

Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle, textes réunis par Jean Duron, Éditions du Centre de Musique baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997, 363 p.

Ce volume, très soigneusement présenté, est le résultat d'un colloque tenu en octobre 1992 à l'abbaye de Royaumont. Il fait honneur à l'activité éditoriale de l'Atelier d'études du Centre de Musique baroque de Versailles, dirigé par Jean Duron, activité à laquelle on doit depuis dix ans la publication d'un important corpus monumental d'œuvres religieuses de compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles (Moulinié, Dumont, Charpentier, Brossard, Hardouin...), auquel s'adjoint une collection plus pratique de *Cahiers de Musique*, dirigée par Jean Lionnet. Une série de catalogues, études, éditions de textes prend place dans le « Domaine Musicologique », collection d'études publiées sous la direction de François Lesure aux éditions Klincksieck. Le premier volume de la série est consacré à un catalogue thématique de l'œuvre de Sébastien de Brossard¹, le second est le recueil que nous présentons ici. Il est dédié à la mémoire de Denise Launay, figure particulièrement attachante de la musicologie française, disparue peu de temps après ce colloque, au moment où paraissait son gros ouvrage consacré à la musique religieuse en France du concile de Trente à l'époque du Concordat napoléonien².

On estimera sans peine que ce colloque et, d'une manière plus générale, les travaux et recherches de l'Atelier d'études du C.M.B.V. intéressent au premier chef les historiens de la liturgie et de la musique d'Église. La période qu'ils couvrent étant, comme on le sait, celle d'une efflorescence impressionnante des formes multiples d'expression du culte chrétien, et de la liturgie en particulier. C'est surtout de ce point de vue que ce compte rendu prend place dans *La Maison-Dieu*.

Les matières de l'ouvrage sont réparties en quatre sections, qui, sans être d'une totale rigueur, donnent une idée assez juste

1. Jean DURON, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730)*, Catalogue thématique, Publications du Centre de Musique baroque de Versailles, Éditions Klincksieck, 1995. Au moment où nous mettons sous presse paraît un troisième volume : *Sébastien de Brossard, musicien*. Textes réunis par Jean Duron, *ibid.*, 1998.

2. Denise LAUNAY, *La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Publications de la Société française de musicologie, Éditions Klincksieck, 1993.

du champ d'observation et des points de vue adoptés : I. L'acte musical (Jean-Yves Hameline³, Monique Brulin [I], Patricia M. Ranum). II. Nouvelles pratiques (Philippe Vendrix, Denise Launay, Monique Brulin [II], Jean Duron). III. La musique. (Marie-Noël Colette, Cécile Davy-Rigaux, Richard Sherr). IV. Le plain-chant français hors de France (plus précisément au Canada [Jean-Pierre Pinson] et dans la continuité d'une communauté visitandine de Naples [Dinko Fabris]).

L'insistance sur l'acte musical en matière de plain-chant, point de vue bien mis en avant par ce colloque, nous apparaît comme une donnée essentielle qui permet, d'une part, de sortir la musicologie d'une perspective exclusivement textuelle, ou chartiste, et surtout, d'honorer un trait de la pratique musicale de cette époque qui, comme l'avait fait remarquer il y a beau temps déjà Jean-Michel Vaccaro⁴, tend à accentuer, dans la communication d'une œuvre musicale, l'importance accordée à l'instance propre de l'exécution, voire à l'action propre de l'interprète, autant ou plus qu'à s'en remettre aux pouvoirs propres de la *res facta*. Nous avons pour notre part, dans ce colloque, essayé de redonner vigueur à la vieille distinction entre *forma modulationis* et *actio canendi*⁵ pour montrer à quel point la seconde de ces instances recevait ses aspects polymorphes des exigences du calendrier ou du Cérémonial, quand ce n'était pas de la décence ou de la juste émotion de piété, jusqu'à former un ethos caractéristique, comme on le voit dans une partie de l'œuvre de G.-G. Nivers, analysée en cet ouvrage par Monique Brulin, Patricia M. Ranum, Richard Sherr⁶.

