées à l'épiscopat de Mgr Giraud qui permettraient d'éclairer ce revirement. Les archives de Cambrai ont été dynamitées en 1918 et aucune trace de la présente affaire n'est conservée. (Je remercie Caroline Biencourt, du Service de la conservation du patrimoine du diocèse de Cambrai, pour cette information.) L'échec de Fétis est commenté dans Bisaro, « La plume ou le goupillon ? ».

²⁷ Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Correspondance* (Sprimont, 2006), p. 253 : lettre de Fétis à la Commission administrative du Conservatoire de Bruxelles (7 décembre 1848).

²⁸ Adrien de La Fage, *De la reproduction des livres de plain-chant romain* (Paris, 1853), p. 77.

²⁹ Théodore Nisard, « Études sur la musique religieuse », *Revue du monde catholique*, 1 (juillet 1847), p. 56-59 ; (août 1847), p. 75-79 ; (décembre 1847), p. 147-150.

³⁰ Nisard, « Études sur la musique religieuse », p. 149.

³¹ Nisard, « Études sur la musique religieuse », p. 150.

³² Lettre à M. Guignard, 27 août 1846, reproduite dans Dom Pierre Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien* (Solesmes, 1969), p. 18-19.

musique » qui introduit la première édition de la *Biographie universelle* en 1835 et l'*Histoire générale de la musique*, publiée de manière partiellement posthume, l'appréhension dont témoigne le théoricien belge à l'égard du plain-chant évolue sur certains points, sans qu'il renie pour autant ses convictions les plus intimes quant à la genèse du répertoire. Ce phénomène s'explique par sa familiarité croissante avec les sources, mais aussi par les nombreux travaux de ses contemporains qui furent publiés dans l'intervalle et dont il se tenait évidemment informé³³. Les paragraphes qui suivent présentent les idées de Fétis sur trois thématiques largement débattues au XIX^e siècle : saint Grégoire et la notation musicale, le rythme et les modes.

Saint Grégoire et la notation musicale

Dans sa biographie de Grégoire le Grand, Jean Diacre écrit au IX^e siècle : « Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit³⁴ ». Dans cette citation, le mot *Antiphonarium* ne désigne pas un recueil de chants de l'office, mais plutôt de la messe³⁵. Sur la base de ce document, les chercheurs du XIX^e siècle, convaincus de ce que le Grégoire le Grand s'était servi d'une forme de notation musicale pour élaborer son antiphonaire, n'eurent de cesse de retrouver une copie de cet ouvrage³⁶. Fétis participa à cette quête en prenant pour point de départ une vision tout à fait personnelle de l'histoire de la notation musicale. Dans son « Résumé philosophique³⁷ », il en dresse un premier aperçu, qui témoigne néanmoins d'une compréhension très imparfaite au plan paléographique³⁸. Ultérieurement, il acquerra une meilleure maîtrise des notations neumatiques, mais les idées exprimées dans le « Résumé philosophique » au sujet de leurs origines l'accompagneront jusqu'à la fin de sa vie.

Selon Fétis, dans la Grèce antique et à Rome, les notations musicales alphabétiques prévalaient. Chez les populations « du Nord », il distingue essentiellement deux systèmes : une notation saxonne et lombarde. Il observe que dans ces notations, les

³³ On observe ainsi que Fétis insère dans son *Histoire générale de la musique* (Paris, 1869-1876) des tableaux neumatiques empruntés aux publications de Louis Lambillotte et d'Edmond de Coussemaker (voir t. 4, p. 198-207 et p. 255-256), dont la clarté tranche avec les obscures planches du « Résumé philosophique » dans la *Biographie universelle*, t. 1 (1835), pl. B en vis-à-vis de la p. clxii et pl. C en vis-à-vis de la p. clxiii).

³⁴ « Ensuite, dans la maison du Seigneur, à la façon du très sage Salomon, en raison de la componction de la douceur de la musique, il compila les chants de l'antiphonaire comme un centon, de manière très utile. » Jacques-Paul Migne, *Patrologiae cursus completus : Series latina*, t. 75 (Paris, 1862) : *Sancti Gregorii Magni vita, a Joanne Diacono scripta*, lib. 2, cap. 1, col. 90. Je remercie Paul-Augustin Deproost pour son aide dans la traduction de ce passage.

³⁵ Michel Huglo et David Hiley, « Antiphoner », *GMO*.

³⁶ La première mise en cause du rôle de Grégoire le Grand en tant que compositeur ou compilateur du chant qui porte son nom est due à François-Auguste Gevaert. Voir Pieter Mannaerts, « Gevaert and the Study of Plainchant », *RBM-BTM*, 64 (2010), p. 131-155 ; Alicia Scarcez, « Les écrits sur le plain-chant de Gevaert et les éditions critiques de Solesmes », *RBM-BTM*, 64 (2010), p. 157-170.

³⁷ Fétis, *Biographie universelle*, t. 1 (1835), p. clx-clxvi.

³⁸ Cette situation indique à l'évidence qu'il ne se servit pas de manuscrits très anciens pour l'élaboration des livres liturgiques qu'il tenta de faire publier dans les années 1840. La même opinion est exprimée par Rémy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe* (Genève, 2013), p. 148.

sons isolés sont indiqués par des points, tandis que les sons groupés sont indiqués par des « signes collectifs ». La notation en sons isolés serait un principe d'origine occidentale, tandis que l'usage de signes regroupant plusieurs sons proviendrait de l'Orient et se serait répandu « dans le Nord » avant les invasions qui marquèrent la chute de Rome³⁹.

La différence que Fétis établit entre la notation saxonne et lombarde tient au caractère plus anguleux de la seconde par rapport à la première. À la saxonne, il rattache des manuscrits pourvus de neumes généralement de petite taille, d'origine géographique variable. La notation lombarde est représentée par divers manuscrits italiens. À ses yeux, elle est d'origine nordique tout comme la notation saxonne, car elle aurait été introduite en Italie par les Lombards à la fin du VI^e siècle.

Au regard de la musicologie du XXI^e siècle, l'analyse des notations « saxonne » et « lombarde » proposée par Fétis peut surprendre, mais elle s'explique par l'histoire de la diplomatique. Depuis longtemps, certaines écritures médiévales difficiles à déchiffrer avaient été qualifiées de barbares⁴⁰. En 1681, Jean Mabillon défend l'hypothèse que les écritures anciennes se subdivisent en cinq familles : romaine, gothique, francogallique, saxonne et lombardique. Selon son point de vue, hormis la première, toutes ces écritures sont d'origine barbare, même si elles servent à noter la langue latine⁴¹. En 1727, Scipione Maffei défendra l'origine unique des différentes écritures latines⁴², mais le point de vue de Fétis trouve évidemment son origine dans des conceptions philologiques plus anciennes⁴³.

À l'instar de Giovanni Battista Martini⁴⁴, le musicographe belge considère néanmoins que la notation musicale utilisée par Grégoire le Grand se situe dans la tradition romaine et est de nature alphabétique. Les deux hommes fondent leur conviction sur le *Chronicon* d'Adémar de Chabannes (XI^e siècle), qui précise que le pape Adrien I^{er} donna à Charlemagne des antiphonaires de saint Grégoire que ce dernier « notaverat nota romana⁴⁵ ».

Ce point de vue entraîna Fétis dans une controverse avec le musicologue autrichien Raphael Kiesewetter. En 1828, ce dernier avait publié dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* un article dans lequel il contestait l'opinion de Martini et

³⁹ Fétis, *Biographie universelle*, t. 1 (1835), p. clxii-clxiii. Voir également son *Histoire générale*, t. 4, p. 181-183.

⁴⁰ Un exemple caractéristique est le *Nouveau traité de diplomatique où l'on examine les fondemens de cet art*, par deux religieux bénédictins de la Congrégation de S. Maur, tome IV (Paris, 1759), p. 481.

⁴¹ Jean Mabillon, *De re diplomatica libri VI* (Paris, 1681), Liber quintus, p. 343 sqq.

⁴² Scipione Maffei, *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in tal materia* (Mantova, 1727), notamment p. 113-114 sqq.

⁴³ Après Maffei, les appellations d'écriture « saxonne », « lombardique », etc. restèrent d'ailleurs en usage. Voir par exemple Gabriel Peignot, *Essai sur l'histoire du parchemin et du vélin* (Paris, 1812) ; Alphonse Chassant, *Paléographie des chartes et des manuscrits du XI^e au XVII^e siècle* (Évreux, 1839 ; plusieurs rééditions). Les influences subies par Fétis dans ce domaine sont dénoncées dans Ludovic Vitet, « Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe, par M. Théodore Nisard », *Journal des savants* (janvier 1852), p. 38-39.

⁴⁴ Giovanni Battista Martini, *Storia della musica* (Bologne, 1757), t. 1, p. 176-177.

⁴⁵ Ce texte était connu à l'époque de Fétis sous le titre de *Karoli Magni Francorum regis et imperatoris Vita alia*, attribué au « moine d'Angoulême » et publié dans l'*Historie Francorum scriptores a Pipino Caroli M. Imp. Patre usque ad Hugonem Capetum Regem* (Paris, 1636), t. II, p. 68-87. Le *Chronicon* est analysé dans James Grier, « Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices, and *Nota Romana* », *JAMS*, 56 (2003), p. 43-98. Pour l'extrait dont provient cette citation et une traduction anglaise, voir p. 47-49.

argumentait l'idée selon laquelle le manuscrit 359 de l'abbaye de Saint-Gall, pourvu d'une notation neumatique, constituait une copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire⁴⁶. Ce codex avait été identifié par Joseph Sonnleithner, secrétaire de la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* dont Kiesewetter était le vice-président, et la société elle-même avait obtenu une copie des deux premiers feuillets⁴⁷.

Les enjeux scientifiques de ce manuscrit dans la restauration du plain-chant seront abordés plus en détail ci-dessous, car il fut publié en fac-similé par Louis Lambillotte en 1851. Néanmoins, dès 1843, Fétis réfutait l'idée que le manuscrit de Saint-Gall puisse correspondre à l'antiphonaire de Grégoire⁴⁸. Selon lui, la notation « saxonne » était inconnue à Rome aux VI^e et VII^e siècles. Comme plus ancien exemplaire connu de l'antiphonaire de saint Grégoire, il cite un manuscrit ayant appartenu, avant la Révolution française, au monastère Saint-Corneille de Compiègne et qui avait servi de base à l'édition textuelle des œuvres de Grégoire par les Bénédictins de Saint-Maur en 1705⁴⁹.

Kiesewetter réagit promptement aux assertions de Fétis et profita de l'occasion pour mettre en doute l'hypothèse selon laquelle une notation d'origine proprement lombarde aurait pu exister et être adoptée pour le chant religieux. Selon lui, la notation que Fétis appelait lombarde apparut tardivement dans le nord de l'Italie et découlait des neumes de petite taille qualifiés de « saxons » par son contradicteur⁵⁰. Fétis maintint néanmoins jusqu'à la fin de sa vie l'idée selon laquelle le manuscrit de Compiègne était l'antiphonaire original de saint Grégoire⁵¹.

⁴⁶ Raphael Kiesewetter, « Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregors des Grossen betreffend », *Allgemeine musikalische Zeitung*, 30 (1828), col. 401-406, 417-423 et 433-440.

⁴⁷ Déjà au XVIII^e siècle, Gerbert décrivait, à Saint-Gall, un « *Liber Sacramentorum S. Gregorii, Romae ex authentico bibliothecae cubiculi descriptus, argento & ebore magnifice compactus* » : Martin Gerbert, *Iter Alemannicum, accedit Italicum et Gallicum* (Sankt Blasien, 1765 ; édition revue en 1773), p. 101-102. Au sujet de Kiesewetter et du manuscrit de Saint-Gall, voir Cornelis Vellekoop, « De restauratie van het Gregoriaans. De muziek-archeologische verkenningen vóór Solesmes », in René Ernst Victor Stuip et Cornelis Vellekoop (dir.), *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw* (Hilversum, 1996), p. 111-124 (p. 113-117).

⁴⁸ François-Joseph Fétis, « Dixième et dernière lettre sur la musique en Italie », *Revue et gazette musicale de Paris*, 10 (1843), p. 44.

