

J E A N - M A R I E R O U S S E A U

Maître de chant de la cathédrale de Tournai de

1762 à 1784

I- Origines et éléments de recherche

Tournai, première cité royale d'Occident, est curieusement silencieuse sur son passé musical. Nombreux sont les livres qui traitent de ses "gloires" architecturales, sculpturales et picturales; nous n'en avons pas trouvé un seul tant soit peu approfondi et historiquement critique qui mentionne la musique qu'on y fit. On ne retient que la Messe de Tournai, bien plus connue comme point de repère pour les historiens de la musique que comme une manifestation artistique tournaisienne. Le seul ouvrage un peu complet est le fascicule du Chanoine JOACHIM qui, s'il peut guider les premiers pas d'une recherche, est vraiment trop élémentaire : trente-trois pages de larges textes dans une brochure in 8vo (1).

Ces quelques lignes résument l'état d'esprit qui fut le nôtre en acceptant, voici quelques années, d'établir le classement des partitions d'un fonds d'archives de la cathédrale de Tournai. Il s'agissait de répertorier une masse considérable de "musiques" exécutées au cours du XIXe et au début du XXe siècles par la maîtrise de la cathédrale. Ces partitions avaient été conservées par ce même chanoine Joachim, maître de chant de 1906 à 1936. Après sa mort, elles sont venues grossir les archives de la cathédrale.

Au début du travail rien ne laissait présager l'intérêt de ces partitions. On trouvait là tout ce qu'une maîtrise peut accumuler en deux siècles : des centaines de manuels de cantiques, d'innombrables œuvres de l'Association Cécilienne, les pièces les plus connues de MOZART, HAYDN, CHERUBINI, DIETSCH et d'autres. Enfin, une série de cartons vétustes, attaqués par la moisissure, contenaient les œuvres des derniers maîtres de chant de l'ancien régime : ALLARD, CHORN, ROUSSEAU, SAVART et TIRON. Parmi eux, le plus ancien et le plus fécond s'avéra être Jean-Marie ROUSSEAU. C'est sur sa personne et ses compositions que se centra notre recherche. Piqué par l'indifférence ou le mépris dans lequel les rares écrivains qui parlèrent de lui l'ont relégué, nous avons voulu en savoir davantage et, pour vérifier leurs affirmations, faire revivre un peu sa musique.

Devant l'ampleur de la tâche à laquelle nous nous attelions, nous avons dû nous limiter aux sources "tournaisiennes", les plus intéressantes certes, mais qui sont loin d'être aussi complètes qu'on pourrait le souhaiter. En effet, doit-on rappeler les douloureux événements de 1940 ? Les bombardements des 16 et 19 mai détruisirent plus de deux mille maisons et plusieurs monuments publics, dont les Bibliothèques de l'évêché et de la ville, ainsi que le Musée d'Archéologie, et des Arts décoratifs. La perte des documents qui s'y trouvaient rend la tâche très difficile aux historiens actuels, quelle que soit leur spécialisation. Heureusement, grâce à la Société Historique de Tournai, fondée en 1846, qui publia dans ses bulletins nombre d'articles consacrés au passé artistique de cette ville, l'absence des sources de première main se fait

moins cruellement sentir. Néanmoins, nous sommes tributaires des centres d'intérêt et de la vision de l'histoire des historiens du siècle dernier : leurs choix ne rencontrent pas toujours nos objectifs.

Si le chanoine JOACHIM, dans sa brochure consacrée à l'histoire de la maîtrise, nous restitue l'essentiel des activités musicales de la cathédrale pendant dix siècles, il passe pratiquement sous silence le XVIII<sup>e</sup>, pour lequel il parle de période de décadence. A l'époque de la rédaction de cet ouvrage, l'idée générale qui prévalait dans les milieux ecclésiastiques était celle d'un retour à l'authenticité du plain-chant et à la pureté des oeuvres de Palestrina, résultats du Motu Proprio de PIE X (1903) et de l'action de l'Association Cécilienne du chanoine F.-X. WITT (1867). Ces tendances esthétiques firent que l'on considéra avec dédain les oeuvres sacrées composées depuis Henry DU MONT; les compositeurs suivants étaient rendus responsables de la désaffection du plain-chant originel.

C'est pourtant vers un de ces musiciens que nous nous sommes tourné, sans nous laisser rebuter par la rareté des informations se trouvant dans les publications antérieures à la catastrophe de 1940. Quant aux documents épargnés par l'incendie, ils se réduisent pour la plupart - en ce qui nous intéresse - aux pièces rassemblées dans les archives de la cathédrale ou dans la Bibliothèque de celle-ci. Il s'agit essentiellement des Actes Capitulaires, des documents du Fonds des Chœurs ainsi que des partitions du Fonds de la Maîtrise que nous avons répertoriés naguère.

