

L'intermédialité peut-elle renouveler l'approche de la « musique » d'Église du XVIII^e siècle ?

Pierre Mesplé

Laboratoire CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »)

IL PEUT SEMBLER surprenant d'étudier la musique d'Église du XVIII^e siècle dans un dossier consacré à l'intermédialité, alors que l'opéra qui se développe à cette même époque semble bien plus propice à ce type d'approche. Mais le genre musical qui domine au XVIII^e siècle est bien celui joué à l'Église. Alexandre Choron dans son *Dictionnaire de musique* paru en 1810 en fait implicitement le constat :

On connaît, en musique, quatre genres principaux : le genre d'église, le genre de chambre, le genre dramatique, et le genre instrumental¹

L'ordre des termes n'est évidemment pas neutre et traduit une réalité socio-économique simple : au XVIII^e siècle, l'Église est le principal employeur dans le domaine de la musique. Elle fait vivre peut-être 15.000 musiciens à la veille de la Révolution². Elle est également, de très loin, la principale source de formation musicale, avec ses 600 maîtrises, et environ 4.000 enfants de chœur³. De Bach à Messiaen, en passant par Mozart ou Fauré, un très grand nombre de compositeurs célèbres ont d'abord été des employés d'Église. Si cette caractéristique est un peu oubliée, c'est que justement la vie de Mozart est un long combat pour s'affranchir de la tutelle de cet employeur. Quant aux génies romantiques du siècle suivant, les Schubert, Berlioz, Brahms, ils sont principalement caractérisés par leur indépendance vis-à-vis de toute institution. Par conséquent, le mélomane d'aujourd'hui place traditionnellement la rupture dans l'histoire de la musique au début du XIX^e siècle, derrière la figure paradigmatique de Beethoven, qui marquerait l'émergence du compositeur, et le passage d'une musique d'abord sacrée, à une musique essentiellement profane. La

recherche en musicologie des trente dernières années a pourtant montré que ce passage est loin d'être une rupture mais s'inscrit au contraire dans une lente évolution qui commence très tôt dans l'époque moderne. Afin d'abonder ce dossier pour la France du XVIII^e siècle, nous utiliserons l'approche intermédiaire proposée par Éric Méchouant dans un colloque de 2014 organisé par l'université Jean Jaurès (Toulouse 2)⁴. En appliquant sa méthode à la musique d'Église au XVIII^e siècle, on peut décomposer notre objet en trois « supports ». D'abord un « support technique », c'est-à-dire des pratiques essentiellement cantorales, à la conjonction de deux médias : un texte et une musique. Ces pratiques immatérielles trouvent leur contrepoint dans un « support d'inscription », bien tangible lui : les partitions. Les « supports institutionnels » ensuite constituent l'environnement de cette musique. Nous nous attacherons plus particulièrement à trois d'entre eux : l'institution ecclésiastique qui emploie les musiciens, l'institution étatique qui autorise et limite la diffusion des partitions, et enfin le public qui écoute la performance.

Des pratiques vocales aux partitions

Si pour l'homme du XXI^e siècle, la musique est d'abord instrumentale, pour celui du XVIII^e siècle la musique est d'abord et avant tout vocale. Deux dictionnaires interrogés au mot « musique » en donnent une bonne illustration. Le *Petit Robert* de 2010 écrit « Réunion de musiciens qui ont coutume de *jouer* ensemble », lorsque le dictionnaire de Furetière (1690) définit lui la musique comme : « des Musiciens qui *chantent* ensemble »⁵. D'ailleurs la pratique ecclésiastique est pour l'essentiel vocale.

Les expressions vocales durant les offices religieux sont variées, mais toutes ne relèvent pas pour autant de la musique. Pour suivre un gradient, on passe ainsi de « parler » à « psalmodier » et enfin à « chanter ». La lecture à haute voix, par exemple des textes sacrés, ne relève évidemment pas de la musique. Mais la situation se complique dès le terme suivant : la psalmodie n'est-elle pas un « parlé-chanté » ? Ainsi pour reprendre la définition qu'en donne Rousseau, « psalmodier, c'est chez les catholiques chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue ; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton »⁶. La psalmodie est le cœur même de la pratique cantorale de l'Église, mais de cette pratique monodique en découle de nombreuses autres tels le

plain-chant musical ou le faux-bourdon, qui tendent de plus en plus vers la polyphonie. On arrive au chant à proprement parler quand on pratique le « chant sur le livre », et enfin la « musique en symphonie ». Cette dernière est de plus en plus souvent accompagnée d'instruments à mesure que l'on avance dans le siècle. Nous nous limiterons cependant à l'étude de deux pratiques : celle du « plain-chant » et celle de la « musique en symphonie ».

Plain-chant : tradition ou innovation ?

Le plain-chant⁷ se caractérise par un cadre modal, un chant « uni », à l'unisson (monodique), à partir d'un texte latin. Pour Rousseau toujours, c'est là la quintessence du « chant ecclésiastique »⁸. Aujourd'hui le mélomane associe ce type de musique à l'époque médiévale, quoiqu'il y ait au XVIII^e siècle un renouveau de ces compositions. De même, le mélomane désigne aujourd'hui indifféremment ce type de chant par les expressions « plain-chant » ou « chant grégorien », avec probablement un plus large emploi de cette seconde formule, la confusion des termes étant « communément admise par l'usage »⁹.

Au XVIII^e siècle on trouve déjà les deux locutions mais avec une très nette prédominance au contraire de l'expression « plain-chant ». Dans les *Affiches Orléanaises* par exemple, se lisent des annonces telles que :

Un Maître d'École, des environs d'Orléans, sachant très-bien *le plain-chant*, desireroit trouver une place de Chantre dans une Paroisse de cette Ville : s'adresser au Bureau d'Avis.¹⁰

Il faut attendre le 13 janvier 1853 pour voir apparaître la première mention de « chant grégorien » dans la presse orléanaise¹¹. La presse nationale ou les registres capitulaires des cathédrales l'emploient malgré tout régulièrement au XVIII^e siècle, quasiment comme synonyme de « plain-chant ». Ainsi dans le *Mercur de France*, en novembre 1733 un auteur anonyme s'interroge sur la qualité des pièces contenues par les nouveaux bréviaires. Il écrit :

Pour sçavoir si le préjugé commun est bien fondé, il n'y a qu'à prendre la plus-part des Chants nouveaux, qui sont de la composition des Musiciens, et examiner s'ils sont selon les regles et dans le goût de l'ancien Plain-chant, ou Chant Grégorien.¹²

Ici comme souvent, l'expression « grégorien » apporte une nuance d'ancienneté, ce qui révèle un paradoxe entre les valeurs attachées à la « musique », sous-entendu à la « musique profane », et celles attachées à l'« Église », institution productrice de normes.