3. Il n'est pas sans doute d'une entière convenance que l'on ait à rendre compte d'un ouvrage auquel on a soi-même participé, et pour lequel on a bénéficié d'une amicale collégialité de la part des autres participants. Je les prie de voir en ces lignes une prolongation des discussions auxquelles cette rencontre avait donné lieu. Des réserves émises ici ou là n'entament en rien la sérieuse considération dans laquelle je tiens leurs beaux travaux.

4. Jean-Michel VACCARO, « Poésie et musique : le contrepoint des formes à la fin du XVI^e siècle », *Arts du Spectacle et histoire des idées*, recueil offert en hommage à Jean Jacquot, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1984, p. 213-228, *in fine*.

5. Jean-Yves HAMELINE, « Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du concile de Trente et des réformes post-conciliaires », p. 13-30.

6. Monique BRULIN, « Le plain-chant comme acte de chant au XVII^e siècle en France », p. 13-57. Patricia M. RANUM, « "Le chant doit

C'est à ce titre que prend place dans ce volume l'importante question de l'*actio pronuntiandi*, et de la latinité liturgique, si l'on peut dire. Il est d'ailleurs possible, pour un lecteur peu familiarisé avec les notations des livres liturgiques de cette époque, de se faire une idée de leur logique et de leur évolution à la simple observation des très nombreux exemples musicaux et fac-similés qui constituent une des richesses de l'ouvrage.

Le concile de Trente avait engagé une réforme des tâches liées aux astreintes culturelles des bénéficiaires et des religieux, dans le sens d'une intégrité des actions et d'une décence retrouvée de la manière. Au premier rang de ces réformes, les décrets de réformation et les *praenotanda* des livres liturgiques plaçaient l'intégrité et la décence de la production à vive voix des textes, condition, pensait-on, d'une dignité retrouvée des ministres du culte et d'un meilleur acheminement de la dévotion⁷. Les récitatifs liturgiques (prières et lectures) et la psalmodie feront l'objet de soins particuliers, comme on peut le constater dans la typographie et la notation des Missels ou dans des ouvrages comme le *Directorium Chori* de Guidetti, souvent réimprimé à Rome et en Europe. Le Missel et le Bréviaire romains intégreront l'accentuation en marquant d'un accent typographique les syllabes accentuées des mots de plus de deux syllabes, l'accent affectant normalement la première syllabe des mots dissyllabiques étant « supposé ». C'est bien ce type d'accentuation qui apparaît dans la notation quantitative à trois valeurs, longue, brève, semi-brève, décrite et utilisée par Guidetti : le notateur y rend compte d'une accentuation déjà quelque peu diversifiée en fonction des exigences du débit déclamatoire, comme on peut le voir dans la notation intégrale des Oraisons, Capitules et Leçons, Psaume *Venite* des Matines, Lamentations...

Mais c'est une prosodie accentuelle, beaucoup plus serrée, où l'accent revêt une valeur presque morphologique que l'on ren-

perfectionner la prononciation, et non pas la corrompre". L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », p. 59-83. Richard SHERR, « Guillaume-Gabriel Nivers and his Editions (and Recompositions) of Chant "pour les dames religieuses" », p. 237-245.

7. On pourra comparer l'état de la référence au concile de Trente dans le texte cité par Patricia M. RANUM, p. 83, concernant le chant des Cisterciennes de Port-Royal-des-Champs en 1679, avec ce que nous en disons dans notre propre article, p. 15-16.

contrera en France, sous Louis XIII, dans les productions de l'Oratoire, et que louera le Père Mersenne. Philippe Vendrix en reproduit un échantillon, et il est évident pour tout lecteur de l'*Harmonie universelle* que le rapprochement avec la musique mesurée à l'Antique s'impose⁸. Il est frappant de voir cette prosodie appliquée très fermement dans les récitatifs *in directum* (« à droite voix ») de la Visitation de Sainte Marie⁹. C'est cette même prosodie accentuelle serrée liée à un débit presque exclusivement syllabique que l'on retrouve dans les répertoires des Bénédictines du Val de Grâce (Chants de l'Office, Chants de la Messe, 1660), des Bénédictines du Calvaire (vers 1660) et dans un recueil publié par Ballard en 1664 dont M.-A. Charpentier tirera le thème de sa Messe *Assumpta est*.

