

La musique religieuse sous le Second Empire

Rémy Campos

Alors que la pratique religieuse était déjà en recul depuis plusieurs décennies, la Révolution porta un coup sérieux à l'Église de France en proclamant la dissolution des congrégations, en poussant la plupart de ses prêtres à l'exil ou encore en adoptant un calendrier républicain. Diminuée par une politique anticléricale, l'Église fut aussi éprouvée dans ses pierres. Beaucoup de lieux de culte n'avaient en effet plus été entretenus ou avaient été démantelés à la suite de leur vente comme biens nationaux. Le Concordat voulu par Bonaparte en 1801 mit fin à cette période d'hostilités ouvertes. Passé l'Empire, des régimes plus favorables à la religion laissèrent libre cours, quand ils ne la soutinrent pas, à une entreprise assez systématique de reconquête des territoires et des esprits.

Tout au long du XIX^e siècle, la France se couvrit d'églises nouvelles. La fièvre bâtisseuse qui saisit les paroisses dès la monarchie de Juillet et qui culmina avec la construction de la cathédrale de Marseille (commencée en 1852, elle ne fut achevée qu'en 1893) était la partie la plus visible de l'offensive lancée par les élites catholiques pour rechristianiser la France. La musique fut directement concernée puisqu'en multipliant les temples, on multiplia aussi les orgues et qu'on tenta de reconstituer les maîtrises dissoutes au cours de la Révolution et de relever la musique liturgique en général.

L'industrialisation de la facture stimula le renouvellement du parc instrumental. De grandes maisons virent le jour (celles dirigées par Aristide Cavaillé-Coll ou Joseph Merklin sont les plus célèbres) qui fournirent cathédrales et édifices religieux de toutes tailles en orgues toujours plus innovants. Les buffets, en général néogothiques, se dénombrèrent par centaines. On les inaugura à grand renfort de publicité dans des concerts où l'on entendait des chapelets d'improvisateurs, parisiens comme Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, Édouard Batiste, Renaud de Vilbac ou Georges Schmitt, et parfois belge comme Nicolas Lemmens.

Les perfectionnements techniques (on pense en particulier à la machine pneumatique de Barker qui allégeait le toucher) permettaient de concevoir des instruments monumentaux qui trônaient souvent dans les Expositions universelles avant d'être remontés sur les tribunes auxquelles ils étaient destinés. L'heure était au gigantisme. Cavaillé-Coll achève en 1862, pour l'église Saint-Sulpice à Paris, un orgue de cent jeux dans le ventre duquel il aménage à destination des visiteurs de petits balcons surplombant des forêts de tuyaux. L'instrument est confié à l'un des meilleurs organistes de l'époque qui est par ailleurs le plus fervent défenseur de la firme Cavaillé-Coll...

Dans le monde des musiques liturgiques, les nouveautés se succèdent à un rythme effréné. C'est d'abord, à partir des années 1840, l'adoption des orgues de chœur. Posés à même le sol des églises, ils permettent de soutenir les chœurs ou les ecclésiastiques chantant le plain-chant depuis le chœur de l'église. Pendant des siècles, les mélodies avaient été embellies en alternant les versets avec de brèves interventions de l'orgue, en ajoutant quelques ornements ou grâce à la mise en contrepoint selon la technique improvisée dite du « chant sur le livre ». Désormais, les paroisses entendent disposer du confort moderne, c'est-à-dire de mélodies dûment harmonisées – ce qui ne fut pas d'ailleurs sans déclencher d'interminables débats sur le « taux » de modalité souhaité ou tolérable (le traité de Niedermeyer et d'Ortigue (1857) donna le ton à ce sujet jusqu'à la fin du siècle).

Parallèlement, l'usage de l'harmonium se généralise. Assez puissant pour remplir une vaste nef, mais bien moins coûteux qu'un grand orgue de tribune, il connaît un immense engouement dans les paroisses, engouement dont témoigne la quantité d'instruments naufragés que l'on rencontre aujourd'hui encore dans tant d'églises. Les facteurs rivalisent d'ingéniosité pour faciliter l'exécution aux musiciens amateurs qui se voient de plus en plus fréquemment confier l'accompagnement de la messe sur l'harmonium : claviers transpositeurs permettant de jouer dans tous les tons sans changer ses doigtés, innombrables systèmes d'expression aidant à imiter le chant, etc.

Dans le sillage de la fortune commerciale de ces instruments, une littérature nouvelle vit le jour. Tandis que l'harmonisation du plain-chant était improvisée par les musiciens de métier, les amateurs recoururent très vite à des recueils imprimés qui leur évitaient des années d'apprentissage. Pour l'harmonium, les éditeurs intégrèrent à leurs catalogues des méthodes et des pièces inédites ou des transcriptions destinées à constituer un répertoire pour le nouvel instrument. Ainsi, l'organiste Léon Roques arrangea pour la maison Choudens les opéras de Bizet ou ceux de Gounod dont les mélodies les plus célèbres étaient découpées en préludes, communions ou sorties.