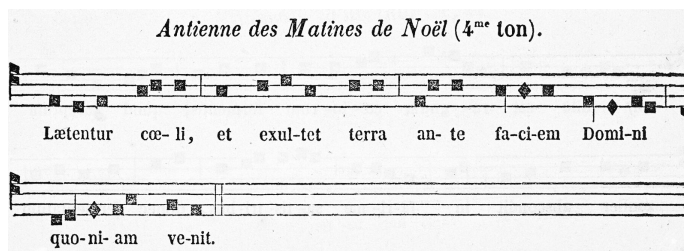
⁴⁹ Fétis renvoie ici à *Sancti Gregorii Papae I cognomento magni Opera omnia*, t. III (Paris, 1705). Le manuscrit dont il parle était en réalité destiné à Charles le Chauve et fait à présent partie des collections de la Bibliothèque nationale de France sous la cote Latin 17436. Il est analysé dans Michel Huglo, « Observations codicologiques sur l'antiphonaire de Compiègne (Paris, B.N. lat.17436) », in Peter Cahn et Ann-Katrin Heimer (dir.), *De musica et cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper – Helmut Huke zum 60. Geburtstag* (Hildesheim, 1993), p. 117-130.

⁵⁰ Raphael Kiesewetter, « Ueber die Tonschrift Gregors des Grossen. Eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Hrn. Fétis über seine Reise durch Italien », *Allgemeine musikalische Zeitung*, 45 (1843), col. 377-381.

⁵¹ François-Joseph Fétis, « Histoire de la musique. Sur la notation musicale dont s'est servi Grégoire-le-Grand pour le chant de son antiphonaire », *Revue et gazette musicale de Paris*, 11 (1844), p. 205-208, 213-216 et 221-223 ; *Histoire générale*, t. 4, p. 149-150. La polémique entre Fétis et Kiesewetter aboutit à la publication d'une traduction de l'article 1844 annotée par Kiesewetter : « Erwiderung des Herrn Fétis (d. ä.) auf den Artikel des Herrn R. G. Kiesewetter in der *Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung* vom Jahre 1843, No. 21 und 22. Aus der *Revue et Gazette musicale* vom Jahre 1844, No. 24, 25 und 26. *Hier mit Randglossen begleitet* », sous la forme d'un supplément au numéro 40 de la *Allgemeine musikalische Zeitung*, 47 (1845), col. 689-720.

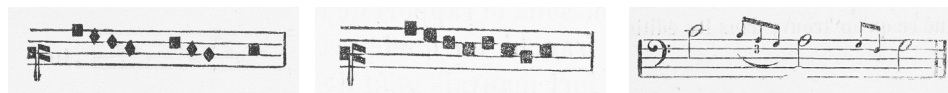
Le rythme

Face à la question du rythme dans le plain-chant, les écrits de Fétis présentent une évolution sensible. Dans ses premiers écrits, Fétis se montre l'héritier de l'interprétation du chant en notes égales de l'Ancien Régime. En 1835, le « Résumé philosophique » défend l'opinion qu'à l'époque carolingienne, la musique profane est mesurée, tandis que le chant de l'Église est « dépourvu de rythme⁵² ». Dans la *Méthode élémentaire de plain-chant*, la question n'est pas abordée et tous les exemples musicaux sont en notation carrée (ex. 1). Il est probable que ce graphisme reflète la présentation des chants discutée avec la commission de Cambrai en 1845-1846.



Exemple 1. Fétis, *Méthode élémentaire de plain-chant*, p. 17

En 1846, le point de vue de Fétis témoigne d'un changement. L'auteur affirme que bon nombre de chants mélismatiques sont d'origine orientale et doivent être interprétés « selon la nature des ornements ». Il illustre ce point à l'aide d'un bref exemple : le trait mélodique de l'exemple 2a, régulièrement rendu comme en 2b à partir du XVIII^e siècle. Selon lui, l'interprétation correcte est celle qui figure en 2c, qui fait ressortir les notes d'appui par rapport aux ornements.



Exemple 2a, b et c. Ornements « orientaux » dans le plain-chant, d'après Fétis, « Des origines du plain-chant », p. 232

La question du rythme dans le plain-chant est abordée de manière plus détaillée dans l'*Histoire générale de la musique*. Cette fois, Fétis défend le point de vue que le chant mesuré constitue un besoin instinctif de l'homme. La notation mesurée apparue aux XI^e et XII^e siècles serait une transformation de la notation neumatique, qui aurait également été mesurée⁵³. On comprend dès lors que la totalité des pièces de plain-chant de cette publication soient rythmées, à la manière de l'exemple 3. Fétis ne s'explique pas sur la méthode qu'il utilise pour ses transcriptions. Il s'agit à l'évidence d'interprétations personnelles.

⁵² Fétis, *Biographie universelle*, t. 1 (1835), p. clxxviii.

⁵³ Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 264-269.



Exemple 3. *Omnes de Saba venient*, graduel de l'Épiphanie, d'après Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 289

Le changement de point de vue de Fétis au sujet du rythme dans le plain-chant s'inscrit dans les conceptions générales de son temps. On verra ci-dessous que Louis Lambillotte propose lui aussi un plain-chant en version rythmée.

La modalité

Les modes du plain-chant constituent, tout au long du XIX^e siècle, un objet de débat qui est à l'origine d'une abondante littérature⁵⁴. Une première pierre d'achoppement consiste en la justification du nombre de modes : pourquoi le plain-chant n'en compte-t-il que huit, alors qu'il est théoriquement possible de construire douze ou quatorze modes en attribuant à chaque degré de la gamme diatonique – en faisant éventuellement exception du *si* – un mode authentique et un mode plagal ? Un autre sujet de controverse est celui des altérations accidentelles, utilisées de manière versatile dans les éditions liturgiques du XIX^e siècle.

Au premier de ces problèmes, Fétis répond en formulant l'hypothèse que Grégoire le Grand aurait réduit le nombre de modes de quatorze à huit. Ceci expliquerait selon lui la présence du bémol dans certaines mélodies transposées au départ des modes « disparus » (*la* et *do*)⁵⁵. À la fin de sa vie, il approuve d'ailleurs le fait que les éditeurs des livres de chant de Malines, de Reims et de Cambrai rattachent les chants « transposés » à leur mode d'origine, comme lui-même le fait pour l'antienne *O sacrum convivium* (ex. 4). On peut imaginer qu'il aurait procédé de même dans l'édition proposée à la commission de Cambrai dans les années 1840⁵⁶.

Si la question de l'origine des modes est essentiellement théorique, celle de l'usage des altérations accidentelles a des conséquences beaucoup plus pratiques,

⁵⁴ La modalité du plain-chant telle qu'elle est comprise par Fétis et ses contemporains fait l'objet d'une étude approfondie dans Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis* (Chicago, 2019), chap. 2, p. 29-66. Je remercie l'auteur de m'avoir transmis ce chapitre avant sa publication.

⁵⁵ François-Joseph Fétis, « Système général de musique », *Revue et gazette musicale de Paris*, 13 (1846), p. 369-370 ; *Histoire générale*, t. 4, p. 165.

⁵⁶ Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 174-175. Voir aussi le compte rendu de la réunion avec les membres de la commission de Cambrai paru dans la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 2 (1846), p. 105.

ANTIENNE DE LA FÊTE-DIEU DU ONZIÈME MODE (XIII^e) TRANSPOSÉ (2).

O sa - crum con - vi - vi - um in quo Christus
 su - mi - tur : re - co - li - tur me - mo - ri - a
 pas - si - o - nis e - jus : mens imple - tur grati - a
 et fu - tu - ræ glo - ri - æ : no - bis pi - gnus da - tur.
 Alle - lu - ia.

Exemple 4. Antienne *O Sacrum convivium*, d'après Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 167-168

puisqu'elle conditionne l'interprétation du chant et son accompagnement. Thomas Christensen a montré combien la vision que Fétis avait de l'histoire de l'harmonie joua un rôle dans sa manière d'aborder ce problème, tout en influençant profondément ses contemporains et même ses détracteurs⁵⁷.

Dans de nombreux textes publiés à partir de 1832, Fétis avait popularisé l'idée d'une évolution de l'harmonie occidentale en deux grandes périodes : celles de la tonalité ancienne et de la tonalité moderne⁵⁸. La première couvre toute l'histoire de la musique occidentale jusqu'à Palestrina. Elle est de nature diatonique et se caractérise par l'utilisation exclusive d'accords consonants, les dissonances étant limitées aux retards et aux notes étrangères. La tonalité moderne, née avec Monteverdi, se distingue par l'adoption de la septième de dominante non préparée. Cet accord introduit dans la musique un caractère dramatique inconnu jusque-là, dû à la valeur « appellative » la quinte diminuée. Selon la dichotomie établie par Fétis, le caractère propre de la tonalité ancienne est donc d'être dépourvue de tensions harmoniques, ce qui implique – en vertu d'un raisonnement pour le moins elliptique – qu'elle est également exempte de passions. Cette conclusion s'applique également au plain-chant, en dépit de son caractère monodique.

Tout au long du XIX^e siècle, les théories harmoniques de Fétis influencèrent la manière dont on concevait le plain-chant. Les partisans d'un chant « pur »,

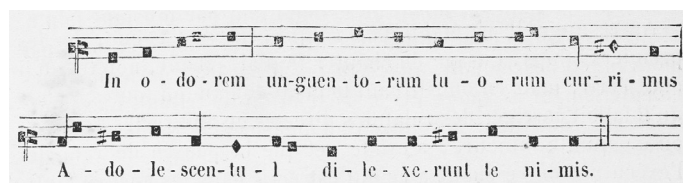
⁵⁷ Christensen, *Stories of Tonality*.

⁵⁸ La présentation la plus synthétique de cette théorie figure dans François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art* (Paris, 1844), livre III. Voir également Anne-Emmanuelle Ceulemans, « Fétis, la naissance de la tonalité moderne et la réception de ses idées au XIX^e siècle », in Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans et Alice Tacaille (dir.), *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs* (Paris, 2014), p. 363-380.

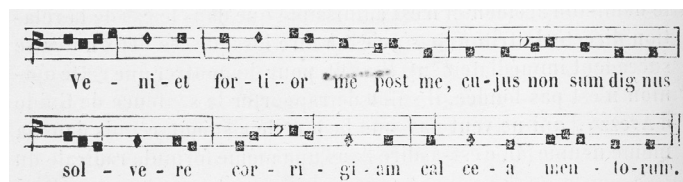
dépourvu de toute passion, en prirent argument pour bannir la plupart des altérations accidentelles, suspects de porter atteinte à la tonalité ancienne du répertoire et de le rendre sensuel.

La position adoptée par Fétis lui-même est pourtant moins extrême. Selon lui, le plain-chant, quoique d'essence diatonique, admet l'usage ponctuel d'altérations, en particulier pour éviter le triton et la quinte diminuée, ce qui peut se faire à l'aide d'altérations tant ascendantes que descendantes. Cette opinion peut surprendre de la part d'un savant qui connaissait bien les théoriciens médiévaux. Ces derniers ne suggèrent certainement pas de hausser les degrés du gamut pour éviter les intervalles mélodiques augmentés ou diminués. L'idée de Fétis s'explique en partie par une conception globalisante de la musique pré-tonale, indifféremment étiquetée de tonalité ancienne, et par une application uniforme des règles de *musica ficta* à la totalité de ce répertoire.

Lorsque le théoricien cite l'exemple 5 pour illustrer l'introduction d'un *fa* dièse afin d'éviter le sentiment de fausse relation avec le *si* bémolle qui précède, il commet néanmoins un anachronisme que rien ne justifie. L'exemple 6, qui montre l'usage du bémol afin d'éviter un triton, est plus compréhensible, mais en totale opposition avec les sources⁵⁹.



Exemple 5. François-Joseph Fétis, « Du demi-ton dans le plain-chant », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1 (1845), p. 29

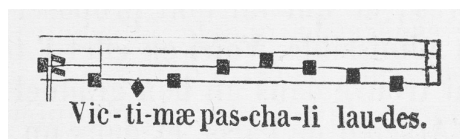
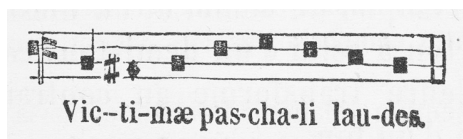


Exemple 6. Fétis, « Du demi-ton dans le plain-chant », p. 24

Fétis formule cependant quelques règles afin d'endiguer l'excès d'altérations observé de son temps. À son sens, les tons authentiques ne doivent pas accueillir de sensible haussée, hormis le cinquième qui la possède naturellement. Il fustige donc l'interprétation d'une tournure telle que dans l'exemple 7a, fréquemment chantée au lieu de celle de l'exemple 7b.