On peut penser que c'est un tel type de conduite vocale-verbale que, dès son Graduel de 1658, Nivers tente de rapprocher du chant grégorien par la réintroduction, même modérée, du mélisme et corrélativement par un certain assouplissement du débit accentuel : multiplication des semi-brèves intercalaires, isolées ou en nombre, désaccentuation de l'un ou l'autre mot dans des séquences comportant des monosyllabes ou des enchaînements de dissyllabes. C'est ce primat donné au geste phrasique, à son heureuse et bienséante conduction qui, finalement, apparaît à la lecture des tableaux confectionnés par Richard Sherr, plutôt qu'une maladroite récidive de la *correptio cantus*. L'originalité du travail stylistique de Nivers, vers ce qui apparaît bien comme une « rhétorique extensive du chant sacré » selon l'heureuse expression de Monique Brulin, est dans tout ce Colloque amenée à une belle évidence, et permet sans doute de répondre affirmativement à la question posée par notre collègue américain d'une pertinence artistique de cette partie de l'œuvre de Nivers¹⁰.

Il va sans dire que ce problème de l'accentuation, tout à la fois notée, supposée, et/ou effectivement produite dans l'action parlée ou chantée, mériterait d'être repris pour lui-même et sans doute bien en amont des réformes issues du concile de Trente. La question se pose en effet très tôt (et dans la notation des réci-

8. Philippe VENDRIX, « Pour les Grands et pour les autres, la réforme oratorienne du Plain-chant », p. 87-96.

9. Dinko FABRIS, « "Le chant de trois notes" : une tradition musicale du XVII^e siècle chez les sœurs de l'Ordre de la Visitation de Marie », p. 265-283.

10. Richard SHERR, *art. cit.*, p. 245.

tatifs chantés du Missel, dès le début du XVI^e siècle) de concilier en matière d'accentuation (ramenée pratiquement à une insistance par allongement) l'instance de la langue, qui détermine les *accentuables*, et l'instance du discours, qui détermine les *accentuées*, en fonction de l'allure, soutenue ou non, du débit, des rections grammaticales, du régime flexible des groupements syntaxiques et des pauses. L'instance du discours amène nécessairement des phénomènes de désaccentuation (par suppression ou déplacement), ou, à l'inverse, de suraccentuation sémantique ou syntaxique. On voit ces phénomènes en formation dans le *Directorium chori* de Guidetti, en particulier dans la notation *in extenso* qu'il donne du Psaume 94, *Venite exultemus Domino* (Invitatoire des Matines, une des rares psalmodies à être ainsi notée dans les livres d'Église, et qui pour cette raison mériterait une analyse comparative). Les chantres romains, en particulier, antéposent souvent la syllabe allongée de mots longs proparoxytoniques¹¹. L'accentuation typographique (autre instance, non confusable avec les précédentes, au moins dans son principe – et sur ce point, nous nous séparons quelque peu du point de vue de Mme Ranum), laissant les dissyllabes et monosyllabes sans marque typographique, abandonnait à l'instance du discours la tâche de régler les petites mais irritantes questions des successions et entremêlements de dissyllabes et de monosyllabes, et leur adaptation parfois difficile aux formules psalmodiques de médiane et de terminaison. La pratique quotidienne du Psautier et des autres textes liturgiques avait d'ailleurs vite fait de repérer les passages litigieux. Toutefois, l'intérêt historique d'une observation de Dom Jacques Le Clerc, rapportée par Mme Ranum, est en ce point difficilement contestable : il aurait été dans l'usage de certains chantres et autres psalmodiants de l'Office de n'accentuer, en chant cette fois, que les syllabes marquées typographiquement par les Bréviaires, et cet usage aurait constitué une sorte d'accentuation psalmodique minimale dont l'éminente musicologue souligne la prégnance pour toute la musique écrite en France sur les Psaumes¹².

11. On nomme oxyton, paroxyton, ou proparoxyton, un terme qui porte l'accent tonique sur la dernière syllabe, sur la pénultième ou l'antépénultième. [NDLR.]

