

## La maîtrise de Saint-Michel de Frigolet

A l'extrême Nord-Ouest de la Provence, au cœur des monts qui s'étirent entre Avignon et Tarascon, le monastère de Saint-Michel de Frigolet abrite depuis 1858, dans ses murs vénérables, les religieux de l'ordre de Prémontré. Peu de temps après leur installation, ces religieux ont créé une maîtrise qui doit son caractère particulier au cadre local, religieux et musical, dans lequel elle est née.

Il n'est, dans les archives de l'abbaye, aucun document qui renseigne avec précision sur le début et la fin de cette maîtrise. Seuls des recoupements opérés à partir de la *Cour d'Honneur de Marie*, ancienne revue mensuelle des prémontrés, permettent de fixer les limites de sa courte existence aux années 1861 et 1880. A peu près tout ce que l'on sait de sa vie, est dû à un cahier manuscrit rédigé au jour le jour par le maître de chapelle, F. Gabriel.

### LE CADRE DE LA MAÎTRISE.

En 1858, on accédait à l'abbaye par un sentier étroit à travers la colline provençale brûlée par le soleil, l'été, fouettée par le vent glacé, l'hiver, de sorte que le premier contact était empreint de la plus grande austérité. On appelait cet endroit « le désert », bien que le plateau au creux duquel se niche le monastère ait été, depuis la plus haute antiquité, un centre de vie et de cultes. Il n'en est pas moins vrai que l'austérité de l'endroit fut déterminante dans le choix que fit, pour se fixer, le P. Edmond, premier religieux de l'ordre de Prémontré.

Le P. Edmond s'est donné pour mission de faire revivre l'ordre dans sa « Primitive Observance », c'est-à-dire tel qu'il a été établi au XII<sup>e</sup> siècle, par son fondateur, saint Norbert. La règle de « Primitive Observance » est

aussi empreinte d'austérité et de rigueur : pénitence, port de l'habit de laine blanche jusqu'à la chair, correction des fautes, silence continu, habitation des solitudes, travail et prière, tels sont les principaux points de cette règle dont s'inspirera d'ailleurs le règlement des enfants. Pour le P. Edmond, rompu aux durs exercices de la Trappe dont il est issu, aux levers de minute pour la célébration des offices, à l'écuelle maigre, aux travaux pénibles, cette vie n'a rien de surprenant. Pour les enfants de la maîtrise, la règle sera à peine adoucie en ce qui concerne l'assistance aux offices de nuit, sauf lors des grandes fêtes où ils devront être présents. L'idéal à poursuivre est, avant tout, de chanter les louanges de Dieu, de nuit comme de jour et de Lui rendre le culte le plus parfait et le plus solennel qu'il soit possible de Lui rendre ici-bas, aucun sacrifice ne devant être épargné pour y parvenir.

Les prémontrés sont très méfiants en ce qui concerne la musique et s'ils l'admettent, parce qu'elle doit, comme les autres arts et comme toutes les créatures, participer à la glorification du Seigneur, il n'est pas question qu'ils lui donnent, dans les offices, une importance que, d'après eux, elle ne doit pas avoir. Ils se proposent d'en limiter l'existence à 20 minutes par jour, ce qui suffit, pensent-ils, pour permettre de chanter en musique à toutes les fêtes de première classe. Sur ce point, leur insistance est grande. Deux mots reviennent en permanence dans leurs textes, « grave, gravité », qu'ils rapprochent d'un troisième « virilité ». C'est là, pour eux, tout le fondement de la musique « vraiment religieuse ».

Dans ce domaine, le R.P. Edmond fera preuve d'une très grande compétence et d'une sévérité extrême qui s'exerceront dans toutes les directions :

- choix des compositeurs, des œuvres, des organistes ;
- choix de l'orgue ;
- fixation des programmes des cérémonies ;
- surveillance de l'exécution ;
- rappels réitérés des grands principes de la musique religieuse et conseils à suivre ;
- exigences sévères en matière de recrutement des enfants ;

Pour être admis à la maîtrise, il faudra :

- avoir 9 ans révolus ;
- avoir une belle voix suffisamment étendue ;
- savoir lire le latin à peu près couramment ;
- connaître les premiers principes de la musique, de manière, en arrivant, à pouvoir solfier les morceaux faciles ;
- être appliqué à l'étude, à la piété et observer la discipline de la maîtrise ;
- fournir un trousseau ;

De très nombreux enfants seront présentés, mais beaucoup seront refusés à cause de l'insuffisance de leur voix, alors qu'ils ont pourtant été remarqués dans leur paroisse d'origine. De plus, l'effectif de la maîtrise, qui oscillera entre 30 et 40 enfants, sera souvent renouvelé.