## II- Indications biographiques sur Jean-Marie ROUSSEAU

ROUSSEAU est le seul maître de chant tournaisien du XVIII<sup>e</sup> siècle qui soit signalé dans les ouvrages de musique. En fait, peu d'auteurs en parlent : CHORON (2), DE FELLER (3), EITNER (4), FETIS (5), VANNES (6), VAN DER STRAETEN (7) sont les seuls, à notre connaissance, qui mentionnent son existence. Leurs notices, très brèves dans l'ensemble, n'apportent guère de précisions et ne sont même pas concordantes sur la date de sa mort. Choron la situe en 1754, Eitner et Fétis en 1774. Vannes, plus prudent, la place "après 1781" ; il se réfère en effet à De Feller dont le Dictionnaire, publié en 1781, présente Rousseau comme étant toujours en vie. En fait, ROUSSEAU mourut en 1784.

En ce qui concerne sa naissance, nous ne pouvons être plus précis que les auteurs précités. Ceux-ci sont unanimes à placer ses origines à Dijon, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un récent voyage dans cette ville ne nous a cependant rien appris à ce sujet. Les Archives municipales, qui ont "fiché" tous les registres de baptême des diverses paroisses de la ville ne conservent aucune trace d'une Jean-Marie ROUSSEAU baptisé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par contre, quatre Jean ROUSSEAU y sont mentionnés entre 1700 et 1720. Des recherches ultérieures permettront peut-être de déterminer si le prénom "Marie" a été ajouté par la suite, au moment de son entrée dans les ordres par exemple. Au stade présent de notre travail, rien ne permet de choisir l'un d'entre eux. Aussi le lecteur nous pardonnera-t-il de laisser cette question momentanément en suspens.

De Feller, le plus complet sur les origines de Rousseau, nous dit qu'il débuta comme choral dans sa ville natale, Dijon, et qu'il y fit de bonnes études musicales et littéraires. Il fut ensuite maître de chant successivement à Arras et à Dijon. Les Actes Capitulaires du Tournai nous apportent une précision supplémentaire en nous apprenant que, tout comme LEROND, son prédécesseur, ROUSSEAU était à la tête de la maîtrise de Beauvais au moment où le chapitre le contacta. Il devait y jouir d'une certaine réputation car, en 1761, il fut sollicité par les chanoines de la cathédrale Notre-Dame de Chartres pour aller y diriger la maîtrise (8).

Malgré l'annonce du concours parue dans la Gazette des Pays-Bas le 1er juillet 1762, les chanoines décidèrent de faire une proposition à ROUSSEAU le 29 juillet 1762. Celui-ci leur répondit positivement. Il arriva à Tournai le 27 août. Le 15 septembre, il retourna à Dijon pour y recevoir les "Ordres sacrés". Ordonné prêtre, il rentre à Tournai le 2 octobre et reçoit, avec le titre de chapelain des hautes-formes, les bénéfices attachés à la chapellenie de Sainte-Catherine. Une fois les détails de sa nomination réglés, les Actes Capitulaires deviennent muets sur ROUSSEAU pendant près de vingt ans. Ces années sont pour lui des périodes de fécond labour. Les Archives de la cathédrale conservent de lui septante œuvres de musique religieuse qui couvrent tous les genres exécutés par une maîtrise à cette époque: treize messes ordinaires, trois messes des morts, quatre Te Deum, les proses des grandes fêtes et quarante-six motets divers.

Le 27 avril 1781, ROUSSEAU fut déchargé d'une partie des responsabilités de la maîtrise en raison de son état de santé et probablement, de son âge. Le Chapitre prit en considération "ses talents et ses longs services". La direction des enfants de chœur fut alors confiée à Jean-Baptiste BERTRAND, qui fut nommé coadjuteur du maître de chant (8 bis).

Le 5 février 1784, ROUSSEAU décide de partir pour Lille, afin de rendre visite à l'un de ses amis musiciens qui était gravement malade. En prenant congé de l'économe de la maison des choraux, il lui recommanda vivement de régler les sommes dues aux musiciens, ce qui fut fait le 8 février. Prévoyant la fin prochaine de son ami, ROUSSEAU achevait la composition d'une Messe de Requiem qu'il voulait faire exécuter en témoignage de sympathie. Arrivé à Lille, il tomba lui-même malade et fut dans l'incapacité de diriger l'exécution de sa nouvelle messe. Celle-ci, ajoute Mgr VOISIN (9), fut chantée pour la première fois lors de ses propres funérailles.

Cette composition (n°15 de notre répertoire) connut une certaine célébrité. Sous le Premier Empire, on voulut l'entendre à Paris et quelques musiciens de Tournai y furent dépêchés pour prendre part à sa exécution. On l'interpréta encore à Douai en 1814 pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI, sous la direction de Fétis, qui reconnaît avoir pris soin d'en corriger certains passages jugés gauches ou fautifs, et d'orchestrer la partition, qui ne prévoyait que les voix et la basse continue.