La musique profane est en effet marquée au XVIII^e siècle par la contemporanéité du goût¹³. Ainsi en 1773 le *Journal de musique* pose cette question à ses lecteurs :

Question. Pourquoi la musique est-elle plus sujette que les autres arts à l'empire de la mode, & pourquoi les préjugés à l'égard de la musique & de la peinture sont-ils si différens qu'on préfère presque toujours les tableaux les plus anciens & la musique la plus nouvelle ?¹⁴

Par opposition l'Église est, pour sa part, un conservatoire de traditions, où l'innovation est quasiment toujours vue de manière négative et rejetée. Dans le discours du moins, « le plain-chant » n'est de qualité que s'il est traditionnel, comme le sous-entend l'extrait précédent du *Mercur de France*. Ce poids de la tradition demeure longtemps, au moins jusqu'à la constitution *Sacrosanctum Concilium* issue des travaux du concile de Vatican II et promulguée par Paul VI en 1963. Elle reconnaît en effet « dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine, [... devant] occuper la première place » (article 116). Le second paragraphe du même article, accepte malgré tout pour liturgie d'autres formes de musique¹⁵, ce qui ouvre la porte aux pratiques cantorales qui se sont aujourd'hui imposées dans l'immense majorité des églises de France.

Dans le discours, la nouveauté est donc rejetée par l'Église. Dans la pratique, il y a bien des évolutions, mais elles sont par conséquent le plus souvent présentées ... comme un retour à la tradition. C'est le cas des compositions de l'abbé Lebeuf¹⁶. Le diocèse de Paris avait commandé à Jean Lebeuf, sous-chantre de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre et érudit réputé, de nouvelles compositions en raison de la réforme des livres liturgiques diocésains sous Mgr de Vintimille. Un nouveau bréviaire avait été édité en 1736, un nouveau missel en 1738. Or la musique avait dû être changée parce que le texte l'avait été : le plain-chant, c'est bien la rencontre de deux médias, une « musique » et un texte.

L'Introït du jour de la Nativité du Seigneur, nous servira d'exemple. Le texte romain « traditionnel », était une paraphrase d'un verset d'Isaïe :

Puer natus est nobis, Et Filius datus est nobis
[Il nous est né un enfant, Et il nous a été donné un Fils]

Or les rédacteurs du missel de 1738 avaient préféré revenir à la version littérale du texte biblique :

Parvulus datus est nobis, Et Filius datus est nobis
[Un petit enfant nous est né, Et il nous a été donné un Fils]

Il avait donc fallu transformer la musique pour l'adapter aux nouvelles paroles, d'autant plus que l'abbé Lebeuf était très attentif à ce que sa composition s'attache au texte, avec par exemple des notes semi-brèves pour alléger les syllabes non accentuées du latin. Le plain-chant, texte comme musique, est nouveau, mais étant présenté comme un retour au texte premier, il se considère bien comme un retour à la Tradition.

Comment comprendre alors que l'expression « chant grégorien » se soit aujourd'hui imposée sur celle de « plain-chant » ? La formule prend son essor à la fin du XIX^e siècle, dans un contexte liturgique particulier. Face à ce qui est ressenti comme une déchristianisation du monde moderne, face au repli du pouvoir du Pape qui perd ses états avec la construction de l'unité italienne entre 1859 et 1870, le Saint-Siège entend réaffirmer son pouvoir. Il le fait par exemple par le dogme de l'infailibilité pontificale proclamé en 1870. Il le fait aussi en promouvant la liturgie¹⁷ romaine, que le Pape cherche à imposer aux dépens des liturgies néogallicanes pratiquées dans de nombreux diocèses français, à commencer par celui de Paris. En France, l'ultramontanisme est défendu par dom Guéranger, les bénédictins de Solesmes et le Mouvement liturgique¹⁸. C'est ainsi que vers 1860 dom Jausions et dom Pothier sont chargés de copier des manuscrits médiévaux pour en retrouver la pratique cantorale. Ce « chant grégorien » (sous-entendu remontant au *pape* Grégoire le Grand, au VI^e siècle), est considéré comme la forme primitive, pure et romaine du chant d'Église, contre le « plain-chant » composé par l'abbé Lebeuf et d'autres, « abâtardi » et gallican. L'opposition des expressions « plain-chant » et « chant grégorien » est le pendant musical de luttes politiques livrées au sein de l'Église. On en revient alors, fin XIX^e siècle, à des formes antérieures au chant du XVIII^e siècle, et la victoire de la liturgie ultramontaine sur les liturgies néogallicanes sonne le glas du plain-chant au profit du chant grégorien mis en avant par Solesmes. Voilà en quoi au XVIII^e siècle l'abbé Lebeuf avait pu prétendre revenir à la Tradition, et dom Guéranger au XIX^e siècle revenir sur les transformations du XVIII^e siècle ... toujours au nom de la Tradition. La lutte dure longtemps, puisqu'encore dans les années 1950 le père Alexandre note à propos des pratiques cantorales des paroisses du pays de Caux :

[À Houquetot] je trouve un chœur bien fourni — car le village compte beaucoup de familles nombreuses — mais qui chante toujours, selon l'ancienne formule, le plain-chant. Comme les plus jeunes me soufflent qu'ils aimeraient bien passer au grégorien — ainsi le veut la dernière réforme — je promets d'en dire un mot au vieux chantre qui dirige le chœur. Non seulement il n'en fait pas une affaire mais il demande à venir aux répétitions pour se recycler : un brave homme de chantre, plein de jeunesse d'esprit.¹⁹

En résumé, cette musique modale est une musique purement sacrée mais qui, contrairement à ce que l'on aurait pu croire au premier abord, est bien soumise à des évolutions ; elle s'inscrit bien dans une histoire qui connaît des compositeurs successifs.

La musique en symphonie : plaisir ou prière ?

La musique monodique n'est cependant pas la seule à résonner sous les voûtes des cathédrales au XVIII^e siècle. On y chante aussi en polyphonie des textes latins, sur des compositions par exemple d'André Campra (1660-1744), d'Henry Madin (1698-1748), ou de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), pour citer les compositeurs français les plus réputés.

Se demander pourquoi nous avons deux formes d'expressions vocales si différentes, plain-chant monodique et musique polyphonique revient à se demander pourquoi célébrer Dieu en musique. Ou si l'on préfère, cela revient à s'interroger sur la finalité de la musique d'Église. La réponse n'est pas simple. S'il s'agissait d'une simple *prière*, c'est-à-dire une « invocation qu'on fait à Dieu, à la Vierge, aux Saints, à son Ange Gardien, pour obtenir leur grace, leur secours, leur intercession », suivant le dictionnaire de Furetière de 1690, la parole simple serait suffisante. D'ailleurs l'Église pratique, à côté des messes chantées, dites « hautes », des messes uniquement parlées, dites « basses ». Alors pourquoi chanter à l'Église ? Le *Mercur de France* en mai 1750 apporte un début d'explication.