Les enfants sont nourris et entretenus. Ils reçoivent une solide instruction et l'éducation est sévère : tout manquement au silence est puni d'une peine grave pouvant aller, en cas de récidive, au renvoi dans la famille. Les enfants n'ont pas la qualité d'élèves d'un collège : ils ont une fonction à remplir, celle de chanter, et pour cette raison, sont dispensés, tout au moins dans les débuts de la maîtrise, de tout paiement. Plus tard, les religieux ne pourront plus supporter la totalité de la charge de leur séjour, mais dépensant pour chacun d'eux 600 francs par an, ils ne réclameront que 400 francs, pour tenir compte du service rendu à la communauté.

Le fait le plus caractéristique de la maîtrise quant à l'organisation, est sans doute que les enfants n'ont jamais de vacances, que, sauf exceptions graves, ils ne vont jamais chez leurs parents ; ils sont de façon absolue au service du monastère ; ils n'ont que de rares et très courtes récréations, car les offices religieux sont considérés comme un délassement sain qui maintient dans de bonnes dispositions pour l'étude.

Pour remplir leurs fonctions, les enfants doivent avoir une voix qui réponde aux critères suivants :

- les altos doivent monter aisément et sans crier jusqu'au MI de la deuxième octave et les sopranos jusqu'au LA de la même octave ;
- la voix de soprano est une voix douce et flûtée qui, ayant beaucoup de rapports avec les voix féminines, a cependant quelque chose de plus mâle ;
- la sonorité des voix de soprano doit toujours être veloutée ;
- les voix de soprano recherchées sont celles de poitrine, moins communes que les voix de fausset.

#### LES TECHNIQUES D'EXÉCUTION.

La maîtrise de Saint-Michel de Frigolet utilise le faux-bourdon et le placage.

##### *Le faux-bourdon.*

Dans son cahier manuscrit, le F. Gabriel, maître de la chapelle, donne un exemple basé sur le *Rorate* chanté au Salut du soir.

- deux enfants se mettent à côté de l'orgue ;
- ils commencent *Rorate* en grégorien (refrain) ;
- le chœur répète le refrain en faux-bourdon à 4 voix ;
- les deux enfants chantent le premier verset en grégorien ;
- le chœur reprend le refrain en faux-bourdon ;
- les deux enfants chantent le deuxième verset ;
- reprise par le chœur, etc.

Les enfants chantent sans accompagnement, l'orgue n'intervenant qu'avec le chœur. Il y a alternance entre grégorien (enfants) et musique (chœur). On a reproché à cette forme de manquer d'homogénéité et de choquer. Cependant l'harmonie en faux-bourdon exécutée alternativement avec le plainchant à l'unisson, donne une grande solennité aux offices divins. Cette technique correspond à ce que désirent les Prémontrés.

##### *Le placage.*

Dans son manuscrit, le F. Gabriel utilise ce terme chaque jour, ce qui prouve l'importance, pour les religieux, de cette technique de chant. Mais

le Frère n'en donne pas la définition. L'examen des textes permet d'en faire une approche :

- le placage s'applique le plus souvent aux messes en grégorien :
  - « Messe en placage *Miserebitur*. Messe en SI b N° 2 de Mozart ».
  - « Messe *Qui mihi ministrat* en placage. Messe à 4 voix N° 2 de Simon ».
  - « Messe *Gaudeamus* en placage. Messe en SI b N° 1 Mozart ».

Dans ces offices, l'ordinaire de la messe est donné en musique, le propre est donné en placage.

- le placage implique nécessairement l'intervention de l'orgue :
  - « Octave de saint Norbert. Les offices se font à Saint-Michel (et non dans la grande église) parce que l'orgue est en réparation. On distribue des cahiers pour la messe *Statuit* en placage. »
- le placage implique l'intervention des enfants de la maîtrise.
  - « 25 décembre 1871. Messe de l'Aurore à 6 h. Les enfants n'y assistent pas (ils ont chanté jusqu'à trois heures du matin). Pas de placage. »

Mais à 9 h, quand ils se sont reposés :

- « A 9 h précises, grand' messe : messe *Puer* en placage. »