12. Cette pratique semble bien sous-jacente à l'un ou l'autre échantillon de Psaume 94, *Venite exultemus* que nous avons pu consulter dans des Processionnaires franciscains. Par contre, nous avons de la peine à en discerner une véritable trace dans des Psaumes musicalisés

Un tel fait demanderait à être corroboré par d'autres observations, que la rareté des psalmodies intégralement notées rend toutefois difficiles à mener. Il nous semble qu'au moins une autre forme de « psalmodie minimale ¹³ » existait antérieurement ou conjointement : elle consistait en un débit égal de toutes les syllabes, à l'exception des formules d'intonation (ramenées à une longue pour les versets commençant directement sur la teneur), de médiane et de terminaison, avec toutefois le respect de la ponctuation, et peut-on supposer, du sens. Un grand nombre de livres d'Église, voire de Bréviaires de modeste coût, ne comportait pas du tout d'accents typographiques.

On voit donc que des musiciens comme G.-G. Nivers (et Dom Jacques Le Clerc ou même plus tard Brossard) se trouvent pris entre des solutions assez divergentes, qui ne leur donnent pas satisfaction : d'un côté, les chants à progrès mélodique syllabique, marqués par une prosodie quantitative appuyée, où l'accentuation est tirée analogiquement vers une métrique assez courte de longues et de brèves, celle même que Dom Le Clerc trouve chaotique et disgracieuse, de l'autre un débit uniforme et peu oratoire, avec en tierce possibilité une solution de routine, sans justification théorique, de n'accentuer en chant que les syllabes marquées typographiquement dans les livres, solution qui devait rendre quasiment impossible à chanter décemment un nombre tout de même non négligeable de versets psalmodiques ne comportant que des dissyllabes et des monosyllabes, à commencer par le quatrième verset du *Magnificat*. Il est dommage

de Charpentier (*Beatus vir, Confitebor*) ou de Campra. Quant aux *Leçons de Ténèbres* de Charpentier, elles semblent bien plutôt suivre d'assez près les solutions proposées par Guidetti.

13. Nous n'arrivons pas (mais peut-être est-ce à cause de notre passé de chanteur et de maître de chœur) à imaginer que la notation typographique des accents dans les Livres liturgiques ait jamais eu la valeur restrictive que leur attache notre respectée collègue. Lorsque Dom Le Clerc écrit qu'il faut allonger « une syllabe qui a l'accent », il désigne par là, comme tous ses confrères (Jumilhac, Millet, Nivers ou même plus tard La Feillée) aussi bien les syllabes à accent marqué que celles à accent supposé ; d'ailleurs, Mme Ranum se voit obligée d'ajouter entre crochets la mention « dans le bréviaire », ce que précisément l'éminent Mauriste ne disait pas. Il est d'ailleurs tout à fait évident de le voir donner aussitôt une liste de mots « accentuables en langue » comportant des dissyllabes, comme il se doit non marqués d'accents typographiques.

que, à la suite de la confusion engendrée par l'interprétation restrictive du marquage typographique des accents, la solution proposée par Dom Le Clerc n'apparaisse jamais clairement.

La solution que choisit Nivers, dès 1658, est finalement assez proche de celle que définit Droüaux dans sa *Nouvelle Méthode*¹⁴ où le débit psalmodique est présenté comme l'utilisation heureuse des valeurs longue, brève, semi-brève en les appliquant « sur les syllabes de chaque diction, (en en faisant) une espèce d'accord et d'harmonie, par le mélange de plusieurs dictions enclavées les unes dans les autres ». Et Droüaux de dresser aussitôt des tableaux fort ingénieux dans lesquels il est clair que l'absence d'accents typographiques n'apparaît pas comme restrictive. De même, les psalmodies intégralement notées par Nivers dans son *Antiphonaire Romain* de 1701 (*Venite exultemus, Exaudiat te...*) font apparaître sa grande liberté de traitement quantitatif, quand il s'agit de passer des « accentuables de langue » aux « accentuées de discours » : en particulier, la désaccentuation des proparoxytons, marqués typographiquement, est aussi fréquente que celles de dissyllabes paroxytoniques, voire de monosyllabes par ailleurs accentuables dans un discours soutenu ou à plus forte raison musicalement développé.