Le Plain-chant & la musique different en ce que celle-ci a pour fin principale de chanter & de charmer l'oreille plus que de prier, & le Plain-chant de prier & de louer Dieu plus que de chanter.

« Charmer l'oreille » : on devine ici le risque que fait encourir la musique quand elle est pratiquée à l'église. Pour Antoine Arnauld, chef de file des jansénistes au XVII^e siècle par exemple, « un goût excessif

pris au plaisir des chants d'Église » est un péché véniel²⁰. La subtilité de l'interprétation de cette déclaration, évidemment, tient à l'adjectif « excessif ». Mais que l'on prenne les discours jansénistes, ou ceux de leurs opposants jésuites, la musique est souvent perçue défavorablement, comme un « plaisir de mauvaise compagnie lié [...] au luxe, à la magnificence d'une société vicieuse et dure aux pauvres »²¹. Quoiqu'il en soit, l'autorité en matière de chant d'Église au XVIII^e siècle, c'est encore saint Augustin qui, dans ses *Confessions* rédigées à la fin du IV^e siècle, a un avis nuancé : *fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis*²². La musique peut être corruptrice, mais elle est aussi une voie de connaissance pour approcher Dieu. Il écrit un peu avant :

Cependant lorsque je me rappelle les larmes que je versais en écoutant les chants de votre Église aux premiers jours de ma conversion et, que maintenant encore ce n'est pas à vrai dire le chant qui m'émeut, mais les paroles chantées, lorsqu'elles le sont par une voix pure avec des modulations appropriées, je reconnais de nouveau la grande utilité de cette institution.²³

Autrement dit, pour prendre un auteur du début du XVIII^e siècle, Lecercf de la Vieuville, « la Musique attire aux Églises & les fait aimer »²⁴.

Tous les clercs sont formés au chant d'Église, c'est-à-dire au plain-chant, et doivent psalmodier, le concile de Trente insiste avec vigueur sur ce point²⁵. Le « chant ecclésiastique » est inséparable du texte, mais dans une approche baroque, l'émotion que suscite la musique doit attacher à Dieu. Par conséquent, pour toucher l'âme, il faut employer des voix qui sortent de l'ordinaire (des « voix pures » dit saint Augustin), autrement dit des musiciens professionnels, puis petit à petit des instruments pour embellir les cérémonies. On se souvient que Lulli avait fait scandale en introduisant des violons à la messe du roi à la fin du XVII^e siècle ; ils arrivent à la cathédrale de Chartres dans les années 1750 après un vrai débat au sein du chapitre des chanoines²⁶. Afin de toucher l'âme, les chapitres exigent pour leur musique une mise au goût du jour que traduisent les contrats d'engagement des maîtres de musique. Ainsi à Évreux en 1788 lorsque le chapitre engage Pierre Bertin :

Le dit M^e Bertin a pris la commission de la maîtrise de musique et des enfans de Choeur de ladite église [...] aux conditions cy après spécifiées, qui sont de la part dudit Me Bertin [...] de faire chanter [les enfans] tous les jours soit en musique, fleuris, plain chant ou faux bourdon, suivant la qualité des fêtes des

offices et du Service divin, tant dedans que dehors le chœur, conformément aux fondations, usages, rits et ancienne coutume de l'Église ; parce que la musique sera du tems, *de la plus nouvelle et de la façon dud M^e Bertin le plus souvent que faire se pourra*. De porter au Chapitre, tous les ans, une messe en musique de sa composition, avec les partitions, pour être portée à la Bibliothèque, et y être conservée²⁷

Mieux encore, le rapprochement entre musique d'Église et musique profane va plus loin qu'un simple rapprochement de la forme. En effet les maîtres de musique des cathédrales empruntent explicitement des airs profanes pour orner les cérémonies religieuses²⁸. Mais on aurait probablement tort de croire qu'il s'agit d'une « contamination » de la musique d'Église par les affects de la musique profane, qu'il s'agit d'un indice de déchristianisation en somme. Le compositeur Grétry s'en explique dans ses *Mémoires* au début du XIX^e siècle :

Un compositeur qui travaille pour l'église devrait être très-sévère, et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre.²⁹

Le théâtre, c'est ce qui relève du travestissement, de l'artifice, il n'a donc rien à faire à l'église. Mais la musique profane développe des affects qui servent le musicien d'Église. Deux pages plus loin Grétry ajoute : « [la musique religieuse] s'enrichit en s'ennoblissant des traits de sa rivale [la musique profane] »³⁰. En résumé, pour répondre à la question qui sert de titre à ce paragraphe, « la musique en symphonie : plaisir ou prière ? », il faut répondre dans un contexte baroque « prière grâce au plaisir ». La polyphonie représentée par la « musique en symphonie » à l'église assure donc le lien entre musique sacrée et musique profane.

Supports d'inscriptions : deux écritures, trois formes de reproduction

En ce qui concerne la matérialité des supports d'inscription, les partitions de plain-chant et de musique en symphonie diffèrent. Le plain-chant se note sur quatre lignes, avec une notation carrée, disparue aujourd'hui de l'enseignement courant des conservatoires de musique ; la musique en symphonie, comme la musique profane, s'écrit sur cinq lignes avec une notation ronde, seule employée encore aujourd'hui. Or il est intéressant de noter que la notation carrée commence à reculer dès le XVIII^e siècle, y compris pour noter le plain-chant, au profit de la

notation ronde. Le livre de l'orgue composé pour l'accompagnement du plain-chant par l'organiste de la cathédrale de Chartres Denis Prota, conservé aujourd'hui aux archives diocésaines de cette ville, en est la trace. La notation carrée est portée sur des lignes rouges, comme pour la notation de plain-chant, mais au nombre de cinq, comme pour la musique profane. Plus encore, un certain nombre de pages ont été corrigées *a posteriori*, par des papiers collés sur les anciennes portées. Or ces corrections sont notées en notation ronde.