En matière d'ouvrages de l'esprit, une œuvre « en placage » est un assemblage de parties. A l'office du 10 avril 1871, la messe est ainsi composée :

« *Kyrie 2' - Gloria 2' 1/2 - Hoen dies* en musique (Simon) - *Victimae Pascalis* en faux-bourdon - *Credo* (Simon) 11' - *Sanctus et Benedictus 5' - Agnus 3'*. »

Il y a ici du grégorien, une partie en musique, une partie en faux-bourdon. On pourrait penser que le placage est précisément cet assemblage d'éléments divers auxquels la messe, elle-même composée de plusieurs parties, peut très bien se prêter. Mais il n'en est rien. A l'office du dimanche de Pâques, 13 avril 1873, la communion seule est en placage.

Il apparaît enfin que le placage ne s'applique qu'à une forme particulière du grégorien, le grégorien prémontré, et jamais au grégorien romain. On n'a d'ailleurs aucune indication sur cette forme. On sait seulement que les

religieux de Saint-Michel ont écrit tous les textes de la liturgie romaine en grégorien prémontré. Le F. Gabriel ne cesse de faire mention de ses « cahiers en placage », mais aucun de ceux-ci n'a été retrouvé.

L'hypothèse la plus vraisemblable du placage peut être bâtie ainsi :

1° Alternance entre :

- chant d'un premier verset en plain-chant à l'unisson par l'assistance ou par le chœur ;
- chant d'un second verset en polyphonie par le chœur ;

et ainsi de suite. S'agissant de l'alternance proprement dite, cette technique serait à rapprocher du faux-bourdon alterné.

2° A l'intérieur des versets en polyphonie, on aurait la superposition suivante :

*Soliste* : par un seul interprète (soprano, alto, ténor ou basse) ou par tous les interprètes d'une même voix du chœur, chantant la mélodie grégorienne qui peut subir des variations :

- mélodiques : suppression de notes, allongement de notes.
- harmoniques : suppression ou changement de certaines notes pour avoir telle ou telle harmonie.
- rythmiques : abandon du rythme grégorien pour une rythmique nouvelle.

*Chœur* : chante une polyphonie complexe qui englobe la mélodie grégorienne des solistes.

*Orgue* : participe à la polyphonie.

Le placage consisterait dans cette superposition d'où les voix solistes émergeraient, assurant ainsi en plain-chant une continuité entre les versets, continuité qui n'existe pas dans le faux-bourdon. C'est la technique employée à la chapelle sixtine, mais appliquée à Frigolet avec un éclat particulier.

#### L'ORGUE.

L'orgue qui se trouve actuellement dans la grande église de Frigolet provient de la chapelle Saint-Michel toute proche, d'où il a été transféré

à une époque relativement récente. C'est l'instrument qui a dû accompagner les chants des enfants de la maîtrise avant que la grande église ne soit terminée. Ulérieurement, cette église a eu un grand orgue. On sait que les religieux l'ont vendu en 1880 à la Maison Puget et fils de Toulouse, qui l'a elle-même revendu en 1895 à la paroisse de Frontignan (Hérault). Mais un problème d'orgue est né en 1968, lors de la découverte, dans les archives de l'abbaye de Frigolet, d'un devis pour un orgue dont les religieux ignoraient l'existence. Plusieurs faits sont troublants :

La correspondance presque absolue entre les indications du devis découvert et la composition de l'orgue de Frontignan. Le devis prévoit, en particulier, en additif, la suppression de certains jeux jugés après-coup non nécessaires et leur remplacement par d'autres jeux. La réalisation de l'orgue Frontignan/Frigolet est conforme à ces modifications de dernière heure.

Cependant, le devis de 1865 est celui d'un orgue de chœur alors que l'orgue de Frontignan a un buffet de 6,30 m de largeur en façade. Les recherches actuellement en cours permettront peut-être de solutionner ce problème, important pour la maîtrise de Saint-Michel : l'esthétique sonore de l'instrument ne peut être séparée de l'esthétique vocale de la maîtrise ni du caractère religieux des offices.

Il est à signaler seulement que, dans le devis découvert comme dans l'orgue de Frontignan, le nombre de jeux de huit pieds est le même. Ces jeux sont réputés pour le caractère particulièrement « religieux » du son émis. Cela semble correspondre à l'esthétique musicale souhaitée par le R.P. Edmond.