Jean-Marie ROUSSEAU était mort le 17 février 1784; le chapitre de Tournai en fut averti le lendemain. Trois jours plus tard, on décida d'envoyer quelqu'un à Lille, afin d'en rapporter les partitions que ROUSSEAU pourrait y avoir laissées. Même dans ces circonstances, le Chapitre n'oubliait pas qu'il était propriétaire des œuvres de son maître de musique.

### III- La maîtrise de la cathédrale dans la seconde moitié du XVIIIe siècle

Avant de parler de l'esthétique de J.-M. ROUSSEAU, il nous semble intéressant d'évoquer le cadre dans lequel le compositeur a exercé ses fonctions. En effet, la maîtrise de la cathédrale de Tournai est remarquable à plus d'un titre. Son histoire est établie avec précision à partir de 1451 jusqu'à sa suppression par l'administration républicaine en 1796. Mais elle a des antécédents glorieux dès le XIIIe siècle, époque où l'Institut des bons-enfants hébergeait les enfants et les adolescents qui chantaient à la cathédrale; il n'est pas interdit de penser que cette institution participa aux premières exécutions polyphoniques, entre autres, à celle de la célèbre Messe de Tournai. Cette maîtrise a également des prolongements non négligeables au XIXe siècle, jusqu'à l'avènement des Céciliens.

A l'époque de ROUSSEAU, son effectif est imposant :

- dix choraux, jeunes garçons avant la mue, soit dix soprani
- douze primetiers, adolescents admis à l'office de Prime. Les deux groupes réunis habitent sous le même toit
- huit vicariots, ou chapelains de basse-forme. Ce sont des chantres gagés, titulaires des ordres mineurs.
- six chantres gagés : ce sont des professionnels laïcs. Ces deux derniers groupes sont uniformément désignés sous le terme général de "chantres".
- douze grands vicaires; ils assistent les chanoines et participent au chant. Ce sont souvent d'anciens choraux ordonnés prêtres. Un choral pouvait, en effet, gravir les échelons de la hiérarchie ecclésiastique, devenant successivement primetier, vicariot, puis grand vicaire, voire chanoine.

En tout, quarante-huit chanteurs, plus :

- six instrumentistes : deux violoncelles et une contre-basse de viole, un joueur de serpent, un joueur de cornet et un organiste. Ces derniers étaient présents à l'ambon pour les "motets à parties", les psaumes "en faux-bourdon" ou les "messes en contrepoint", c'est-à-dire pour tout ce qui n'était pas chanté en plain-chant.

L'administration de la maîtrise est très libérale. Les fonctions, compétences et responsabilités définies par plusieurs règlements sont à la mesure des souhaits des chanoines de s'entourer d'un ensemble que les témoignages recueillis au XVIIIe siècle s'accordent à trouver exceptionnel.

Cette évocation du cadre tournaisien, si brève soit-elle, ne peut laisser dans l'ombre la chapelle épiscopale. Le comte François-Ernest de SALM-REIFFERSCHIED, qui fut évêque de 1731 à 1770, aimait le luxe à la folie. Il avait fait de son château d'Helchin un véritable "petit Versailles". Mélomane passionné, il avait attiré dans son palais des artistes italiens très renommés qu'il hébergeait et rétribuait largement. Les chroniques ont retenu les noms d'URSILLO, FERRETTI, PETRINI et CAVALARY. Fabio URSILLO assumera la direction du petit orchestre de 1746 à 1759. Si l'on manque d'indications précises sur le nombre d'exécutants, le choix des pièces nous est connu par l'inventaire public dressé en 1771, lors de la vente des biens du prélat décédé.

Parmi les 745 partitions, la grande majorité réunit des oeuvres de l'Ecole de Mannheim. WARICHEZ (10) fait une remarque à laquelle l'examen de la partition de la Messe de l'évêque, n°8, de ROUSSEAU nous permet de souscrire : "Le genre de composition des auteurs précités, oratorios, symphonies... laisse croire que le petit orchestre ne se faisait pas entendre seulement dans le palais du prélat, mais aussi qu'il se joignait à certains jours dans la cathédrale au groupe des chanteurs de la maîtrise".

#### IV- L'esthétique de Jean-Marie ROUSSEAU

##### A- Le mépris des musicologues

##### 1° L'avis de FÉTIS

Dans la brève notice qu'il consacre à ROUSSEAU, FÉTIS se montre très critique : " Il (Rousseau) mourut dans cette ville avec la réputation de savant musicien et d'homme de génie qu'il ne méritait pas. Ses messes, particulièrement celle de Requiem, passaient pour des chefs-d'oeuvre à Tournai; mais elles sont mal écrites et d'un style plat, comme toute la musique d'église qu'on entendait autrefois dans les cathédrales de France. En 1814, je fus chargé d'instrumenter la Messe de Requiem de Rousseau qu'on voulait exécuter à Douai pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI, mais je fus obligé, préalablement, de corriger une multitude de fautes d'harmonie et de mauvaises successions et de mouvements gauches dans les voix".