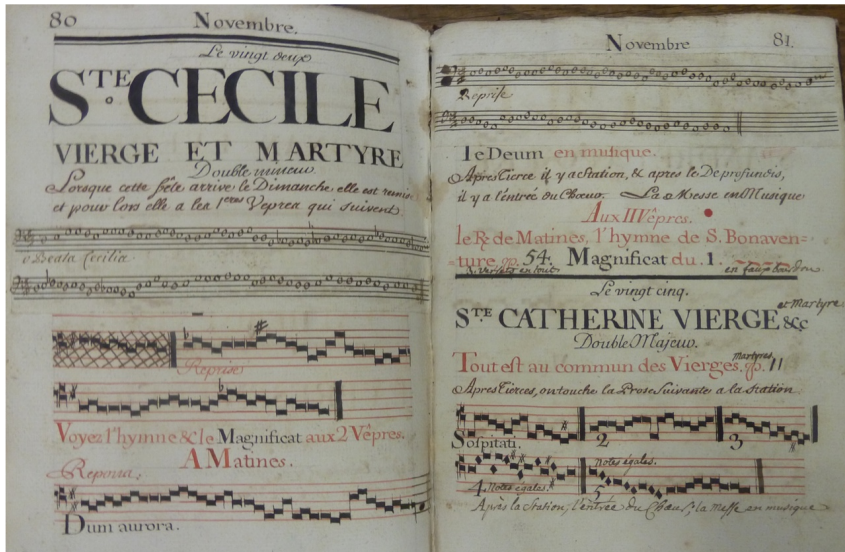


Figure 1 : Livre d'orgue de Denis Prota, 1758, Archives diocésaines de Chartres.
Photo: P. Mesplé

À ces deux formes d'écriture différentes, est-il attaché des formes de *reproduction* différentes ?

La première façon de reproduire une partition, c'est tout simplement de la recopier. Chronologiquement, la partition manuscrite est évidemment la forme la plus ancienne. C'est une forme de (re)production évidemment très chronophage, mais il faut inclure dans cette pratique toutes sortes d'inventions pour en accélérer la production, telles les *pattes à régler* (des plumes à 5 becs) pour tracer les portées, ou encore les pochoirs pour uniformiser les motifs. La reproduction manuscrite a d'ailleurs un avantage certain : elle permet de doter facilement chacun des chantres de sa partie sur feuilles séparées³¹. On trouve facilement un chantre du bas-chœur prêt à recopier les partitions contre quelque gratification³².

Vient ensuite la musique imprimée. La première impression de musique aurait été réalisée à Venise au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Elle nécessite alors trois passages successifs sous la presse : le premier pour imprimer les portées, le second pour reporter les notes, le troisième pour y associer le texte. On devine la difficulté à faire correspondre les trois passages.



Figure 2 : Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes, Paris, 1754.
Source : Bisaro, Guide du plain chant..., p. 51.

Depuis les années 1520, une autre méthode est utilisée. Chaque section de portée n'a qu'une seule note et on aligne les différents types pour imprimer : un seul passage suffit, mais la qualité d'impression est moyenne, les lignes étant rarement impeccablement alignées, ce qui se voit par de légers décalages sur la feuille. [Figure 2]. Il faut également un très grand nombre de types différents, brèves ou semi-brèves sur chacune des quatre lignes de la portée de plain-chant, ou alors croches, noires, blanches, etc. sur chacune des cinq lignes de la portée de musique en symphonie. Pour une seule mesure à 3|4, qui voudrait

présenter huit notes, il faut souvent aligner 75 types³³. Multiplié par le nombre de mesures, on comprend qu'il faut une très grande quantité de types pour composer une partition. Matériellement, les messes imprimées en France par la famille Ballard sont systématiquement au format *in-folio*³⁴ ce qui en élève le prix mais en facilite la lecture pour les chantres groupés autour du lutrin. Il faut aussi probablement comprendre ce format d'édition, à l'origine d'ouvrages pesants, comme un gage à la gravité du chant qu'ils contiennent, héritage de temps médiévaux³⁵. On en a une curieuse persistance à Chartres dans les années 1780. Le chœur a été réorganisé comme dans bien des cathédrales françaises³⁶. Les travaux sont menés pour l'essentiel dans les années 1760, mais se poursuivent par tranches jusqu'à la Révolution. L'usage du volumineux lutrin par les chantres en particulier, est abandonné fin juin 1781 :

M Verchère un de MM commis à l'œuvre a dit [...] qu'il serait à propos de faire faire *quatre pupitres pour mettre devant les musiciens* de façon qu'ils ne fussent plus obligés de quitter leur place pour chanter les antiennes et répons et de faire faire en conséquence quatre antiphoniers [*sic*]³⁷

Et pourtant dix jours plus tard le chapitre commande toujours des livres de chœur aussi imposants :

M Verchère un de MM commis à la surintendance de l'œuvre a dit que suivant les intentions et l'autorisation de la compagnie il était allé avec le M de psallete à Paris pour faire les marchés pour les livres du chœur suivant le nouveau bréviaire, qu'il avait conclu lesd [*sic*] marchés à 20s la feuille de parchemin grande de deux pieds sur 18 pouces de largeur, suivant le modèle qu'il a remis sur le bureau³⁸

Après la copie manuscrite et l'imprimerie, il existe une troisième façon de reproduire de la musique : la gravure. C'est la forme réputée la plus qualitative, et pour telle pratiquée jusqu'à la fin du XX^e siècle³⁹. La gravure est introduite en France à partir de 1660, mais son coût de revient est élevé, une plaque gravée ne resservant pas pour une autre partition à la différence des galées d'imprimerie. Elle est, qui plus est, difficile à combiner à l'imprimerie puisque c'est un procédé inversé. Les caractères ancrés de l'imprimerie sont en relief (on parle de taille d'épargne), alors qu'à l'opposé la plaque d'étain gravée, ou la plaque métallique incisée par l'acide, suivant la technique de l'eau-forte, reçoit l'encre dans ses creux.

Chacune des formes a donc ses avantages et ses inconvénients, sans *a priori* que l'une ou l'autre soit plus favorable à la notation ronde ou à la notation carrée. Les deux notations peuvent indifféremment être reproduites sous une forme ou sous une autre.

En conclusion il ne faudrait pas opposer trop abruptement musique sacrée et musique profane. La première, comme la seconde, est soumise à des innovations, et les procédés de la seconde sont employés par la première. Quant à leur matérialité, on a vu que les partitions ont tendance à se rapprocher suivant une lente évolution sans qu'aucune technique de reproduction ne leur soit *a priori* exclusivement réservée.

Le poids des supports institutionnels

Le « support institutionnel », c'est-à-dire l'environnement social de la musique se rattache à différentes sphères. D'abord l'Église qui commande et le Public qui écoute influent directement sur le « support technique » on l'aura compris. Mais l'État qui régule contraint quant à lui le « support d'inscription ». Or c'est l'ensemble de ces interactions qui permettent la lente évolution de la figure du compositeur.

Le régime de la librairie retarde-t-il l'apparition du Compositeur ?