Le recours à du matériau musical emprunté à des œuvres à la mode suscite alors des discussions sans fin. La question de la sainteté des œuvres liturgiques était un vieux débat, mais elle se pose au XIX^e siècle dans des termes nouveaux. Lorsque François-Joseph Fétis publie en 1856 le célèbre article où il dénonce de façon provocante la « musique érotique à l'église », le musicographe s'en prend aux improvisateurs (Lefébure-Wély est le premier visé) attirant les fidèles en flattant leur appétit de mélodies séduisantes ou d'effets sonores comme les imitations d'orages alors très répandues. On sait aujourd'hui que la virulence des propos de Fétis était en bonne part motivée par un obscur conflit qui l'opposait à Lefébure-Wély à propos de commissions sur les ventes d'orgue en Belgique. Au-delà du règlement de compte, l'originalité de l'article était de proposer

aux organistes des modèles anciens comme parangon de la musique liturgique moderne.

Les compositions de Palestrina et de Bach s'imposent à cette époque comme des exemples indépassables de musique vocale pour le premier et instrumentale pour le second. Le discours sur la moralisation du répertoire intègre naturellement ces inspirations à la fois sérieuses et vénérables. Nombre de créateurs iront même jusqu'à renoncer aux langues contemporaines pour plier leur plume aux pastiches et aux tournures anciennes. Dès la deuxième moitié du siècle, les messes en style palestrinien se multiplient de Charles Gounod à Théodore Dubois. Passé le *motu proprio* de 1903 qui affirmera pour toute la chrétienté la primauté de la polyphonie vocale de l'époque du concile de Trente (Palestrina, Victoria, etc.) et du chant grégorien fraîchement restauré par Solesmes, nombreux seront les compositeurs qui intégreront à leur art le matériau musical désigné par Rome comme étant le plus légitime – Charles Tournemire couronnera ainsi un siècle de purification du matériau sonore en concevant le cycle gigantesque de *L'Orgue mystique* (1927-1932).

Derrière les nombreuses polémiques tournant autour de la meilleure musique d'église se joue une transformation radicale de la liturgie. Après des siècles de gallicanisme (c'est-à-dire d'existence de répertoires de chants liturgiques parallèles que tolérait plus ou moins la papauté), un parti ultramontain se structure dans le premier tiers du XIX^e siècle autour de figures comme celles de Lamennais ou de dom Guéranger qui réclament haut et fort l'abandon des rites locaux au profit d'un retour dans le giron romain. En 1839, l'évêque de Langres, monseigneur Parisis, lance le mouvement. Paris se rallie tardivement (1856) et certains diocèses attendront encore la fin du siècle avant de renoncer définitivement à leurs vieux usages liturgiques et surtout à leurs répertoires musicaux propres.

Les partisans d'une purification de la musique d'église sont en général les plus fervents prosélytes du passage au culte romain. L'orthodoxie revendiquée est donc double : promotion d'un plain-chant débarrassé de ses scories nationales et valorisation des antiques musiques polyphoniques

de l'Église. Tout au long du siècle, les rééditions de partitions des « pères musicaux » du concile de Trente se multiplient depuis la collection publiée sous la monarchie de Juillet par le prince de la Moskowa jusqu'aux pièces données dans les suppléments du journal *La Maîtrise* par Niedermeyer et d'Ortigue sous le Second Empire, avant que les Chanteurs de Saint-Gervais lancés par Charles Bordes à la fin du siècle n'éditent systématiquement un répertoire canonique allant de Lassus à Victoria en passant évidemment par Palestrina.

Quant au plain-chant, il fait l'objet d'intenses controverses. Un des grands enjeux du siècle est en effet la réforme des livres de chant. Le discours des réformateurs finit par convaincre nombre d'évêques que les textes musicaux dont disposent les chantres et les paroissiens ne sont plus fiables. À Digne, à Rennes, à Reims, à Dijon, se constituent des commissions où des ecclésiastiques côtoient des archéologues musicaux dont beaucoup sont des laïcs. De ces cénacles savants sortiront plusieurs éditions de plain-chant corrigé qui connaîtront des fortunes inégales (il faudra attendre l'entrée en scène des moines bénédictins de Solesmes pour obtenir qu'une édition vaticane soit universellement adoptée).

Au milieu du siècle, on se met en chasse du manuscrit idéal, celui qui contiendrait les chants intacts de saint Grégoire avant que les copistes médiévaux ne les aient altérés. Les découvertes se multiplient. À Montpellier, à Saint-Gall, on met la main sur des documents fort anciens dont on pense à chaque fois qu'ils sont la perle tant espérée : un manuscrit purement romain. Les érudits se déchirent, se pillent, prennent à parti l'opinion et produisent une quantité phénoménale de mémoires, d'articles et bien entendu d'éditions définitives... rapidement invalidées par des livres plus authentiques encore.