Ainsi, cette question de l'accentuation, inséparable de celle du phrasé et de la formation intérieure du sens, reste une des clés à cette époque d'un *ars bene dicendi* qu'on voudrait fondre avec l'*ars bene modulandi*. De cet art du chant on devine ce que des musiciens et des spirituels de cette époque ont entendu de proprement théologique, voire de théologal, comme lien vivant et vécu de la piété d'attachement et de la *dilectio cordis*. Monique Brulin, dont on attend la publication de la thèse, annoncée par la maison Beauchesne¹⁵, à Paris, fait bien apparaître comment se construit ce mouvement qui est un passage vers le non-lieu où la voix se perd et le cœur se trouve, justement dépossédé, si l'on peut dire... Philippe Vendrix, sagace

14. DROÜAUX (le Sieur), *Nouvelle Méthode pour apprendre le Plainchant*, divisée en trois parties, Paris, Jacques Hérisant, 1690, p. 145-147. Il s'agit d'une des nombreuses rééditions de cet ouvrage, édité pour la première fois en 1674. Il se trouve que l'édition dont j'ai pu consulter un exemplaire ne figure pas dans le Catalogue établi par Bénédicte Mariolle, où les ouvrages de Droüaux (Henri-Blaise) sont rassemblés au n° 22.

15. *Le Verbe et la Voix*, Paris, Beauchesne, coll. « Théologie historique » n° 106, à paraître en 1998.

dix-septièmiste, avance à propos des Chants de l'Oratoire, consignés dans la *Brevis psalmodiae ratio* du père François Bourgoing, en 1634, une hypothèse assez tentante : les chants relativement simplifiés consignés dans cet ouvrage ne correspondraient pas aux relations rapportées par les chroniqueurs de l'Oratoire faisant état d'un haut niveau de production musicale en la Maison nouvellement installée au Louvre et adoptée par la Cour. Musique sans doute perdue. Les chants syllabiques, que pourtant Mersenne admirait (surtout sans doute pour le geste vocal auxquels ils donnaient forme), seraient à comprendre dans une perspective de pastorale ecclésiastique auprès des populations dans les localités démunies d'appareil musical suffisant. Certains de ces chants, tel le *Rorate coeli desuper*, ont effectivement connu une diffusion considérable, mais précisément, les versions ornées que l'on peut en consulter laisseraient peut-être entendre que l'exécution de ces chants pouvait les porter à un niveau de musicalité qui obligerait à nuancer quelque peu l'hypothèse de Ph. Vendrix¹⁶.

L'historien de la Liturgie aura grand profit à prendre connaissance des communications de Denise Launay, Monique Brulin (II), de Marie-Noël Colette et de Cécile Davy-Rigaux¹⁷. Monique Brulin donne aux musicologues la possibilité de prendre connaissance pour la première fois de l'Antiphonaire qui fait corps avec le Bréviaire de Harlay, et qui a Claude Chastelain, préchantre de Notre-Dame, comme principal artisan. L'article, malheureusement inachevé, de notre regrettée Denise Launay, replace la parution de ce Bréviaire dans l'effervescence polémique de l'époque, et permet de se faire une idée de la stature du personnage. Quant à l'Antiphonier, dont l'esprit et le système de notation étaient connus par le Traité de Lebeuf, on en avait perdu la trace. C'est sur une indication de Michel Huglo que la localisation d'un exemplaire à la biblio-

16. C'est sans doute la lecture d'une fiche mal classée qui fait faire à Jumilhac l'éloge du chant des Oratoriens. Le passage cité p. 95 est en fait une citation par Jumilhac d'un passage de la *Musica pratica* de Franchino Gaffurio, se référant lui-même à Guy d'Arezzo.

17. Denise LAUNAY, « Claude Chastelain : "Réponses aux remarques sur le nouveau Bréviaire de Paris" » ; Monique BRULIN, « L'Antiphonier de Paris de 1681 » p. 109-123 ; Marie-Noël COLETTE, « La Semaine Sainte à Paris à l'époque baroque », p. 187-215 ; Cécile DAVY-RIGAUX, « Plain-chant et liturgie à la Chapelle royale de Versailles (1682-1703) », p. 217-236.

thèque de la Sorbonne fut rendue possible, et qu'il put être inventorié et décrit par Monique Brulin. Outre sa valeur documentaire et historique, cet ouvrage permet de prendre la mesure des conceptions touchant la nature et l'exécution du plain-chant dans le milieu des réformateurs parisiens. Le souci de consigner un phrasé et de soigneuses négociations cadentielles me paraît plus important que les longues considérations sur le cérémonial intonatoire des périélèses particulièrement sophistiqué à Paris.