Notre but n'est pas de faire le procès du grand musicologue que fut Fétis. Ses paroles ne sont en fait que le reflet du goût de son époque et celle-ci était une nouvelle fois en train de brûler ce que d'autres avaient adoré. Néanmoins, ses propos nous suggèrent quelques réflexions en même temps qu'ils demandent à être nuancés.

"Un style plat" ? Les oeuvres de ROUSSEAU sont associées dans la même platitude à toutes celles qui furent composées de son temps en France. C'est faire beaucoup d'honneur à la mémoire de ROUSSEAU que de le placer sur le même pied qu'un GILLES (1669-1705), un DELALANDE (1657-1726), un BERNIER (1664-1734), un CAMPRA (1660-1744), un CLERAMBAULT (1676-1749), un RAMEAU (1683-1764), un MONDONVILLE (1711-1772) ou un BLANCHARD (1696-1770). Fétis ne nous dit pas si ROUSSEAU les a égalés. De notre côté, nous n'allons pas prétendre que toutes ses oeuvres ont les qualités des maîtres précités, mais certaines d'entre-elles peuvent supporter la comparaison. C'est aux compositions de GILLES et de DELALANDE que nous pouvons le mieux comparer cette messe de Requiem "corrigée" par Fétis.

La platitude imputée aux compositions religieuses françaises du XVIIIe siècle pourrait s'expliquer à deux points de vue : une certaine monotonie harmonique et une orchestration réduite. A une époque où l'on se délectait du grand orchestre symphonique, une composition qui se contente de la basse continue et d'une partie de "symphonie" devait paraître bien terne. Les cadences parfaites et les modulations dans les tons voisins devaient résonner pitoyablement aux oreilles émues par les harmonies romantiques.

On peut comprendre, dès lors, qu'un musicien ait la tentation, devant une oeuvre imparfaite, de vouloir y apporter des améliorations. D'autres, avant Fétis, avaient tenté d'"embellir" la Messe des morts, n°15, de ROUSSEAU. Le carton

de la maîtrise qui contient la partition de cette oeuvre renferme également une orchestration d'un certain MOREAU, datée de 1813. Si nous n'avons pu trouver l'orchestration que Fétis réalisa pour Douai, celle de Moreau nous permet, par contre, de voir ce que le goût du jour exigeait. A l'examen de cet arrangement, on voit bien que les oreilles des mélomanes du début du XIXe siècle avaient horreur du vide. Tout est rempli ! le moindre silence des voix est comblé par des figurations aux violons ou d'accords aux bois et aux cuivres. D'autre part, les chœurs semblent noyés; les instruments sont perpétuellement en action; pas le moindre passage où l'on entendrait les chœurs dépouillés. L'oeuvre y gagne-t-elle ? est-elle améliorée ?

## 2° L'avis de VAN ELEWIJCK

Dans une communication (11) sur l'état de la musique religieuse en Belgique faite au Congrès de Paris en 1864, le chevalier Xavier VAN ELEWIJCK parle de la pratique musicale à la cathédrale de Tournai en des termes assez ironiques : "Quant au diocèse de Tournai, le plain-chant s'y exécute encore à notes égales...Le diapason de fa du chant tournaisien est un peu trop bas...Jusqu'en 1852, on faisait à Tournai de grandes exécutions instrumentales. Mais depuis, on en est revenu au système d'un certain abbé Rousseau. Ce sont des répétitions de phrases continues avec accompagnement de violoncelles. On appelle cela dans ce pays, de la musique de table, parce que les exécutants ont l'air, vu le grand nombre de violoncelles, d'être assis autour d'une table. Je ne dois pas ajouter que cette musique fait peu d'effet."

Le contexte dans lequel s'est faite cette communication est éclairant. C'est un milieu de puristes, cherchant par quels moyens rendre au plain-chant sa pureté première et débarrasser les jubés des oeuvres pseudo-religieuses qui ont leur place au théâtre et non à l'église. En de tels cercles, l'ironie la plus féroce est de mise pour traiter de tout ce qui va à l'encontre des thèses énoncées. Seul le plain-chant échappe à la critique.

Un autre extrait du compte-rendu de ce congrès situe admirablement l'état d'esprit des auditeurs de VAN ELEWIJCK et partant, réduit à leur intérêt ses propos acerbes : "On veut rendre la musique religieuse expressive, et on n'obtient qu'une désinvolture mondaine; on veut qu'elle impressionne, et on lui donne un caractère passionné. Qui n'a entendu ces gémissements du Crucifixus, ces fracas du Gloria et ces textes sacrés torturés, prononcés à contre sens pour satisfaire aux exigences du mouvement et de la mesure ? Que peut dire à l'âme qui désire prier ces fugues d'un caractère échevelé, furieux, essoufflé ? ces fugues où chaque exécutant a l'air d'un écervelé qui crie dans une mêlée générale ?"

