

Du Concordat de 1801 à la séparation de l'Église et de l'État : un siècle de mutation de la musique sacrée officielle

Dominique HAUSFATER

Disons-le d'emblée, l'intitulé même de cette communication est contestable. Peut-on en effet parler de musique sacrée officielle à une époque où, nous allons le voir, le politique prend progressivement ses distances avec le religieux et, par conséquent, avec les musiciens chargés de l'orchestrer ? Comment même parler de musique sacrée au sens large alors que l'Église affirme de plus en plus ses prérogatives au regard de la liturgie et du déroulement musical des offices, générant des courants esthétiques contrastés ? On l'aura compris, le sujet est foisonnant et ne pourra, dans le cadre restreint de cette contribution, qu'être ébauché, notre propos étant d'évoquer les grandes tendances qui ont marqué un siècle d'histoire – de France, de l'Église catholique française et de la musique –, ce siècle étant parfaitement cadré par deux événements majeurs, la signature du Concordat en 1801 et sa dénonciation en 1904.

Une musique sacrée officielle implique, en effet, trois acteurs – et non des moindres : les musiciens, l'Église et l'État, chacun étant susceptible de revendiquer sa propre légitimité et sa primauté par rapport aux autres, à moins que l'un ou l'autre (ou deux d'entre eux) ne soit « inféodé » aux autres, ce qui fut en quelque sorte le cas sous l'Ancien Régime.

Cette question de « primauté » est réellement au cœur du débat au XIX^e siècle qui, très spécifiquement en France, va régulièrement être le témoin d'une remise en question des valeurs traditionnelles dans un pays où la déchristianisation, déjà amorcée à la fin du XVIII^e siècle, s'intensifie. Analyser ce rapport de force et son évolution au cours du siècle est impératif pour bien cerner le répertoire musical des cérémonies officielles, alors même que se succèdent des régimes

politiques fort contrastés et que, les musiciens comme l'Église s'émancipent progressivement. D'autre part, on pourrait argumenter sur l'association entre les termes d'« officiel » et de « sacré », tant – si l'on se réfère aux deux acceptions possibles du terme – le pouvoir a perdu tout à la fois son assimilation au divin et son caractère d'inviolabilité. Quant à la notion même de « sacré », elle peut être sujette à controverse à une époque où elle est, régulièrement, en quelque sorte « laïcisée ». Ainsi serait-il plus adapté de parler de musique officielle à caractère religieux, étant entendu que le terme de « religieux » pourra avoir de multiples acceptions (culte révolutionnaire calqué sur le culte catholique, par exemple).

Enfin, toute manifestation musicale met en jeu deux protagonistes : d'une part des compositeurs – ou tout du moins un répertoire –, d'autre part des interprètes, question particulièrement épineuse au XIX^e siècle où, on le verra, les structures traditionnelles propres à la musique sacrée sont dissoutes alors que les œuvres interprétées requièrent une masse d'exécutants parfois colossale. Se pose également le problème du lieu, non sans conséquence et arrière-pensée politique, le choix de Notre-Dame de Paris, Saint-Denis, Reims ou les Invalides n'étant pas neutre, en effet.

Nous aborderons donc, dans cet exposé forcément synthétique¹, la problématique sous un angle double : historique tout d'abord, en suivant l'évolution des rapports entre les différents acteurs ; esthétique ensuite, en analysant sommairement le répertoire « sacré » des cérémonies officielles.

L'État et l'Église

À la veille de la Révolution, l'Église de France (ou Église gallicane) jouit d'une remarquable autonomie vis-à-vis de Rome, mais certes pas vis-à-vis du pouvoir². Cet état de fait résulte d'un processus initié sous François I^{er} par le concordat de Bologne (18 août 1516) et qui trouva son aboutissement sous Louis XIV avec la publication, en 1682, de la *Déclaration du clergé de France* préparée par Bossuet. Les quatre articles, outre le fait qu'ils confirmaient le roi comme chef unique de l'Église gallicane (certains l'assimileront même à un « vice-dieu »), régissaient également la liturgie, tant dans ses textes que dans leur mise en musique, la démarquant sensiblement de la tradition romaine, situation qui allait perdurer pendant une bonne partie du XIX^e siècle.

1 Pour une étude plus approfondie, nous renvoyons aux travaux spécifiques des quelques musicologues s'étant intéressés à la question, et plus particulièrement à ceux de Jean Mongrédien pour le premier tiers du siècle.

2 Voir, entre autres, Jean-Paul MONTAGNIER, « Sacré et pouvoir sous Louis XIV », *Musique, sacré et profane*, dirigé par François NOUDELMAN, Olivier CULLIN, Jean-Yves HAMELINE, Paris : Cité de la musique, 2007, p. 75-83.

La France de la Révolution demeure au tout début un état confessionnel (*Constitution civile du clergé* du 2 juillet 1790 ; puis cultes de la Raison et de l'Être suprême en 1793 et 1794), mais, dès 1795, la Convention vote une loi instituant la séparation totale des cultes et de l'État³. Il n'est pas de notre propos de retracer l'instabilité politique et religieuse en résultant, ni ses dramatiques conséquences sur le plan intérieur. Il importe cependant de rappeler que c'est par souci de pacification du pays que Bonaparte décide, en 1801, d'amorcer un rapprochement avec le Saint-Siège en signant un Concordat (le 14 juillet à minuit, date hautement symbolique) auquel il adjoint, l'année suivante, mais de manière unilatérale, des *Articles organiques* qui concernent *tous* les cultes⁴. En effet, s'il est admis que la religion catholique est celle de la majorité des Français (et donc celle professée officiellement), les deux cultes protestants, puis le culte israélite, sont également reconnus. Plus important encore, ces articles reconduisent et renforcent même les principes gallicans (absents du Concordat), inféodant à nouveau l'Église de France au pouvoir. Ce sont donc eux qui, quels que soient les régimes politiques – à l'exception de la courte parenthèse révolutionnaire de 1848 –, vont alors régir les relations entre l'État et l'Église catholique jusqu'à la dénonciation du Concordat en 1904 et la loi du 9 décembre 1905 qui, en abrogeant les fameux *Articles organiques* de 1802 et en entérinant la séparation des Églises et de l'État, fait définitivement de la France un état non confessionnel.