En 1607, la famille Ballard obtient un privilège qui fait de ses membres les « *seul[s] imprimeur[s] du roi pour la musique* »⁴⁰. Cette dénomination, à prendre au pied de la lettre, ne concerne donc pas le plain-chant. À partir de cette date, les Ballard se transmettent de père en fils un quasi-monopole sur les impressions de musique, ce qui contribue à la léthargie de ces publications. Cause ou conséquence (l'historiographie explique encore mal le phénomène⁴¹), nombre de compositeurs ne publient pas leurs œuvres, ou alors les publient tardivement dans leur carrière. Eustache du Caurroy (1549-1609) fait imprimer ses œuvres à la veille de sa mort, Michel-Richard de Lalande (1657-1726), dont les motets sont pourtant chantés tout au long du XVIII^e siècle, n'est publié que de façon posthume⁴². L'âge moyen de première publication de messe chez les Ballard s'établirait autour de 40 ans⁴³.

Mais la technique de la gravure musicale, introduite en France à partir de 1660 avait toujours échappé aux Ballard. Elle était restée libre de droits : alors que la famille dépend de la corporation des libraires et

imprimeurs, les vendeurs de musique manuscrite puis les graveurs en musique s'affilient à celle des « merciers, grossiers et joailliers », une des plus puissantes de Paris. La concurrence des deux corporations a probablement protégé la gravure en musique des prétentions monopolistiques des imprimeurs⁴⁴. Par corollaire, le développement de la gravure permet de redynamiser le commerce de musique au début du XVIII^e siècle⁴⁵. N'accusons cependant pas trop vite les Ballard du premier marasme de la musique imprimée : l'âge moyen de première publication de messe gravée ou au pochoir s'établirait autour de 49 ans⁴⁶. Le régime de la librairie n'est donc pas le seul facteur qui expliquerait l'hésitation des compositeurs à publier leurs œuvres.

Le développement de la gravure a une seconde conséquence. Durant la première période, du début du XVII^e siècle (quand la famille Ballard obtient son titre de *seul imprimeur du roi pour la musique*), à la fin du siècle (quand se développe la gravure), les musiciens sont peu incités à protéger leurs œuvres en achetant un privilège au roi. En effet pour imprimer ils doivent passer par les Ballard, et une fois passés par eux, ne risquent plus de voir leur œuvre contrefaite, puisque seuls les Ballard peuvent imprimer. Mais avec l'apparition de la gravure, au contraire, le risque apparaît puisqu'il n'y a plus de monopole de la reproduction. Les musiciens sont par conséquent poussés à s'affirmer comme auteurs en achetant un privilège général (pour la France entière) ou, moins onéreux, un privilège local, qui place leurs compositions sous la protection du roi.

Voilà pourquoi le compositeur de musique s'affirme – non pas au XIX^e siècle comme on le dit trop rapidement, mais en réalité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Voilà également pourquoi ce n'est pas tant la partition imprimée que la partition gravée qui fait le compositeur.

L'organisation ecclésiastique n'est pas propice à la diffusion de l'imprimé

Puisque les Ballard ont un privilège sur la musique uniquement, et non sur le plain-chant, faut-il en conclure que ce dernier a bénéficié d'un atout pour se diffuser – l'imprimerie, dont bénéficiait plus difficilement la polyphonie sacrée ?

Pour y répondre, appuyons-nous sur un florilège de quatre courtes citations extraites des registres capitulaires de la cathédrale de Chartres, en étant attentif au support d'inscription.

1. 27 juillet 1754 : M l'archidiacre de Blois l'un des MM commis à l'œuvre représente que [le livre] de répons qui sont

aux enfants de chœur est en très mauvais état et que le collectaire qui se lit après les processions qui se font aux messes de Beata sont difficile à lire pourquoi demande s'il ne serait point à propos de les faire *transcrire* MM de l'œuvre autorisés de les faire transcrire par M Veillard⁴⁷

2. 10 juillet 1758 : M Jeanson l'un de MM commis à l'œuvre apporte un cérémonial contenant tout ce que l'organiste doit chanter [sic] sur son orgue pendant l'année lequel a été fait par M CADET musicien ainsi que la compagnie l'a ordonné Aura [...] 48# tant pour les frais que pour l'ouvrage⁴⁸

3. 29 novembre 1758 : M le chefcier apporte une lettre de M Bordier maître de musique des Saints Innocents par laquelle il marque qu'il a composé douze messes qu'il a fait *imprimer*, et en fait offre à la compagnie, ajoute que le prix est de 100 lt Néant et remercié⁴⁹

4. 12 mars 1782 : Lecture a été faite d'une lettre du maître de musique de la Métropole de Tours par laquelle il offre une souscription pour deux messes de sa composition qu'il a dessein de faire *graver*.
Le maître de psaltes répondra que la compagnie n'en a pas besoin⁵⁰

On peut difficilement tirer des conclusions définitives de quatre citations seulement, mais la lecture de l'ensemble des registres capitulaires de Chartres dégage malgré tout une impression résumée ici. Le chapitre de la cathédrale semble réticent à l'emploi d'ouvrages imprimés [citation 3 et 4], et préfère le plus souvent des ouvrages manuscrits [citation 1 & 2], en particulier pour la musique qu'il fait chanter – nous sommes pourtant 300 ans après l'invention de l'imprimerie par Gutenberg ... Comment le comprendre ?⁵¹

L'explication économique n'épuise pas à elle seule le problème. Du côté de la demande, si le chapitre de Chartres achète peu de partitions, ce n'est pas un problème d'argent. C'est en effet l'un des plus riches chapitres de France, un des plus gros propriétaires beaucerons, possédant un capital foncier de l'ordre de trois millions et demi de livres et 118.000 livres de revenus annuels en 1760. Pour reprendre une formule de Michel Vovelle, il s'agit d'un vrai « marquis de Carabas »⁵². Du côté de l'offre, l'imprimeur n'imprime évidemment que s'il pense pouvoir rentrer dans ses frais. Étant donné le prix du papier, il n'imprime que ce qu'il est à peu près assuré de vendre. Pour le xviii^e siècle, le musicologue Laurent Guillo estime que lorsque l'imprimeur parisien Ballard imprime une messe, c'est en moyenne un tirage à 350 exemplaires⁵³. On est donc très clairement ici dans une économie de niche. Le chiffre est peu étonnant pour les messes en

symphonies, qui ne sont chantées que par des corps professionnels, en nombre donc très réduit : ceux des cathédrales et des plus grandes collégiales telles que Saint-Martin à Tours⁵⁴. Mais le plain-chant qui est chanté dans toutes les paroisses de France ne représente-t-il pas un marché plus étendu ?