"La musique de table" ! Cette formule a eu plus de succès que n'en méritait la boutade du chevalier VAN ELEWIJCK. Le plus ennuyeux de l'affaire c'est que, employée sans références à son contexte, cette expression a été admise sans nuances, comme une formulation adéquate pour décrire la musique tournaisienne au XVIIIe siècle. En réalité, ce nombre impressionnant de violoncelles utilisés vers 1860 venait d'une mauvaise lecture des parties instrumentales contenues dans les cartons de la maîtrise. Comme dans beaucoup de partitions de ROUSSEAU, la seule partie instrumentale

indiquée était la basse continue; on fit exécuter celle-ci par un nombre croissant d'interprètes. Certain Te Deum (le n°68) se vit accompagné par cinq "basses continues". D'autre part, dans les rares cas où un deuxième violoncelle, concertant delui-là, était indiqué comme violoncelle récitant, on en vint aussi à doubler les interprètes de ce pupitre. Rien d'étonnant alors que le nombre de violoncelles récitants et ceux de la basse continue ait été suffisant que pour faire sourire VAN ELEWIJCK. Il est probable que ce dernier n'a jamais entendu d'interprétation assez représentative pour se former une opinion. A son époque, la maîtrise n'était plus ce qu'elle était au temps de ROUSSEAU. JOACHIM nous dit qu'en 1870 il restait deux soprani, aucun haute-contre, quatre ténors, quatre basses et cinq violoncellistes et contrebassistes. Soit quinze musiciens, à comparer à la cinquantaine que dirigeait ROUSSEAU !

"Les répétitions continuelles"... Ce reproche semble mieux se justifier que le précédent. Dans beaucoup d'oeuvres, Rousseau adopte le schéma suivant: une phrase mélodique est exposée et variée par la "symphonie" ( sans doute des violoncelles au XIXe siècle), puis un soliste reprend à son compte cette même mélodie, sans y changer grand'chose. Enfin, le chœur s'approprie à son tour le thème, en l'exposant dans un large choral ou en exploitant l'un ou l'autre motif en fugato. Dans les cas très fréquents où ce schéma est utilisé, la mélodie résonne au moins trois fois consécutivement; et comme bien souvent la mélodie complète possède des motifs en progression, cela augmente l'impression de répétitions et crée une sensation de lassitude. Il est permis de regretter que dans un certain nombre d'oeuvres, ROUSSEAU n'ait pas fait preuve d'une invention mélodique suffisante pour atténuer la monotonie du procédé. Nous nous empresserons d'ajouter qu'une répétition n'est pas forcément un mauvais procédé de composition et nombreux sont les auteurs qui l'emploient; il n'est déplaisant que lorsque le motif est banal.

#### B- Faiblesses et qualités des compositions de ROUSSEAU

Nous n'allons pas renforcer les considérations négatives des deux musicologues précités, mais l'objectivité la plus élémentaire nous oblige à concéder que les critiques formulées par eux ne sont pas sans fondements, même si leur état d'esprit ne les portait guère à l'ilpartialité.

Rappelons leurs critiques : monotonie harmonique, pâleur des thèmes, banalité orchestrale. A ces faiblesses, nous ajouterons un archaïsme stérile. En effet, à l'époque où Mozart commençait à donner le meilleur de son talent et où Haydn perfectionnait son style, ROUSSEAU, comme d'autres maîtres de chant qui lui sont contemporains, s'empêtrait dans un genre dépassé qu'il ne put renouveler : le motet versaillais. Il ne pouvait faire mieux puisque tout, dans ce genre, avait été exploité, depuis Henry DU MONT jusqu'à MONDONVILLE, en passant par CHARPENTIER et DELALANDE. Tout avait été "dit" pendant plus d'un siècle; on était peut-être en droit d'attendre un certain renouvellement à la fin du XVIIIe siècle.

La qualité fondamentale - qui ne semble malheureusement pas aussi évidente à la lecture qu'à l'audition - est la solidité des chœurs. En effet, les critiques formulées à l'égard de l'"harmonie sautent aux yeux", alors qu'elles doivent

être atténuées dans l'expression qui habille toute interprétation. Une preuve suffisante de cette qualité est fournie par le disque reprenant les Kyrie et Gloria de la Messe n°9 (12). Les trois procédés d'écriture de ROUSSEAU : le fugato, l'homophonie et le dialogue sont employés ici avec une rare perfection. Le 1er Kyrie, construit en fugato, fait apparaître une noblesse que le thème pris isolément ne semblait pas propre à exprimer. Le 3e Kyrie, construit en dialogue, fait d'abord alterner la masse puissante du tutti choral avec un duo alti - ténors et, dans la partie centrale, fait se répondre ces deux voix. C'est un motif assez court qui est utilisé dans cette pièce, mais le procédé du dialogue et de l'opposition fait oublier ses dimensions restreintes. On est frappé de voir comment, avec une telle économie de moyens, on obtient une puissance réellement expressive.