Marie-Noël Colette met toute son savoir-faire de médiéviste pour explorer les chants des offices de la Semaine Sainte dans les livres parisiens. Avançant dans le XVIII^e siècle, elle fait bien apparaître la discontinuité de la tradition des chants produite par le Bréviaire de Vintimille, mais avec un joli paradoxe qu'elle est la première à signaler : Lebeuf, artisan du Vintimille, dans les rares cas où ce Bréviaire maintient les usages antérieurs, est plus fidèle, par souci archéologique, aux traditions médiévales de la ligne chantée, que son maître Chastelain, qui maintient les répons anciens, mais avec moins de scrupule quant à leur tradition mélodique. Les pages de conclusion de ce bel article de recherche et de méthode rejoignent les perspectives générales que nous évoquions en mentionnant une continuité paradoxale dans une certaine pluralité du chant d'Église.

C'est une pluralité bien circonscrite, et rapportée avec un soin et une probité documentaire remarquables, que décrit Cécile Davy-Rigaux, constatant une tradition musicale divergente entre le répertoire des chapelains de la Chapelle-Musique, et celui des Prêtres de la Mission (Lazaristes), chargés de tâches pastorales au Château, ou à la Chapelle Saint-Louis des Invalides. Il s'agit dans les deux cas du plain-chant « romain », mais dans l'un, dont la pratique remonte peut-être à l'adoption par Henri III du Missel et du Bréviaire romains, on dut adjoindre une version acceptable du graduel et de l'antiphonaire qui engendra sa propre tradition ; dans l'autre, on voit des prêtres congréganistes adopter une sorte de version consensuelle commune à un certain nombre d'ordres religieux. Divergence sans doute tolérée, et même statutaire, dans la mesure où elle participait de l'identité de groupes chantants parfaitement respectables et respectés, et que la notation, d'une certaine façon, garantissait.

Jean Duron¹⁸ est conscient d'ouvrir un domaine nouveau aux recherches musicologiques et d'enrichir la connaissance des cir-

18. Jean DURON, « Les "paroles de musique" : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine sous le règne de Louis XIV », p. 125-184.

constances et du milieu dans lesquels se développent et se différencient les formes multiples de la musique religieuse. À partir d'une interrogation posée par l'édition des œuvres monumentales d'auteurs tels que Sébastien de Brossard, sa recherche s'est intéressée aux auteurs de textes destinés à être mis en musique, et dont certains l'ont été effectivement. Jean Duron, qui, il y a quelques années avait mis en évidence les publications de Pierre Portes, n'est pas loin de penser que l'on devrait voir, dans cette production de textes, une activité tout à fait spécifique. Il est facile en effet de l'imaginer potentiellement déterminante en ce qui regarde bien des aspects de l'œuvre proprement musicale : disposition des parties, thématique, lexique, figuralisme, accent lyrique, etc. Jean Duron retient deux grands domaines ; l'un intéresse d'emblée les plainchantistes par son lien direct à l'hymnodie de l'Office, l'autre concerne davantage des textes de circonstances et de dévotion, dont le motet sera le support musical le plus plausible. Mais on sait toutefois que la frontière entre le motet monodique et certaines formes de plainchant « accommodé » se fait par moment très indécise. Cet article fera certainement date dans la musicographie religieuse du XVII^e siècle, et le catalogue qu'il propose, outre son intérêt immédiat, annonce déjà la forme que pourra prendre une documentation encore plus étendue. C'est en raison même de son importance que nous ne pouvons pas ne pas exprimer quelques regrets sur ce qui nous apparaît comme des faiblesses. La partie historique, concernant les réformes des livres liturgiques de Paris et des diocèses de France, nous a semblé avoir été écrite à la hâte et sans renouvellement sérieux de la documentation. Certains faits, à partir d'une simple concomitance de lieux ou de dates, sont présentés comme solidaires ou interdépendants (la réédition du Bréviaire de Gondy, les publications de Pierre Perrin, la nomination de Robert et Dumont...) amenant l'auteur à grossir le rôle de certains acteurs ou de certains événements. Ainsi, l'orientation, voire la coloration, « gallicane » est d'abord présentée comme une sorte de détonateur commun à ces activités solidaires mentionnées en désordre, avant d'être quelque peu désamorcée (p. 144) par la constatation désabusée, mais sans doute plus juste, qu'il s'agit là d'un phénomène européen, lié à l'expansion d'un nouveau style de motet. Par ailleurs, le vocabulaire canonique concernant les institutions ecclésiastiques ou liturgiques manque trop souvent de rigueur : écrire « évêché » pour « diocèse » n'est sans doute pas un très grand malheur, mais la confusion de toutes les instances de l'institution ecclé-