En réalité, plusieurs facteurs réduisent considérablement ce marché potentiel. Les offices, d'abord, changent d'un diocèse à l'autre. Puisqu'il n'y a pas d'uniformisation des rituels au niveau national, on a vraiment une « marquèterie des rits »⁵⁵. Autrement dit, les bréviaires imprimés ne valent que pour le diocèse où ils ont été édités. Le diocèse de Chartres, un des plus grands de France compte 810 paroisses ; celui voisin d'Évreux, 550 ; quant au diocèse d'Orléans, il ne compte que 265 paroisses : le marché est là très étroit. En 1787 par exemple, le diocèse de Chartres introduit un nouveau processional, et prévoit un tirage de 150 exemplaires sur papier seulement et 25 exemplaires sur parchemin⁵⁶.

D'ailleurs quand chante-t-on dans les églises ? On chante les offices, c'est-à-dire la messe et la liturgie des heures : les grandes heures (vêpres, matines, laudes, complies) et les petites (primes, tierce, sexte et none). Dans les cathédrales, la majorité de ces offices est au moins psalmodiée, le plus souvent possible chantée. Mais dans les paroisses, le chantré n'est pas seulement chantré : il est d'abord cordonnier, laboureur ou, très souvent, maître d'école⁵⁷. Il ne passe pas sa journée à l'église. Les paroisses se dotent donc de livres imprimés contenant seulement les offices principaux. Les autres offices ne seraient imprimés que pour un nombre très limité de lieux de culte. C'est ce que traduisent par exemple les comptes de la fabrique de la paroisse de Saint-Martin-le-Viandier de Chartres pour 1783-84. Il s'agit d'une des plus riches paroisses chartraines, elle a donc un rang à tenir – elle s'offre en particulier les services de l'organiste de la cathédrale – et désire faire chanter les petites heures, du moins le dimanche.

Plus de la somme de quarante livres, payée au même Sr Dupin [le chantré de la paroisse] pour ouvrages de plain-chants+ pour luy faits pour le compte de la fabrique selon la quittance du 9 8bre 1784.

+ ces ouvrages de plain-chant étoient nécessaire pour chanter les petites heures, ainsi qu'il se pratique tous les dimanches à St Martin ; les antiphonaires du bréviaire nouveau ne renfermans les petites heures que pour les grandes fêtes, ce qui suffit aux autres paroisses. Il est bon d'observer encore que ce plain-chant n'a été *copié* que du consentement de MM les Marguilliers.⁵⁸

L'imprimé étant rare puisque non rentable pour l'imprimeur, le recours à la copie est la meilleure alternative pour les acquéreurs. Il en résulte que l'on trouve régulièrement des avis tels que celui-ci dans la presse régionale :

Le Sieur Roland Sénéchal, Musicien de l'Eglise d'Orléans, donne avis à MM. les Curés, Supérieurs des Communautés, Fabriciens & autres, qu'il rétablit les Livres de Plain-Chant défectueux, & copie très-proprement les Offices particuliers qu'on ne trouve point imprimés : s'adresser dans sa demeure, rue du Bourdon blanc, à Orléans ; ou aux heures des Offices, à la Cathédrale.⁵⁹

L'organisation même de l'Église de France, avec des liturgies qui varient d'un diocèse à l'autre, est donc peu favorable à la diffusion de partitions de plain-chant imprimées.

La messe en spectacle : le public et l'entrelacement du profane et du sacré

Dans une ville comme Chartres qui ne possède ni théâtre permanent, ni académie de musique, la messe est une occasion d'entendre de la musique. Elle est par conséquent annoncée comme un concert :

Avis divers – Lundi prochain 8 de ce mois, à neuf heures précises du matin, on chantera dans l'église Cathédrale de cette ville, une Messe en grande symphonie, de la composition de M. l'abbé BOUCHER, musicien de la dite église, & l'après midi immédiatement après complies, on chantera le pseume *Beatus Vir* &c Motet à grande Symphonie, de la composition du même Musicien.⁶⁰

Ici les lecteurs ne sont pas invités à venir prier, mais à venir prendre du plaisir. L'indication du nom de l'auteur de la musique est-elle une preuve de l'émergence de la figure du compositeur ? À vrai dire, pas forcément : on pourrait imaginer une simple explication économique immédiate, à rattacher à l'almanach paru à Chartres pour 1781 :

Etrennes historiques de Chartres et pays chartrain, curieuses et utiles pour toute la province, 1781 : Musique. Presque tous les musiciens de la Cathédrale enseignent la Musique vocale quelques-uns enseignent aussi à jouer de divers instrumens.

Se faire remarquer comme musicien d'Église par les élites locales, que l'on soit chanteur, instrumentiste ou compositeur, c'est probablement s'assurer de donner des cours en ville.

En 1789, le maître de musique de la cathédrale de Chartres, Pierre Louis Augustin Desvignes, indique qu'il a six écoliers en villes qui lui rapportent au total environ 600 lt/an⁶¹, ce qui représente une part non négligeable de ses revenus puisqu'il touche un peu plus de 1.500 lt/an pour son poste à la cathédrale⁶².

L'explication économique n'est pourtant pas suffisante. Car ces « messes concertantes » s'inscrivent dans le cadre plus vaste de l'entrelacement entre musique sacrée et musique profane. C'est le cas en particulier à Orléans qui, à la différence de Chartres, dispose d'une académie de musique institutionnalisée.

Concert. L'Académie de Musique donnera aujourd'hui ISMENE, pastorale héroïque, musique de Mrs Rebel & Francœur. Le troisième acte des *Talens lyriques*, de M. Rameau. Le motet, *Benedic anima mea Dominum*, de M Giroust, maître de musique de la Cathédrale. Vendredi prochain, Madame Husson de l'Opéra, débutera en qualité de première cantatrice.⁶³

La pratique du concert orléanais est copiée en fait sur le « Concert Spirituel » fondé en 1725 par Anne Danican Philidor. L'opéra ne pouvant être représenté les jours de fêtes religieuses, on donnait à ces dates, sous prétexte d'édification du public, des « concerts spirituels » composés de musique sacrée en latin. Était-ce la reprise au concert de pièces produites pour l'Église ? François Giroust, le maître de musique de la cathédrale d'Orléans cité ci-dessus, s'est également produit au Concert Spirituel parisien à la fin des années 1760.