Par ailleurs, il note que l'introduction de sensibles ascendantes est liée à l'usage de l'orgue pour accompagner le plain-chant. Si le demi-ton n'est pas nécessaire au

⁵⁹ Ce *si* bémolle est absent des sources anciennes de l'antienne *Veniet fortior*. Le chant a néanmoins été attribué diversement aux modes 5 et 8. Voir Scarcez, « Les écrits sur le plain-chant de Gevaert », p. 164-168.



Exemple 7a et b. *Victimæ paschali laudes* : interprétations « courante » et « correcte », d'après Fétis, « Du demi-ton dans le plain-chant », p. 102

chant *a cappella*, il le devient parfois en raison de l'accompagnement, en fonction des règles de l'harmonie tonale⁶⁰. De la sorte, le théoricien met le doigt sur le problème que pose la cohabitation de deux langages musicaux antinomiques, sans toutefois proposer de réformer l'accompagnement à l'orgue⁶¹.

Fétis marque enfin son total désaccord avec certaines déformations modales observées dans les livres liturgiques de son temps, par exemple l'antienne *Miserator Dominus* du deuxième mode, dont la tierce initiale est rendue majeure dans un vespéral gantois de 1835 et qu'il restitue « correctement » en supprimant les dièses excédentaires (ex. 8).



Exemple 8a et b. *Miserator Dominus* : version du *Vesperale seu Antiphonale Romanum juxta breviarium* (Gand, 1835), p. 189 et de Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 173

⁶⁰ François-Joseph Fétis, « Du demi-ton dans le plain-chant », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1 (1845), p. 96-114 (p. 103-114).

⁶¹ Dans sa *Méthode élémentaire du plain-chant*, p. 30, Fétis propose une simple « fusion des deux tonalités, sans altérer toutefois la gravité du chant par de trop fréquentes transitions accidentelles ».

Les conceptions que Fétis défend au sujet de l'usage des altérations dans le plain-chant lui vaudront une réaction de la part de Nicolaas Adrianus Janssen, auteur d'un traité de plain-chant et défenseur d'un usage parcimonieux des altérations accidentelles⁶². D'une part, Janssen exclut totalement l'usage des altérations ascendantes tant pour éviter les tritons et les quintes diminuées que dans les cadences⁶³. D'autre part, le bémol doit selon lui être réservé aux tritons et quintes diminuées directs. Dans l'antienne *Veniet fortiter* (ex. 6), il estime que le bémol sur le mot *non* proposé par Fétis en 1845 ne se justifie pas, parce qu'il n'y a pas de triton direct⁶⁴.

L'évolution de la recherche musicologique aux XIX^e et XX^e siècles finira par donner raison à Janssen, mais au-delà des préoccupations historiques familières des chercheurs d'aujourd'hui, le propos de ce dernier est surtout motivé par un idéal de pureté dans l'interprétation liturgique du plain-chant. Le traité dont il est l'auteur montre combien il est conditionné par la dichotomie entre la tonalité ancienne et moderne imaginée par Fétis – indépendamment de son désaccord avec les versions du plain-chant proposées par ce dernier.

Après l'introduction de l'orgue dans l'église, on mêla cet instrument au son des voix ; et comme l'orgue est chromatique il procède dans les cadences ordinairement par dièses, pour adoucir l'intonation. Et les voix furent entraînées à suivre les intonations qu'elles entendaient [...].

Cependant, nous sommes loin d'approuver cet usage qui tend directement à détruire la vraie tonalité grégorienne du chant ecclésiastique. Au contraire, nous soutenons [...] que, dans les cadences même, on peut fort bien se passer du semi-ton chromatique ; d'où nous concluons qu'il est nécessaire de s'en abstenir dans la pratique ; à moins qu'on ne veuille modifier le chant religieux d'après la tonalité de la musique moderne, ce qui à nos yeux serait d'un vandalisme révoltant⁶⁵.

Louis Lambillotte (1797-1855)

Louis Lambillotte naquit à Charleroi le 27 mars 1797⁶⁶ et se forma à la musique dès son enfance. Il entra chez les jésuites en 1825 et fut ordonné prêtre en

⁶² Nicolaas Adrianus Janssen, « Du demi-ton dans le plain-chant. Lettre à M. le directeur de la revue », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1 (1845), p. 305-320. Le traité de Janssen date de la même année : *Les vrais principes du chant grégorien* (Malines, 1845).

⁶³ Janssen, « Du demi-ton dans le plain-chant », p. 311.

⁶⁴ Janssen, « Du demi-ton dans le plain-chant », p. 309.

⁶⁵ Janssen, *Les vrais principes du chant grégorien*, p. 53. La position de Janssen est analysée dans Christensen, *Stories of Tonality*, p. 48-50.

⁶⁶ La date et le lieu de naissance de Lambillotte sont diversement renseignés. Un de ses biographes écrit qu'il naquit en 1796 à La Hamaide près de Charleroi : Émile Mathieu de Monter, *Louis Lambillotte et ses frères* (Paris – Bruxelles, 1871), p. 2. En revanche, la plupart sources indiquent comme lieu de naissance la ville de Charleroi même et la date de 1797 : *Catalogues annuels de la Compagnie de Jésus* ; Fétis, « Lambillotte (Le P. Louis) », *Biographie universelle*, t. 5 (2/1866), p. 178 ; Rufo Mendizabal, *Catalogus defunctorum 1814-1970* (Rome, 1972), consultable sur <http://jesuitarchives.org/catalogus-defunctorum/> ; « Lambillotte (Louis) », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* (Paris, 2008), t. 30, col. 97, in *Brepolis Encyclopaedias*. Ces dernières informations sont sans doute correctes. Il n'existe aucun

1830. Au sein de la Compagnie de Jésus, il poursuivit d'intenses activités musicales dans différents collèges de Belgique, de France et de Suisse. En 1837, il devint l'un des fondateurs du collège de Brugelette, près d'Ath, où il dirigea des harmonies, des orchestres et des chorales d'élèves⁶⁷. Il composa aussi un grand nombre d'œuvres religieuses d'un style mondain qui lui attira le mépris de Fétis et de Danjou⁶⁸.

L'année 1842 marque un tournant dans sa vie. Il quitte le collège de Brugelette et s'établit à Paris, au collège de l'Immaculée Conception. Il développe alors un intérêt croissant pour la restauration du plain-chant, qui l'entraîne dans de nombreux voyages afin d'en explorer les sources. La totalité des publications de Lambillotte relatives au plain-chant se concentre sur quelques années à peine, de son édition du manuscrit 359 de Saint-Gall en 1851 à ses livres liturgiques, parus de manière posthume en 1857.

Le fac-similé du manuscrit 359 de Saint-Gall

C'est l'édition du manuscrit 359 de Saint-Gall qui conféra à Lambillotte sa plus grande notoriété⁶⁹. On a vu plus haut qu'en 1843-1844, ce codex avait fait l'objet d'une controverse entre Fétis et Kiesewetter. Alors que ce dernier y voyait une copie de l'antiphonaire de saint Grégoire, Fétis avait rejeté cette hypothèse en raison du fait qu'il était pourvu de neumes plutôt que d'une notation alphabétique. Lambillotte se rangea néanmoins au point de vue de Kiesewetter, en se fondant sur la même source que ce dernier : une chronique du XI^e siècle due à Eckehard IV⁷⁰. Selon ce récit, vers 790, le pape Adrien I^{er} envoya à Charlemagne deux chantres romains, Romanus et Petrus. Ceux-ci avaient pour mission de se rendre à Metz et d'y enseigner le chant pratiqué dans la ville éternelle. Ils se munirent de deux copies de l'antiphonaire de saint Grégoire. Romanus tomba cependant malade en route et trouva refuge à l'abbaye de Saint-Gall, où il se fixa. L'abbaye devint ainsi le lieu dépositaire d'une des copies de l'antiphonaire destinées à Charlemagne, qui reçut la cote 359 au sein de sa prestigieuse bibliothèque.

village ni lieu-dit nommé La Hamaide dans les environs de Charleroi. Il est donc probable que Mathieu de Monter n'ait pas eu accès à des sources fiables lorsqu'il rédigea son ouvrage. Je remercie le père Robert Bonfils (Archives de la Province de France de la Compagnie de Jésus) pour son aide sur cette question.

⁶⁷ Paul Bailly, « Brugelette – Le P. Louis Lambillotte et la Musique à Brugelette », in Pierre Delattre et Auguste Demoment (dir.), *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles. 1540-1940* (Enghien, 1940-1947), t. 1, col. 963-967.

⁶⁸ Fétis, « Lambillotte (Le P. Louis) », p. 179. *La Revue de la musique religieuse, populaire et classique* de Félix Danjou critique régulièrement les œuvres de Lambillotte ; voir par exemple vol. 1 (1845), p. 253-256.

⁶⁹ Louis Lambillotte, *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac-similé du manuscrit de Saint-Gall* (Paris, 1851) ; une autre édition fut publiée la même année à Bruxelles chez Ch. J. A. Greuse, suivie d'une seconde édition en 1867. Cette publication est analysée dans Marie-Noël Colette, « Fac-similés de chant grégorien au XIX^e siècle. La copie du tonaire de Dijon par Théodore Nisard (1851) », in Laszlo Doboszay (dir.), *The Past in the Present. IML Intercongressional Symposium*, t. 2 (Budapest, 2003), p. 389-421 (p. 389-395).

⁷⁰ Cette chronique était connue par quatre sources différentes : Melchior Goldast, « Ekkehardi Minimi Decani S. Galli. Liber De Vita B. Notkeri Balbuli », in *Rerum alamannicarum scriptores aliquot vetusti* (Frankfurt, 1606), p. 353-383 (p. 359-360) ; Godefridus Henschenius et Daniel Papebrochius, *Acta Sanctorum Aprilis*, t. I (Anvers, 1675), p. 576-604 (p. 582) ; Jean Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti occidentaliū monachorum patriarchae*, t. II (Paris, 1704), p. 185 ; Georg Heinrich Pertz, « B. Casuum S. Galli. Continuatio I. Auctore Ekkehardo IV », in *Scriptores rerum Sangallensium. Annales, chronica et historiae aevi Carolini* (Hannover, 1829), p. 75-147 (p. 102-103).

Peu après la mort de Lambillotte, dom Anselm Schubiger montra que le manuscrit 359 ne pouvait pas dater de l'époque carolingienne, parce qu'il contient une séquence dont l'auteur est saint Notker, un religieux de l'abbaye de Saint-Gall mort en 913. Sa rédaction remonte donc au plus tôt à la fin du IX^e siècle⁷¹. Le codex 359 demeure néanmoins le plus ancien manuscrit musical complet conservé à ce jour et l'argument de Schubiger n'anéantit pas en soi la valeur de l'entreprise scientifique de Lambillotte.

Le contexte dans lequel ce dernier réalisa son fac-similé est relaté dans la « Notice historique » et la « Clef des mélodies grégoriennes » qui accompagnent son fac-similé. Le principe méthodologique adopté par le père jésuite est emprunté à dom Guéranger : « Quand un grand nombre de monuments, différents de pays et d'époques, s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne⁷² ».

Lambillotte exprime de la manière suivante sa conception des sources du plain-chant :

Les siècles les plus rapprochés de nous [c'est-à-dire les derniers siècles du Moyen Âge] offrent toujours beaucoup de divergence, jusqu'à l'invention de l'imprimerie ; cependant cette divergence va en diminuant, à mesure qu'on s'élève dans l'échelle des âges. Cette observation nous indique que le mieux serait d'étudier surtout les Manuscrits antérieurs à cette époque : il est en effet naturel de penser que les *ruisseaux* seront d'autant plus *purs*, qu'ils seront moins éloignés de la *source*⁷³.

Si ce principe est empreint d'un certain bon sens, au début des années 1840, il se heurte néanmoins à un obstacle de taille : les neumes qui ornent les manuscrits musicaux les plus anciens sont incompréhensibles et donc inutilisables pour la restitution du plain-chant. Lambillotte fait cependant preuve de persévérance et au fil des années, il parvient à un déchiffrement certes imparfait mais qui, avec le recul, ne peut que forcer l'admiration. Pour ce faire, il a recours à la fois aux sources théoriques et aux manuscrits eux-mêmes.