Nous verrons que malgré cette constante, les différents régimes qui se succèdent au cours du XIX^e siècle (six pour le moins) vont « orchestrer » les cérémonies religieuses officielles de manière sensiblement différente en fonction de leur idéologie, reprenant chacune à son compte, mais en les infléchissant les deux héritages de la fin du XVIII^e siècle – celui de l'Ancien Régime et celui de la Révolution.

Un État religieux ?

Voyons brièvement quelle fut l'attitude de ces différents régimes vis-à-vis de l'Église catholique. Nous l'avons dit, la signature du Concordat par Napoléon I^{er} avait pour objectif prioritaire de pacifier la nation tout en s'assurant du contrôle de l'Église. Son règne sera donc ponctué de célébrations religieuses pour lesquelles il recréera une Chapelle musicale en 1802 (dite Chapelle des Tuileries,

3 Loi du 21 janvier 1795 (3 ventôse an III).

4 Loi sur les cultes, votée le 8 avril 1802 (ou Loi de germinal an X) qui, outre le Concordat, comporte ces articles destinés à préciser les règlements de police auxquels celui-ci soumet le culte.

lieu où il résidait), renouant donc avec la tradition versaillaise⁵. Ses successeurs immédiats feront de même, renforçant néanmoins le pouvoir de l'Église (rétablissement des ordres séculiers et des processions publiques, par exemple, hausse du budget alloué au ministère des Cultes, ministère qui perdure jusqu'en 1905), dans un pays où la pratique religieuse est de plus en plus faible et de convenance, suscitant des démonstrations antireligieuses et anticléricales à chaque soulèvement compte tenu de l'association trop étroite entre Église et État.

C'est la monarchie de Juillet qui va, de fait, instaurer une rupture dans ce processus. Sans remettre en question le Concordat, elle assume sa relative indifférence vis-à-vis de la religion, permettant à l'Église de prendre peu à peu ses distances. Fleurissent alors des courants de pensée très contrastés (des socialistes aux ultras...) et débute une réflexion très poussée sur la musique sacrée qui ne sera pas sans impact sur les compositeurs et aboutira à la fin de la spécificité gallicane de l'Église de France, avec en particulier l'adoption progressive du rite romain⁶. De fait, on notera avec intérêt la quasi-simultanéité de deux événements majeurs au début du XX^e siècle. Alors que la loi de 1905 scelle définitivement la séparation de l'Église et de l'État, avait été promulgué par Pie X à Rome, le 22 novembre 1903, peu de temps après son élection du 4 août, un premier *Motu proprio*, « Tra le sollecitudini », consacré à la musique et visant à réglementer de manière définitive le caractère approprié à la musique religieuse de l'Église romaine.

L'Église et la musique sacrée

Bien qu'il serait hors de propos de retracer ici toutes les étapes du débat certes ancien, mais particulièrement virulent au XIX^e siècle, qui mobilise tant les ecclésiastiques que les musiciens sur le caractère approprié à la musique sacrée et qui touche l'ensemble de ses caractéristiques (refus de l'ingérence du style profane, interdiction des voix de femmes, rejet de la musique instrumentale dans ses grandes lignes, remise à l'honneur de la polyphonie traditionnelle de style palestrinien, mouvements très actifs pour la restauration du plain-chant et recherches menées à Solesmes, etc.), il convient de le garder en mémoire, car il ne sera pas sans impact sur le répertoire des cérémonies officielles. Ainsi en va-

5 Voir Jean MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris : Flammarion, 1986, p. 158-183.

6 Dès 1848, dans de nombreux diocèses, en 1874 dans la capitale. Voir à ce propos Danièle PISTONE, « La musique et le sacré à Paris de la Révolution à nos jours. Caractéristiques et évolution », *La musica e il sacro : atti dell'incontro internazionale di studi, Perugia, 29 settembre - 1 ottobre 1994*, a cura di Biancamaria BRUMANA e Galliano CILIBERTI, Firenze : L. S. Olschki, 1997, p. 183-199.

t-il, par exemple, de la participation de chanteuses – *a fortiori* de solistes de l'Opéra – et dont va faire par exemple les frais le *Requiem en ut mineur* de Cherubini. Nous avons traité ce sujet plus en détail à une autre occasion⁷, mais il n'est pas inutile d'en rappeler brièvement les grandes lignes. Interdit par l'archevêque de Paris pour les obsèques de Boieldieu en octobre 1834 sous prétexte qu'il requiert des voix de femmes, il est finalement exécuté dans la chapelle des Invalides – église hors de la juridiction de l'évêque. L'année suivante, le veto s'étend même aux Invalides pour les funérailles de Bellini prévues le 2 octobre – signe d'une montée en puissance de l'épiscopat – et le programme doit être changé en catastrophe, alors que deux mois auparavant (le 3 août 1835), l'exécution de ce même *Requiem* avait été tolérée et dans le même lieu pour la cérémonie officielle commémorant les victimes de l'attentat de Fieschi. Cet épisode à rebondissements donne bien la mesure de la complexité des relations entre le politique, l'Église et les musiciens à cette époque.

Quelle musique, pour quelle circonstance ?