Une deuxième qualité, qui n'apparaît elle aussi qu'à l'audition, est la jeunesse d'esprit qui anime les compositions de ROUSSEAU. Il s'en dégage un certain climat de fraîcheur et de simplicité, mêlé parfois d'un enthousiasme sans retenue qui est bien le propre de la jeunesse. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue la destination des œuvres d'un maître de chant; ses chanteurs sont pour la plupart des enfants et des adolescents. A Tournai, ils sont vingt-deux. En parcourant les compositions de ROUSSEAU, on constate combien elles devaient être agréables à chanter pour de jeunes maîtrisiens, peu soucieux d'une esthétique "moderne" ou de complexités d'écriture. Nous avons pu vérifier cela dans la pratique; la gravure du disque réalisée par la Schola Wellinoise a été préparée pendant plusieurs mois sans lassitude, voire même avec un réel plaisir.

Enfin, quel qu'ait été l'avis des réformateurs du siècle dernier, et nonobstant le jugement de nos liturgistes contemporains pour lesquels la qualité d'un chant se mesure à sa bièveté, nous pensons que les œuvres de ROUSSEAU répondent, dans leur totalité, à un profond sentiment religieux. A cet égard, faisons tout de suite la distinction fondamentale, mais si souvent oubliée, entre musique liturgique et musique religieuse. Dans le premier genre, il s'agit d'une musique fonctionnelle, adaptée à la consommation la plus aisée possible par les fidèles d'une assemblée. Après les directives du Motu proprio et de Vatican II, de nombreuses commissions de musique sacrée s'égarent dans des débats sans issue : où se trouvent les frontières entre l'art et la piété ? Leur objectif avoué : éviter aux fidèles la tentation de "céder à l'émotion esthétique" (13).

Le second genre, qui déborde de loin le cadre liturgique par la durée de ses compositions et par leur ampleur, renferme toutes les œuvres qui mettent en musique un sujet religieux, en cherchant avant tout l'émotion et l'édification spirituelle des auditeurs. Un collège de chanoines, à une époque où le temps n'était pas encore une durée rarissime, pouvait sans problème intégrer une telle musique dans sa liturgie quotidienne. ROUSSEAU, qui était prêtre, a manifesté un souci constant de traduire musicalement les moindres nuances des textes, tant dans ses messes que dans ses motets. En cela, il est comparable aux plus grands maîtres de la musique religieuse. Son erreur a peut-être été de vouloir



traduire en musique tout ce qui se trouvait dans un texte. Par exemple, si celui-ci possède un contenu descriptif, ROUSSEAU ne peut s'empêcher de le traduire musicalement, au risque de tomber dans la naïveté. Mais, d'une façon générale, l'esprit du texte est toujours restitué avec une vision authentiquement chrétienne. Tel passage parle-t-il de joie, la mélodie se fera légère et l'harmonie dépouillée. Tel endroit témoigne-t-il de la majesté de Dieu, le style s'élargira et se fera solennel. Telle autre phrase parlera-t-elle de l'humilité ou de la reconnaissance, la musique prendra un ton recueilli et le chant sera confié de préférence aux voix adultes. Enfin, tel verset parlera-t-il de tristesse ou de mièrre, l'harmonie se parera de chromatisme, s'emplira de dissonances et de modulations.

On aurait souhaité trouver rassemblées toutes les faiblesses dans les mêmes oeuvres et les qualités dans d'autres. On aurait alors pudiquement passé sous silence les premières et parlé de découvertes géniales pour les autres. Malheureusement, il n'en est pas ainsi. Les réussites et les imperfections sont équitablement réparties, et tel passage admirable est parfois immédiatement suivi d'un autre d'une banalité décevante. D'ailleurs, certaines qualités dont fait preuve ROUSSEAU ont comme revers un défaut difficilement évitable. Une oeuvre qui s'affirme dans un style jeune ne peut présenter un travail contrapuntique fouillé. Une oeuvre majestueuse sera réalisée dans une large homophonie et se souciera peu de faire appel aux ressources des modulations, pourvu que la masse du choeur exprime la grandeur et la solennité.

C'eût été le propre d'un compositeur de génie d'éviter ces écueils et, tout en affirmant une perfection, d'éviter qu'un défaut n'y soit associé. Aussi faut-il se résoudre à constater qu'en dépit de tel ou tel aspect agréable, l'oeuvre de ROUSSEAU est celle d'un "petit maître". Mais, a-t-il tenté d'être plus que cela ? Comme la plupart des compositeurs secondaires, et surtout ceux de son époque, il a cherché avant tout à remplir de son mieux la mission qui lui était confiée : pourvoir une maîtrise d'oeuvres que l'on trouverait plaisir à écouter, que les chœurs aimeraient interpréter, sans se soucier de la pérennité de ces compositions. Il eût sans doute été bien surpris d'apprendre qu'on disserterait encore sur elles deux siècles après sa mort.