Dans sa « Clef des mélodies grégoriennes », il publie des tableaux de neumes découverts dans divers traités et explique son travail sur les manuscrits eux-mêmes⁷⁴. Ceux-ci se voient classés en deux catégories : les manuscrits adiastrématiques et ceux qui sont notés sur portées, qu'il qualifie de guidoniens. Ces derniers offrent des mélodies lisibles qui peuvent être comparées entre elles. Quand Lambillotte détecte, dans ces monuments du passé, une phrase musicale notée identiquement dans de nombreux manuscrits, il en conclut qu'il s'agit d'une « phrase grégorienne ».

Il entreprend ensuite de comparer de la même manière des manuscrits dépourvus de portées et parvient également à repérer des « neumations » identiques et donc,

⁷¹ Dom Anselm Schubiger, « Le Père Lambillotte et ses travaux sur le chant grégorien », *Revue de musique ancienne et moderne*, 1 (1856), p. 721-729.

⁷² Lambillotte, « Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notations, et de l'unité dans les chants liturgiques », annexe en fin de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, p. 3-43 (p. 10). Voir aussi Guéranger, *Institutions liturgiques*, t. 1, p. 306.

⁷³ Lambillotte, « Clef des mélodies grégoriennes », p. 10.

⁷⁴ Lambillotte, « Clef des mélodies grégoriennes », annexe en fin de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, p. 11-14, suivie d'une « Application du principe de la collation ».

des « phrases grégoriennes », fussent-elles illisibles. Pour parvenir à lire les neumes, il cherche alors des manuscrits adiastrématiques et guidoniens qui s'accordent respectivement sur une même phrase, afin de pouvoir déchiffrer les premiers à l'aide des seconds. Il estime en effet que la fidélité des moines à la tradition l'autorise à affirmer l'identité mélodique des phrases en notation adiastrématique et guidonienne⁷⁵.

En dépit des problèmes qu'elle pose, la méthode de Lambillotte lui permet d'acquérir une certaine familiarité avec la notation neumatique et par là, de collationner des sources d'époques très différentes, une procédure qu'il illustre à l'aide du graduel *Viderunt omnes* dont il reproduit plusieurs versions qui datent de l'époque carolingienne au XIX^e siècle⁷⁶.

Dans le même temps, les connaissances qu'il acquiert de la tradition manuscrite du plain-chant lui font entrevoir le caractère plus ou moins irréalisable de la restauration de la totalité du plain-chant par la confrontation des sources. C'est pour cette raison qu'en 1848, il se rend à Saint-Gall. Ayant entendu parler d'un manuscrit qui pouvait correspondre à l'antiphonaire authentique de saint Grégoire, il espère trouver là une référence afin de l'aider à restaurer le plain-chant sans passer par la comparaison fastidieuse de dizaines de manuscrits. Cette démarche aboutira à la publication d'un fac-similé complet du manuscrit en question, une entreprise audacieuse et difficile. Au XIX^e siècle, la bibliothèque de l'ancienne abbaye était confiée à la responsabilité des chanoines du chapitre de Saint-Gall. En raison des richesses qu'elle renfermait, ceux-ci avaient adopté des mesures de protection particulières et interdisaient les copies. En 1828, Kiesewetter avait annoncé comme une victoire le fait d'avoir obtenu une reproduction des deux premiers folios du manuscrit 359⁷⁷.

C'est le hasard qui permet à Lambillotte de mener son plan à bien. Lorsqu'il se rendit à Saint-Gall, les chanoines étaient en voyage. Afin de ne pas rentrer les mains vides, il sollicita l'autorisation du *Landamman* du canton afin d'avoir accès au manuscrit 359. Celui-ci accéda à sa demande et plaça Lambillotte sous la surveillance du concierge. Au vu de l'intérêt du manuscrit, Lambillotte décida d'en faire réaliser un fac-similé complet. Lorsque les bibliothécaires rentrèrent et découvrirent ce qui se tramait, ils envisagèrent d'empêcher Lambillotte d'emporter sa copie. Il fallut un peu de persévérance au père jésuite pour défendre le bien-fondé de sa démarche, mais il parvint à ses fins et obtint même un certificat de conformité de la copie⁷⁸.

En dépit de ce certificat, le fac-similé présente des défauts que seule l'invention de la photographie permit de résoudre⁷⁹, mais sa publication est importante en ce

⁷⁵ Lambillotte, « Clef des mélodies grégoriennes », p. 11.

⁷⁶ Lambillotte, « Clef des mélodies grégoriennes », annexe en fin de l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, suivie d'une « Application du principe de la collation », p. 1-9.

⁷⁷ Kiesewetter, « Berichtung », col. 418.

⁷⁸ Lambillotte, « Notice historique », *Antiphonaire de saint Grégoire*, p. 30-33. Ce certificat cite le nom du copiste : M. Naef, calligraphe. Dans un fragment de lettre reproduit sans référence ni date à la fin de l'ouvrage de Mathieu de Monter, *Louis Lambillotte et ses frères*, Lambillotte explique cependant : « Je pris deux copistes à dix batzen par jour et je fis copier sous mes yeux ce manuscrit avec tous les titres de son authenticité, toutes les figures et je fis tirer un calque exact de tout le contenu ainsi que de plusieurs autres ms^{ts} qui se trouvent là en grand nombre ». Il n'est donc pas impossible que deux personnes aient assisté Lambillotte dans son travail, mais Naef pourrait avoir copié le manuscrit 359 et le second copiste d'autres manuscrits.

⁷⁹ Au sujet de l'évolution de la reproduction des sources du plain-chant, voir *Paléographie musicale. Fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant*, publié par les bénédictins de l'Abbaye

qu'elle montre la voie à suivre pour étudier les origines du plain-chant : plutôt que de cacher le patrimoine le plus ancien dans des bibliothèques à la manière de reliques, il importe de le diffuser. Le travail de Lambillotte préfigure ainsi celui des bénédictins de l'abbaye de Solesmes et son importance fut reconnue par le Saint-Siège : c'est non sans fierté que le jésuite publia un bref de Pie IX l'encourageant dans ses travaux « afin qu'ils contribuent puissamment à rétablir en tous lieux la majesté et la gravité du chant ecclésiastique⁸⁰ ».

Les éditions posthumes

Après la publication du fac-similé de l'antiphonaire de Saint-Gall, Lambillotte n'eut plus le plaisir de voir publiés ses autres travaux sur le plain-chant. Un article paru dans la *Revue archéologique* prouve néanmoins qu'en 1854, ses éditions liturgiques étaient prêtes⁸¹. Deux études étaient destinées à les accompagner : une *Esthétique* reprenant des éléments de la *Clef des mélodies grégoriennes* entendait éclairer le lecteur sur les principes théoriques et méthodologiques de Lambillotte, ainsi que sur la théorie et l'exécution du plain-chant⁸² ; une plaquette intitulée *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*, adressée au clergé et de portée plus générale, reprenait et détaillait divers éléments de l'article paru dans la *Revue archéologique*⁸³. Ce même article explique les raisons du retard pris par la publication des livres liturgiques. Le 12 septembre 1854, le journal *L'Univers* avait annoncé que l'imprimeur italien Monaldi comptait publier de nouveaux livres de chant grâce au mécénat du marquis Campana, sous la protection de Pie IX⁸⁴. Ces ouvrages devaient se baser sur d'anciennes éditions romaines et vénitiennes, corrigées et complétées à l'aide de manuscrits conservés au Vatican. Cette nouvelle interpella Lambillotte, qui s'empressa d'écrire à un prélat dont il ne cite pas le nom⁸⁵. Soulignant la qualité médiocre des éditions romaines et vénitiennes, il proposa de soumettre ses propres livres liturgiques – prêts à la publication – à la commission chargée par le pape de préparer l'édition de Monaldi.

Le rêve de Lambillotte de se faire publier à Rome ne se réalisa pas. À la fin de sa plaquette, il inséra une note datée du 15 février 1855 précisant qu'il avait appris que Rome abandonnait son projet de réimpression de livres liturgiques et laissait aux évêques le choix d'utiliser ceux qui leur convenaient. Il annonçait dès lors la poursuite de son propre projet avec l'imprimeur pontifical Adrien Le Clere⁸⁶.

de Solesmes (Solesmes, 1889), « Introduction générale », p. 3-18 ; Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley, 1998), p. 63-81 ; Colette, « Fac-similés de chant grégorien », p. 389-421 ; Campos, *François-Joseph Fétis*, p. 138-142.

⁸⁰ Louis Lambillotte, *Esthétique : théorie et pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives* (Paris, 1855), p. 386-388.

⁸¹ Louis Lambillotte, « Restauration du chant liturgique », *Revue archéologique*, 11 (1854), p. 481-495.

⁸² Lambillotte, *Esthétique*.

⁸³ Louis Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique : état de la question, solutions des difficultés* (Paris, 1855).

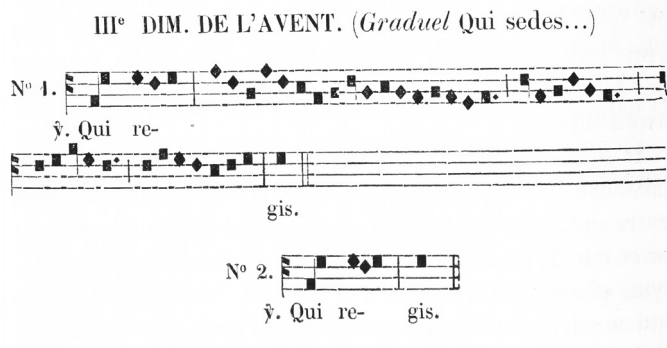
⁸⁴ Barrier, « Nouvelles de Rome », *L'Univers*, 12 septembre 1854, p. 2-3. L'article indique erronément le nom du marquis « Campana ».

⁸⁵ Une copie de la lettre est reproduite dans Lambillotte, « Restauration du chant liturgique », p. 493-495.

⁸⁶ Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration*, p. 45-46.

Après la mort de Lambillotte, survenue douze jours plus tard, le 27 février 1855, son confrère Jules Dufour d'Astafort se chargea de la publication tant des collections liturgiques que des ouvrages qui devaient les accompagner. En ce qui concerne les livres de chant, Lambillotte avait prévu plusieurs versions : un *Graduel monumental* était uniquement destiné à la consultation chez le « libraire », c'est-à-dire chez Le Clere⁸⁷. Un *Graduel pratique* devait être imprimé en deux versions, l'une en notation carrée et l'autre en notation moderne. De même, un antiphonaire devait également être publié en notation carrée et moderne⁸⁸. Ces éditions montrent qu'entre le travail de l'archéologue et celui du liturgiste, il existe une marge dont Lambillotte avait bien conscience. À ses yeux, le chant médiéval originel et en particulier ses mélismes étaient inadaptes à l'usage de son temps : « si ces longueurs convenaient à la ferveur des fidèles, dans le moyen âge, elles seraient peut-être de nos jours, plus nuisibles qu'utiles à la piété⁸⁹ ».

C'est ce constat que le poussa à préparer une version monumentale et une version pratique du graduel. La première, non destinée à la diffusion, reprenait le plain-chant médiéval dans son intégralité. La seconde proposait un chant raboté de nombreux mélismes et dont les mélodies étaient adaptées selon les règles de la prosodie latine classique⁹⁰. L'exemple 9 montre le graduel *Qui sedes* tel qu'il devait figurer dans les deux livres : la première version, complète, n'avait d'intérêt qu'au plan « archéologique ». Lambillotte la commenta de la manière suivante : « De bonne foi ! qui voudra nous redemander cette tirade interminable ? Pour une voix flexible et mélodieuse qui saurait la faire goûter, on trouvera mille voix rauques et dures qui la rendront insupportable aux fidèles⁹¹ ».



Exemple 9. Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration*, p. 16

⁸⁷ Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration*, p. 15.

⁸⁸ Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration*, p. 36. Un spécimen de la messe de Pâques est donné à la fin de l'ouvrage. Les livres parurent à Paris en 1857 sous les titres *Graduale romanum, quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum, ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum : notae veteres ; [...]* *notae recentiores ; Antiphonarium romanum, quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum, ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum : notae veteres ; [...]* *notae recentiores*.