Le répertoire musical des grandes cérémonies religieuses est, depuis l'Ancien Régime, très cadré, tant sur le plan politique que liturgique. Nous nous limiterons ici, et par la suite, aux cérémonies officielles organisées dans la capitale, excluant de notre propos tant le service ordinaire des différentes chapelles (consulaire, impériale, royale) que les manifestations organisées en province pour les mêmes circonstances. Il est intéressant d'observer, au XIX^e siècle, l'évolution des événements donnant lieu à une cérémonie officielle, évolution imputable tant aux variations de régime politique qu'à une mutation profonde des sensibilités. Alors que sous l'Ancien Régime, ils étaient en quelque sorte strictement monarchiques, ponctuant la vie de la famille royale et les victoires remportées par l'armée (et donc le roi), la Révolution avait introduit – sur le même modèle, certes, et avec le même souci d'affirmation du pouvoir – une forme de démocratisation des valeurs, instaurant par exemple une fête nationale ou promouvant le culte des héros morts. Ce sont ces deux héritages que la France du XIX^e siècle va devoir assimiler.

Traditionnellement – et les régimes fortement monarchiques qui suivent auront à cœur de s'y conformer comme garants de leur pérennité –, les événements marquants sont :

Pour la sphère « privée » :

⁷ Dominique HAUSFATER, « Les funérailles du duc d'Orléans (1842) : une croisade contre la musique sacrée ? », *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle : liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, textes réunis par Damien COLAS, Florence GÉTREAU, Malou HAINE, Wavre : Mardaga, 2007, p. 86-87.

- la naissance d'un prince (*Te Deum*) ;
- son baptême (*Te Deum*) ;
- un mariage (messe, *Te Deum*) ;
- la guérison (*Te Deum*)
- le décès (messe de *requiem*).

Pour la sphère « publique » :

- le sacre (marche, *Te Deum*, messe) ;
- les victoires et la paix (*Te Deum*).

En revanche, en république, ou sous un régime de monarchie constitutionnelle comme la monarchie de Juillet, est privilégiée la collectivité dans son ensemble et sont plus particulièrement célébrés les héros morts pour la France ou les victimes d'attentat, voire de catastrophes.

On notera avec intérêt – et le sens politique mériterait d'en être étudié – la cohabitation des deux courants sous le Second Empire. Aux manifestations « familiales » traditionnelles (mariage de l'Empereur, naissance, puis baptême du Prince impérial) s'adjoint, par exemple, la célébration d'une fête nationale fixée, à partir du 16 février 1852, au 15 août, jour de la Saint-Napoléon et donc fête de l'Empereur. Ce n'était certes pas une totale nouveauté, Napoléon I^{er} ayant déjà institué cette fête par décret impérial le 19 février 1806.

Le choix du 15 août – même s'il fit réagir l'Église – n'était pas neutre puisqu'il permettait de concilier la sphère « privée » (anniversaire tout au moins de l'Empereur, né le 15 août 1769, car l'existence de ce saint martyr est très sujette à caution), politique (adoption du Concordat aux alentours de cette date) et religieuse (Assomption)⁸. En remettant cette fête à l'honneur en 1852, Louis Napoléon avait probablement moins pour motivation une glorification personnelle que l'institution d'une véritable fête nationale, susceptible de souder le pays en conciliant forces politiques et religieuses.

La pièce maîtresse de ces cérémonies est indéniablement le *Te Deum*⁹, hymne de louange exécuté à chaque action de grâce, qu'elle soit d'ordre personnel (naissance d'un prince, rétablissement de la santé d'un roi, etc.) ou politique (sacre, victoire, paix), voire les deux (fête de l'Empereur le 15 août). Déjà de caractère paraliturgique sous l'Ancien Régime, cet hymne d'action de grâce présente un intérêt certain, au XIX^e siècle, puisqu'il s'adapte facilement à tout

8 En voici le 1^{er} article : « La fête de saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France seront célébrées dans toute l'étendue de l'empire le 15 août de chaque année, jour de l'Assomption et époque de la conclusion du concordat ».

9 Voir entre autres MONTAGNIER, « Sacré et pouvoir sous Louis XIV », p. 81.

type de régime, qu'il privilégie le monarque ou la nation, et tout type de situation, jouant le rôle de catalyseur du sentiment national. Nous citerons, à titre d'exemples atypiques, le *Te Deum républicain* d'Antoine Elwart, sur un texte du compositeur, exécuté par les élèves du Conservatoire à la Fête de la Concorde le 21 mai 1848, ou celui de d'Hector Berlioz, donné par 900 exécutants à Saint-Eustache le 30 avril 1855 pour l'inauguration de l'Exposition universelle, sous la direction du compositeur. Cette veine se tarira complètement après le désastre de Sedan de 1870, les conditions requises n'étant plus réunies.

La messe, en revanche, beaucoup plus soumise à des contraintes liturgiques, subira plus fortement les aléas politiques et religieux. De types variés – messes de sacre, de mariage, de funérailles – elle présente nombre de particularismes propres au rituel gallican. Par exemple, dans la messe de sacre, le *Benedictus* est remplacé par un *O salutaris* et elle se conclut par un *Domine salvum fac regem* et ses diverses variantes en fonction du régime (dernier verset du psaume 19 accompagnant, depuis Louis XIV, la sortie du roi dans toute messe). Devenue avec Jean-François Le Sueur un véritable drame sacré, elle sera, d'une manière générale, la première affectée par les mouvements de restauration du plain-chant et suscitera finalement peu de créations originales (du moins dans le cadre des cérémonies officielles), la pratique religieuse « de convenance » se contentant de puiser dans le répertoire existant, voire de « compiler » des morceaux provenant de sources diverses (assez fréquent sous le Second Empire, même à la Chapelle).