Auguste Simon (1843-1917), sortant de l'École des aveugles de Nancy, est venu à Frigolet en 1864, alors que la maîtrise n'avait que 3 ans d'existence. Reparti à Nancy comme professeur, il se laisse convaincre par l'insistance véhémente du R.P. Edmond. L'ayant apprécié comme organiste et compositeur, ce dernier le supplie de revenir. En effet, dès le début de son premier séjour, Simon a pris en main les destinées de la maîtrise et l'a établie dans sa renommée. De plus et surtout, l'esthétique musicale de Simon compositeur, correspond exactement à celle du R.P. Edmond. Cela

explique que la maîtrise ait conservé à son répertoire les œuvres de Simon même après son départ pour l'église Saint-Trophime d'Arles.

Charles Vervoitte (1819-1884) est une des personnalités les plus marquantes de la maîtrise. Venu à Frigolet pour préparer les religieux et les enfants de la maîtrise aux grandes cérémonies qui devaient avoir lieu à la fin de septembre 1874, son séjour n'a duré qu'un mois. Mais à Saint-Michel, il a laissé ses œuvres et en particulier une messe solennelle en RE majeur à quatre voix qui a attiré l'attention par son accent de sincérité, de piété.

#### LE RÉPERTOIRE DE LA MAÎTRISE ET SON ESTHÉTIQUE MUSICALE.

Le répertoire de Saint-Michel va de Dumont à Sain d'Arod en passant, en particulier, par Händel, Mozart, Glück, Lulli, Palestrina, Haydn, Hummel. Sa caractéristique essentielle est de laisser peu de place aux œuvres contemporaines, sauf en ce qui concerne celles de Simon, Vervoitte et Sain d'Arod. Ces trois compositeurs ont toujours vécu, à des titres divers, dans l'ombre des cloîtres et le R.P. Edmond ne les tient pas en suspicion.

Cette esthétique, déterminée par les principes des prémontrés et en particulier du R.P. Edmond, semble se retrouver tout entière dans les œuvres de Simon, puisque :

- elles reviennent très souvent dans les offices ;
- leur liste tient dans le répertoire, la place la plus grande ;
- elles restent au répertoire même après le départ de Simon pour Arles et ne sont effacées par les œuvres d'aucun autre compositeur.

On est d'ailleurs surpris de constater la faible participation de Palestrina au répertoire. A l'époque de la maîtrise, Palestrina n'était encore que peu connu en France. Cependant, lorsqu'à partir du 26 mars 1891, les auditions de Saint-Gervais de Charles Bordes permirent de répandre une meilleure culture palestrinienne, la maîtrise de Saint-Michel était déjà dispersée depuis 11 ans et Palestrina avait été mis à son répertoire pour la première fois, depuis 19 ans (6 janvier 1872). Les prémontrés de Frigolet et leur maîtrise ont tenu, dans cette exhumation des œuvres de Palestrina une place de pointe et cela a sans doute été facilité par les voyages du R.P.



Edmond à Rome où des recherches sur Palestrina étaient en cours. Insensiblement mais régulièrement, le répertoire de la maîtrise s'enrichit des œuvres de ce compositeur, sans effacer celles de Simon qui appliquait, sans le savoir, les principes de la musique palestrinienne avant même que cette musique fut connue à Saint-Michel de Frigolet :

- Liberté de l'allure mélodique, par le fait d'une notation qui ignore la symétrie rigide des barres de mesure. Chez Simon, les fins de phrases sont parfois en déséquilibre.
- Limitation à une étendue restreinte, de l'espace utilisé dans l'échelle générale des sons. Dans la tessiture générale, Simon limite l'étendue des voix du SOL 2 au SOL 5. C'est une étendue restreinte.
- Réunion, dans cette étendue, d'un nombre de voix produisant tous les effets désirables de plénitude harmonique.

Chez Simon :

- Les extrêmes de chaque tessiture ne sont qu'exceptionnellement utilisés.
  - A une note près, l'étendue des voix est la même que chez Palestrina, mais sur un intervalle moins grand, Palestrina est plus riche d'idées musicales (contrepoint).
  - Dans le même intervalle, Palestrina place 6 voix, tandis que Simon préfère une formation harmonique réduite : soprano, alto, basse. L'absence de ténor est voulue, les basses remontant quelquefois assez haut pour remplacer cette voix. La mention « ténor » est expressément portée sur la partition lorsque le compositeur désire cette partie.
  - Lorsque Simon utilise 3 voix, il obtient la même plénitude harmonique que Palestrina avec 4 voix.
  - Pour les basses, Simon ne descend pratiquement jamais jusqu'au FA et préfère avoir des mouvements directs entre les parties extrêmes de ses chœurs.
- Tonalité maintenue dans le système des modes anciens ou « modes ecclésiastiques » qui ne comporte que l'harmonie « diatonique » et dans

laquelle le chromatisme et les dissonances par altérations n'apparaissent qu'à titre exceptionnel.