FETIS et VAN ELEWICJK, les deux musicologues dont nous avons rapporté les propos, étaient disposés à la sévérité. Ils n'ont rien trouvé chez ROUSSEAU qui rentre dans la catégorie du beau qu'ils prétendaient imposer à leurs contemporains. Pourtant, un critique plus nuancé aurait pu dire, en toute équité : "Voici un maître de chant qui s'acquitta au mieux de sa tâche dans la tradition musicale de son temps et qui en fut remercié par l'estime que lui portèrent ses concitoyens".

## V- Catalogue des oeuvres de ROUSSEAU

Nous n'avons pu prendre comme référence de base aucun classement existant. Le nôtre est le fruit de longs mois de travail patient. Non seulement les parties séparées avaient été dispersées hors de leur carton d'origine, mais de surcroît, les rares cartons qui subsistaient étaient vides et dépourvus de toute indication. Notre premier souci fut de reformer des ensembles adéquats avec les partitions et les parties correspondantes. Une fois ce travail accompli, il fallut opter pour un mode de classement. Notre choix se fixa sur un système qui nous semblait pratique, à défaut de ne pouvoir être chronologique. En effet, la datation des oeuvres de ROUSSEAU s'est avérée impossible, à quelques exceptions près. Tout au plus avons-nous un point de repère, un "terminus ad quem", grâce aux dates figurant sur certaines copies parmi les plus anciennes, mais ce ne sont pas des précisions absolues. Aussi avons-nous adopté le classement suivant:

- les 11 messes à 4 voix apparaissent d'abord, suivant l'ordre alphabétique des sous-titres, puis dans l'ordre ascendant des tonalités.
- les 2 messes à 5 voix et les trois messes des morts, suivant l'ordre ascendant des tonalités.
- Quant aux 54 motets à 4 ou 5 voix, nous avons rangé sous cette étiquette toutes les oeuvres autres que les messes, c'est-à-dire aussi bien les psaumes que les proses, les Magnificat et les Te Deum, et ce en suivant l'ordre alphabétique des textes mis en musique.

### A- MESSES

- 1- Messe à 4 voix en mi mineur " In die laetitiae meae"
- 2- Messe à 4 voix en ré mineur "In voce exultationis"
- 3- Messe à 4 voix en fa majeur "Laetamini in Domino"
- 4- Messe à 4 voix en ré majeur "Lumen ad revelationem"
- 5- Messe à 4 voix en si mineur "Nos qui vivimus"
- 6- Messe à 4 voix en mi bémol majeur "Sit jucunda decoraque  
/ Laudatio.
- 7- Messe à 4 voix en ré mineur  
"Tristis est anima mea"
- 8- Messe à 4 voix en mi bémol majeur "Messe de l'Evêque  
(en symphonie)
- 9- Messe à 4 voix en ré majeur
- 10- Messe à 4 voix en mi majeur
- 11- Messe à 4 voix en sol majeur
- 12- Messe à 5 voix en mi bémol majeur
- 13- Messe à 5 voix en si mineur
- 14- Grande messe des morts à 5 voix en mi bémol majeur
- 15- Grande messe des morts à 5 voix en fa majeur
- 16- Petite messe des morts à 4 voix en fa majeur

### B- MOTETS

- |                            |        |                     |
|----------------------------|--------|---------------------|
| 17- Cantate Domino         | Ps.149 | - 5 voix, ré majeur |
| 18- Cantate Domino         | Ps.97  | - 4 voix, la majeur |
| 19- Coeli enarrant gloriam | Ps.18  | - 4 voix, la majeur |
| 20- Confitebor tibi Domine | Ps.110 | - 4 voix, la majeur |
| 21- Credidi                | Ps.115 | - 5 voix, si mineur |
| 22- Cum invocarem          | Ps.4   | - 5 voix, fa majeur |
| 23- Deus noster refugium   | Ps.45  | - 5 voix, la majeur |
| 24- De profundis           | Ps.129 | - 5 voix, do mineur |