⁸⁹ Lambillotte, « Restauration du chant liturgique », p. 491.

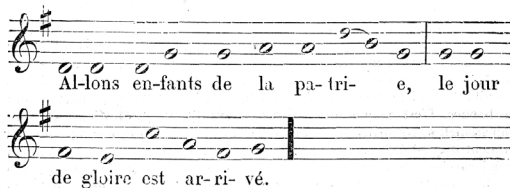
⁹⁰ Lambillotte, *Esthétique*, p. 311-316.

⁹¹ Lambillotte, *Quelques mots sur la restauration*, p. 16.

La seconde version était destinée à l'usage dans les églises et figure donc dans les livres publiés.

Comme Fétis, Lambillotte éprouvait aussi le besoin de fournir aux fidèles des versions rythmées du plain-chant, ce qui explique qu'il ait voulu publier ses livres liturgiques non seulement en notation carrée, mais aussi en notation moderne. Il s'en défend de la manière suivante.

Il est indubitable que l'effet de la musique dépend du choix des sons, combiné avec leur durée, et qu'elle tire, de cette dernière condition, son rythme et son caractère. La mélodie la plus énergique, la mieux caractérisée, si elle est chantée sans rythme, n'aura ni vie, ni couleur. Prenons, par exemple, l'air si célèbre : *Allons, enfants de la Patrie*. Qu'on le chante, comme il suit, à notes égales



Qui reconnaîtra la fameuse cantate, sous ce travestissement ? ce n'est plus un chant martial, c'est une complainte sans vie. Voilà cependant ce qu'on a fait à nos mélodies Grégoriennes en les chantant à notes égales⁹².

Lambillotte n'explique cependant pas comment il procède pour la restitution rythmique du plain-chant, si ce n'est de manière assez vague, en recourant à des manuscrits anciens et à la tradition chantée de certains monastères et villages d'Europe centrale⁹³. Le fruit de ce travail est illustré dans l'exemple 10, qui juxtapose sa version de l'introït *Puer natus est* en notation carrée et en notation moderne. Une brochure publicitaire distribuée par Le Clere explicite la correspondance entre les neumes et les notes qui s'observe dans l'exemple 10, mais sans justification (ex. 11).

En dépit de la prudence de Lambillotte et de sa volonté de contenter tant les archéologues du plain-chant que les chantres de son temps, ses éditions de plain-chant reçurent un accueil mitigé. Ses adaptations en vue de l'usage liturgique lui attirèrent de nombreuses critiques⁹⁴. Sans doute avait-il cru s'en prémunir par la

⁹² Lambillotte, *Esthétique*, p. 71-72. Voir également « Restauration du chant liturgique », p. 485.

⁹³ Lambillotte, *Esthétique*, p. 290-291.

⁹⁴ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 404-447 ; Schubiger, « Le Père Lambillotte », p. 721-729 ; Abbé Jules Bonhomme, *Simple réponse à la brochure du P. Lambillotte intitulée Quelques mots sur la restauration du chant liturgique* (Paris, 1855). Cette dernière publication entraîna une polémique entre partisans et opposants de Lambillotte, dont les enjeux dépassent le cadre du présent article et dont nous nous contentons de citer les jalons : Cyrille Jules Patu de Saint-Vincent, *Réplique à la Simple réponse de M. Jules Bonhomme au R. P. Lambillotte* (Paris, 1855) ; Abbé N. Cloet, *Remarques critiques sur le « Graduale Romanum » du P. Lambillotte* (Paris, 1857) ; Jules Dufour d'Astafort, *Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte : examen des principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par M. l'abbé Cloet, dans les « Remarques critiques sur le « Graduale Romanum » du P. Lambillotte »* (Paris, 1857) ; Abbé N. Cloet, *Examen du Mémoire sur les chants liturgiques du R.P. Lambillotte ou Réponse au R.P. Dufour* (Paris, 1857).

préparation de son *Graduel monumental*, mais faute de diffusion, cet ouvrage était voué à tomber dans l'oubli. Sans surprise, les livres liturgiques de Lambillotte furent relégués au rang d'énième adaptation du chant grégorien, sans plus de valeur historique que tant d'autres publiées depuis de nombreuses années.

INTROITUS.
VII MODE.

Pu- er na- - tus est no- - - bis,
et fi- - - li- us da- tus est no- - bis :
cu- jus impe- - - ri- um su- per hu- - -
- - me- rum e- - - jus, et vo- ca- - bi-
tur nomen e- - - jus, ma- gni con- si- li- i
an- - - - ge- lus.

Exemple 10. Lambillotte, *Esthétique*, p. 106-107

Valeurs de deux temps. Valeurs d'un temps.

Notation carrée. Notation moderne.

Repos.

Exemple 11. *Graduale et antiphonarium Romanum* [...], *duplici notatione donavit P. L. Lambillotte* (Paris, 1857), avant-dernière page

Théodore Nisard (1812-1888)

Le dernier chercheur que nous abordons est généralement connu sous le pseudonyme de Théodore Nisard – de son vrai nom Théodule Elzéar Xavier Normand. Nisard naquit à Quaregnon en 1812 et apprit la musique à la cathédrale de Cambrai, où il fut enfant de chœur, ainsi qu'à Douai. En 1832, il entra au séminaire et fut ordonné prêtre en 1835. Les premières années de la vie sacerdotale de Nisard ne semblaient pas le destiner à occuper une place significative sur la scène musicale de son temps. Il fut d'abord vicaire à Seneffe puis principal au collège d'Enghien. En 1842, sa situation changea : il devint second maître de chapelle et organiste accompagnateur à Saint-Germain-des-Prés à Paris, tout en développant une activité éditoriale intense. L'abondance de ses écrits s'explique par le fait qu'il vivait partiellement de sa plume⁹⁵. Ses nombreuses publications, d'un style souvent plus familier que celles des deux autres auteurs étudiés ci-dessus, offrent une chronique vivante des heurs et malheurs de la restauration grégorienne au milieu du XIX^e siècle.

Esprit inventif intéressé par des sujets variés⁹⁶, Nisard publia dans différents domaines sous plusieurs noms, dont Théodule Normand et Théodule Huysman⁹⁷. L'essentiel de ses écrits consacrés au plain-chant a néanmoins paru sous le pseudonyme de Théodore Nisard et c'est sous le nom-là qu'il est le mieux connu aujourd'hui.

L'intérêt de Nisard pour le chant liturgique transparaît dès ses premières publications⁹⁸ mais semble avoir été stimulé par son engagement à la maison d'édition Périsse pour la gestion de sa succursale parisienne⁹⁹. C'est cet éditeur qui publia en 1846 son premier travail consacré entièrement au plain-chant. Il s'agit d'une plaquette adressée à l'archevêque de Paris et intitulée *Du plain-chant parisien. Examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant*. Le motif de cette publication réside dans la mise en place d'une commission pour l'amélioration du chant ecclésiastique dans le diocèse de Paris¹⁰⁰. D'apparence

⁹⁵ La biographie de Nisard est documentée dans les ouvrages suivants : M. Normand [Théodore Nisard], *Monographie littéraire et musicale de Théodore Nisard* (s. l., 1864) ; Fétis, « Normand (L'abbé Théodule-Elzéar-Xavier) », *Biographie universelle*, t. 6 (2/1866), p. 329-332 ; Ernest Matthieu, « Normand (Théodule-Elzéar) », *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, t. 15 (Bruxelles, 1899), col. 891-900 ; Sarah Hibberd, « Nisard, Théodore », *GMO*.

⁹⁶ Nisard est notamment l'inventeur d'un système d'orgues expressifs qui lui valut une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855. Voir Th[éodore] N[isard], « Orgue-transpositeur-Nisard », *Revue de musique ancienne et moderne*, 1 (1856), p. 714-715.

⁹⁷ De manière non exhaustive, les travaux suivants parurent sous le nom de Théodule Normand : « Berceau de Charlemagne », *Revue de Bruxelles* (décembre 1837), p. 4-22 ; « Recherches historiques de M. l'abbé Tiron », *Revue de Bruxelles* (novembre 1838), p. 19-59 ; *Histoire abrégée de Charlemagne* (Bruxelles, 1838) ; *Manuel des organistes à la campagne* (Bruxelles, 1839) ; *Du catholicisme et du libéralisme* (Enghien, 1841) ; *Galerie des saints et des saintes qui protègent la Belgique et les Pays-Bas* (Bruxelles, 1841). Le nom de Théodule Huysman figure sous l'article « De l'influence de la Belgique sur l'origine et les progrès de la musique moderne », *Revue de Bruxelles* (novembre 1837), p. 114-122 ; (avril 1838), p. 28-40.

⁹⁸ Son *Manuel des organistes à la campagne* y consacre de nombreuses pages.

⁹⁹ Normand [Nisard], *Monographie littéraire et musicale*, p. 3.

¹⁰⁰ Théodore Nisard, *Du plain-chant parisien. Examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant, adressé à Monseigneur l'Archevêque de Paris* (Paris – Lyon, 1846), p. 3.

anodine, cet opuscul ne manque en réalité pas d'audace. Après avoir proposé divers moyens pour rénover le chant ecclésiastique qui relèvent du bon sens plus que de recherches approfondies, l'auteur conclut par un plaidoyer en faveur du retour à la liturgie romaine qui contredit assez ironiquement le titre de son ouvrage : « Il n'y a donc qu'un seul moyen, Monseigneur, d'améliorer le plain-chant parisien : c'est de l'abolir¹⁰¹ ». À divers égards, cette plaquette préfigure les travaux ultérieurs de Nisard dans le domaine du plain-chant, notamment par l'attention dont elle témoigne à l'égard de la langue latine, de la concision du chant et de l'accompagnement, autant de thèmes récurrents sous la plume de l'auteur.

Le premier travail d'envergure de Nisard dans le domaine du plain-chant consiste en une réédition du traité de dom Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant*, paru anonymement en 1673 et devenu pour ainsi dire introuvable au milieu du XIX^e siècle. Né de la collaboration de Nisard et d'Alexandre Le Clercq¹⁰², cet ouvrage, dont la préface est datée de septembre 1846, est enrichie de notes et de tables qui témoignent d'un véritable travail de réédition et non d'une simple restitution à l'identique¹⁰³. C'est néanmoins la reproduction d'un autre monument de l'histoire du plain-chant, le manuscrit H 159 de Montpellier, qui assit la réputation de Nisard.

Le manuscrit de Montpellier

Le manuscrit H 159 de la Faculté de médecine de Montpellier est un tonaire du XI^e siècle, originaire de Saint-Bénigne de Dijon, qui présente la particularité d'être pourvu d'une double notation musicale, alphabétique et neumatique. Sa « découverte », le 18 décembre 1847, est due à Félix Danjou, qui lança d'ailleurs une souscription en vue de sa publication¹⁰⁴, mais ne put mener son projet à bien¹⁰⁵.

En vertu de sa double notation, aux yeux des archéologues du plain-chant, le manuscrit de Montpellier constituait une « Pierre de Rosette » de l'écriture

¹⁰¹ Nisard, *Du plain-chant parisien*, p. 31.

¹⁰² Alexandre Le Clercq était à l'origine employé à l'hôtel de ville de Paris, tout en dirigeant le chœur de l'église des Invalides. Il devint premier maître de chapelle à Saint-Gervais au moment où Nisard y devint second maître de chapelle. Voir Normand [Nisard], *Monographie littéraire et musicale*, p. 2.

¹⁰³ Théodore Nisard et Alexandre Le Clercq (éd.), *La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des pères de l'Église et des plus illustres musiciens, entre autre de Guy Arétin et de Jean des Murs, par dom Jumilhac, religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur. Deuxième édition, scrupuleusement réimprimée d'après l'édition originale, mise dans un meilleur ordre, enrichie de notes critiques et de tables supplémentaires très-étendues* (Paris, 1847).