Enfin, quoique de nature paraliturgique, la marche accompagnant tout cortège – marche nuptiale, marche du couronnement, marche funèbre – est une pièce incontournable de nombre de cérémonies, moment de grande solennité répondant tant aux traditions de l'Ancien Régime qu'à celles héritées de la Révolution.

Les moyens

Le programme musical de ces cérémonies pose aux organisateurs deux problèmes : celui du répertoire tout d'abord, des exécutants ensuite.

Sous l'Ancien Régime, la partie musicale des offices religieux du roi et de la cour était assurée par la Musique de la Chapelle du roi (ou Chapelle-Musique) comprenant chanteurs et instrumentistes et à la tête de laquelle officiaient des sous-maîtres. Cette institution était tout naturellement mise à contribution pour les grandes cérémonies officielles, avec l'adjonction – pour donner plus de

décorum – d'artistes provenant d'autres structures (Chambre, Grande Écuries, Opéra, etc.)

La Musique de la Chapelle sera dissoute à la Révolution (août 1792), mais sa fonction demeurera, tant paraît évidente la nécessité d'« orchestrer » toute cérémonie officielle par une musique adaptée, la notion de « sacré » changeant juste de cible. On sait que la création du Conservatoire en 1795 eut entre autres pour objectif de fournir œuvres et interprètes à ces solennités¹⁰ et ses musiciens furent sollicités pour composer des œuvres adaptées non seulement à la nouvelle « liturgie », mais également aux conditions particulières dans lesquelles elle se déroulait (grands rassemblements de plein air, assez fréquemment).

Les régimes qui se succèdent au cours du siècle auront à cœur de remettre à l'honneur l'ancienne institution, dès lors qu'ils voudront « sacraliser » la fonction de monarque et en affirmer la pérennité en l'inscrivant dans une tradition séculaire. Ainsi, Napoléon crée une chapelle consulaire dès 1802 (devenue impériale deux ans plus tard), dont les maîtres se verront commander le répertoire requis pour la liturgie ordinaire et exceptionnelle de la cour¹¹. Le choix de Giovanni Paisiello – contesté par nombre de musiciens français – ne fait que refléter la prédilection du Premier Consul pour la musique vocale italienne. Il ne restera que deux ans, mais laissera de nombreuses œuvres (25 messes, entre autres), toutes d'inspiration profane. Lui succède, le 11 avril 1804, Jean-François Le Sueur, maître de chapelle sous l'Ancien Régime puis compositeur révolutionnaire, qui prend le titre de Directeur de la Musique du Premier Consul (puis de l'Empereur). Cette Chapelle des Tuileries perdurera et se verra même consolidée sous la Restauration (Chapelle royale des Tuileries), Le Sueur conservant son titre. Néanmoins, Jean-Paul-Egide Schwarzenndorf Martini qui, sous Louis XVI, avait le titre de survivancier de la Chapelle, revendique ce privilège et Louis XVIII finit par nommer conjointement les deux compositeurs à la fin de 1814. À la mort de Martini deux ans plus tard (le 14 février 1816), c'est Luigi Cherubini, son « survivancier », qui lui succède, Cherubini et Le Sueur se partageant ainsi le poste de surintendant, outre leurs fonctions au Conservatoire (dont ils avaient tous deux présidé à la naissance en 1795 comme inspecteurs), Cherubini comme directeur à partir de 1822, Le Sueur comme professeur de composition à partir de 1818. Il y eut donc quatre compositeurs attitrés de musique sacrée officielle de 1802 à 1830.

¹⁰ Rappelons qu'avant 1794, l'école de musique créée par Bernard Sarrette en 1792 à partir du corps de musique de la garde nationale, à l'origine du Conservatoire, se limitait à l'enseignement des instruments à vent.

¹¹ Voir MONGRÉDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, p. 158-164.

Notons néanmoins que les membres de la Chapelle, même si leur effectif augmente au fil des ans¹², ne peuvent assurer seuls l'exécution des œuvres composées pour les grandes cérémonies et qui requièrent souvent – héritage de la Révolution ou des pompes royales de l'Ancien Régime – des effectifs parfois colossaux, nécessitant la participation de la plupart des musiciens professionnels parisiens (Conservatoire, Opéra, théâtres divers)¹³.

La suppression de la Chapelle royale par Louis-Philippe dès son avènement, le 9 septembre 1830, constitue donc un événement majeur à la portée à la fois politique (monarchie constitutionnelle et non pas de droit divin ou despotique), sociologique (déchristianisation affichée du pouvoir) et culturelle puisqu'elle prive les musiciens – non sans force protestations de leur part – de débouchés professionnels conséquents. Cela va s'avérer d'autant plus évident que cette mesure s'accompagne, durant la monarchie de Juillet, d'une baisse sensible, mais prévisible des commandes destinées aux célébrations religieuses officielles et de la suppression des subventions accordées aux églises, réduisant notablement les effectifs musicaux employés par ces dernières. On citera à titre d'exemple les déboires de Berlioz pour l'exécution de sa *Grande Messe des morts*, sur lesquels nous reviendrons. Il n'est cependant pas inutile de souligner que pour des raisons tant politiques que circonstancielles, les occasions de célébration se font beaucoup plus rares : pas de sacre, relative discrétion de la famille royale, pas de conflits (donc pas de victoire ou de paix à célébrer), etc.

Napoléon III, en revanche, souhaitant imprimer à sa souveraineté le faste de celle de ses prédécesseurs, rétablit dès 1853 une Chapelle (Chapelle impériale et musique de la cour) dont la direction est confiée à Daniel-François-Esprit Auber. Elle n'aura en aucune façon le lustre de ses ancêtres, avec un personnel réduit de moitié par rapport au début du siècle¹⁴ et un répertoire peu innovant.