Chez Simon, il n'y a pas de modes. Cependant n'y aurait-il pas quelquefois le souvenir d'un mode lorsqu'il utilise la gamme mélodique mineure descendante sans altération ? Cette gamme était employée dans tous les airs antérieurement au XVI<sup>e</sup> siècle. On y revient encore aujourd'hui lorsqu'on veut imiter la musique ancienne. Quant aux dissonances par altérations, elles sont fréquentes chez Simon où on les trouve sous les deux formes d'accord altéré :

1<sup>o</sup> Altération ascendante de la quinte.

2<sup>o</sup> Altération descendante de la quinte.

— *l'altération ascendante de la quinte* affecte tous les accords consonants ou dissonants dont la tierce est majeure, mais plus particulièrement ceux du premier et du cinquième degré du mode majeur. La note altérée est très souvent précédée de la même note non altérée.

— *l'altération descendante de la quinte* se présente presque toujours chez Simon, sous la forme du deuxième renversement avec, par conséquent, la note altérée à la basse et elle conduit très souvent à une 6/4.

Chez Simon la cadence plagale peut être considérée comme une altération particulière. Elle est une altération modale toujours précédée de la cadence parfaite. Il l'utilise sous deux formes qui se recourent :

a) La cadence formée par la succession de l'accord du IV<sup>e</sup> degré avec celui de la tonique : c'est l'enchaînement qui caractérise la conclusion des pièces de musique religieuse. Chez Simon, cette cadence se compose d'enchaînements d'accords parfaits dont il altère la tierce. L'utilisation de la sous-dominante du ton avec tierce altérée provoque une alternance du majeur et du mineur. La couleur nouvelle qui en résulte accentue encore l'effet plagal de la cadence. De plus l'assombrissement volontaire de ces accords par des emprunts à des tonalités mineures fait ressortir davantage le dernier accord de la cadence.

b) La cadence formée par la succession de l'accord du II<sup>e</sup> degré avec celui de la tonique qui, d'un emploi en général assez rare, se retrouve

fréquemment dans la musique de Simon. Cette cadence se présente sous deux aspects :

- enchaînement d'accords parfaits dans le mode et le ton du morceau ;
- inauguration d'une forme de cadence plagale particulière du II<sup>e</sup> degré au I<sup>er</sup> en utilisant deux moyens :
  - en combinant la cadence du II<sup>e</sup> degré au I<sup>er</sup> degré avec l'alternance majeur-mineur.
  - en surajoutant à ce qui précède, ce qui pousse plus loin encore le dépaysement, un simulacre de conclusion dans une tonalité totalement différente. Puis cette cadence tourne court et on retombe sur le dernier accord.

Aussi en utilisant toutes les possibilités de la cadence plagale :

- altération modale ;
- altération de la tierce ;
- notes de passage (dissonances) ;
- rôle de la septième de dominante non résolue.

Simon apporte un dépaysement maximum avant de conclure par l'accord de tonique qui trouve, grâce à lui, une force accentuée.

— Emploi de thèmes étrangers ou du répertoire polyphonique antérieur traités en contrepoint avec usage constant des ressources de l'imitation et des artifices canoniques.

Chez Simon, ces thèmes étrangers sont traités harmoniquement. D'ailleurs, la musique de Simon est plus harmonique que contrapuntique, qu'il s'agisse de musique d'orgue ou de musique vocale, tandis que la musique de Palestrina est uniquement contrapuntique.

— Absence de tout accompagnement instrumental.

Ici l'opposition entre les deux compositeurs est totale.

FIN DE LA MAÎTRISE.

Au mois d'octobre 1880, il apparut que les décrets d'expulsion des religieux, pris au mois de mars précédent, seraient prochainement appliqués. Ils le furent effectivement au début de novembre : seuls les religieux malades ou âgés furent épargnés ; les scellés furent apposés sur la porte de l'église ; les enfants retournèrent dans leur famille. Ainsi prit fin, après 19 ans d'existence, une maîtrise qui vit les foules accourir pour l'entendre.

Henri RICARD.