¹⁰⁴ Félix Danjou, « Découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'Antiphonaire grégorien », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 3 (1847), p. 385-397 ; « Souscription pour la publication de l'antiphonaire de Montpellier », *ibid.*, p. 398-399 et 4 (1848), p. 28-29. En réalité, le manuscrit se trouvait à Montpellier depuis le début du XIX^e siècle. Cependant, Danjou fut le premier à prendre conscience de son intérêt dans la restauration du plain-chant. Cette découverte et son importance pour les archéologues du XIX^e siècle ont été étudiées dans Bisaro, « La plume ou le goupillon ? ». Au sujet du manuscrit lui-même, voir Michel Huglo, « Le tonaire de Saint-Bénigne de Dijon (*Montpellier H. 159*) », *Annales musicologiques*, 4 (1956), p. 7-18.

¹⁰⁵ Dans une lettre adressée à Fétis le 20 juillet 1854, Danjou attribue cet échec aux troubles de 1848 et à l'entreprise rémo-cambrésienne dont il sera question ci-dessous. Voir Wangermée, *François-Joseph Fétis. Correspondance*, p. 343.

musicale¹⁰⁶, car sa notation alphabétique permettait de lire des neumes dont l'interprétation mélodique demeurait jusque-là incertaine. Dès le départ, la valeur historique du manuscrit fut néanmoins controversée. Danjou pensait avoir trouvé un ouvrage de la première moitié du IX^e siècle. Comme les textes correspondaient à ceux qui avaient été publiés par les bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur dans les *Opera omnia* de saint Grégoire¹⁰⁷, il estimait que l'on devait y voir une copie fidèle du chant grégorien originel. Il avait certes observé que les pièces n'étaient pas présentées selon l'ordre liturgique habituel, mais par genre et par mode, sans que cela influence son jugement.

Des critiques se firent néanmoins entendre, en particulier en ce qui concerne l'utilité du manuscrit de Montpellier pour restaurer le plain-chant. Au début de l'année 1848, Nisard publia un article incendiaire contre Danjou¹⁰⁸. Il y soulignait le fait que depuis l'époque de Grégoire le Grand, la liturgie s'était enrichie, de sorte qu'un manuscrit ancien ne puisse en aucune manière servir à restituer la totalité du plain-chant pratiqué au XIX^e siècle. Cela lui semblait d'autant plus vrai que le manuscrit de Montpellier ne contenait aucun chant de l'office, pour lequel les problèmes restaient donc entiers. Enfin, il indiquait que ce manuscrit n'avait pas l'âge que lui attribuait Danjou, une observation qui, comme on le verra ci-dessous, lui valut quelques désagréments avec ses confrères.

En dépit de ces réticences, en 1850, Nisard reçut du ministre français de l'Instruction publique et des cultes, Félix Esquirou de Parieu, la mission de copier le précieux codex¹⁰⁹. Cette décision peut sembler étonnante, mais Nisard n'était pas un inconnu du ministre. Il lui avait en effet adressé deux mémoires intitulés *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies, et des moyens de le ramener à sa pureté primitive* (27 octobre 1849) et *Graduel monumental* (21 février 1850). Ces mémoires ne furent pas publiés, mais on en connaît à peu près la teneur. Le premier présentait l'introït *Ad te levavi* d'après une centaine de sources manuscrites et imprimées ; le second consistait en un recueil de chant grégorien « ramen[é] à sa pureté primitive » par la comparaison des différentes leçons¹¹⁰. Il ne s'agissait en réalité pas d'un

¹⁰⁶ L'expression est de Nisard (*Antiphonaire de Montpellier découvert par M. F. Danjou le 18 décembre 1847 et transcrit par Théodore Nisard en 1851, sous les auspices de M. le Ministre de l'Instruction publique*, (Montpellier, 1851) ; F-Pn, ms. latin 8881, p. 501). Danjou avait également comparé l'obscurité des neumes à celle des hiéroglyphes. Voir « Découverte d'un exemplaire complet », p. 387.

¹⁰⁷ *Sancti Gregorii Papae I cognomento magni Opera omnia*, t. III, col. 653 à 728.

¹⁰⁸ Théodore Nisard, « Études sur la musique religieuse. L'antiphonaire de Montpellier », *Revue du monde catholique*, 2 (février 1848), p. 179-181, reproduit dans la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 4 (1848), p. 44-54. Danjou lui répondit aux p. 54-62 du même numéro. Cette réponse fut elle-même republiée dans la *Revue du monde catholique*, 2 (mai 1848), p. 16-18. Nisard réagit à son tour aux p. 18-20.

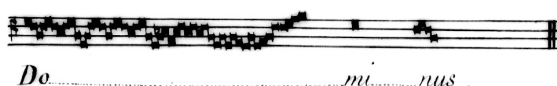
¹⁰⁹ À l'origine, la mission ministérielle accordée à Nisard devait mener ce dernier à Montpellier durant les six premiers mois de l'année 1851 et à Saint-Gall durant les six derniers mois. En cours d'année, le chercheur apprit toutefois que l'accès au manuscrit 359 de Saint-Gall lui serait refusé en raison de l'édition en fac-similé que préparait Lambillotte. Pour cette raison, il resta à Montpellier durant toute l'année 1851 (Normand [Nisard], *Monographie littéraire et musicale*, p. 14-15). La mission de Nisard est commentée dans Bisaro, « La plume ou le goupillon ? ».

¹¹⁰ *Antiphonaire de Montpellier*, p. 38 ; « Découvertes et nouvelles », *Revue archéologique*, 7 (1850), p. 63. Théodore Nisard, *L'Archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, ouvrage posthume publié par les soins d'Aloys Kunc (Paris, 1890), p. iv, signale que les mémoires se sont perdus au ministère, mais qu'il lui

graduel complet, mais de « la première livraison d'un ouvrage qui, pour être mené à terme, aurait exigé vingt ans de recherches et la collaboration d'un grand nombre d'archéologues¹¹¹ ». Le choix de Nisard pour copier le manuscrit de Montpellier afin de le préserver de tout risque de disparition et de le rendre plus facilement accessible n'était donc pas illogique. Nisard ne contestait d'ailleurs pas l'intérêt historique du codex. Ses réserves portaient uniquement sur l'interprétation que l'on pouvait en faire – une crainte tout à fait légitime, comme on le verra plus loin. À la fin de sa mission, son fac-similé manuscrit fut déposé à la Bibliothèque impériale, accompagné d'une préface d'environ 70 pages et de diverses pièces liminaires en fin de volume¹¹².

Dans sa préface, Nisard revient aux risques qu'engendrerait un usage inapproprié du tonaire digraphe dans la restauration du plain-chant. Selon lui, le principal écueil consisterait à tenir compte de manière trop exclusive de la notation alphabétique qu'il renferme, au détriment des neumes¹¹³. Le chercheur met ainsi son lecteur en garde contre une transcription qui assimilerait chaque lettre à une note carrée et s'en explique de la manière suivante :

En supposant, par exemple, que la mélodie du graduel *Viderunt* se trouvât conservée, conformément à la leçon de Montpellier, dans nos livres de chœur, voici ce qu'on verrait au-dessus du mot *dominus* :



Dans d'autres ouvrages, il n'y aurait pas la moindre apparence de ligatures. Or, dans l'un ou dans l'autre cas, l'imagination reste confondue à la vue de cette masse de notes qu'il est impossible de chanter toutes, ou d'une manière détachée, ou d'une manière liée ; en sorte que si rien ne guide ici le musicien, rien aussi ne rappelle au savant l'origine de ces tirades mélodiques, de ces groupes divers qui donnent un vrai coloris à la notation comme au chant¹¹⁴.

Nisard se montra toujours attentif à la « typographie » grégorienne¹¹⁵ et les recommandations ci-dessus visent des personnes bien précises. Dès sa découverte, le manuscrit de Montpellier avait été adopté comme source de référence pour les

en reste une copie personnelle. Nous n'avons pas pu retracer ce travail. Il ne figure ni dans les collections des Archives nationales à Paris, ni à l'abbaye de Solesmes, où fut transférée une partie des archives de Nisard après sa mort. Voir Pierre Aubry, « Les papiers de Th. Nisard », *La tribune de Saint-Gervais*, 5 (1899), p. 262-270 (p. 263). (Je remercie Emmanuelle Giry des Archives nationales de France et le père Patrick Hala de Solesmes d'avoir effectué ces vérifications pour moi.)

¹¹¹ Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. iv.

¹¹² *Antiphonaire de Montpellier*. La préface est reproduite dans Théodore Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. 111-143. Pour réaliser sa copie, Nisard fut aidé par un calligraphe nommé Victor Laurent (Normand [Nisard], *Monographie littéraire et musicale*, p. 14). Le travail de Nisard est analysé dans Colette, « Fac-similés de chant grégorien ».

¹¹³ *Antiphonaire de Montpellier*, p. 27.

¹¹⁴ *Antiphonaire de Montpellier*, p. 72.

¹¹⁵ Voir notamment Nisard, *Études sur la restauration*, qui comporte un chapitre entier consacré à cette question : « De la restauration du chant grégorien dans ses rapports avec la typographie », p. 222-294.

éditions liturgiques des diocèses de Reims et de Cambrai¹¹⁶. On se souviendra qu'en 1847, l'évêque de Cambrai avait renoncé à publier les livres liturgiques préparés par Fétis. Selon Robert Wangermée, cette décision s'explique par la mise au jour du manuscrit de Montpellier¹¹⁷. En réalité, sa découverte par Danjou eut lieu après le revirement de Mgr Giraud¹¹⁸, mais il n'en reste pas moins frappant de constater que peu après cet événement, une nouvelle commission fut nommée pour la préparation d'autres livres liturgiques, largement – quoique non exclusivement – basés sur le tonaire récemment découvert¹¹⁹. Ceux-ci furent publiés chez Lecoffre en 1851, alors que Nisard se trouvait encore en mission dans le Midi¹²⁰. Quelques anecdotes rapportées par ce dernier montrent combien il s'agissait d'une affaire sensible, dont le succès éditorial se fondait entièrement sur la valeur emblématique du manuscrit que lui-même avait mis tant de temps à copier.

Nisard raconte notamment une rencontre qu'il fit, antérieurement à sa mission ministérielle, avec Jean Tesson, président de la commission de Reims et de Cambrai¹²¹. Son interlocuteur s'était déjà rendu à Montpellier et avait recopié la notation alphabétique du manuscrit H 159 en vue de son utilisation dans les livres liturgiques qu'il préparait, mais il butait sur l'identification d'un texte inséré avant le tonaire et noté de la même main. Nisard identifia le traité de Reginon de Prüm (c. 900). L'abbé Tesson le pria de ne pas publier cette découverte : « Par amitié pour moi, me dit-il, remettez cette publication à une autre époque, car on croit que le monument de Montpellier est une copie contemporaine de Charlemagne, et vous pourriez nuire à la restauration du plain-chant qui m'occupe¹²². »

L'agacement de Nisard fut d'autant plus grand qu'il découvrit par la suite que l'abbé Tesson s'était approprié sa découverte¹²³. Il n'est dès lors pas surprenant de

¹¹⁶ Cette entreprise est évoquée en détail dans Bisaro, « La plume ou le goupillon ? ».

¹¹⁷ Robert Wangermée, « Avant Solesmes. Les essais de rénovation du chant grégorien en France », in Christine Ballman et Valérie Dufour (dir.), *La la la... Maître Henri. Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst* (Turnhout, 2009), p. 407-414 (p. 410).

¹¹⁸ Fétis indique que la découverte de Danjou eut lieu en 1846 (*Histoire générale*, t. 4, p. 153), mais il s'agit d'une erreur. Une lettre de Danjou envoyée à Fétis le 8 janvier 1848 atteste qu'à cette date, sa trouvaille est encore toute récente. Voir Wangermée, *François-Joseph Fétis. Correspondance*, p. 248.

¹¹⁹ La Commission de Reims et de Cambrai fut convoquée conjointement par Mgr Giraud, archevêque de Cambrai, et Mgr Gousset, archevêque de Reims. Deux de ses membres faisaient déjà partie de celle qui avait été nommée pour examiner les livres de Fétis : Simon, curé-doyen de Saint-Jacques à Tourcoing, ainsi que Dupont, vicaire de Saint-Maurice à Lille en 1846 et curé de Fenain en 1852. Voir *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 2 (1846), p. 103 ; [Abbé Céleste Alix], *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains, publiée par ordre de Nosseigneurs les Archevêques de Reims et de Cambrai* (Paris, 1852), p. 4-5 et 85.