12 Selon Mongrédien, une quarantaine en 1804, 53 en 1810, près du double (une centaine) en 1814 et 120 en 1815, chiffre stable par la suite.

13 Voir, par exemple, le sacre de Napoléon en 1804, qui nécessita 400 exécutants, alors qu'à cette date, la Chapelle ne comptait qu'une quarantaine de musiciens (Jean MONGRÉDIEN, « La musique du sacre de Napoléon », *Revue de musicologie* LIII/2, 1967). Le même auteur relate par ailleurs que pour celui de Charles X en 1825, 300 musiciens avaient été prévus mais on dut, par souci d'économie, ramener le nombre à 200, chiffre qu'il fallut défendre jusqu'à la fin. Il fut donc fait appel, outre les musiciens de la Chapelle, à 92 musiciens extérieurs, venus de l'Opéra et du Théâtre-Italien (Jean MONGRÉDIEN, « La musique aux fêtes de Charles X », *Recherches sur la musique française classique* X, 1970, p. 88).

14 Une trentaine de choristes et 34 instrumentistes, seulement.

Le répertoire

L'ensemble de ces paramètres permettent de mieux cerner le répertoire exécuté lors des cérémonies officielles sacrées au cours du XIX^e siècle et son évolution. Nous ne pouvons évidemment les énumérer toutes ici, mais quelques points de repère comparatifs suffiront à illustrer l'état des lieux dressé précédemment. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à deux types de cérémonies particulièrement symboliques, les sacres et les funérailles. Il importe au préalable de rappeler une caractéristique essentielle de la musique sacrée française du début du XIX^e siècle. La suppression officielle de toute pratique religieuse, pendant une bonne dizaine d'années, a provoqué une rupture brutale avec la tradition, tant chez les compositeurs qui, après la restauration du culte au tout début du siècle, se verront enclins à repartir sur des bases neuves, que chez les organisateurs et le public, le répertoire étant presque exclusivement constitué de musique contemporaine. L'utilisation de la fête révolutionnaire à des fins de propagande (comme la messe sous la royauté et en particulier sous Louis XIV) avait été à l'origine d'un répertoire nouveau, fondamentalement différent de celui de l'Ancien Régime, tant par le style d'écriture (prosodie, ligne mélodique et harmonie simples) que par ses moyens d'exécution (musique de plein air nécessitant d'énormes masses vocales et instrumentales, rôle fondamental des pupitres de vents...). La prise en considération de cet héritage est nécessaire à l'appréciation de nombre d'œuvres exécutées lors de cérémonies officielles au XIX^e siècle (celles de Le Sueur en particulier, puis de Berlioz, son élève, par exemple), qui ne doivent pratiquement rien à la tradition prérévolutionnaire, à l'exception de Cherubini, le seul réellement formé à la musique d'église « académique ».

Les sacres

Ils ne sont, curieusement, qu'au nombre de deux, ni Louis XVIII, ni Louis-Philippe, ni Napoléon III n'ayant eu ce privilège (même si Cherubini composa bien une messe pour celui de Louis XVIII, jamais exécutée). Les sacres étant, par nature, des événements prévisibles permettant une préparation minutieuse, ils peuvent faire l'objet de commandes d'œuvres originales – ce qui fut fait à ces deux occasions. On notera avec intérêt que dans les deux cas, ce fut Jean-François Le Sueur, directeur de la Musique, qui fut chargé de la coordination des manifestations. Jean Mongrédien ayant consacré des études substantielles à ces deux cérémonies, nous nous appuyerons sur ses données¹⁵.

15 Jean MONGRÉDIEN, « La musique du sacre de Napoléon » et « La musique aux fêtes de Charles X ».

2 décembre 1804 : Sacre de Napoléon 1^{er} à Notre-Dame

Programme :

Motets de Le Sueur : *Tu es Petrus* (entrée du pape), *Accindere gladio* (remise du glaive)
Motet *Unxerunt Salomonem* (onctions) se concluant par un *Vivat*, de l'abbé Roze
Marche de Le Sueur pour l'entrée et la sortie des souverains
Messe et *Te Deum* à 2 chœurs et 2 orchestres de Paisiello

29 mai 1825 : Sacre de Charles X à Reims

Programme :

Extraits des trois grands *Oratorios du Sacre* composés pour la circonstance par Le Sueur
(avant l'arrivée du roi)
Antienne *Confortare et esto vir*, pour chœur et grand orchestre (bénédition et remise de
l'épée), motet *Gentem Francorum inclytam* pour double chœur et orchestre (préparation du
Saint-Chrême), motet *Unxerunt Salomonem* pour double chœur et orchestre (onctions
sacrées), le tout de Le Sueur.
Marche du couronnement et *Vivat rex*, toujours de Le Sueur (intrônisation)
Te Deum de Le Sueur
Messe de Cherubini, dite *Messe du Sacre*

Dans les deux cas, le répertoire est constitué exclusivement d'œuvres composées pour la circonstance par les maîtres de chapelle des futurs souverains : Paisiello (commandes antérieures à son départ en avril de la même année) et Le Sueur (nouvellement nommé) dans le cas de Napoléon, Le Sueur toujours et Cherubini pour Charles X. La seule exception notable concerne l'abbé Nicolas Roze, alors bibliothécaire du Conservatoire, et dont le *Vivat* fut très souvent exécuté sous l'Empire lors des cérémonies officielles.