Le Concert a fini par *Exurgat Deus*, Motet nouveau à grand Chœur de M l'Abbé Giroust. Les récits de ce Motet sont d'un chant extrêmement facile & agréable. Ils ont cette noblesse harmonieuse qui convient à la Musique Latine. Les Chœurs sont pleins des plus grands effets. Celui du milieu est d'une magnificence imposante ; celui de la fin l'emporte peut-être encore pour l'harmonie & la facture. M Giroust, Maître de Musique des Saints Innocens, est celui de nos Maîtres de Chapelle qui paraît se distinguer le plus. [...] Ce Motet sera vraisemblablement exécuté dans l'Église des Saints Innocens, le jour de la fête de cette Paroisse, nous ne doutons pas qu'il n'y fasse encore plus de plaisir devant naturellement être mieux exécuté la seconde fois que la première.⁶⁴

Ici, le motet avait été composé pour le Concert, non pour l'église. D'ailleurs, il pourrait très bien n'y être pas représenté : il n'y sera que « vraisemblablement exécuté ». Et s'il y sera « mieux exécuté », ce n'est pas parce qu'il y sera donné dans le cadre attendu, mais parce que la seconde exécution est toujours mieux réussie que la première...

Il y a bien des liens entre musique profane et musique sacrée, des liens qui ont toujours existé, mais qui se renforcent au XVIII^e siècle. La musique profane est utilisée à l'église pour les affects qu'elle peut apporter ; la musique sacrée est donnée au Concert pour l'émotion qu'elle peut susciter : on aurait tort de croire à une simple ingestion de la seconde par la première. Quant à la figure du compositeur on doit abandonner l'idée qu'elle s'incarne subitement avec Beethoven, ou même avec Mozart. En réalité, elle prend peu à peu forme tout au long du XVIII^e siècle, pour des raisons qui relèvent tant de l'évolution des supports techniques (les pratiques cantorales) que de celle des supports d'inscriptions (les partitions) ou que des supports institutionnels, ici l'Église, l'État et le public. C'est ce que révèle la méthode intermédiaire.

NOTES :

1 Choron Alexandre et Fayolle François, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Chimot, 1817, t. I, p. 44.

2 Duron Jean (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 59.

3 Remarquons qu'aujourd'hui environ 155.000 enfants fréquentent un conservatoire à rayonnement régional ou départemental (Dietsch Bruno, Sotto Marie-Françoise, « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2008-2009 », *Culture Chiffre*, 10.09.2010. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2020/L-enseignement-specialise-de-la-musique-de-la-danse-et-de-l-art-dramatique-en-2008-2009-CC-2010-4> (consultée le 14 juin 2020). Pour une population actuelle de 67 millions d'habitants (contre 28,6 millions en 1790), c'est une proportion évidemment bien plus importante que sous l'Ancien Régime. Mais on ne compte aujourd'hui que 137 de ces conservatoires, le maillage est donc beaucoup moins dense que celui des maîtrises avant la Révolution.

4 Méchoulan Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, publié le 05/03/2017. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, (consultée le 14 juin 2020). Notons que la méthode qu'il propose entre en résonnance avec celle de Roger Chartier, historien de la lecture qui a renouvelé l'histoire culturelle en proposant, une approche regroupant à la fois analyse textuelle, histoire des objets (le livre dans sa matérialité) et analyse des pratiques (la lecture). Voir par exemple Chartier Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 369.

5 Dans les deux cas c'est moi qui souligne.

6 Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768, article « psalmodier », p. 390.

7 Nous proposons d'utiliser en guise d'illustration sonore de ce paragraphe, l'*Introit du jour de la Nativité du Seigneur*, composé par Jean Lebeuf en 1754. Un extrait peut en être écouté dans Xavier Bisaro, *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon. France XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Centre de musique baroque de Versailles, 2017, p. 51. Ce très bel « objet multimédia » peut être librement téléchargé sur <https://boutique.cmbv.fr/fr/guide-historique-et-pratique-du-plain-chant-et-du-faux-bourdon-france-xviie-xviiiie-siecles>, (consulté le 19 février 2021).

8 Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « plain chant », p. 373.

9 Honegger Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, article « plain-chant » de M. Cocheril, p. 803-804.

10 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 1er novembre 1776, n° 44, p. 184. C'est moi qui souligne.

11 Le *Journal du Loiret* a pris la suite des *Journal de l'Orléanois ou Annonces, affiches et avis divers* en 1790. À propos d'une symphonie donnée pour les fêtes johanniques. « L'œuvre de M. Nibelle commence par une introduction écrite dans un style purement religieux : c'est la prière des guerriers. Ce prélude est empreint d'un caractère de sévérité qui rappelle le chant grégorien. » (XXXVI^e année, n° 6, p. 2). L'expression est ici laudative.

12 *Mercur de France*, novembre 1733, p. 2371.

13 Weber William, « Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France », *Past & Present*, n° 89, 1980, p. 58-85.

14 *Journal de musique*, 1773, n° 6, p. 10. C'est moi qui souligne.

15 « Les autres genres de musique sacrée, mais surtout la polyphonie, ne sont nullement exclus de la célébration des offices divins, pourvu qu'ils s'accordent avec l'esprit de l'action liturgique. »

16 Bisaro Xavier, *Une Nation de fidèles – L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006.

17 Guéranger Prosper, *Institutions liturgiques*, Paris, 1878 [2^e édition], p. 1 : « La Liturgie, considérée en général, est l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Église exprime et manifeste sa religion envers Dieu. La Liturgie n'est donc pas simplement la prière, mais bien la prière considérée à l'état social. »

18 Petit Vincent, « À propos de l'œuvre de dom Guéranger. Le droit au service du sacré dans la France post-révolutionnaire », *Hypothèses*, vol. 13, n° 1, 2010, p. 211-220.

19 Alexandre Bernard, *Le Horsain. Vivre et survivre en pays de Caux*, Paris, Plon, « Terre Humaine/Poche », 1988, p. 301.

20 Hameline Jean-Yves, « Le bonheur du chant dans la musique d'Église », dans Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), *Le plaisir musical en France au XVI^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 97.

21 *Ibid.*, p. 102.

22 « Je flotte entre le danger de la volupté et l'expérience d'un effet salutaire », Saint Augustin, *Confessions*, X, 33.

23 *Ibid.*, cf. Vendrix Philippe, « L'augustinisme musical en France au XVII^e s. », dans *Revue française de musicologie*, t. 78/2, 1992, p. 237-255.

24 Jean Louis Lecerc de La Vieville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Fr. Foppens, 1706, 3e partie, p. 104.

25 Chapitre XII de la XXIV^e session, 11 novembre 1563. Cf. Philippe Picone, « La question musicale au Concile de Trente », *Le Jardin de Musique*, V, 2, 2008, p. 49-59.