Pour arriver à leurs fins, les réformateurs de la musique liturgique engagent des actions tous azimuts. En 1860 se tient à Paris un *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'Église* qui rassemble membres du clergé et musiciens afin de fédérer les énergies militantes. Quelques années plus tôt, Félix Danjou – l'un des propagandistes les plus

enragés – avait sillonné la France pour prêcher la bonne parole tout en publiant de 1845 à 1848 la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, tribune officielle du courant réactionnaire. Sous le Second Empire, Louis Niedermeyer crée une nouvelle revue intitulée *La Maîtrise* et fonde en 1853, avec le soutien de l'État, une École de musique classique et religieuse où enseigneront entre autres Camille Saint-Saëns et Clément Loret. De cette école normale pour musicien liturgique sortiront Gabriel Fauré, André Messager ou Eugène Gigout, tous convaincus que le recours aux vieux tons de la modalité du plain-chant est une des manières de faire la musique du présent.

Jusqu'au début du xx^e siècle, les musiciens militant pour le retour aux Anciens furent minoritaires. L'essentiel de la musique d'église moderne était écrit dans la langue du temps. À Saint-Eustache, on donne tous les ans, pour célébrer la fête de Sainte-Cécile, des messes avec accompagnement d'orchestre dans le style moderne commandées à Ambroise Thomas, Adolphe Adam, César Franck ou Charles Gounod (sa célèbre *Messe de sainte Cécile* est créée en 1855). Il s'agit de commandes de l'Association des artistes musiciens fondée en 1843 et qui prospère sous le Second Empire. Ce genre de manifestation, à la fois mondaine et corporative tout en étant placée sous un patronage religieux, est rare. Le quotidien des paroisses est moins flamboyant. Dans les églises parisiennes, pourtant parmi les mieux dotées, on ne réunit pas tous les dimanches un orchestre, des chœurs et des solistes. Aux tribunes, quelques musiciens seulement : un organiste évidemment secondé de deux ou trois solistes, d'une maîtrise pour les églises les plus aisées, d'un serpent bientôt remplacé par une ou plusieurs contrebasses.

Aux grandes messes en musique des compositeurs contemporains, on préfère souvent des scies éprouvées. La *Messe royale* en plain-chant d'Henry Du Mont, composée dans le dernier tiers du xvii^e siècle, est chantée quotidiennement à travers toute la France jusqu'au début du xx^e siècle sous toutes sortes de formes : *a cappella* par les chantres, en général rejoints par les fidèles qui la connaissent par cœur, dans des versions harmoni-

sées en faux bourdon (il nous reste ainsi des arrangements signés par César Franck ou Georges Schmitt) ou sous des aspects plus séduisants encore lorsque le thème est par exemple introduit dans les sections de la *Messe opus 4* de Saint-Saëns.

Le salut au Saint-Sacrement est au XIX^e siècle la cérémonie la plus riche de musique moderne. On y donne quantité de motets (*Tantum ergo*, *O Salutaris*, *Ecce Panis*, *Ave verum*, *Rorate*, *Adeste*, *O Filii*, *Panis Angelicus*), ainsi que des chants dédiés à la Vierge (*Ave Maria*, *Sancta Maria*, *Sub tuum*, *Regina cœli*, *Tota pulchra es*, *Salve Regina*) dont on retrouve certains dans les vêpres, cérémonie elle aussi hautement musicalisée. Gounod, Franck, Fauré, Saint-Saëns, Dubois écriront souvent plusieurs motets sur le même texte tant la demande de ces musiques fonctionnelles était forte dans les paroisses.

Quant à l'orgue, la classe de François Benoist au Conservatoire de Paris est une enclave anachronique au milieu d'un paysage en plein bouleversement. Alors que le vieux professeur (il détient le record de longévité avec 53 années de professorat) baigne encore dans le style de Haydn, les organistes les plus talentueux de la capitale inventent sous le Second Empire l'orgue symphonique – Édouard Batiste dans ses offertoires, César Franck dans ses pièces de concert, Lefébure-Wély dans ses improvisations notées.

À l'autre bout du spectre des pratiques triomphe le cantique dont le père Lambillotte est alors le prophète... Le vieux genre musical connaît une consommation de masse stimulée par les besoins des établissements d'éducation, par le regain des processions ou l'enthousiasme pour le mois de Marie et surtout pour les pèlerinages qui se multiplient au rythme des apparitions mariales (La Salette en 1846, Lourdes en 1858, Pontmain en 1871). Au palmarès des fidèles, l'*Ave Maria* amené à Lourdes par les pèlerins de Nantes en 1872 dont le succès sera international et éclipsera dans les mémoires des cantiques plus obscurs qui voient le jour par centaines au même moment.