Mais là s'arrête la comparaison, car ces cérémonies présentent par ailleurs de multiples particularités. Le choix du lieu tout d'abord, s'il a une portée politique évidente (Notre-Dame de Paris pour Napoléon, confortant son rapprochement avec l'Église deux ans après la signature du Concordat, Reims pour Charles X, dans la grande tradition de l'Ancien Régime), n'est pas sans impact sur la facture des œuvres exécutées. La messe et le *Te Deum* de Paisiello, pièces maîtresses du sacre de Napoléon, sont spécifiquement écrites pour deux chœurs et deux orchestres, les organisateurs prévoyant une disposition « stéréophonique » des musiciens, de chaque côté du transept (un orchestre et un chœur de chaque côté). Dans le cas de Reims, en revanche, si l'on considère

toujours les deux pièces majeures que sont la messe de sacre et le *Te Deum*, nous sommes confrontés à un cas d'école intéressant. L'héritage des deux maîtres de chapelle est fondamentalement différent (même si tous deux furent des chantres de la Révolution) et ils abordent cette cérémonie avec une esthétique très contrastée. Cherubini, l'un des grands maîtres de la musique sacrée contemporaine, met au service de cette cérémonie hors du commun toute sa science de l'harmonie et de l'écriture polyphonique et écrit une œuvre raffinée, recueillie, et restée célèbre depuis¹⁶. Le Sueur, en revanche, compose très spécifiquement pour une solennité et un lieu, la cathédrale de Reims, où une voix de soliste serait perdue, les modulations sources de confusion (échos, interférences, etc.) et les harmonies complexes sans intérêt (répétition d'accords parfaits, donc), produisant une musique somme toute rudimentaire sur le papier, mais majestueuse et puissante à l'exécution.

Si la qualité de la musique de Cherubini a été largement vantée, celle de Le Sueur, en revanche, a été souvent décriée. Mais c'est sans tenir compte des conditions d'exécution et on touche du doigt toute la problématique de ce type de cérémonie. La confrontation de ces deux héritages n'était d'ailleurs pas passée inaperçue des contemporains. Jean Mongrédién cite à ce propos un article tout à fait instructif d'Adolphe Adam, paru le 6 janvier 1852 dans le *Journal de l'Assemblée nationale* où il fait référence à la cérémonie du sacre de Charles X. Nous en donnons ici un extrait :

Le Sueur est le musicien par excellence pour cette musique de cathédrale. Les musiciens n'ont pas, je le sais, une grande admiration pour ses compositions... Ils lui reprochent de manquer de finesse et de détails : le reproche est très juste ; mais il est bon d'observer que la finesse et les détails sont entièrement perdus dans un grand vaisseau. Lesueur module très peu ; c'est que les accords, en se prolongeant sous les voûtes immenses, ne produiraient que de la confusion s'ils changeaient plus souvent. Les voix aiguës paraissent écrites trop haut : c'est que l'effet en serait perdu dans un diapason moins élevé... Toujours est-il que sa musique, de telle manière qu'on la juge, l'emportera toujours sur toutes les autres, dans les conditions données d'une église immense et d'exécutants très nombreux.

Et il conclut en rappelant que si la messe de Cherubini remporta tous les suffrages des auditeurs lors de la répétition du programme à la Salle des Menus Plaisirs, ce fut l'inverse qui se produisit à Reims lors du sacre.

Il nous faut enfin évoquer rapidement les effectifs requis pour ces deux cérémonies. Le sacre de Napoléon mobilise un nombre considérable de musiciens par rapport à l'Ancien Régime – mais dans la droite ligne des

¹⁶ En particulier sa *Marche pour la Communion du Roi*, admirée même par Berlioz.

célébrations révolutionnaires –, soit 400 au total (133 chanteurs, solistes et choristes, 190 instrumentistes ainsi que 77 musiciens de la Garde pour les fanfares). En revanche, pour Charles X, nous l'avons signalé un peu plus haut, les 300 exécutants pressentis au départ seront ramenés – par souci d'économie – à 200, soit la moitié par rapport au sacre de 1804.

Pour conclure sur ce répertoire festif, notons que *Le Sueur* sera régulièrement programmé par la suite lors de cérémonies officielles, et ce quels que soient les régimes. C'est l'un de ses trois *Te Deum*, par exemple, qui sera exécuté à Notre-Dame le 6 août 1835 (action de grâce après l'attentat de Fieschi dont le roi avait réchappé), le 28 août 1838 (naissance du comte de Paris), le 2 mai 1841 (baptême du comte de Paris), le 1^{er} janvier 1852 (plébiscite du 10 décembre précédent, avec 700 musiciens), le 30 janvier 1853 (mariage de Napoléon III) et le 13 septembre 1855 (prise de Sébastopol), sachant que *Le Sueur* était mort en 1837. On observe donc une certaine constance dans le répertoire, d'une part sous la monarchie de Juillet qui n'a plus de compositeur attitré, d'autre part sous Napoléon III qui, bien qu'ayant sa propre chapelle (Auber), a une prédilection pour les œuvres de l'un des maîtres de chapelle du Premier Empire.