¹²⁰ *Graduale romanum, complectens missas omnium dominicarum* (Paris, 1851) ; *Antiphonarium romanum complectens vespas dominicarum et festorum totius anni, necnon officium nocturnum hebdomadae sanctae, dominicae resurrectionis et defunctorum* (Paris, 1852). La réforme rémo-cambraisienne est documentée dans Christian Meyer, « La restauration grégorienne ou le moyen âge au service d'une "relève" », in Laurence van Ypersele et Anne-Dolorès Marcelis (dir.), *Rêves de chrétienté : réalités du monde : imaginaires catholiques* (Louvain-la-Neuve – Paris, 2001), p. 291-302 (p. 297-298), ainsi que dans Bisaro, « La plume ou le goupillon ? ».

¹²¹ Au sujet de Jean Tesson, voir Bisaro, « La plume ou le goupillon ? », ainsi qu'une notice biographique sur le site de l'Institut de recherche France-Asie : <https://www.irfa.paris/fr/notices/notices-biographiques/tesson>.

¹²² Nisard, *Études sur la restauration*, p. 485.

¹²³ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 486-487.

constater qu'après avoir reçu les éditions liturgiques rémo-cambrésiennes, Nisard ajouta, en postface de son fac-similé, une critique assez détaillée de ces ouvrages fraîchement imprimés¹²⁴. Cette postface donna à son tour lieu à une scène, toujours rapportée par Nisard, qui ne fait que confirmer combien, au milieu du XIX^e siècle, la restauration du plain-chant se déroulait dans un climat tendu, peu propice à l'étude raisonnée des sources.

Ma copie de l'Antiphonaire de Montpellier était déposée depuis peu à la bibliothèque de la rue de Richelieu, lorsqu'un beau jour un abbé, cheville ouvrière de l'œuvre rémo-cambraisienne, vint demander communication de mon manuscrit. [...] l'énorme in-folio fut mis sous les yeux du visiteur qui parut enchanté. Malheureusement, la scène changea bientôt de face : à l'admiration succéda soudain une colère telle, que la bibliothèque impériale n'en a guère vu de plus violente depuis son origine jusqu'à nos jours.

Que s'était-il donc passé dans l'esprit du lecteur ? Ah ! disons-le tout de suite ! Celui-ci, en tournant et retournant les pages du volume, était arrivé au titre d'une dissertation que j'y ai insérée, et dans laquelle je démontre le peu de ressemblance qui existe entre l'*Antiphonaire de Montpellier* et le *Graduale romanum* édité par la Commission [...]. Lire cette dissertation, exclamer à chaque passage que mes assertions étaient mensongères, calomnieuses, infâmes, – demander tout haut comment on osait conserver à la bibliothèque de pareilles choses, – exiger qu'on lui permit d'effacer ou de réfuter sur les marges du volume toutes mes erreurs et toutes mes impostures : tout cela serait impossible à décrire, mais tout cela est tristement vrai, tristement réel, tristement significatif. M. de la Fage, témoin de la scène, n'y pense jamais sans en rire beaucoup [...]¹²⁵.

Le graduel rémo-cambrésien ne fut cependant pas critiqué par le seul Nisard. Dès sa publication, d'autres auteurs en dénoncèrent la teneur, en particulier Edmond Duval, adversaire d'une restauration du plain-chant basée sur les manuscrits les plus anciens, qui considérait le chant publié par Lecoffre comme indigne de devenir celui de la liturgie romaine en France¹²⁶.

Restauration archéologique et liturgique du plain-chant

Les crispations relatives à la restauration du plain-chant évoquées ci-dessus ne s'apaisèrent pas dans les années qui suivirent les publications rémo-cambrésiennes. Nisard en fit une nouvelle fois les frais en 1856. Il venait de créer sa

¹²⁴ *Antiphonaire de Montpellier*, p. 474-500.

¹²⁵ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 486-487.

¹²⁶ Edmond Duval, *Études sur le « Graduale romanum », publié à Paris chez M. Lecoffre en 1851* (Malines, 1852), p. VIII. Une réplique est adressée à Duval par l'abbé Céleste Alix (*Réponse aux études de M. Duval sur le Graduel Romain publié à Paris chez M. Lecoffre, en 1851, sous la direction de la Commission ecclésiastique instituée par NN. SS. les Archevêques de Reims et de Cambrai* [Paris, 1852]), qui donnera elle-même lieu à une troisième publication, cosignée par P. C. C. Bogaerts et E. Duval, *Nouvelles études sur le « Graduale romanum », publié à Paris chez M. Lecoffre, en 1852. Réponse à M. l'abbé Céleste Alix* (Malines, 1852).

Revue de musique ancienne et moderne lorsqu'il reçut, le 20 décembre de cette même année, une lettre d'Anselm Schubiger lui demandant de publier l'article, déjà évoqué plus haut, qui mettait en cause l'authenticité et la datation du manuscrit 359 de Saint-Gall¹²⁷. Une note ajoutée par Nisard au début de ce texte montre qu'il présentait une polémique. L'avenir lui donna raison : il se fit attaquer par la maison d'édition Adrien Le Clere et le père jésuite Jules Dufour d'Astafort, qui s'étaient chargés de publier les livres liturgiques de Lambillotte après sa mort. La polémique prit une telle ampleur que l'archevêque de Paris dut intervenir pour calmer les esprits¹²⁸.

Au-delà de l'anecdote, ces événements expliquent sans doute une évolution observable dans les écrits de Nisard. De ses premières publications émane, comme chez ses contemporains, l'idée d'un retour à la pureté du chant grégorien primitif dans la liturgie. Cet idéal se manifeste notamment dans le titre du premier mémoire qu'il adressa à Félix Esquiou de Parieu : *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies, et des moyens de le ramener à sa pureté primitive*. À la même époque, il consacra également une série d'articles à la notation neumatique dans lesquels il se montrait convaincu de la possibilité de complètement déchiffrer les manuscrits de plain-chant les plus anciens¹²⁹. La méthode qu'il entrevoyait – la comparaison de nombreuses sources par ordre chronologique – était similaire à celle de Lambillotte¹³⁰.

Au fil des années, Nisard plaida néanmoins de plus en plus ouvertement en faveur d'une distinction nette entre restauration archéologique – c'est-à-dire historique – et restauration liturgique du plain-chant¹³¹. On a vu plus haut que Lambillotte

¹²⁷ Dom Anselm Schubiger, « Le Père Lambillotte et ses travaux sur le chant grégorien ». Schubiger ne maîtrisait pas le français et ne connaissait pas Nisard. La lettre qu'il lui adressa est écrite en latin. Son article, traduit en français par Nisard, fut publié dans le numéro de décembre 1856 mais ne sortit de presse que le 31 janvier de l'année suivante.

¹²⁸ Les détails de « l'affaire Schubiger » ont été publiés dans Théodore Nisard, *Le P. Lambillotte et Dom Anselme Schubiger : Notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année 1857* (Paris, 1857) ; Id., *Monographie littéraire et musicale*, p. 25-29 ; Id., *L'Archéologie musicale*, p. 74-82. Schubiger, qui était également mis en cause, réagit par la publication d'une *Réponse de Dom Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques réflexions faisant suite aux Notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année 1857*, éd. par Théodore Nisard (Paris, 1857). Cet ouvrage consiste en une vingtaine de pages de réflexions de Nisard, suivies d'une dizaine de pages écrites par Schubiger et traduites en français par Nisard.

¹²⁹ Théodore Nisard, *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (Paris, 1848-1851) ; extraits de la *Revue archéologique*, 5 (1848-1849) à 7 (1850-1851). Ces articles sont reproduits dans Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. 311-384. L'autorité dont jouissait Nisard dans le domaine du plain-chant transparaît dans le fait que ses articles et son *Graduel monumental* lui valurent, le 22 août 1851, la troisième médaille d'or de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; voir M. Lenormant, *Rapport fait à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres au nom de la Commission des Antiquités de la France* (Paris, 1851), p. 33-37. Pourtant, les articles ne fournissent pas de véritable clé de lecture pour l'écriture neumatique, à tel point que d'aucuns soupçonnèrent l'auteur de vouloir en conserver le secret. Voir Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. iv-vi.

¹³⁰ Cette méthode est exposée plus particulièrement dans Théodore Nisard, « Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe. Troisième article », *Revue archéologique*, 6 (1849), p. 466. Nisard dit avoir été l'ami de Lambillotte, quoiqu'il l'accusât par la suite de s'être approprié des idées qui n'étaient pas les siennes ; voir Nisard, *Études sur la restauration*, p. 408. C'est en particulier le titre du mémoire de Nisard, *Graduel monumental*, que Lambillotte aurait emprunté sans citer sa source. On notera que ni le *Graduel monumental* de Lambillotte, ni celui de Nisard ne furent publiés.

¹³¹ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 461. Voir également du même, « Le plain-chant de Saint-Grégoire et le plain-chant de la tradition. Lettre à M. l'abbé Cloet à propos de sa brochure intitulée : Un mot sur le choix des livres de chant liturgique », *Revue de musique ancienne et moderne*, 1 (1856), p. 529-542.

avait également différencié son travail d'historien et de liturgiste, mais Nisard développa une réflexion approfondie sur ce sujet, qui est à la base de ses *Études sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle*. Selon lui, l'archéologue a pour mission de restaurer le plain-chant de manière aussi rigoureuse que possible, avec tous les outils historiques dont il dispose. Le liturgiste, en revanche, doit tenir compte des besoins de son temps et s'adapter en conséquence. Rien ne prouve en effet que le chant de l'époque de Grégoire le Grand soit conforme aux besoins du XIX^e siècle. Cette considération justifie, selon Nisard, diverses adaptations faites dans les éditions liturgiques, en particulier les coupures mélismatiques – pourvu qu'elles soient réalisées selon certaines règles – ainsi que les régularisations de l'accentuation, de la prosodie et de métrique latine¹³².

Nisard s'oppose en revanche à toute forme d'adaptation arbitraire du plain-chant, basée sur l'appréciation et le goût personnels. C'est ainsi qu'il se distancie de Fétis et de Lambillotte par son approche du rythme du plain-chant et de son accompagnement. En ce qui concerne le rythme, il se fait l'adversaire des fantaisies observées dans les exemples 3 et 10 ci-dessus et plaide en faveur d'interprétations non mesurées confiées à la responsabilité de bons chefs de chœurs.

En un mot, le rythme musical du chant grégorien n'est pas plus *oratoire* qu'il n'est *métrique* et *mesuré*. Son nombre musical est soumis au nombre littéraire des paroles qu'il rehausse, uniquement pour le placement des repos ou silences ; quant aux valeurs syllabiques, il les traduit et les interprète avec une grandeur et une indépendance qui lui sont propres. Ses mètres sont irréguliers, inexacts et capricieux comme les périodes de la prose qu'il *mélodise* (qu'on nous pardonne ce mot) ; et enfin sa *mesure*, comme on l'a vu, loin d'être une mesure véritable, n'est qu'un signe ou un geste transmettant à plusieurs chanteurs la durée temporaire tout-à-fait *intentionnelle* que le sentiment d'un chef habile assigne à chaque note des cantilènes sacrées¹³³.

L'accompagnement du plain-chant constitue une préoccupation importante pour Nisard – on se souviendra qu'il était organiste – et une fois encore, il s'oppose de Fétis. À ses yeux, le plain-chant n'est pas incompatible avec l'harmonie¹³⁴, mais celle-ci doit être puisée aux sources de la tonalité ancienne, c'est-à-dire éviter les septièmes de dominante et autres accords « modernes »¹³⁵.

¹³² Nisard, *Études sur la restauration*, p. 23-27 et 28-123.

¹³³ Théodore Nisard, « Du rythme dans le plain-chant (suite) », *Revue de musique ancienne et moderne*, 1 (1856), p. 293-315 (p. 305).

¹³⁴ L'idée contraire avait été défendue par Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse* (Paris, 1860), col. 1461, note 818. Cette situation explique que ce dernier ait fait appel à Nisard pour la rédaction la notice de son dictionnaire consacrée à l'accompagnement (*ibid.*, col. 35-92). Nisard conteste l'idée d'Ortigue sur la base de la bulle *Docta Sanctorum* de Jean XXII, qui autorise l'harmonisation du plain-chant dans certaines circonstances (Nisard, *Études sur la restauration*, p. 145-150). Au sujet de la bulle, voir Klaus Stichweh, « L'Ars nova et le pouvoir spirituel : La bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales », in Joël-Marie Fauquet et Hugues Dufourt (dir.), *La Musique et le pouvoir* (Paris, 1987), p. 17-32.