26 Ad28/G307 : 3 février 1748, 11 septembre 1748 ; Ad28/G310 : 24 janvier 1750 ; Ad28/G322 : 5 novembre 1757.

27 Ad27/57/L52. C'est moi qui souligne.

28 Favier Thierry, « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », dans Dompnier Bernard (dir.), *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu*, 2003, p. 247-270. Duron Jean, « Emprunts, imitations, influences. La réception de l'œuvre de Rameau par les compositeurs de musique d'Église », dans Bisaro Xavier, Clément Gisèle, Thoraval Fañch (dir.), *La circulation de la musique et des musiciens d'Église*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 105-125.

29 Gretry Andre-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, édition J.H. Mees, Bruxelles, Aug. Wahlen, 1829 ; cité dans Duron Jean, « Emprunts, imitations, influences. ... », *op. cit.*, p. 125.

30 *Ibid.*

31 Ad28/G333, 27 août 1783.

32 Ils ont d'ailleurs tendance à se spécialiser dans la fonction. Ainsi par exemple à Chartres, le sieur Houbroun dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Ad28/G317 : 23 avril 1755 ; Ad28/G330 : 14 novembre 1772 ; Ad28/G332 : 3 février 1779).

33 Forget Georges, « Avant de tourner la page ... petite histoire des outils d'édition musicale avant l'ordinateur », *Circuit*, n° 25 (1), 2015, p. 11.

34 Guillo Laurent, « Les maîtres de chapelle entre institution et édition (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans Bernard Dompnier, Duron Jean (dir.), *Le Métier du maître de musique d'Église (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Activités, sociologie, carrières, Brepols, Turnhout, 2020, p. 281-296, p. 285.

35 « C'est dans les derniers siècles du livre copié à la main que se met en place une hiérarchie durable qui distingue le grand folio ou "livre de banque", qui doit être posé pour être lu et qui est livre d'université et d'étude, le livre humaniste, plus maniable en son format moyen, qui donne à lire textes classiques et nouveautés littéraires, enfin le livre portable, de poche, ou de chevet, aux utilisations multiples, religieuses ou séculières, aux lecteurs plus nombreux et moins choisis. De cette partition stricte, le livre imprimé sera direct héritier, associant formats, genres et usages comme le rappelle lord Chesterfield au XVIII^e siècles : "Les solides folios sont les gens d'affaires avec qui je m'entretiens le matin. Les quartos sont une compagnie plus mêlée et plus accommodante avec laquelle je m'assois après le déjeuner ; et je passe mes soirées avec les légers et souvent frivoles papotages des menus octavos et duodécimos". » (Chartier Roger (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 8).

36 Lours Mathieu, *L'autre temps des cathédrales : du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010.

37 Ad28/G333, 26 juin 1781, f°519r. C'est moi qui souligne.

38 Ad28/G333, 9 juillet 1781, f°525v.

39 Forget Georges, « Avant de tourner la page... », *op. cit.*, p. 13.

40 Guillo Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, seuls imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga ; Versailles, CMBV, 2003.

41 Encore une fois, la lecture de Roger Chartier est stimulante sur cette question. On se reportera en particulier à Chartier Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Paris, Alinéa, 1992.

42 Guillo Laurent, « Les maîtres de chapelle... », *op. cit.* p. 282-283.

43 Montagnier Jean-Paul C., *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780 : the evidence of the printed choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 73.

44 Guillo Laurent, « Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », *Revue de Musicologie*, t. 87 n° 2, 2001, p. 307-369.

45 Devriès-Lesure Anik, « Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830 », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, p. 293-298.

46 Montagnier Jean-Paul C., *Polyphonic Mass...*, *op. cit.*, p. 73, n. 18.

47 Ad28/G316. Ici, comme dans les trois extraits qui suivent, c'est moi qui souligne.

48 Ad28/G323. Voir figure 1.

49 Ad28/G323. Cette proposition du Sr Bordier n'apparaît peut-être pas pour rien dans les registres capitulaires chartrains à la date du 29 novembre 1758 : cela fait seulement une demi-douzaine d'années que la famille Ballard a dû renoncer à son titre de *seul imprimeur du roi*, ce qui a permis de libérer l'impression musicale française.

50 Ad28/G333. Cette dernière citation témoigne que la gravure est une forme de diffusion est toujours très vivace.

51 Ce constat tend à relativiser le propos de Roger Chartier : « Après Gutenberg, l'entière culture des sociétés d'Occident peut être tenue pour une culture de l'imprimé puisque les produits des presses et de la composition typographiques n'y sont point réservés, comme en Chine et en Corée, aux seuls usages des administrations du prince, mais pénètrent tout l'écheveau des relations sociales, portent les pensées et les plaisirs, s'installent au for privé comme sur la place publique. » (Chartier Roger, *Les usages de l'imprimé*, *op. cit.*, p. 7).

52 Vovelle Michel, *Ville et campagne au 18^e siècle (Chartres et la Beauce)*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1988, p. 167.

53 Guillo Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard...*, *op. cit.* En comparaison, l'édition littéraire moyenne dans la 2nde moitié du XVIII^e est de 1000 à 1200 exemplaires par tirage (Barbier Frédéric, *Histoire du livre en occident*, Paris, A. Colin, « U », 2012, p. 224).

54 Maillard Christophe, Marois Édith, « Musique et musiciens d'Église dans le département d'Indre-et-Loire autour de 1790 », dans *MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle*. URL : <http://philidor.cmbv.fr/musefrem/indre-et-loire> (consultée le 21 février 2021).

55 Plongeron Bernard, « Diversité et uniformité des liturgies gallicanes au XVIII^e siècle », *Fiestas y liturgia*, Madrid, 1988, p. 275

56 Ad28/G336, 3 octobre 1787.

57 Bisaro Xavier, *Chanter toujours – Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e - XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

58 AD28/G3864 St-Martin-le-Viandier, Comptes de fabrique 1783-84. C'est moi qui souligne.

59 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 27 juin 1766, n° 22, p. 86. C'est moi qui souligne.

60 *Annonces chartraines*, 3 septembre 1783, n° 36, p. 147. Cf. encore Ad28/G303 (30 juin 1745) : programmes distribués par le maître de musique aux chanoines ; Ad76/G9859 (19 avril 1785) : Te Deum indiqué par billets chanté dans l'église des Cordeliers de Rouen etc.

61 Clerval Jules-Alexandre, *L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres du V^e siècle à la Révolution*, Paris, 1899, p. 282.

L'APPROCHE DE LA « MUSIQUE » D'ÉGLISE DU XVIII^E SIÈCLE

62 Desvignes Pierre Louis Augustin (1764-1827), dans MUSÉFREM - Base de données prosopographique des musiciens d'Église au XVIII^e siècle. URL : <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-432668> (consultée le 21 février 2021).

63 *Annonces, affiches, nouvelles et avis divers de l'Orléanois*, 3 février 1764, n° 1, p. 4.

64 *Journal de musique*, décembre 1770, p. 46-47.