Les funérailles

Ces célébrations sont certainement les plus fréquentes au XIX^e siècle pour nombre de raisons. Au-delà des morts « naturelles », l'instabilité politique tout d'abord, parfois génératrice de drames, fournit de multiples occasions de rendre hommage à un membre éminent de la famille royale ou de la classe politique, mais également aux victimes « collatérales » : nous citerons plus particulièrement les cérémonies funèbres à la mémoire de Louis XVI, programmées tous les 21 janvier durant la Restauration, les funérailles du duc de Berry, assassiné en 1820, celles des victimes de l'attentat de Fieschi en 1835¹⁷, de Napoléon I^{er} en 1840 (funérailles « officielles » aux Invalides), la commémoration des victimes de la Révolution de 1830 en 1840, les obsèques du président Sadi Carnot, assassiné en 1894... Par ailleurs, perdure, nous l'avons dit, le culte des héros morts pour la patrie. C'est par exemple le cas de la cérémonie funèbre en l'honneur du général Damrémont en 1837. Enfin, notons l'apparition de cérémonies destinées aux victimes d'accidents dramatiques :

17 Le 28 juillet 1835, à l'occasion du 5^e anniversaire de la révolution de Juillet, Louis Philippe doit passer en revue la Garde nationale. D'une fenêtre située au 50 du boulevard du Temple, éclate une fusillade (« machine infernale » faite de 24 canons de fusils juxtaposés, fixés sur un châssis) et qui fera 19 victimes dont le maréchal d'Empire, Mortier, et 42 blessés, le roi s'en tirant avec une égratignure au front. Giuseppe Fieschi, ancien de l'armée de Murat, est un criminel sans réelle motivation politique mais qui aide deux amis, républicains convaincus, à construire cette machine.

effondrement d'un pont à Angers (1850), incendie du Bazar de la Charité en 1897 (129 victimes, la plupart des femmes issues de la haute société parisienne), symptomatique très certainement d'une évolution des sensibilités.

Nous l'avons dit, le programme des cérémonies funèbres étant en général improvisé dans l'urgence – sauf dans le cas de commémorations¹⁸ –, il repose en grande partie sur le répertoire existant. Nous comparerons brièvement quatre solennités, s'échelonnant de 1817 à 1894 et dont l'extrême diversité nous paraît une bonne illustration du propos traité.

21 janvier 1817	Saint-Denis	Service funèbre à la mémoire de Louis XVI	<i>Requiem en ut mineur</i> de Cherubini
5 décembre 1837	Invalides	Cérémonie funèbre en l'honneur de militaires morts pour la France	<i>Grande Messe des morts</i> d'Hector Berlioz
3 août 1842	Notre-Dame	Funérailles du duc d'Orléans	Messe en plain-chant
1er juillet 1894	Notre-Dame	Obsèques de Sadi Carnot	Programme composite

La cérémonie de 1817, prévue à l'avance, donna lieu à une commande officielle au nouveau maître de chapelle du souverain. Cherubini signe là l'un de ses chefs-d'œuvre (et l'un des chefs-d'œuvre de la musique sacrée du XIX^e siècle, voire de toute l'histoire de la musique sacrée). Messe remarquablement équilibrée et dans le pur respect de la liturgie (traitement global en sept parties avec une unité de style, et non pas par « numéros »), elle est d'un caractère recueilli, voire austère par l'absence de solistes, mais éminemment expressif, mettant en valeur une maîtrise rare de la polyphonie et de l'orchestration et un sens raffiné de l'effet dramatique, évitant tout excès. Le succès en sera immédiat et lui vaudra de devenir, avec le *Requiem* de Mozart, l'une des œuvres clefs du répertoire officiel (et non officiel) funèbre du XIX^e siècle. Fréquemment exécutée lors des cérémonies du 21 janvier sous la Restauration, elle le sera également, par exemple, pour celles du duc de Berry (1820), de Louis XVIII (1824) et, nous l'avons déjà signalé, pour celles des victimes de l'attentat de Fieschi (1835).

La *Grande Messe des morts* de Berlioz est en revanche d'une toute autre nature. Il s'agit de l'une des rares commandes officielles de la monarchie de Juillet pour ce type de répertoire, dont nous nous contenterons de résumer les péripéties, bien connues. Destinée, à la demande du ministre de l'Intérieur Adrien de Gasparin, à commémorer les victimes de l'attentat de Fieschi (28 juillet 1835) et celles de la Révolution de Juillet 1830, elle devait être exécutée lors d'une

¹⁸ Voir en particulier les services funèbres annuels à la mémoire de Louis XVI, qui sont souvent l'occasion de créations originales.

cérémonie en juillet 1837. La plupart des festivités furent annulées au dernier moment et ce n'est que six mois plus tard qu'elle fut donnée, au cours d'une cérémonie funèbre en l'honneur du général Charles Denys de Damrémont et des soldats morts à la prise de Constantine, le 13 octobre précédent. Dans la droite ligne des cérémonies funèbres révolutionnaires, elle est de conception colossale, comportant dix morceaux dont cinq pour la prose des morts (*Dies irae*) et requérant 400 exécutants. Berlioz en demandait 500 et précise, en tête de la partition, que :

ces indications de nombre sont relatives, et l'on peut, si le local le permet, doubler ou tripler toute la masse vocale, et augmenter un peu la masse instrumentale dans les mêmes proportions. Seulement, dans le cas où l'on aurait un chœur immense de 700 à 800 voix, par exemple, il ne faudrait le faire chanter tout entier que dans le « *Dies irae*, le « *Tuba mirum* » et le « *Lacrymosa* », n'employant pour tout le reste de la partition que 400 voix seulement.

À l'opposé de celle de Cherubini, elle adopte un parti pris hautement dramatique, justifiant de violents contrastes et des entorses à la liturgie, mais recèle une très grande logique interne et fait montre d'une maîtrise impressionnante de la masse sonore et d'une grande richesse de l'orchestration. Elle sera exécutée à nouveau en mai 1850, pour une cérémonie à la mémoire des victimes de l'effondrement du pont d'Angers.