25- Dilexi	Ps.114	- 5 voix, sol majeur
26- Domine quid multiplicati sunt.	Ps.3	- 5 voix, sol mineur
27- Dominus dixit ad me	Ps.2	- 1 voix, fa mineur
28- Dominus regit me	Ps.22	- 5 voix, mi bémol maj.
29- Dominus regnavit	Ps.92	- 5 voix, do majeur
30- Dominus regnavit	Ps.96	- à 2 chœurs, sol maj.
31- Eructavit cor meum	Ps.44	- 5 voix, sol majeur.
32- Exaudiat te Domine	Ps.19	- 4 voix, ré majeur
33- Exurgat Deus	Ps.67	- 5 voix, ré majeur
34- Fundamenta ejus	Ps.86	- 5 voix, la mineur
35- Gaudeamus	.	- 5 voix, ré majeur
36- In Domino confido	Ps.10	- 5 voix, la majeur
37- Jubilate Deo	Ps.99	- 4 voix, la majeur
38- Laetatus sum	Ps.21	- 4 voix, la majeur
39- Lauda filia Sion		5 voix, la mineur
40- Lauda Jerusalem	Ps.147	- 5 voix, ré majeur
41- Laudate Dominum	Ps.150	- 5 voix, ré majeur
42- Laudate Dominum	Ps.116	- 5 voix, do majeur
43- Laudate pueri Dominum	Ps.112	- 4 voix, ré majeur
44- Leçons du Jeudi-saint		- Trios, sol majeur
45- Litanies de la Sainte-Vierge		- 5 voix, sol majeur
46- Magnus Dominus	Ps.47	- 5 voix, sol majeur
47- Magnificat		- 5 voix, do majeur
48- Miserere mei	Ps.50	- 4 voix, la mineur
49- Misericordias	Ps.88	- 4 voix, la mineur
50- Nunc dimittis		- 4 voix, la majeur
51- Omnes gentes	Ps.46	- 5 voix, ré majeur
52- Prose de la messe des morts		- 5 voix, sol mineur
53- Prose de la messe de Pâques		- 4 voix, ré majeur
54- Prose de la Pentecôte		- 4 voix, si mineur
55- Prose du Saint-Sacrement		- 4 voix, sol majeur
56- Quare fremuerunt		- voix, fa majeur
57- Reddit justis		- 4 voix, sol mineur
58- Regina caeli		- 5 voix, mi bémol maj.
59- Stabat Mater		- 4 voix, ré mineur
60- Sub tuum		- 5 voix, sol mineur
61- Super flumina Babylonis	Ps.137	- 5 voix, do mineur
62- 1er Tantum ergo		- 5 voix, sol majeur
63- 2e Tantum ergo		- 4 voix, sol mineur
64- 3e Tantum ergo		- 5 voix, la mineur
65- 1er Te Deum		- 4 voix, ré majeur
66- 2e Te Deum		- 4 voix, ré majeur
67- 3e Te Deum		- 5 voix, mi mineur
68- 4e Te Deum		- 4 voix, fa majeur
69- Tota pulchra es		- 4 voix, si mineur
70- Usquequo Domine	Ps.12	- 5 voix, do mineur

---

Notes

- 1- JOACHIM (N.), Aperçu historique sur la Maîtrise de la Cathédrale de Tournai (Xe-XXe), Paris-Tournai, Casterman, 1942.
- 2- CHORON et FAYOLLE, Dictionnaire des musiciens compositeurs Paris, Choron et Fayolle, t.II, 1811, p.241.
- 3- FELLER (X.-F. de), Dictionnaire historique ou histoire abrégée des hommes qui se sont faits un nom par leur génie Liège, Lemarié, t.VIII, 1781, p.234.

- 4- EITNER (R.), Biographisch-Bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Leipzig, Breitkopf und Härtel, t.VII, 1898, p.338.
- 5- FETIS (F.-J.), Biographie Universelle des musiciens. Paris, 1860-1865, t.VII, p.333.
- 6- VANNES (R.), Dictionnaire des musiciens compositeurs. Bruxelles, Larcier, 1947, p.65
- 7- VAN DER STRAETEN (E.), La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Bruxelles, 1867-1888, t.II; p.110; t.III, p.128.
- 8- CLERVAL, L'ancienne Maîtrise de N.-D. de Chartres, du Ve siècle à la révolution. Chartres, Solleret, 1898, p.86.
- 9<sup>bis</sup> - Bertrand était né à Mons le 2 avril 1755; il mourut à Tournai le 6 février 1815.
- 9- Archives de la Cathédrale de Tournai, Fonds des choraux, Farde Voisin, doc.n°1, p.16.
- 10- WARICHEZ (J.), Les deux derniers évêques de Tournai sous l'ancien Régime. Tournai, Castermans, 1911, p.15.
- 11- DE VROYE et VAN ELEWIJCK, De la musique religieuse. Les congrès de Malines - 1863 et 1864- et de Paris, 1860. Paris, Lethielleux, 1866, p.196.
- 12- Disque Duchesne (DD 6063): Musique sacrée du XVIIIe siècle à Tournai - Jean-Marie ROUSSEAU : Messes n°9 et 16, Motet n°62 par la Schola Cantorum Wallinensis, sous la direction de José REMACLE.
- 13- MARTIMORT, L'Eglise en prière. Tournai, Desclée, 1965, p.128.

José REMACLE

Licencié en Musicologie UCL.

Nos suppléments musicaux

Nos lecteurs trouveront ci-joints deux suppléments musicaux. Le premier est un Tantum ergo et Genitori de J.M.Rousseau, en sol majeur, pour baryton solo, choeur à 4 voix mixtes, violon et basse continue. La transcription est de M. José Remacle.

D'autre part, nous les prions de classer avec le Bulletin n°12 (octobre 1975), l'autre supplément musical : La corde volée, pour 2 voix de soprano et piano de feu notre Président d'Honneur Louis LAVOYE.

Nous remercions très vivement Mesdemoiselles Lavoye qui nous ont autorisé à publier de duo inédit, plein de verve, d'humour et aussi de causticité que leur père avait écrit en 1954