siastique finit par engendrer le doute sur la réelle saisie des questions à un niveau plus élaboré que celui d'une simple vulgate répétitive. Quand Jean Duron parle d'une « condamnation de ces textes (néo-gallicans) par l'Église de France » (au XIX^e siècle), aucun de ces termes ne correspond à une vraie formulation canonique : il ne s'agit pas d'une « condamnation », jamais les Hymnes de Santeul et autres hymnes néo-latins n'ont été « condamnés » ; ils se sont maintenus dans la prière officielle de l'Église de Paris, au moins jusqu'en 1873, et, pour des prêtres âgés ayant obtenu dispense, certainement plus tard, sans compter ceux qui ont subsisté au Propre diocésain, approuvé d'ailleurs par le niveau d'autorité compétente du Saint-Siège. Quant à « l'Église de France », on ne voit pas à quelle instance il est ici fait allusion. Les évêques pour leurs diocèses respectifs ont décidé l'adoption des Livres romains en leur nom propre et en ordre dispersé, et les hymnes en question n'étaient pas utilisés de la même manière partout. Certes, un courant d'opinion où domine un jeune clergé et un laïcat ultramontains se feront une cible des livres liturgiques des diocèses français, mais ces derniers ont aussi leurs défenseurs et je ne vois pas qu'il ait fallu à Montalan-Bougleux un courage particulier pour prendre la défense de J.-B. Santeul, tout près d'un temps où Dom Guéranger doit polémiquer pied à pied avec l'archevêque de Toulouse ou l'évêque d'Orléans.

Ces confusions sont plus graves lorsqu'elles concernent le XVII^e siècle : lorsque Marc Fumaroli parle, non sans nuance, d'un « style gallican », d'ailleurs « pluriel », Jean Duron traduit « Église gallicane ». S'il a lu Furetière, il sait pourtant que cet adjectif est d'une utilisation restreinte, employé surtout dans l'expression « libertés de l'Église gallicane », par laquelle, continue Furetière, est désignée « l'Assemblée des Prélats de France ». Or cette assemblée n'a pas à connaître des compétences propres de chaque évêque concernant la promulgation de livres diocésains. Plus encore, il faut sans doute redire qu'il n'y a pas de « rite gallican ». Les diocèses de France, certainement plus soucieux de leur autonomie diocésaine que d'une unité « gallicane », mais partageant pour beaucoup une « attitude » commune qu'à bon droit on peut baptiser du même adjectif, se sont donnés de nouveaux bréviaires et de nouveaux missels, dans un temps où Benoît XIV n'était pas loin de s'inspirer de quelques-unes de leurs conceptions pour une réforme du Bréviaire romain qui était souhaitée un peu partout. Aucun n'a jamais eu l'idée de toucher au canon de la Messe (car les *Amen*

de Meaux¹⁹ ne sont à tout prendre que des adjonctions), et l'on peut penser à bon droit avec Pierre Jounel²⁰ que, dans une perspective de liturgie comparée, c'est sur ce point que se différencient proprement les Rites au sens strict du mot, et non sur les aménagements du Lectionnaire, la distribution hebdomadaire des psaumes, le calendrier des saints, la composition des chants. Aussi ce même éminent liturgiste propose, si l'on veut se maintenir dans une perspective de liturgie comparée, de parler plus justement de liturgies romano-françaises, la qualification de « néo-gallicanes » étant historiquement erronée.