¹³⁵ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 169-171. Ce type d'accompagnement est illustré par les harmonisations de César Franck réalisées sur la base des livres liturgiques de Lambillotte : *Chant grégorien restauré par le R. P. Lambillotte [...] : accompagnements d'orgue par C. Franck* (Paris, 1857-1858). Voir Hermann J. Busch, « César Franck und der Gregorianische Choral », *Ars organi*, 38 (1990), p. 124-128.

Enfin, Nisard accorde beaucoup d'importance au fait que la restauration du plain-chant doit se faire sous la direction de l'autorité ecclésiastique et sans hâte. Il dénonce ainsi la volonté des restaurateurs de son temps d'innover à tout prix et d'imposer aux fidèles un chant datant des premiers siècles de l'Église qui leur est totalement étranger¹³⁶.

Peu m'importe qu'il y ait le chant d'Amiens, celui de Soissons, celui de Paris, celui de Rouen, etc., etc., si l'on vient remplacer tout cela par le chant romain de Reims, par le chant romain de Malines, par le chant romain de Rennes, par le chant romain de Digne, par le chant romain du P. Lambillotte, et par d'autres encores qui naîtront bientôt, il faut bien le craindre. *Schisme pour schisme*, je préfère l'ancien état de choses, d'abord parce qu'il respectait le budget des diocèses, ensuite parce qu'il ne gâtait pas à tout jamais la restauration du chant, et, en dernier lieu, parce qu'il y avait quelque unité dans le schisme, et qu'aujourd'hui il y a beaucoup de schisme dans l'unité¹³⁷.

Nisard se montre ici avant tout un homme d'Église, mais aussi un pragmatiste. Cette attitude explique, d'une part, ses nombreux ouvrages didactiques qui paraissent plus ou moins dépourvus de toute considération historique¹³⁸, et d'autre part, ses propres éditions liturgiques¹³⁹, qui ne cherchent pas à innover et s'inscrivent dans l'optique d'une restauration « sagement progressive¹⁴⁰ » du plain-chant.

Dans la même optique, après s'être montré convaincu d'arriver un jour à lire les plus anciennes notations adiastrématiques, Nisard finit par abandonner l'espoir de comprendre les neumes – ou plus exactement, de leur attribuer une valeur musicale aussi certaine que celle de la notation moderne – et finit par brûler les documents qu'il avait réunis à ce sujet¹⁴¹. Son dernier ouvrage, publié de manière posthume, pousse son raisonnement jusqu'au bout : il s'agit ni plus ni moins d'un plaidoyer contre la restauration liturgique du chant de saint Grégoire, que l'auteur décrit comme une mission impossible dont il convient de délivrer l'Église¹⁴². Pour appuyer sa thèse, il cite, en fin de volume, le graduel de l'Épiphanie, *Omnes de Saba venient*, selon six

¹³⁶ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 368-369.

¹³⁷ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 370.

¹³⁸ Théodore Nisard, *Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires* (Rennes, 1855) ; Id., *Tableaux pour l'enseignement du plain-chant* (Rennes, 1855) ; Id., *Méthode populaire de plain-chant romain et petit traité de psalmodie, approuvés par l'autorité ecclésiastique* (Paris, 1857) ; Id., *L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue, enseigné en quelques lignes de musique et sans le secours d'aucune notion d'harmonie. Ouvrage destiné à tous les diocèses* (Paris, 1860) ; Id., *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue d'après les maîtres des XV^e et XVI^e siècles à l'usage des conservatoires de musique, des séminaires, des maîtrises et des écoles normales de tous les diocèses* (Paris, 1860).

¹³⁹ Parmi ceux-ci figure une première série publiée à Rennes chez Vatar en 1853 et une seconde série publiée pour une association de plusieurs éditeurs parisiens sous la direction d'Adrien Le Clere en 1854-1855. Voir Normand [Nisard], *Monographie littéraire et musicale*, p. 21-22.

¹⁴⁰ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 460.

¹⁴¹ Nisard, *Études sur la restauration*, p. 444.

¹⁴² Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. x.

éditions du XIX^e siècle¹⁴³, toutes censées correspondre au chant grégorien originel (ex. 12), avant de conclure ironiquement :

Laquelle est la vraie ? Laquelle est la pure ? Laquelle est la Grégorienne incontestablement authentique ?

Ami lecteur,

« Devine, si tu peux, et dis-le, si tu l'oses »¹⁴⁴.

etc.



Exemple 12. Nisard, *L'archéologie musicale*, p. 304.

Conclusion

Les pages qui précèdent montrent la restauration du plain-chant au XIX^e siècle comme un parcours semé d'embûches, devant répondre à des intérêts multiples et souvent contradictoires. Les trois auteurs étudiés étaient indubitablement animés d'un certain idéal historique et, à les lire, on perçoit la fascination que pouvaient exercer sur eux les anciens manuscrits de plain-chant¹⁴⁵. Néanmoins, leur motivation était surtout d'ordre liturgique. Même Fétis, qui n'était pas un ecclésiastique, se lança

¹⁴³ Les éditions sont les suivantes : 1. *Graduale romanum, complectens missas omnium dominicarum* (Paris, 1851 : édition rémo-cambraisienne) ; 2. *Graduale romanum, quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum, ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum : notae veteres* (édition de Louis Lambillotte) ; 3. Fétis, *Histoire générale*, t. 4, p. 289-290 ; 4. *Graduale Romanum ad normam cantus sancti Gregorii* (Trèves, 1876 : édition de Michael Hermesdorff) ; 5. F. Raillard, *Chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive* (Paris, 1880) ; 6. *Liber Gradualis* (Tournai, 1883 : édition de Dom Pothier).

¹⁴⁴ Nisard, *L'Archéologie musicale*, p. 310.

¹⁴⁵ Bergeron, *Decadent Enchantments*, p. 69-70, offre une belle analyse de l'attrait des chercheurs du XIX^e siècle pour les anciens manuscrits.

dans l'aventure pour cette raison. Aucun des chercheurs étudiés ci-dessus ne devait être insensible à l'idée de voir son nom associé à des ouvrages diffusés à large échelle dans un, voire plusieurs diocèses.

Une telle situation n'était évidemment pas propice à l'étude objective des sources. Trop d'intérêts financiers, ecclésiastiques, voire politiques interféraient inévitablement avec la recherche historique et musicale. Ce constat est d'autant plus vrai en France, où la restauration du plain-chant médiéval impliquait *de facto* de lutter contre le gallicanisme ambiant, dans un débat dont les implications théologiques étaient finalement assez éloignées de l'histoire du chant religieux.

Fétis, Lambillotte et Nisard, originaires d'une région où les doctrines gallicanes n'avaient pas pris pied, n'eurent pas à se poser la question de la pertinence d'une liturgie née aux Temps modernes, pour laquelle ils n'éprouvaient aucun attachement. De leur point de vue, le chant romain allait de soi, ce qui leur permit d'aborder leur travail historique à l'abri des attaches affectives qu'un certain clergé français nourrissait pour la tradition gallicane¹⁴⁶.

La contribution de chacun d'entre eux à la restauration du plain-chant mérite d'être soulignée. Celle de Fétis peut se résumer en deux points forts. Dès le début du XIX^e siècle, le futur directeur du Conservatoire de Bruxelles avait prôné un retour aux sources les plus anciennes. En dépit de ce qu'il se plaisait peut-être à faire croire, il ne parvint pas à un véritable déchiffrement des manuscrits neumés. Pourtant, son aura dans le monde musical était telle que, par imitation ou par réaction, il donna l'impulsion à de nouvelles recherches qui, au fil des décennies, gagnèrent en rigueur scientifique et historique.

La conception générale qu'avait Fétis de l'histoire du langage musical occidental exerça quant à elle une influence indirecte mais profonde sur l'appréhension du plain-chant, comme l'a bien montré Thomas Christensen. En accolant l'étiquette de « tonalité ancienne » à un millénaire entier d'histoire de la musique, Fétis fit preuve d'une vision peu différenciée du répertoire pré-baroque. Ce raccourci historique eut des conséquences regrettables, notamment le fait de voiler l'évolution du langage musical au fil du Moyen Âge. Néanmoins, cette critique n'est valable qu'au regard de l'évolution ultérieure de la recherche musicologique. Replacées dans leur contexte, les théories de Fétis eurent le mérite de vouloir expliquer les différences morphologiques entre les constructions mélodiques du XIX^e siècle et celles du plain-chant, dans une démarche que l'on peut qualifier de pionnière pour son époque.

Par rapport à Fétis, Louis Lambillotte se distingue par une « carrière » grégorienne à la fois brève et intense. En 1842, le père jésuite se lança dans un projet de restauration du plain-chant, mais ne publia rien avant 1851. Ces années de silence lui permirent de découvrir de nombreuses sources et d'élaborer une méthode de déchiffrement des anciennes notations neumatiques certes laborieuse, mais qui porta des fruits. Quand il publia son fac-similé de l'antiphonaire de Saint-Gall, il maîtrisait certainement mieux les notations adiastrématiques que Fétis à la même époque.

L'œuvre de Lambillotte est surtout remarquable par la diffusion qu'elle permit d'un manuscrit que l'on croyait à tort être une copie de l'antiphonaire de saint Grégoire,

¹⁴⁶ Cette idée m'a été suggérée par Fabien Guilloux, que je remercie au passage. Voir Vincent Petit, *Église et Nation : La question liturgique en France au XIX^e siècle* (Rennes, 2019).

mais qui demeure encore aujourd'hui une source privilégiée des études grégoriennes. Le travail liturgique de Lambillotte est plus discutable et fut violemment critiqué en raison de ses adaptations du plain-chant à la sensibilité musicale du XIX^e siècle. Le père jésuite avait observé la fracture entre l'étude des manuscrits, dont le déchiffrement d'une seule « phrase grégorienne » exigeait des heures de travail, et les besoins immédiats de la liturgie. Cependant, il ne fut pas en mesure de dénoncer l'illusion d'une réforme historiciste du plain-chant à des fins liturgiques et fit maladroitement passer son graduel et son antiphonaire pour « historiques ». C'est sans doute cela qui lui valut l'épithète de « promoteur peu éclairé d'un retour au plain-chant grégorien » qu'il reçut récemment, de manière quelque peu injuste au regard de son travail d'historien¹⁴⁷.

Nisard fut plus clairvoyant à propos des difficultés que posait la restauration du plain-chant à son époque. Alors que la recherche dans ce domaine n'avait jamais été si florissante, en pratique, elle menait à une dislocation évidente du chant dans les églises. Lors de ses débuts à Paris, Nisard se profilait comme un chercheur infatigable, polémiste mais également soucieux de faire progresser la connaissance du répertoire. Sa copie du manuscrit de Montpellier constitue, de ce point de vue, un bel apport. Avec les temps, on perçoit néanmoins un scepticisme croissant dans ses écrits, au point qu'il abandonna toute recherche dans ce domaine.

Au regard d'une telle situation, on comprend que l'étude et la restauration du plain-chant requéraient un autre contexte pour s'épanouir, et c'est ce qui explique le succès de l'entreprise de Solesmes. Les moines, préservés du besoin d'écrire pour survivre et de se soumettre aux exigences de maisons d'édition diverses, étaient certainement mieux armés pour travailler sur le long terme – une condition *sine qua non* pour mener à bien des recherches d'une telle complexité.

Abstract

The purpose of this article is to study the research of three musicographers active in plainchant restoration before the development of Solesmes' work: François-Joseph Fétis, Louis Lambillotte and Théodore Nisard, all three of them born in Hainaut, a region that escaped the Gallican liturgy introduced in France in the eighteenth century and became part of Belgium in 1830. The three authors are therefore foreign to any form of Gallicanism. Their approach is marked by a kind of originality and independence which is rarely observed among their French contemporaries.

In spite of the errors they are marred by, Fétis' publications are characterized by an early concern to go back to the earliest sources. Lambillotte became known for his facsimile of the St. Gallen antiphonary (Cod. Sang. 359). Nisard distinguished himself by his copy of the digraph antiphonary of Montpellier (B. u. Médecine, H159).

¹⁴⁷ « Lambillotte (Louis) », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, vol. 30 (Paris, 2008), col. 97.