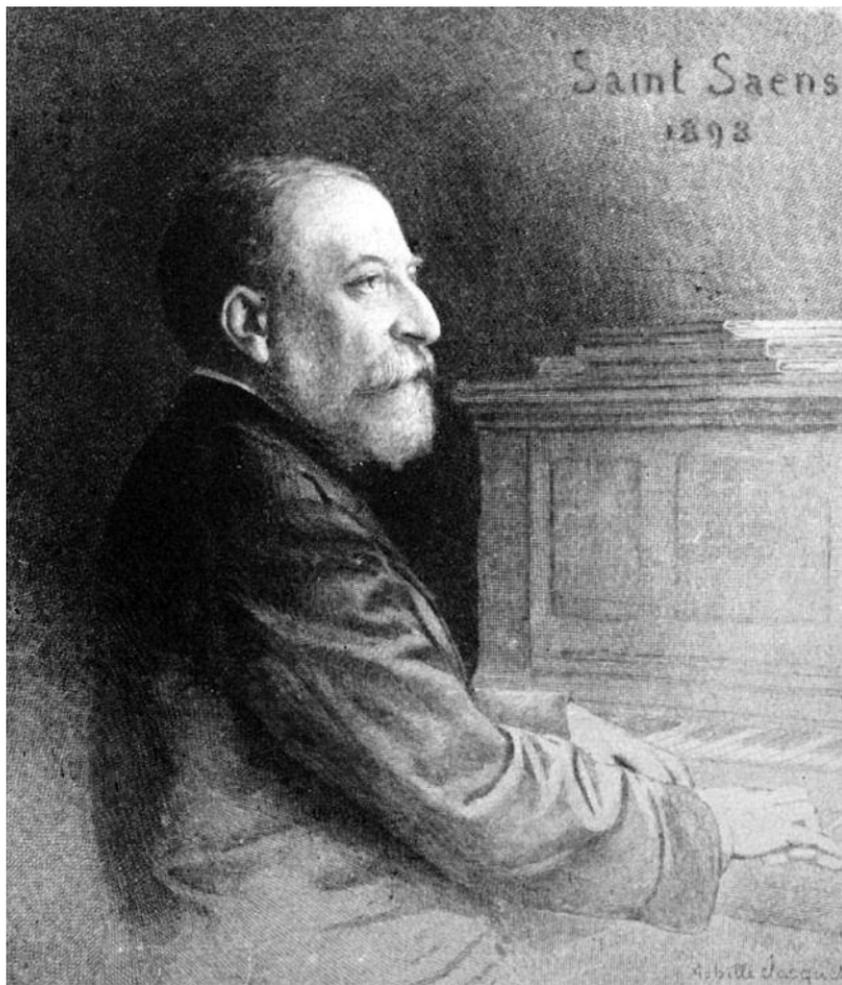
Ces pratiques échappaient souvent à l'encadrement du clergé ou des artistes de métier. Rappelons que, dans les églises, le service musical était

assuré par des musiciens gagés. Certes, les paroissiens se joignaient quelquefois à eux pour chanter les pièces de l'ordinaire de la messe (nous évoquions le cas de celle de Du Mont qui était dans toutes les mémoires) et surtout le *Credo*, des hymnes aussi aux vêpres et aux fêtes, mais l'essentiel de la musique entendue pendant les célébrations était produite par des professionnels (c'était le cas des organistes ou des chanteurs solistes) ou du moins par des musiciens expérimentés et rémunérés ; on pense en particulier aux chantres que l'on retrouvait tous les dimanches autour du lutrin bien qu'ils eussent en semaine un métier sans rapport avec l'église.



En nous promenant à travers les pratiques musicales religieuses du milieu du XIX^e siècle, nous avons croisé quantité d'usages et d'instruments disparus, nombre de musiciens oubliés. Ajoutons que la plupart des œuvres composées sous le Second Empire sont encore largement négligées de nos jours, exception faite du *Te Deum* et de *L'Enfance du Christ* d'Hector Berlioz. Ce dernier est paradoxalement l'auteur le plus exécuté de cette période alors qu'il en est certainement le moins représentatif. Les musiques liturgiques étaient pourtant en pleine effervescence à la même époque. Un univers quasiment inédit et d'une grande diversité esthétique reste donc à redécouvrir à la condition – impérative – d'aller au-delà de nos propres habitudes auditives en acceptant de se tourner sans *a priori* vers un goût musical qui n'est certes plus le nôtre, mais qui pourrait sans trop de peine le devenir.





SAINT-SAËNS À L'ORGUE, EN 1893.
Musica, juin 1907, p. 90.