Enfin, on peut se demander si l'auteur n'aurait pas mieux fait de contenir quelque peu sa générosité et son plaidoyer de réhabilitation, et de s'en tenir à présenter le résultat de ses recherches (remarquables, nous l'avons dit) concernant ces « fournisseurs » de textes, leurs théories sur la mise-en-musique, leur idéologie, leur stylistique, et les conséquences de ces pratiques sur la production musicale, n'élargissant son point de vue qu'avec précaution, et évitant peut-être le procès historique. Car, polémiquant avec Dom Guéranger, il ne fait qu'inverser les signes, sans déplacer la problématique, que finalement il reçoit de son adversaire. On ne se débarrasse pas si facilement du XIX^e siècle, sauf à en faire un objet historique, y compris dans ses valeurs, ses choix, ses rejets, sans engager de débats avec les morts²¹.

19. Il faudrait dire ici les « fameux » *Amen*. Cet adjectif qui revient six fois sous la plume du savant musicologue trahit sans doute une sympathique véhémence, et la mise en évidence au fil de son discours d'un fait ou d'un document qui lui apparaît particulièrement saillant. Mais on peut se demander pour qui, et en fonction de quel jugement commun, ici rapporté par l'adjectif « fameux », on peut ainsi qualifier les « Remarques... » de Chastelain ou les Rubriques musicales du Bréviaire ? p. 142.

20. P. JOUNEL, « Les sources liturgiques anciennes et les Missels français au XVIII^e siècle », dans *Histoire de la Messe*, Angers, 1979.

21. Il reste que l'article de Jean Duron est quelque peu déparé par une coquille répétée, que le lecteur corrigera sans peine, concernant l'intitulé des « Institutions liturgiques » de Dom Guéranger. D'autre part, le texte de Santeul cité dans l'Annexe V (« De quelle manière et dans quelles dispositions le clergé doit chanter l'Office divin ») est publié dans sa version latine et française, non pas dans les *Santoliana* de Dinouart, mais dans les *Hymni Sacri, editio novissima*, Paris, 1698, qui se donne comme éditée pour la première fois en 1689, et dont les

La communication de Jean-Pierre Pinson²² présente une sorte de contre-épreuve en matière de diffusion et de pratique du plain-chant. Le corpus des livres conservés dans les bibliothèques du Québec, bien que considérable, pouvait permettre d'en prendre une vue d'ensemble. C'est à ce travail que s'est attelé Jean-Pierre Pinson, dans le cadre d'une recherche menée sous les auspices de l'Université Laval. Il est tout à fait passionnant de suivre, sous sa direction, les vagues successives de diffusion des plains-chants produits en France, et dont certains comme les Messes de Dumont, les œuvres de La Feillée, la Messe dite « Bordelaise » constitueront le fonds d'un « baroque paysan » des deux côtés de l'Océan. Jean-Louis Pinson n'a pas de peine à dégager le rôle primordial des sociétés religieuses missionnaires, des Hospitalières, des Sulpiciens. Les réalisations de plain-chant dans certaines langues amérindiennes sont des documents émouvants. Il y a aussi information et émotion dans la communication de Dinko Fabris²³, qui, avec une finesse toute italienne, part d'un incident somme toute biographique, pour nous conter ses contacts et ses recherches auprès d'une communauté de Visitandines de Naples. De fil en aiguille, le métier du musicologue vient relayer la curiosité du promeneur et nous vaut un contact très savoureux avec la poésie quotidienne, et la continuité étonnante d'un des plains-chants les plus dépouillés qui soient.

Signalons enfin qu'un des apports scientifiques les plus considérables de cet ouvrage réside dans la *Bibliographie des ouvrages théoriques traitant du plain-chant (1582-1789)* établie avec le plus grand soin par Bénédicte Marliolle. Quatre-vingt-trois ouvrages sont proposés suivant une méthodologie parfaite, avec présentation de leurs Tables analytiques détaillées.

Jean-Yves HAMELINE.

planches notées sont reproduites à l'annexe VI. Dans son *Traité* de 1649, Léonard Poisson qui cite ces deux textes, attribue la version française à un certain M. Germain Du Puy, chanoine de Saint-Jacques-de-l'Hôpital. Il est regrettable que dans l'Annexe V, le texte en vers français ait été mal reproduit, les vers 33-73 doivent être déplacés après le vers 114, p. 166.

22. Jean-Pierre PINSON, « Le Plain-chant en Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e siècles : vers une première synthèse », p. 249-264.

23. Dinko FABRIS, « "Le chant de trois notes" : une tradition musicale du XVIII^e siècle chez les Sœurs de l'Ordre de la Visitation de Marie », p. 265-283.