Les funérailles du duc Ferdinand Philippe d'Orléans, décédé d'un accident de cheval le 13 juillet 1842, posèrent dès le départ un problème protocolaire. Le défunt, en effet, avait toujours affirmé qu'il ne souhaitait pas d'enterrement solennel, mais une cérémonie simple, alors que sa qualité d'héritier du trône nécessitait une grande pompe. Des obsèques nationales furent néanmoins organisées à Notre-Dame de Paris le 3 août avec, au programme, deux marches funèbres commandées à Auber (directeur de la musique du roi et directeur du Conservatoire) et Fromental Halévy (directeur de la musique du duc) pour la translation du corps de Neuilly à l'église métropolitaine, et pour la messe proprement dite, le *Requiem* de Mozart pour lequel on prévoyait 250 exécutants venus du Conservatoire et de l'Opéra, ainsi qu'un chœur de 120 voix pour chanter l'absoute en faux-bourdon. Le programme fut brutalement modifié quelques jours avant la cérémonie (fin juillet), aucune des œuvres prévues ne fut exécutée et la messe funèbre fut dite en plain-chant harmonisé. Les raisons de ce revirement, qui contraria fort le monde musical, restent confuses et sont sans doute multiples : coût faramineux, exigences de l'épiscopat (question controversée des voix de femmes), volonté d'austérité de la famille par respect

pour le défunt. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une totale rupture avec la tradition.

Pour les obsèques de Sadi Carnot, président de la République depuis 1887 et assassiné par un anarchiste le 25 juin 1894, le programme musical fut réglé par Ambroise Thomas et Camille Saint-Saëns, membres de la Commission des obsèques nationales. Il comprenait :

- le *De profundis* (plain-chant)
- la marche funèbre de Beethoven (2^e mouvement de la *Symphonie n° 3*)
- deux strophes de *Mors et Vita*¹⁹ de Charles Gounod
- quelques versets du *Dies irae* (plain-chant)
- un *Pie Jesu* de Jean-Baptiste Faure²⁰
- l'« Agnus Dei » du *Requiem* de Camille Saint-Saëns
- le *Libera me* (plain-chant)
- la marche funèbre d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas,

le tout exécuté par les chœurs et l'orchestre du Conservatoire (Société des concerts), ainsi que la maîtrise de la cathédrale pour le plain-chant, l'orgue étant tenu par Saint-Saëns. Il s'agit donc d'un programme composite improvisé dans l'urgence, et qui mêle plain-chant traditionnel, œuvres du répertoire (Beethoven) et extraits d'ouvrages contemporains privilégiant tous un climat recueilli et intime, caractéristique du renouveau de la musique sacrée française à cette époque. Il n'a en réalité rien d'exceptionnel, car on relève, trois ans plus tard, un programme similaire pour les funérailles des victimes de l'incendie du Bazar de la Charité.

Ces quelques exemples, nous semble-t-il, résument bien la grande disparité et l'évolution de la musique sacrée officielle au XIX^e siècle, en complète cohérence avec les changements de régime politique, leur implication dans le domaine religieux et les prescriptions de plus en plus strictes de l'Église sur la musique adaptée au culte. On observe d'abord qu'après la dissolution de la Chapelle, le répertoire se renouvelle peu jusqu'à la Troisième République, confirmant un désintérêt manifeste du pouvoir pour cette question – l'œuvre de Berlioz demeurant la grande exception. On notera également l'impact de plus en plus fort de la restauration du plain-chant dans les églises, sensible jusque dans les cérémonies officielles. Enfin, il convient de ne pas négliger la question

19 Trilogie sacrée composée de 1883 à 1885.

20 Chanteur lyrique très réputé de son temps et auteur de mélodies, Jean-Baptiste Faure (1830-1914) fut professeur de chant au Conservatoire de 1857 à 1860.

financière qui, indéniablement, est loin d'être mineure à une époque où la pratique religieuse est en nette régression, nous l'avons dit au début, ce qui expliquerait les négociations autour des effectifs requis par les compositeurs, la suppression de la Chapelle, la très nette diminution des commandes officielles, le recours enfin à un répertoire existant et « économique » qui, même s'il est relativement contemporain à la fin du siècle, s'est manifestement développé dans un cadre ne devant rien aux infrastructures officielles (y compris pour la formation).

On l'aura compris, ce siècle voit en quelque sorte la disparition progressive de la musique sacrée officielle, au sens où elle était d'une part codifiée, d'autre part subventionnée par l'État tant pour la création de répertoire que pour ses moyens d'exécution. Ce fut l'aboutissement logique des profonds bouleversements, à la fois politiques, idéologiques, culturels et artistiques dont il fut le témoin.

Du sacre de Napoléon I^{er} à la Troisième République, des victoires de la Grande Armée à la défaite de Sedan, disparaissent de fait maintes occasions de célébration. Du Concordat de 1801 à sa dénonciation en 1904, puis à la séparation de l'Église et de l'État, ce dernier se désacralise peu à peu. De la tolérance de l'exception gallicane à l'adoption généralisée du rite romain, puis à la promulgation d'un *Motu proprio* par Pie X en 1903, l'Église affirme ses prérogatives en matière de musique sacrée. Enfin, des maîtrises de l'Ancien Régime (Le Sueur) à l'École Niedermeyer (Fauré) en passant par le Conservatoire (Berlioz, Gounod, Saint-Saëns), les compositeurs, autrefois maîtres de chapelle, désormais Prix de Rome pour la plupart et indépendants, abordent fort différemment ce type de répertoire qui, en un peu moins d'un siècle, nous mène des *Oratorios du Sacre* de Le Sueur à *Mors et Vita* de Gounod, voire à *Gallia* du même auteur, qui réconcilie en quelque sorte les acceptions religieuses et laïques du terme même de « sacré ». Ce sont sur ces bases nouvelles que s'ouvre le XX^e siècle, toute manifestation sacrée officielle ne pouvant désormais se dérouler sans la complicité assumée des trois forces – politique, religieuse et musicale – librement associées.

© Dominique HAUSFATER